JORNADAS DE CUERPO Y CULTURA.

Título de la ponencia: Ponerse las puntas, ponerse los guantes: similitudes entre las prácticas de educación corporal para hacerse bailarina y para hacerse boxeador.

Autora: Ana Sabrina Mora
Pertenencia institucional: Becaria de CONICET. NES-FTS-UNLP.

Eje temático: 4. “Educación Física y Educación Corporal. Matrices Culturales”.

Resumen:

Leyendo el relato que hace Loïc Wacquant en *Entre las Cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, basado en su trabajo de campo en un gym de boxeo de Chicago, me resultaron notorias una serie de concordancias entre las prácticas de educación corporal involucradas en el aprendizaje de ese deporte, y aquellas que se ponen en juego en el proceso de formación en danzas clásicas.

Más allá de pertenecer a campos diferentes, ambas disciplinas comparten el hecho de ser prácticas de educación del cuerpo (o, más exactamente, del cuerpo-mente), que operan a partir de su control y de su adecuación a normas y marcos de acción estrictos, buscando interiorizar disposiciones físicas y mentales por medio de un trabajo corporal y emocional.

Con base en el trabajo de campo que me encuentro desarrollando en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, me interesa indagar acerca de las concordancias entre experiencias, representaciones y prácticas en estas dos actividades aparentemente tan distantes, con el fin de aproximarme al conocimiento de las lógicas comunes que sustentan las prácticas de educación del cuerpo. Me dedicaré también a destacar la importancia de incluir una dimensión de conocimiento corporizado en el proceso de investigación

-

Introducción

Leyendo el relato que hace Loïc Wacquant en Entre las Cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador (2006 [2000]) basado en su trabajo de campo en un gym de boxeo de Chicago, me resultaron notorias una serie de concordancias entre las prácticas de educación corporal involucradas en el aprendizaje de ese deporte, y aquellas que se ponen en juego en el proceso de formación en danzas clásicas.

Los elementos en común encontrados ocurren en dos niveles: en primer lugar, en las implicancias que la experiencia de investigación de campo, en este caso, una investigación con un fuerte peso en la experiencia corporizada, tienen sobre el investigador o investigadora. En segundo lugar, en las semejanzas en las prácticas, representaciones y experiencias puestas en juego en las lógicas y mecanismos de formación de los boxeadores y de las bailarinas de ballet.

Las analogías encontradas, se deben a que en ambos casos se trata de prácticas de educación del cuerpo (o, más exactamente, del cuerpo-mente) que buscan la llegada a modelos de cuerpo y de acción corporal que responden a parámetros estrictos, con modos de entrenamiento que apelan directamente a la comprensión corporal. Esta lógica de transmisión de normas corporales común a los dos universos que estamos considerando, hace necesaria la aplicación de técnicas de investigación que vayan más allá de la

información proporcionada por las observaciones, las entrevistas y los documentos, y llaman a una observación verdaderamente participante, que en estos contextos implica que el investigador o la investigadora "pongan el cuerpo", es decir, que coloquen a su propio cuerpo en la práctica que están investigando.

No me detendré aquí en aspectos tales como las motivaciones de ingreso, las tasas de abandono o la composición social de los practicantes, sino que tomaremos puntualmente los elementos concretos que puedan ayudarnos a dilucidar la lógica común que sustenta las semejanzas entre los modos de transmisión de dos prácticas aparentemente tan distantes. Tampoco tomaré aquí el caso de las otras danzas que me encuentro investigando (la danza contemporánea y la danza – expresión corporal), ya que no me interesa aquí establecer una comparación entre estas danzas (cuestión que he abordado en otros trabajos).

El cuerpo investigador, el cuerpo investigado

El estudio de lo corporal desde una perspectiva socio-antropológica plantea cuestiones metodológicas particulares. En todo proceso de investigación debe considerarse la reflexividad[1], y debe tomarse en cuenta que las técnicas de recolección de datos utilizadas en las metodologías cualitativas se ponen en práctica en contextos de investigación de los que la investigadora o el investigador forman parte, influyendo en él con su presencia, sus preguntas y comentarios, e incluso con su presentación y lenguaje corporal, del mismo modo que los sujetos investigados impactan sobre la investigadora o el investigador. Más allá de esto, cuando se investigan prácticas corporales podemos agregar una nueva dimensión al modo en que nos ubicamos como sujetos que investigan. En estos casos, se hace más profundo el problema que surge recurrentemente al momento de interpretar lo interpretado por los actores (Geertz, 1997), cuando nos planteamos la distancia que existe entre los que observamos o lo que nos es relatado en las entrevistas, y la experiencia práctica personal del cuerpo de los sujetos que investigamos. Aunque en general la relación que el investigador mantiene con su objeto es la del que está excluido del juego real de las prácticas que está analizando, las sensaciones y vivencias corporales que pueden ocurrir al poner en cuerpo en la práctica estudiada, son una fuente de información nada desdeñable, y se pueden volver cruciales para comprender las experiencias de quienes sí forman parte completamente del campo que estudiamos.

