

Posibles miradas en torno a la creación

Historias de modificaciones y permanencias de un saber en el marco de la danza contemporánea

Carla De Polsi Astapenco¹

UdelaR

Resumen

La presentación surge del trabajo de investigación denominado “Arte y Educación Física: una mirada a la Danza Contemporánea en el Uruguay” que se enmarca en el Departamento académico de Educación Física y Prácticas Corporales del Instituto Superior de Educación Física de la Universidad de la República. El objeto de la investigación refiere a la creación como objeto de saber, pensado desde un raconto histórico de cómo se modifica este objeto en la danza contemporánea y sus cambios de posicionamiento en esta práctica corporal. Se propone como objetivo general visualizar el estado del arte en relación a las composiciones/ creaciones de Danza Contemporánea en el Uruguay y como objetivos específicos, analizar las configuraciones que presenta la producción artística en los procesos de creación, analizar las creaciones en danza en su posibilidad de pensarlas en tanto objeto de saber y describir el estado de situación de la danza en el Uruguay, en relación a la creación/composición en los discursos oficiales presentes en los planes de estudios y programas del SODRE, ANEP- CFE y UDELAR. Para la presente ponencia, se propone profundizar en el análisis de la creación en tanto objeto de saber, de pensar este objeto a partir de los discursos históricos, de cómo los mismos se ha modificado y posicionado. Resulta pertinente en el análisis de la creación en tanto objeto de saber los cuestionamientos sobre ¿Es posible pensar a la creación desde un saber? ¿Cuáles han sido los discursos en relación a este objeto a lo largo de la historia en la danza? ¿Han habido cambios de posicionamiento? ¿Qué roles ha tenido las composiciones/ creaciones en la danza? ¿Es posible llevar al discurso todo saber de la danza o hay elementos que escapan al discurso?

¹ Licenciada en Educación Física (ISEF-UDELAR), Maestranda en Ciencias Humanas opción Antropología de la Cuenca del Plata (FHCE-UDELAR). Instituto Superior en Educación Física-Universidad de la República (ISEF-UDELAR).

Palabras claves: Danza Contemporánea, cuerpo, creación, composición.

Introducción

El trabajo surge de la investigación denominada “Arte y Educación Física: una mirada a la Danza Contemporánea en el Uruguay” que se enmarca en el Departamento académico de Educación Física y Prácticas Corporales del Instituto Superior de Educación Física de la Universidad de la República.

El objeto de la investigación refiere a la creación/composición como objeto de saber, pensado desde un racconto histórico de cómo se modifica este objeto en la danza contemporánea y sus cambios de posicionamiento en esta práctica corporal. Desde este lugar Louppe (2011) realiza un aporte para pensar en las variaciones y virajes que la composición y la coreografía han tenido a lo largo del siglo XX y XXI y la importancia que la mismas han cobrado en la Danza Contemporánea. “[...] Pero la relación de la composición coreográfica con las otras artes tiene también sentido, en la historia misma de la danza contemporánea, y forma parte de su tradición, por no decir de su epopeya. [...]” (Louppe, 2011, p. 210) La composición aparece como un elemento fundamental de la Danza Contemporánea. Su denominación, no obedece exclusivamente a elementos temporales, sino que responde a “nuevas estructuras de producción y valoración de las producciones artísticas” (Mora, 2010, p.209).

El objetivo general es visualizar el estado del arte en relación a las composiciones/creaciones de Danza Contemporánea en el Uruguay y cómo objetivos específicos, analizar las configuraciones que presenta la producción artística en los procesos de creación; analizar las creaciones en danza en su posibilidad de pensarlas en tanto objeto de saber; describir y analizar los discursos oficiales respecto a la creación/composición en los planes de estudios y programas del SODRE, ANEP- CFE y UDELAR.

Se propone focalizar en el eje de creación/ composición a partir de los cambios que ha tenido la Danza en relación a la temática, donde se posiciona el mismo en un lugar central, ya no exclusivamente en el lugar del coreógrafo, sino también para el bailarín y otros actores que se vinculan a esta práctica corporal. “Si el conocimiento de la composición es indispensable para el bailarín, también lo es, como hemos visto, para quien se interroga sobre las lecturas de las escrituras coreográficas [...]” (Louppe, 2011, p. 197). Esto permite y permitió pensar en un conocimiento de la composición y, por tanto, supone pensar la composición como objeto de investigación.

