

Práctica corporal: danza

Carolina Escudero¹

Una primera cuestión a decir es quizás que el hecho de que la danza haga cosas con el cuerpo y en particular movimiento del cuerpo no implica necesariamente su inscripción en el ámbito de las prácticas corporales.

La danza, y en particular la danza escénica occidental que se propone producir arte, es antes una práctica artística que una práctica corporal.

Es una diferencia que puede parecer sutil pero es bastante importante a los fines de pensar el cuerpo y en particular su educación.

Y quizás debería plantear ¿porqué hacer de la danza escénica un análisis en clave de prácticas corporales? Porque es, al menos en occidente, la que registra un mayor desarrollo “técnico”, a que ha enarado el mayor y más variado código de movimientos.

Pensar e interpretar la danza en términos de práctica corporal supone orientar su enseñanza tomando por objeto al cuerpo y dejar de tomar por objeto el arte, ahora bien, ¿qué implica ese tomar por objeto al cuerpo? Desde la perspectiva de la educación corporal, ese tomar por objeto al cuerpo supone establecerlo como aquello que hay que elaborar en la enseñanza. Claro está que la danza que busca producir arte, educa “de hecho” cuerpos pero el sentido que pone en juego la relación significativa práctica artística el cuerpo adquiere el lugar lógico de “medio” médium expresivo e incluso instrumento de trabajo. En cambio, el lugar lógico que ocupa el cuerpo en el par significativa prácticas corporales, el cuerpo es aquello que hay que producir y hacia lo cual se orienta la racionalidad que nos hace hacer, pensar y decir unas cosas y no

¹ CICES/IdIHCS-UNLP/CONICET carolinaescu@yahoo.com.ar

otras en nuestra enseñanza. La danza como práctica corporal pretende hacer del cuerpo una obra.

Bien, la categoría de práctica corporal es deudora de la categoría de práctica de Foucault quien la desarrolla de manera más precisa en el texto *Qué es la Ilustración* (1999), el asunto de ese texto es presentar el “ethos” del pensamiento filosófico de la modernidad, al que termina por definir como un pensamiento límite –que implica no deducir de la forma de lo que somos aquello que nos es imposible hacer o conocer, sino que extraer de la contingencia que nos ha hecho ser lo que somos la posibilidad de ya no ser, hacer o pensar lo que somos, hacemos o pensamos- y experimental –que implica el hecho según el cual, hacer la crítica de nosotros mismos es una prueba histórico-práctica de los límites que podemos franquear-. Una vez dicho eso Foucault sostiene que el objeto de ese pensamiento son los conjuntos prácticos que revisten las características de homogeneidad, sistematicidad y generalidad (1999, p. 348-350).

Cito extenso para un artículo que el propio Foucault a propósito de sí mismo que escribió bajo el seudónimo Maurice Florence (que otorga la transparente abreviatura M.F)

Michel Foucault aborda las cosas de modo completamente diferente: estudia en primer lugar el conjunto de las maneras de hacer más o menos reguladas, más o menos reflexionadas, más o menos dotadas de finalidad, a través de las cuales se dibujan, a la par, lo que estaba constituido como real para los que buscaban pensarlo y gobernarlo, y la manera en que éstos se constituían como sujetos capaces de conocer, de analizar y posiblemente de modificar eso real. Estas son las “prácticas” entendidas a la vez como modo de obrar y pensar, que da la clave de inteligibilidad para la constitución correlativa de sujeto y objeto (Foucault, 1999, p. 367).

¿Por qué detenernos en esta presentación sobre la categoría de práctica? Porque fue el criterio epistemológico y metodológico que oriento mis estudios sobre la danza escénica en occidente.

Ahora entonces debería decir que pensar la danza de este modo me mostró algunos saberes y modos de obrar en donde los cuales el cuerpo no era un problema, un asunto sobre el cual detenerse a pensar. Primera consecuencia de pensar la danza escénica en clave de práctica, advertir que el pensamiento que

la constituye y que nos permite hacer de ella experiencia (en la medida en que nos muestra su sentido y sus límites) no problematizaba el cuerpo, algo que nos ocupa particularmente en el ámbito de la educación corporal. Esa no problematización implica básicamente naturalizarlo y asignarle el lugar de supuesto.

Es decir que el cuerpo no hace sentido en la danza entendida como práctica artística sino en el momento en el cual ya no sirve la constitución del objeto artístico.