Una de las propuestas metodológicas para el abordaje de lo corporal es la "Sociología carnal" (*Carnal Sociology of the Body*). Dentro de esta perspectiva, Nick Crossley (1995) ha dicho que la sociología del cuerpo comúnmente maneja un enfoque que se centra en "lo que se le hace al cuerpo" (*what is done to the body*), observándolo predominantemente desde el punto de vista de su constitución como objeto significativo por discursos y como sujeto de prácticas de regulación o transformación. Frente a esto, propone sumar un enfoque que se ocupe de comprender "qué es lo que el cuerpo hace" (*what the body does*), otorgándole a éste un rol activo en la vida social, y teniendo en cuenta las bases incorporadas (*embodied*), es decir, internalizadas en y producidas por el cuerpo, de los constituyentes prácticos y simbólicos de una formación social, partiendo de que el cuerpo no es sólo algo sobre lo que se actúa sino que también es sujeto productor de acción, es decir, el cuerpo actúa. Junto con esto, propone que las ciencias sociales no se detengan en el estudio *del* cuerpo (*of the body*), sino que avancen hacia la inclusión de estudios *desde* el cuerpo (*from the body*); es decir, que el cuerpo no sólo sea objeto de investigación, sino herramienta y sujeto de conocimiento. Esto último implica dar centralidad al cuerpo actuante del investigador o la investigadora. El fundamento de esta propuesta podemos encontrarla en la necesidad de

reconocer y restituir la dimensión carnal de la existencia, frecuentemente olvidada en las ciencias sociales, y de alejarse de las concepciones dualistas. De acuerdo a Wacquant, la sociología carnal "toma en serio, tanto en el plano teórico como en el metodológico y retórico, el hecho de que el agente social es, ante todo, un ser de carne, nervio y sentidos (en el doble sentido de sensual y significado), un "ser que sufre" (…) y que participa del universo que lo crea y que, por su parte, contribuye a construir con todas las fibras de su cuerpo y su corazón" (2006: 15). Debemos reconocer tanto la implicación corporal que todo conocimiento del mundo y de sí mismo tiene, como la necesidad de incluir el conocimiento producido por nuestras propias experiencias corporales en el proceso de investigación.

Haciéndose eco de esta propuesta, en Entre las cuerdas Wacquant propone construir el trabajo etnográfico sobre una "experiencia personal de iniciación" (idem) a una práctica. Se refiere a su trabajo de investigación en el gym como una etnografía, un modo de acercamiento a un objeto de estudio en el que el investigador realiza una inmersión en un espacio social concreto con el objetivo de acceder a la perspectiva de los sujetos investigados, munido de una serie de técnicas de recolección y registro de información, y con un marco teórico que irá contruyendo con el fin de problematizar e interpretar los datos. Siendo el box un universo basado en prácticas eminentemente corporales, decide realizar él mismo el entrenamiento como aprendiz de boxeador, para poder apropiarse "en y por la práctica" de los esquemas de representación y acción: "es imperativo que el sociólogo se someta al fuego de la acción *in situ*, que sitúe en la medida de lo posible todo su organismo, su sensibilidad y su inteligencia en el centro del haz de fuerzas materiales y simbólicas que pretende diseccionar, que se afane por adquirir las apetencias y las competencias que hacen de catalizador en el universo considerado" (ibid.: 16).

Una vez decidido esto, se plantea un conjunto de preguntas: primero, pone en duda su capacidad de aprender un deporte tan duro y exigente como el boxeo, y ser capaz al mismo tiempo de llevar adelante el trabajo de investigación. Al comenzar el entrenamiento cotidiano, nota que el haber hecho deportes en su adolescencia lo ha dotado de lo que él llama un "capital físico" que actúa como base para la incorporación del nuevo deporte, y a lo largo de los meses en que va transcurriendo el relato vamos siendo testigos a través de los fragmentos de su diario de campo de los logros que va teniendo, a fuerza de perseverar y aprender a dar y recibir golpes, hasta llegar a competir en una pelea amateur. El segundo término de la pregunta le creó conflictos mayores: en algunas notas extraídas de su diario de campo, escribe sobre el hastío que le venía produciendo la vida académica (aún desde un tiempo antes de ingresar al gym), y que hace eclosión cuando se inserta en esta práctica; las obligaciones académicas se le aparecen como, aburridas, muertas y vacías frente a "la alegría carnal pura y vivaz" (ibid.: 22) que le ofrece el gym; y que le produce tanto placer que debe tener cuidado continuamente para que la observación no se vuelva secundaria, recordándose a sí mismo que dedicarse enteramente al boxeo es una fantasía y que debe volver a la universidad.

El segundo interrogante tuvo que ver con el objetivo inicial de su investigación, que era comprender las relaciones sociales en el gueto negro de Chicago, por lo que se preguntaba si podría hacerlo con el gym como punto de partida. En aquel momento vio al gym de boxeo como una buena entrada al gueto, pero se encontró a sí mismo cada vez más absorbido por la práctica, de modo que su propósito inicial fue virando hasta poner al boxeo en el centro de la escena. Vemos aquí como la experiencia personal del investigador en el campo influyó en sus elecciones de investigación.