El recorte para la ponencia, propone el análisis de la creación en tanto objeto de saber, a partir de los discursos históricos y de cómo los mismos se han modificado y posicionado. En este sentido se proponen las siguientes preguntas: ¿Es posible pensar a la creación desde un saber? ¿Cuáles han sido los discursos en relación a este objeto a lo largo de la historia en la danza? ¿Han habido cambios de enfoques? ¿Qué roles ha tenido las composiciones/ creaciones en la danza? ¿Es posible llevar al discurso todo saber de la danza o hay elementos que escapan al discurso? ¿Qué cuerpos aborda? ¿Cuál es la relación entre educación del cuerpo y creación?

Comprender al cuerpo

A los efectos de poder realizar un racconto histórico sobre los distintos posicionamientos de la creación/composición en la danza, nos interesa realizar un recorte de las posibles conceptualizaciones y reflexiones sobre el cuerpo, en tanto el mismo se lo hace objeto de intervención en la modernidad y nos permitirá vislumbrar y analizar aquellas transformaciones que ha tenido la danza, en particular, haciendo eje en las composiciones. Tomando la idea de Ruggiano (2015) respecto de que el cuerpo es un punto de llegada, se entiende al cuerpo como “previo” en su significación social al sujeto que lo “posee”. En cada cultura se estructuran y construyen los significados del cuerpo, que irán sedimentando y aprehendiendo al humano como sujeto del cuerpo.

El cuerpo será, siempre y diferente en cada forma de organización social, aquel producto que resulte de la interacción de positivities que operan sobre las carnes, incluso desde antes de que esas carnes adquieran una configuración que nos permita identificar una individualidad humana. Es en este sentido que podemos decir que el cuerpo es tributario del conjunto de ideas dominantes de una época; así como también que “El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo”. (LE BRETON, 1995: 13) (Ruggiano, 2015, p. 9)

Entender como las diferentes prácticas corporales, en tanto cultura, construyen cuerpos y sujetos diferentes. Como las ideas dominantes de una época, afectan en la constitución de las prácticas, poniéndose en manifiesto tanto desde la reproducción como desde la oposición y rebeldía hacia estas ideas. “El papel de la danza (y otras prácticas corporales) no se reduce a mera reproducción de la ideología hegemónica, sino que también es el lugar en el que se actualizan y ensayan diversas posibilidades sociales.” (Pérez Royo, 2016, p. 16)

En cada danza, se manifiesta y compone una mirada del cuerpo determinada. Cada estilo de danza, incluye una corporalidad particular (aparte de un lenguaje y de técnicas del

cuerpo y del movimiento), que no necesariamente siempre es explícita, sino que puede aparecer implícitamente, como un curriculum oculto en las distintas prácticas de educación del cuerpo (Pérez Royo, 2016).

Pero el término corporalidad no se refiere únicamente a fabricaciones en el ámbito del arte, sino también a los diferentes modos de estar, habitar, hacer y presentarse que no han sido resultado de un entrenamiento consciente, sino del aprendizaje cultural y social en una determinada geografía, un momento histórico concreto y dentro de una sociedad específica. (Pérez Royo, 2016, p. 14)

La danza, en tanto práctica artística, es inherente a pensarla en términos de composición. “El acto de componer (componere, disponer juntos) especializa más de acuerdo con un plan arquitectónico y lógico aquello que pertenece al ámbito del arte” (Louppe, 2011: 191). Un análisis de los métodos y procesos de creación/ composición en danza, posibilitarán ver reflejados las formas de constitución de los cuerpos y sujetos, pero también serán reflejo de como las sociedades y culturas afectan los modos de comprender los procesos de creación.