Otra de las consecuencias de pensar en esta clave es advertir justamente los límites a los que el pensamiento sobre danza llega, justamente orientado a manifestar los límites de la danza como arte. Un conjunto de autores acuerdan en la tesis según la cual el sentido de la danza entendida como aquella práctica artística surgida con la modernidad esta puesto en cuestión. Eso es dicho de diversas maneras, a partir de la idea de que existe un “principio y un final” de la historia de la danza como arte –vinculado al hecho de haber cumplido con los objetivos de la modernidad estética a partir de lograr su autonomía en la esfera del arte–; a partir de pensar que el flujo continuo de movimiento define la ontología de la danza desde su surgimiento hasta los ‘80 y a partir de ahí las formas contemporáneas de danza están poniendo en juego esa ontología al desarrollar un principio de ontología más lento que implicaría agotar la danza; o a partir de sostener que en las formas contemporáneas de formación de bailarines ya no funciona el principio que liga el trabajo técnico con los ideales estéticos, sociales y morales que esa técnica permite expresar, lo que implica la formación de bailarines con el objetivo de que puedan “vivir de la danza” construyendo “cuerpos de alquiler”.

A partir de aquí, tenemos que registrar que nos muestra ese pensamiento que nos piensa, que nos muestra la danza entendida bajo el par significativo práctica artística:

La historia de la danza supone una reconstrucción teórica de los sucesos, la historia de la danza es por tanto una teoría de la danza. Las formas de danza y su sucesión histórica se reconstruyen a partir de una preocupación teórica (un modelo teórico dice Tambutti, 2008, p. 11). Esta tesis alimenta la idea de que el pensamiento es constitutivo del hacer y el sentido del hacer danza fue el del cumplimiento de la modernidad estética, entendida como reconocimiento de las posibilidades y límites del médium expresivo (el movimiento del cuerpo no tiene nada que expresar ni que representar, todo contenido en danza es un contenido formal).

La historia de la danza como arte tiene un principio en 1661 y un final en 1964. Esto no quiere decir que se haya terminado el campo de la danza artística y el hacer arte con el movimiento del cuerpo en el espacio, lo que significa esta idea es que todo lo que se ha hecho en el campo de la danza artística de 1964 para acá, ya ha sido hecho, no hay posibilidad de introducir una novedad, todo lo que se hace ahora en danza son “citas” de cosas ya hechas. Es el momento en que se reconoce la auto-referencialidad de los códigos de movimiento.

El surgimiento de la posmodernidad en danza nos pone en un desafío, cual ave Fénix (Tambutti, 2008, p. 26). Estamos, desde 1960 en un punto de inflexión que nos coloca en nuevas condiciones de posibilidad epistémicas. Esto es lo que nos permite sostener que podemos pensar una nueva danza, en tanto la episteme implica la pregunta por la causa y opera con el lenguaje y con relaciones abstractas (posibilidad histórica de producir).

Para el caso del texto de Foster (1992) me interesa que registren dos argumentos:

Las teorías de danza no se preguntaron por el cuerpo, para ello es preciso realizar un análisis del cuerpo desde los discursos y las prácticas que lo instruyen (que lo forman y lo construyen).

Los diversos discursos y prácticas que crean cuerpo forman parte de la estructura de nuestra cultura, generalmente esos discursos se traducen en métodos que cumplen la función de darle significado al cuerpo que crean.

La educación corporal y la categoría de práctica corporal interpelan ese discurso y ese pensamiento a partir de pensar la educación del cuerpo en términos de enseñanza de las prácticas corporales, aquí la pregunta entonces ¿Cómo orientar una enseñanza de la danza en el sentido que nos propone la educación corporal? ¿Cómo hacer de la danza una práctica corporal?

Pasando de la instrumentalización del cuerpo en el arte a la elaboración del cuerpo en la enseñanza. A partir de registrar la novedad que la educación corporal introduce en el discurso de la danza.

Y pensar en la relación entre problematización de la práctica, usos del cuerpo y estética de la existencia como criterios ordenadores de la elaboración de nuestro pensamiento sobre la danza, con el interés de hacer del cuerpo educado en esa práctica, un cuerpo que baile por puro gusto, libre de necesidad.

Bibliografía

- Escudero, C. (2013). *Cuerpo y danza: una articulación desde la Educación Corporal* (Tesis de Maestría), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, La Plata, Argentina. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33966>
- Foucault, M. (1999). Qué es la Ilustración. En Foucault, M. *Obras Esenciales. Volumen 3* (pp. 335-352). España, Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1999). Michel Foucault. En *Obras Esenciales. Volumen 3* (pp. 363-368). España, Barcelona: Paidós.
- Foster, S. (1992). El cuerpo de la danza. En Cray, J. y Kwiter, S. (Ed.) *Incorporaciones* (pp. 409-428). España: Teorema.
- Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, 43, 11-26.