En tercer lugar, se preguntó acerca de la posibilidad y de los mecanismos para traducir lo aprendido con el cuerpo al lenguaje académico: "¿cómo dar cuenta antropológicamente de una práctica tan intensamente corporal, de una cultura tan profundamente cinética, de un universo en el que lo más esencial se transmite, se adquiere y se despliega más allá del lenguaje y de la conciencia; resumiendo, de una institución hecha hombre que se sitúa en los límites prácticos y teóricos de lo habitual?" (ibid.: 18). Esta pregunta tiene un doble juego: por un lado, cómo acceder a aquello que los actores aprenden y

experimentan corporalmente, para llevarlo al terreno de un texto interpretable; por otro, cómo traducir la comprensión que el investigador incorporó, inserto en la práctica del boxeo, al terreno del lenguaje sociológico.

Wacquant cierra el libro con lo que Dee Dee, el entrenador, le dice luego de su bautismo en el ring, justo cuando siente que "ahora sí que soy uno de los suyos". Cuando un compañero le pregunta cuándo va a ser el próximo combate, Dee Dee interrumpe diciendo: "No habrá una próxima vez. Ya has tenido tu combate. Ahora ya tienes bastante para escribir tu maldito libro. Tu no necesitas subir al ring" (ibid.: 241). Diciendo esto, el entrenador marca una distancia, le hace notar que, aunque él haya pasado por el entrenamiento del mismo modo que cualquier otro, es en primer lugar un investigador, que pertenece a otro sector social, que ha llegado al gym con objetivos distintos a los del resto y con otras posibilidades para seguir su vida.

Cuando inicié el trabajo de campo en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, en el marco de mi proyecto de tesis doctoral sobre la construcción de corporalidades y de subjetividades en estudiantes jóvenes de danzas clásicas, danza contemporánea y danza – expresión corporal, me encontré con estas mismas cuestiones. Con las técnicas de recolección de información con las que contaba como antropóloga, era más sencillo llegar a conocer las prácticas, por medio de las observaciones, y a comprender las representaciones, a través de los discursos, que las experiencias del cuerpo. Entonces me preguntaba: ¿las experiencias, representaciones y prácticas ancladas en el cuerpo que me interesaba analizar, pueden ser comprendidas acabadamente a través de la mediación de los discursos que las interpretan durante las entrevistas y las conversaciones? ¿es posible comprenderlas basándose solamente en aquello que se dice sobre ellas? Tras concluir que además del trabajo de campo tradicional se hacía necesario un conocimiento corporizado de mi parte, y retomadas luego de muchos años mis clases de danzas, se hacían presentes nuevas preguntas: ¿podré acceder a través de la práctica de las artes del movimiento a aquellas sensaciones, experiencias y representaciones que me eran relatadas? ¿cómo podré distinguir, y luego vincular, aquello que me pasaba al "poner el cuerpo" de aquello que me había sido contado? ¿cómo podré equilibrar mi vivencia personal y todo aquello que la danza movía en mí, con los objetivos de la investigación y la pretensión de objetividad? ¿cómo podré pasar todo lo aprendido con mi cuerpo al lenguaje académico antropológico?

Como anticipábamos, las investigaciones acerca de prácticas centradas en el cuerpo, sus usos y sus transformaciones, por más distantes que estas aparenten ser, pueden hacer necesario un paralaje de investigación en que el sujeto que investiga debe poner su cuerpo en la práctica que estudia en algún momento, al menos si en la indagación sobre esas prácticas se pretende incluir el registro de las experiencias y vivencias ancladas en el cuerpo.

Hacerse boxeador, hacerse bailarina

El boxeo y la danza clásica pertenecen a campos distintos (el campo del deporte, el campo del arte), es decir, tantos sus historias, sus sistemas de estructuración de posiciones, y las especies de capital que son objeto de disputas son diferentes en cada uno. Sin embargo, comparten el hecho de ser prácticas de educación del cuerpo, que operan a partir de su control y de su adecuación a una norma y marcos de acción estrictos. Ambas son actividades que se centran en una comprensión del propio cuerpo y en la modificación de la relación que se establece con él, con un modo de entrenamiento que pasa por el cuerpo sin pasar necesariamente por el pensamiento abstracto, o que pasa por éste sólo de modo secundario o como apoyo o explicación del aprendizaje corporal, poblado de experiencias que pasan por el propio cuerpo y por su relación con otros cuerpos, y de modificaciones en la subjetividad que parten de estas

experiencias corporales, reforzando y produciendo representaciones que se basan y se comprenden a partir de estas experiencias corporales. Además, en ambos casos, la incorporación de técnicas y habilidades corporales son acompañadas por determinados valores y moralidades.