Las diferentes definiciones de la coreografía y las funciones que ha asumido a lo largo del tiempo no son autónomas, no obedecen únicamente a un desarrollo interno de la disciplina dancística, sino que dan en paralelo y en consonancia con una serie de actitudes, ideologías y prácticas culturales e históricas que han configurado nuestros cuerpos actuales. Por ello, esas diferentes definiciones y prácticas de la coreografía [...] sirven como nuevas metáforas con las que abordar las dinámicas del nosotros, sino también son útiles para aproximarnos a las maneras en las que concebimos hoy en día el cuerpo y sus relaciones con otros, nuestra manera de movernos y quizá también nuestras movilizaciones. (Pérez Royo, 2016, p. 18)

Estas distintas formas de pensar los procesos de composición, conlleva diferentes modos “de articular los conceptos de escritura, cuerpo y relación, los cuales pueden servir como tropos para tratar los modos de pensar la vinculación entre norma, individuo y organización colectiva.” (Pérez Royo, 2016, p. 18).

Un cambio de paradigma

A principios de siglo XX se comienza a establecer un cambio de paradigma sobre el cuerpo que se sostendrá, en gran medida, hasta la actualidad. La modernidad² trae consigo

² “Como primera aproximación, digamos que la noción de “modernidad” se refiere a los modos de vida u organización social que surgieron en Europa desde alrededor del siglo XVII en adelante y cuya influencia, posteriormente, los han convertido en más o menos mundiales” (Giddens, 1999: 15). Resulta un aporte a la reflexión sobre la modernidad la siguiente idea: “Las formas de vida introducidas por la modernidad arrasaron de manera sin precedentes todas las modalidades tradicionales del orden social” (Giddens, 1999: 18), el autor reflexiona sobre lo que denomina “el carácter discontinuista de la modernidad” (Ídem), como aspecto clave para comprender este proceso histórico.

la conformación de los estados nacionales, donde se impuso una educación del cuerpo racional, utilitaria y al servicio de la nación, que se amoldaba a los ideales de la modernidad. Se pregonaba un nuevo ideal de cuerpo y subjetividad basado en cuerpos dóciles³, rectos, fuertes, higiénicos, hábiles, normativos, disciplinados y virtuosos. Ahora el cuerpo es objeto del poder de encauzamiento de la ciencia y la pedagogía, sujeto al disciplinamiento, a ser esculpido al detalle, como medio para una educación de sus comportamientos y subjetividad.

Se establece una separación entre sujeto y cuerpo que podemos rastrearla hasta Descartes, dando pie a la disociación entre cuerpo y mente, naciendo el cuerpo resto, que resulta en la configuración de la episteme moderna en relación al cuerpo. “La definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros, de sí mismo. El cuerpo es el residuo de estas tres contracciones” (Le Breton, 2002: 46).

El cuerpo, factor de individuación en el plano social y en el de las representaciones, está disociado del sujeto y es percibido como uno de sus atributos. Las sociedades occidentales hicieron del cuerpo una posesión más que una cepa de identidad (Le Breton, 2002: 22).

Desde la idea que los distintos proyectos coreográficos traen consigo diferentes concepciones del cuerpo, siendo sujeto de la danza, Brozas (2013) tomando las ideas de Huws(2006) plantea que “[...] el cuestionamiento ontológico de la danza se inserta en los propios proyectos artísticos” (p. 277).

Sobre este punto Sanchez (2006 en Brozas, 2013) propondrá una forma de clasificación de las coreografías y producciones:

A este respecto, Sánchez (2006, p. 9) propone una taxonomía dicotómica en torno a la ‘imposible definición de la danza’ en la que distingue entre coreografías sin o con discurso propio, y entre producciones que elaboran discursos surgidos de la experiencia con el cuerpo respecto de las que usan el cuerpo para ‘vehicular’ un contenido externo (Brozas, 2013, p. 277)

La clasificación dicotómica planteada al respecto de las producciones de danza, en aquellos que surgen a partir de las experiencias con el cuerpo y aquellos que usan al cuerpo como vehículo de un contenido externo, se podría ver como la dicotomía entre un coreógrafo que realiza un creación externa, sin la participación del bailarín y el bailarín pasa a representarla e interpretar ese producto externo⁴, y un proceso de composición en

³ “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las "disciplinas".” (Foucault, 2002: 83)

⁴ aunque un buen interprete haga carne, se apropie de ese personaje de esa composición, como si fuera él quien lo creó.

que aparece como central la experiencia con el cuerpo, donde el bailarín conforma ese proceso compositivo, donde el cuerpo y el sujeto emerge en el proceso de creación.