Wacquant sintetiza de la siguiente manera el significado de "hacerse boxeador": "aprender a boxear es modificar sin darse cuenta el esquema corporal, la relación con el propio cuerpo y el uso que de él hacemos habitualmente para interiorizar una serie de disposiciones mentales y físicas inseparables que, a la larga, hacen del organismo una máquina de dar y recibir puñetazos, pero una máquina inteligente, creadora y capaz de autorregularse al mismo tiempo que renueva el interior con un registro fijo y relativamente limitado de movimientos en función del adversario y del momento" (ibid.: 95). Con la obvia excepción de las referencias a los golpes y a los adversarios, este es uno de los enunciados del texto que condensan afirmaciones que podrían aplicarse perfectamente al proceso para convertirse en bailarina clásica.

El aprendizaje del ballet se hace desde edades muy tempranas (a la Escuela de Danzas se ingresa entre los ocho y los once años, e incluso antes para cursos de pre-danza), y se invierten muchos años y largas horas de entrenamiento para lograrlo. Desde el momento en que se formularon sus principios en la segunda mitad del siglo XVII, de la mano de la Real Academia de Música y Danza creada en 1.661 en la corte de Luis XIV, más allá de los cambios ocurridos en las diferentes etapas de la historia del ballet, se mantiene la concepción racionalista y mecanicista del cuerpo que fue el fundamento de su vocabulario técnico. La técnica clásica se basa en un entrenamiento que tiende al control cronométrico y milimétrico del cuerpo de quien baila, haciendo entrar paulatinamente a ese cuerpo dentro de un modelo y un modo de acción específicos. La técnica está construida con movimientos que homenajean a las leyes de la geometría y las imprimen en una noción de armonía corporal y en la búsqueda de líneas puras, y se vincula con un ideal de perfección ligado a la liviandad, la gracilidad, lo etéreo, el desafío a la gravedad, y el rechazo de la materialidad y la realidad del cuerpo. Por ejemplo, el uso de zapatillas de punta y los grandes saltos y elevaciones, se hacen intentando borrar la fuerza y el esfuerzo necesarios para lograrlos, aparentando una ausencia de peso, una levedad y una facilidad que ocultan el duro entrenamiento y a menudo hasta el dolor físico. Desde las primeras clases de ballet, se trabaja al cuerpo por medio de ejercicios rutinarios para ir incorporando la técnica, haciendo que cada hueso, músculo, tendón y articulación adecue su función a las posiciones y movimientos requeridos por la técnica. Pero aunque la visión que subyace sea la de un cuerpo – máquina que es explorado desde la razón y movido por leyes de la matemática que lo hacen legible y a la vez bello, el cuerpo fabricado en función de la técnica que propone el ballet no es por ello puramente mecánico, ni totalmente pasivo, ni libre de emociones. Aunque el cuerpo de la bailarina sea un cuerpo controlado y disciplinado desde una técnica inamovible, en el momento en que ella experimenta sus logros y el placer que le produce bailar y poder llevar su cuerpo a movimientos y posiciones que antes no se hubiera imaginado conseguir, entonces su cuerpo se convierte en fuente de experiencias y de subjetividad, es su cuerpo y sus posibilidades, lo que su cuerpo es capaz de hacer, lo que le da placer y le da la sensación de estar creando y expresándose, además de la posibilidad cierta de improvisar, aunque dentro de los límites del vocabulario técnico que ha incorporado. En definitiva, así como el cuerpo del boxeador entrenado es una máquina de dar y recibir golpes con capacidad para decidir por sí mismo qué hacer y cómo en la urgencia de la lucha, el cuerpo de la bailarina es una máquina de hacer movimientos pautados por una técnica, pero con capacidad creativa y con el potencial de impactar en una sensación de libertad y placer.

El boxeo y la danza comparten tanto una lógica de transmisión como elementos concretos de sus formas de entrenamiento. Ambas prácticas se transmiten corporalmente, con una intervención secundaria de lo mental o lo teórico, y lo hacen por medio de "una pedagogía implícita y colectiva" (ibid.: 98). Aunque tienen distintos niveles de codificación (el del ballet excede en mucho al del boxeo) son prácticas

corporales con modos de inculcación prácticos y basados en lo mimético, sobre la base de la incorporación de un saber. Tanto el saber pugilístico como el saber de la técnica de la danza clásica se transmiten mediante una comunicación práctica, de cuerpo a cuerpo.

Tanto el boxeo como el ballet están constituidos por un conjunto limitado de posturas y movimientos. Cada golpe y cada paso tienen un nombre y un modo de ejecución (un *jab* es un *jab*, un *plie* es un *plie*, y se hacen de esta y no de otra forma). Enseñando los movimientos, el entrenamiento "inculca de forma práctica los esquemas que permiten diferenciarlos, evaluarlos y, en última instancia, reproducirlos" (ibid.: 112). Son prácticas que se transmiten mediante la búsqueda de una comprensión corporal, haciendo comprender directamente al cuerpo lo que debe hacer, por una comunicación práctica, de cuerpo a cuerpo. Para hacer comprender a alguien cómo debe ejecutar determinado golpe o cuál es la forma correcta de colocar cada parte del cuerpo en un *attitude*, lo que se intenta hacer es que su cuerpo lo comprenda y que quede impreso en él, y muchas veces no queda más que decir "así, mirá, hacé como yo hago". Es más, comúnmente, cuando se habla al cuerpo con palabras, es decir, cuando se explica teóricamente que es lo que alguien debe hacer con su cuerpo, estas palabras no facilitan la comprensión sino que la entorpecen. En las clases de danza, para que el movimiento pueda incorporarse y realizarse, las profesoras y los profesores muestran con sus propios cuerpos las posturas y los pasos, y realizan correcciones y demostraciones utilizando el contacto y la dirección de su propio cuerpo sobre el del alumno o la alumna. Esta transmisión corporal del movimiento es acompañado con palabras, cuando se nombran pasos, secuencias o modos ya aprendidos y que tienen una determinada denominación; cuando se utiliza el lenguaje de la anatomía para conocer la biomecánica que permitirá realizar los complicados movimientos, buscando el conocimiento del propio cuerpo para poder controlarlo; y cuando se dan consignas en formas de metáforas, por ejemplo, "muevan sus brazos como si fueran cisnes", que más que explicaciones teóricas, son palabras que refuerzan lo que el o la docente muestran y que buscan la internalización de imágenes que se trasladarán al cuerpo. El entrenador de boxeo suele hacer correcciones en voz alta, con indicaciones como "no olvides tu brazo izquierdo" o "mantén tu apoyo", no dirigiéndose al que provocó el comentario en particular, sino de modo que todos puedan escuchar y tomar para sí las correcciones, reforzando con esto la imitación que se realiza de los pares. La comprensión de estos mensajes visuales va cobrando cada vez más sentido a medida que se avanza en el aprendizaje y se van internalizando los conocimientos necesarios para su descifamiento.

Aunque tienen distintos grados de estructuración de sus etapas, divididas en los sucesivos años de la carrera con sus correspondientes exámenes en el ballet, frente a los "ascensos" regulados a partir de los logros personales de cada boxeador de acuerdo a los criterios del entrenador, en ambas prácticas existe la noción de un proceso lento, graduado y encadenado de pasos que no se deben saltear, y que todos deben transitar. Los resultados no se ven inmediatamente, y esto exige regularidad y sentido de la disciplina, para incorporar paulatinamente las cualidades físicas y morales valoradas y exigidas. El entrenamiento significa una inversión corporal en el tiempo, la somatización de los principios y las técnicas de las prácticas corporales es un proceso lento. En las dos prácticas que estamos considerando tiene lugar un entrenamiento repetitivo, agotador, continuo y sistemático, plagado de ejercicios que a veces recuerdan sólo remotamente lo que luego se hará en el ring o en el escenario, sostenidos por la creencia común en que lo que ocurrirá en estos puntos de llegada depende directamente de lo que se haga durante el intenso entrenamiento. La monotonía del entrenamiento se mantiene no sólo con la promesa de los logros futuros, sino que también procura pequeños placeres: la camaradería; el estar haciendo algo que hace que uno se olvide de los problemas cotidianos; el sentir que el cuerpo cambia, que se lo logra controlar y dominar para hacer siempre nuevas cosas, que "se `hace´ poco a poco a la disciplina que se le impone" (ibid.: 74).

La disciplina, tanto en el boxeador como en la bailarina, excede el ámbito del entrenamiento, e

incluye tanto cuidados corporales como prescripciones morales: restricciones en la dieta, el cumplimiento de determinados horarios, la exclusión de ciertas actividades. Lo que se busca es un compromiso total de la vida con la práctica elegida, que más que una actividad cobra el sentido de un modo de vida. Las disposiciones corporales y mentales se encuentran imbricadas en el entrenamiento, buscándose que nada aparte al cuerpo de la práctica, y que se puedan controlar las emociones y se mantenga una cierta forma de comportamiento. Las normas mentales pasan a formar parte de lo físico, y algunas de las normas corporales responden a elecciones morales. Wacquant resume la imbricación entre la construcción de disposiciones físicas y mentales dentro del proceso de formación como boxeador con las palabras que siguen: "hacerse boxeador es, en definitiva, apropiarse por impregnación progresiva de un conjunto de mecanismos corporales y de esquemas mentales tan estrechamente imbricados que se borra la distinción entre lo físico y lo espiritual, entre lo que supone de capacidades atléticas y lo que tiene de facultades morales y de voluntad" (ibid.: 32). En el entrenamiento hay momentos clave donde se ponen en juego tanto las capacidades físicas como mentales de quienes aprenden. En el boxeo, un momento importante en este sentido es el sparring. En esta práctica, los boxeadores que ya han avanzado en su entrenamiento practican sobre un ring ubicado en la sala del gym, con un compañero que actúa como adversario, reproduciendo con una violencia atenuada las condiciones del combate. A este ejercicio se lo denomina "ponerse los guantes", y en él se espera que se muestre tanto la habilidad física como la capacidad para controlar los impulsos y la violencia. En el ballet, el momento de ponerse por primera vez las puntas y el de subirse por primera vez a un escenario en un ensayo general son análogas a la experiencia de boxear por primera vez en el sparring. En estos momentos, así como en los ensayos, la preparación de espectáculos, el aprendizaje de coreografías y el entrenamiento diario se espera que las estudiantes demuestren que pueden superar el dolor y el cansancio, y que dejarán de lado cualquier problema o emoción personal en función de los intereses de la danza.