En el primer caso, el cuerpo aparece como residuo, como resto, que representa algo ya escrito y el autor y creador se encuentra ausente de la obra.

La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representa más o menos directamente el pensamiento del <<creador>>. Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del <<amo>>. (Derrida, 1978, p. 235 en Lepecki, 2008, pp. 98-99)

Una de las características principales de las artes escénicas de principios de siglo XX (como el teatro y la danza), es la crítica a la representación, a ese autor- creador ausente y a esos cuerpos dóciles, hábiles, normativos y virtuosos. Estas críticas trajeron consigo movimientos artísticos contestatarios, que buscaban la pluralidad de los cuerpos, la singularidad, la sensibilidad de los mismos componiéndose en la experiencia.

Teóricamente, la crítica a la representación anuncia <<una fractura en el régimen epistemológico de la modernidad, un régimen que se apoyaba en una fe en el efecto de realidad>> de la representación en la medida en que aseguraba la estabilidad del discurso (Gordon, 1997:10). [...] En la danza, [...] era uno de los impulsos característicos de la danza posmoderna norteamericana de los sesenta, un impulso que la hacía especialmente semejante al proyecto político del performance art y a la estética del minimalismo, según el conocido planteamiento de Yvonne Rainer en su célebre <<Manifiesto NO>>; <<NO al espectáculo no a la virtuosidad no a las transformaciones y a la magia y a la simulación>> (en Banes, 1987: 43).(Lepecki, 2008, p. 88)

Estos cambios de paradigma al respecto de las composiciones en la danza, provienen del cuestionamiento de una disciplina marcada por las imposiciones de racionalidad y orden estético, así como también por la confianza en la experimentación corporal, experimentación con las técnicas coreográficas y con los cuerpos- sujetos (Brozas y Vicente, 2017). Esto ha generado cambios en los modos de enseñanza de la danza, así como en las composiciones.

Esta lucha contra las imposiciones que marcaban el statu quo, comenzaba a observarse ya con Isadora Duncan, visualizándose reivindicaciones propias del movimiento corporeista. La importancia que cobran estos discursos y prácticas se ve reflejada en la tendencia creciente de la danza moderna y sus influencias en las producciones coreográficas y de los planteamientos pedagógicos de la creación artística (Brozas, 2003). Se genera un viraje en las bases pedagógicas de las producciones coreográficas

contemporáneas, las formas y los procedimientos. Este cambio se provoca a partir de la profundización en la sensación del bailarín y el rechazo a lo decorativo y espectacular. Louppe (2015) encuentra en la escuela alemana (surgida de la Ausdruckstanz [danza de expresión]), en la corriente wigmaniana y en la actividad de Laban, un trabajo, que al margen de los formalismos, propone “[...] la exploración de un estado o de un gesto, de sus cualidades, de los elementos sensibles que le son intrínsecos, sin recurrir a ninguna autoridad exterior a la experiencia.” (Louppe, 2015, p. 199).

La danza contemporánea, vendrá a proponer un cuerpo que cambia el orden de las cosas, un cuerpo que propone romper con la hegemonía, buscando romper con los cuerpos dóciles, maniables y manipulables.

En la década de 1960, se inician otras formas de danza que no sólo proponen otras técnicas y formas de concebir el cuerpo y el movimiento, sino que comparten el interés por no someterse a único conjunto de reglas, por desarrollarse sin relatos que dictaminen cómo debe ser la obra y su modo de producción, con una coexistencia de estilos plurales. (Mora, 2010, p. 200-210)

Las creaciones como aparecen con la posibilidad que esos cuerpos hablen, piensen, ya el bailarín no representa, sino que compone, participa activamente en el arte de la danza.