Aunque el boxeo es un deporte individual y en el ballet hay un mayor peso de lo grupal (sobre todo en el aprendizaje asociado a convertirse en parte de un cuerpo de baile), en ambos el aprendizaje es fundamentalmente colectivo. El entrenamiento se da en espacios compartidos: el gym de boxeo, y el aula dentro de la escuela de danzas. La enseñanza del boxeo es colectiva en tres aspectos: por un lado, el entrenamiento diario se efectúa de manera coordinada, signado por un ritmo común que el entrenador va marcando al gritar cada tres minutos *time in!* o *time out!*, indicando el inicio o el final de cada ejercicio, y creando una sincronización en los mismos, aunque cada uno esté haciendo algo diferente; a largo plazo este ritmo regula el reloj biológico del boxeador hasta el punto de que su cuerpo pueda por sí sólo medir la sucesión de los ejercicios. Por otro lado, todos pueden verse entre sí y así cada participante es un modelo visual potencial, positivo o negativo, de los demás. Por último, los boxeadores más experimentados o más exitosos complementan el rol del entrenador transmitiendo lo que saben hacer a los que llevan menos tiempo de entrenamiento. En el ballet la relación docente – alumno está más formalizada y tiene un rol más preponderante, pero no por eso su aprendizaje deja de ser colectivo: por un lado, se aprende siendo parte de un grupo que comparte el mismo nivel de entrenamiento, cuyos miembros se supone que deben llegar a lograr las mismas cosas a lo largo del año, y que hacen diariamente los mismos ejercicios. Estos ejercicios forman una rutina que, con un grado creciente de dificultad, se replica en las clases de ballet de todo el mundo, comenzando con el trabajo en la barra para luego pasar al centro; a lo largo de la clase, a menos que se estén ensayando variaciones particulares de una obra, todas las alumnas hacen los mismos ejercicios, guiadas por la profesora que va nombrando la sucesión de los momentos de la clase, las posiciones y los pasos. Las profesoras suelen tomar a diferentes alumnas como ejemplos positivos o negativos con el fin de instruir a todo el grupo; las alumnas se observan entre sí durante las clases, en parte respondiendo a pedidos de las profesoras y en parte debido a la conciencia de la competencia que deberán establecer entre ellas (no todas serán solistas o primeras bailarinas). Además, tanto en el gym de

boxeo como en el salón de clases de ballet hay espejos, con lo que además de ver a quienes comparten la actividad uno puedo verse a sí mismo, convirtiéndose en superficie de corrección. Una diferencia reside en que en el caso del boxeo el lugar del entrenador es más difuso y cobra más importancia la transmisión del saber corporal entre los mismos pares, mientras que en el ballet el rol de la profesora o el profesor es más central, incluso es quien dirige la mirada de todos hacia uno u otro miembro de la clase. Aún así, en ambos es ineludible el papel que cumple el sistema de relaciones entre todos los participantes, es el campo de juego en su conjunto lo que hace a una bailarina o a un boxeador.

Otro punto divergente en el entrenamiento reside en el hecho de la mayor sistematización y diversificación de saberes que acompañan el entrenamiento corporal en danza. En la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata además de las clases prácticas que abordan distintos aspectos del aprendizaje, la práctica y la creación de las danzas, se cursan asignaturas teóricas como parte de la formación de profesorado. Esto implica por una parte que el saber transmitido corporalmente de la técnica de la danza clásica es acompañado y reforzado por otros saberes, que permiten al menos parcialmente dar contenido abstracto al aprendizaje corporal concreto; por otra parte, permite que la carrera no se agote tan tempranamente, o a veces tan trágicamente, como en los boxeadores, pudiendo optar por dedicarse a la docencia o la creación de coreografías.