Del movimiento al cuerpo-sujeto y la experiencia en la búsqueda

Brozas (2013) plantea el retorno del cuerpo como tema coreográfico en la danza posmoderna americana, luego de la aparición en las vanguardias. El cuerpo pasa a ser “el sujeto mismo de la danza” (Brozas, 2013, p. 285) y no tanto como instrumento para simbolizar lo expresivo. La danza, torna una dirección que elige al cuerpo como centro de sus discursos, se define “[...] para justificar la propia danza o los procesos de la creación en torno al cuerpo” (Brozas, 2013, p. 285). Se realiza un cambio de posicionamiento, de centrarse en el movimiento, pasa a ser el centro de la danza el cuerpo. En tanto ese cuerpo ya no es visualizado como “envasé” sino con un vínculo al sujeto, podríamos decir, que el sujeto pasa a ser el centro de los procesos compositivos.

En algunos coreógrafos contemporáneos, el cuerpo pasa a predominar por sobre el movimiento como objeto de la danza, “[...] el movimiento pasaría a situarse como elemento consecuente o relativo al cuerpo.” (Brozas, 2013, p. 286). Esto no implica la negación al movimiento, sino que el objeto pasa a ser el cuerpo en movimiento.

A principios del siglo XX el movimiento se consagra como objeto de la danza moderna, y a finales, el cuerpo, releva y sobrepasa al movimiento al proponer su imagen, así como su densidad material y cultural [...] Diversas disciplinas artísticas sitúan al cuerpo como

eje temático o experimental, proponiendo lugares de referencia desde donde abordar nuevas direcciones coreográficas. (Brozas, 2013, p. 289)

Este giro paradigmático, podría implicar que si la centralidad esta puesta en el movimiento, el bailarín podría ser remplazado, en tanto la importancia esta puesta en el movimiento y no en quien realiza el mismo; pero cuando la danza posiciona a lo corporal, con sus peculiaridades, con sus singularidades, entendiendo al cuerpo en relación al sujeto, entra el sujeto como tal, el sujeto hace a las composiciones, creando las mismas desde su experiencia.

La experimentación en la danza, desde sus técnicas y lenguajes y en las composiciones en la misma, comienza a crecer como movimiento, debido a los cuestionamientos que se comienzan a realizar con respecto al cuerpo.

Parto, para abordar estos cuestionamientos, de la frase lanzada por Deleuze, parafraseando a Spinoza: “No sabemos lo que puede el cuerpo.” (DELEUZE, 2007: 41). [...] No saber qué es lo que puede un cuerpo no significa no saber nada respecto del cuerpo, sino que simplemente es un reconocimiento de la imposibilidad de conocer qué es lo que un cuerpo es capaz de hacer. (Ruggiano, 2015, p. 16)

Al no saber qué es lo que el cuerpo es capaz de hacer, en términos de que hay un imposible en relación al cuerpo, la experiencia cobra un lugar singular. Si hay algo que no podemos conocer, son nuestras experiencias que tenemos como sujetos y que serán quienes nos conformen (Ruggiano 2015). Alwin Nikolais propone datos internos de la materia coreográfica. Plantea que es el cuerpo mismo que mediante sus investigaciones, producirá modalidad de existencia (Louppe, 2015).

[...]Por un lado señalar que la experiencia es siempre del orden del sujeto –de ahí que ubiquemos su asiento en el cuerpo–, por lo que no podríamos suponer experiencias “puras”, o como las llama el filósofo italiano Giorgio Agamben “experiencias originarias”: “Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto...” (AGAMBEN, 2001: 64); [...] Por otro lado, y como consecuencia directa de lo anterior, tampoco en este caso existiría la posibilidad de la neutralidad: “Sucede que la experiencia está siempre condicionada y cuadrículada por relaciones de poder.” (DELEUZE, 2013b: 93); no habría la posibilidad de una experiencia que se produzca más allá de unas coordenadas de espacio y de tiempo, de manera independiente del territorio que ese sujeto transita, o por fuera de un plano que los contenga.”(Ruggiano, 2015, p. 17)

Cuando el cuerpo-sujeto pasa a ser el centro en la danza, el mismo será central en lo compositivo, para el bailarín como para el espectador. El acontecimiento escénico es productor de experiencia como medio de la presencia (Rossel, 2015), por lo que esta será otro de los grandes cuestionamientos, que implicará cambios en la composición y en la experiencia escénica de la misma.