En la definición que citamos al inicio de este apartado sobre el significado de “aprender a boxear”, Wacquant hace referencia a la modificación del esquema corporal por medio de la interiorización de disposiciones físicas y mentales. Si por esquema corporal entendemos la representación mental del cuerpo que alguien tiene fruto de una vivencia psicomotriz, es decir, de una relación con el otro que se da en un determinado tiempo y lugar y en relación a una determinada acción, entonces podemos decir que en el aprendizaje de toda técnica de la danza ocurre por medio de su transformación. Aprender a bailar supone aprender acerca del propio cuerpo, conociéndolo y conociendo sus posibilidades, y dado que este aprendizaje se realiza para adecuar al cuerpo a un lenguaje de movimiento, entonces cada forma de danza marca los límites de una experiencia del cuerpo y de una imagen corporal que le son propias. En el caso del ballet, podemos encontrar lógicas de aprendizaje que parten de la exploración conciente del propio cuerpo, su biomecánica y sus posibilidades de movimiento; pero es mucho más corriente enseñarlo a partir de la imitación de una forma, que muestran la o el docente con su propio cuerpo o con la manipulación del cuerpo de alguna alumna que consideran dotada, con la consigna de llegar a lograr esa forma que se ve en un cuerpo. En esta forma de enseñanza está presente esa modificación del esquema corporal que se hace sin darse cuenta a la que se refería Wacquant, debido a que se modifica la relación con el propio cuerpo y sus usos, por medio de un aprendizaje que pasa estrictamente por el cuerpo. En las entrevistas a estudiantes de danzas clásicas, han aparecido comúnmente representaciones negativas acerca del propio cuerpo con base en la sensación de inadecuación que les han provocado la dificultad o la imposibilidad de lograr determinados movimientos que el ballet exige. Estos movimientos no son los movimientos cotidianos, inclusive suelen definirse como movimientos que “no son naturales” o que “no son de este mundo”. Por ende, en el ballet el cuerpo es usado con fines que responden solamente al requerimiento de su técnica y sus ideales de belleza, y que impactan en una imagen y una experiencia del propio cuerpo (la conciencia íntima e inmediata que tenemos de nuestro cuerpo) que se vinculan con la adecuación o no a ese modelo. La experiencia corporal es la base del esquema corporal, y así cada gesto aprendido queda grabado en él.

Tanto en la lógica del ballet como en la del boxeo, no todo es construcción y aprendizaje. En la danza clásica, predomina la idea de que no sólo no todos los cuerpos corresponden a su ideal estético, sino que no todos los cuerpos son aptos para incorporar acabadamente su técnica. Se habla de “condiciones” para referirse a una serie de formas, proporciones y capacidades corporales (delgadez, miembros estilizados, cuello largo, elasticidad, elongación, apertura, curvatura del empeine, fuerza en los

tobillos, entre otras), que se juzgan necesarias y definitorias para poder lograr con éxito la incorporación de la danza clásica. Se suele pensar que las condiciones son capacidades que las niñas "traen con ellas" al ingresar a la Escuela de Danzas, que no han sido aprendidas sino que han nacido con ellas. En los testimonios recogidos por Wacquant está presente también esta noción de que hay ciertas personas que tienen un don innato para esa práctica, y que el boxeo es algo que "se lleva en la sangre". Paralelamente, se considera crucial el esfuerzo, el sacrificio cotidiano y el deseo profundo por lo que se hace; sin esto, las condiciones no valen, y sin condiciones, el trabajo debe ser más arduo y no será de todos modos garantía de éxito.

En síntesis, todo lo que podamos encontrar en común entre el boxeo y la danza tiene relación con el hecho de que son prácticas que se inscriben en el cuerpo, y que tienen un modo de aprendizaje basado en la incorporación, es decir, en el hacer que el cuerpo entre en la práctica y la práctica en el cuerpo. El resultado es un cuerpo modelado por y para una práctica específica, con capacidad para interpretar y ejecutar por su cuenta, sin la mediación de la conciencia, determinados movimientos al detalle. En palabras de Wacquant: "es el cuerpo el que comprende y aprende, el que clasifica y guarda la información, encuentra la respuesta adecuada en el repertorio de acciones y reacciones posibles y se convierte en última instancia en el verdadero `sujeto´ (si es que hay uno) de la práctica pugilística" (ibid.: 97). Aunque en el ballet la capacidad del cuerpo para responder espontáneamente no es tan crucial como en un asalto de boxeo, igualmente es el cuerpo el sujeto de la práctica, el que sabe exactamente cómo colocar al instante cada mínima parte respondiendo a la consigna de hacer determinado paso.

La danza y el deporte

Otra característica en común entre la danza y el deporte es la subalternidad de los estudios académicos que los abordan. De acuerdo a Bourdieu, los sociólogos del deporte se encuentran doblemente dominados, tanto en el universo de los sociólogos como en el de los deportistas: encontramos "por un lado personas que conocen muy bien el deporte de modo práctico pero que no saben hablar de él y, por el otro, personas que conocen muy mal el deporte de modo práctico y que podrían hablar de él pero desdeñan hacerlo, o lo hacen sin razón ni justeza" (1996 [1987]: 173). La escasez de estudios de las ciencias sociales sobre el deporte se debe según este autor a que la división del trabajo científico suele reproducir la lógica de la división social del trabajo. En este aspecto también establece una homología con lo que ocurre con las investigaciones sobre danza, igualmente escasas. Bourdieu atribuye esta cuestión a que "la danza es la única de las artes cultas cuya transmisión –entre bailarines y público, pero también entre maestro y discípulo- es enteramente oral y visual, o mejor, mimética" (ibid.: 182), al no tener la objetivación de una escritura adecuada[2], a modo de la partitura para la música, complicando su estudio, y haciendo difícil distinguir claramente entre partitura y ejecución, y llevando a identificar la obra con el bailarín. Junto con esto, en general hay poco interés de quienes componen el universo de la danza para escribir sobre su arte; los poquísimos textos teóricos sobre danza escritos por sus protagonistas circulan repetidamente entre los interesados. En la compilación realizada por Roger Copeland y Marshall Cohen en What is dance? (1983), David Lewin (1977) y Francis Sparshott (1981) se preguntan, en diferentes textos, por qué la filosofía ha ignorado a la danza. Definiendo a la danza como "el tesoro de la sabiduría del cuerpo", y como "la presencia perfecta del cuerpo humano en movimiento", Lewin se inclina por atribuir esa ausencia a cuatro cuestiones: primero, dado el carácter patriarcal de nuestra sociedad, existe una aversión a los principios femeninos, supuestamente condensados en la danza desde sus orígenes; segundo, la hostilidad hacia el cuerpo, fruto de los

fundamentos éticos y religiosos de la civilización occidental; tercero, en vinculación con el punto anterior, el dualismo espíritu/carne o mente/cuerpo, presente desde la tradición judeo-cristiana e intensificado desde el cartesianismo; por último, el hecho de que los filósofos que se han ocupado de la estética, se han concentrado en el problema del juicio y en la naturaleza cognoscitiva de los valores estéticos, y han ignorado el objeto de la percepción estética. Sparshott, recopilando las explicaciones que se han dado sobre el poco interés de la filosofía por la danza, reconoce dos de las explicaciones dadas por Lewin, y suma una más: la primera, que en nuestra sociedad, donde las mujeres ocupan un lugar subalterno, la danza se entiende como un arte femenino, resultando en que se considere un tema menor; la segunda, que la danza es un arte corporal, y "los filósofos temen y odian al cuerpo"; la tercera, que la danza es un arte efímero, que sólo recientemente ha podido registrarse por medios técnicos como el video y que en pocos casos queda plasmada en sistemas de notación. Por sobre estas explicaciones, se inclina por atribuir el poco interés de los filósofos por la danza a que ésta no ha ocupado una "posición cultural central" que le hubiera permitido ser integrada a las "ideologías culturales preeminentes" en diferentes momentos de desarrollo de la filosofía; por lo que estaría pendiente "encontrar un lugar para la danza", aquel que sólo ella pueda llenar, un significado particular.

Una vez constatada esta insuficiencia en los estudios sobre la danza y sobre el deporte, no queda más que ocuparse de abrir el juego para que ellos proliferen. Más allá de las comparaciones que podamos establecer entre diferentes prácticas incluidas en estos universos, tengamos en cuenta lo que ha planteado Bourdieu en "Programa para una sociología del deporte": al ser prácticas basadas en un aprendizaje y una comprensión corporal, estos dos campos son "terrenos donde se plantea con la máxima agudeza el problema de las relaciones entre la teoría y la práctica, y también entre el lenguaje y el cuerpo" (1996: 182).

Bibliografía citada

Bourdieu, Pierre (1996): "Programa para una sociología del deporte". En: *Cosas dichas*. Gedisa, España.

Bourdieu, Pierre (2003): *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera, Córdoba y Buenos Aires.

Crossley, Nick (1995): "Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology". *Body & Society* , 1; 43. Sage, London.

Geertz, Clifford (1997): *La interpretación de las culturas*. Gedisa, España.

Gutiérrez, Alicia (2005): "El sentido práctico: La lógica de la práctica y el proceso de reflexividad en Pierre Bourdieu". *Revista Complutense de Educación* 2 (16). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Hammersley, Martyn y Paul Atkinson (1994): *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós, México.

Lewin, David M. (1983): "Philosophers and the dance". En: Roger Copeland y Marshall Cohen, eds.: *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford University Press: Oxford.

Sparshott, Francis (1983): "Why Philosophy neglects the dance". En: Roger Copeland y Marshall Cohen, eds.: *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford University Press: Oxford.

Wacquant, Loïc (2006) [2000]: *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

---

[1] Diversos autores han destacado la necesidad de no olvidar el lugar que el investigador ocupa en el contexto de investigación, como un sujeto social que produce una mirada sobre otros sujetos sociales. Entre otros,

es el caso de Pierre Bourdieu, advirtiendo que “cuando se aborda una práctica cultural cualquiera, /hay que/ interrogarse a sí mismo como practicante de esa práctica” (2003: 251-252), y sugiriendo el proceso de “autosocioanálisis”, con el fin de “objetivar al sujeto objetivante”, procurando “mirar y analizar los condicionamientos sociales que afectan al proceso de investigación, tomando como punto especial de la mirada, al propio investigador y sus relaciones” (Gutiérrez, 2005: 229), poniendo al investigador en relación con sus pares, con las instituciones de su campo, con la realidad que analiza y con los sujetos cuyas prácticas investiga. O el caso de Martyn Hammersley y Paul Atkinson, quienes afirman que reconocer el carácter reflexivo de la investigación social implica reconocer que somos parte del mundo social que estudiamos “y esto no es meramente una cuestión metodológica, es un hecho existencial” (1994: 29).

[2] En la danza hay disponibles sistemas de notación como la notación Benesh o la Labanotación, pero su uso es minoritario y son muy complejas, patrimonio más de especialistas en notación que de la totalidad de los bailarines.