Una creación del colectivo

En la primera mitad del siglo XX, se llevan a cabo algunas prácticas que reivindican que el componer no podría ser algo externo a aquellos sujetos de experiencia. La escuela Bauhaus alemana, tiene un lugar relevante en relación a este punto. La misma ha tenido un rol importante en relación al análisis de sentido y de las formas de participación creativas interdisciplinar y de la búsqueda de trabajo igualitario en la misma. Estos elementos, “[...] definen este tipo de comunidades teatrales que buscan un cambio social y parten de la acción grupal idealizada en la que se invierten o desaparecen las jerarquías de trabajo.” (Brozas, 2003: 93).

Louppe (2015), plantea como elemento esencial en la composición, “[...] la producción de material a través de las actividades de improvisación” (p. 201). Los contenidos producto de la composición, adquieren legitimidad a partir de los recursos de los sujetos (individual o en la agrupación) con la exclusión de datos externos. “la coreografía contemporánea es una obra hecha <<in vivo>>. [...] Trata de la materia del ser, y singularmente la materia del ser-en-movimiento, como lugar privilegiado de la toma de conciencia.” (Louppe, 2015, p. 202). Por lo que la improvisación puede ser como herramienta al momento del proceso de composición, o como obra en sí misma.

Las experiencias de improvisación, que comienzan a desarrollarse en los años sesenta (en las distintas artes escénicas), buscan la composición *entre*, buscan la composición desde un colectivo. Desde este lugar, se apuesta a que los bailarines dejen de ser objeto para la coreografía, y sean sujetos de la composición. “[...]El bailarín no sólo ejecuta, sino que además, propone o dispone, cada movimiento pasa por la subjetividad y el poder creativo del bailarín- poder conseguido como fruto de la relación afectiva y sensitiva con su propio cuerpo [...]” (Brozas, 2003: 204). Esto planteara nuevas formas de pensar las relaciones entre coreógrafos y bailarines, y poniendo las responsabilidades de la creación en el colectivo. Estas miradas no solo impactan en la composición, en sí misma, sino que comienza a establecerse modificaciones en la formación de los bailarines. “La composición interviene en dos momentos de la vida coreográfica. En la puesta en marcha de la obra, evidentemente. Pero también como <<ejercicio>> sin finalidad obligada, en la formación del bailarín. En esta formación, la composición es indispensable.” (Louppe, 2011, p. 196). En los principios de los años noventa, esto cobro más fuerza en la enseñanza de la danza, como en la conciencia de los bailarines.

Uno de los movimientos que abrió a la danza hacia la improvisación (a lo desconocido e inesperado), fue el que conformaron bailarines y coreógrafos de la Judson Church en Nueva York en los años setenta. Steve Paxton, que conformaba dicho colectivo, plantea:

<< Esta persecución del interior mismo de la experiencia del cuerpo, por uno mismo o en grupo, se vuelve a encontrar, pero en un contexto y una filosofía completamente diferentes, en creadores radicales como Steve Paxton para quien, según Cynthia Novack, <<la composición no debía ser creada por el coreógrafo sino nacer (to arise) entre los bailarines>> (Paxton, 1990 en Bardet, 2012, p. 120)

Steve Paxton, lleva el trabajo de la improvisación a su auge, con la corriente de contact improvisation. “Con la ayuda de un cuerpo-socio, el bailarín improvisa todas las posibilidades del apoyo [...]” (Louppe, 2015, p. 206). Es importante tanto como práctica de danza contemporánea, como por su valor como modalidad creativa.

La improvisación aparece como espectáculo acabado, pero antes de esto, aparece como experiencia, que es parte de la esencia de la danza contemporánea, en lo que refiere a la exploración de los límites (Louppe, 2015).

Reflexiones finales

El cuerpo de la danza contemporánea tensiona su propia construcción histórica. Interpela las maneras que se lo ha representado a lo largo de la historia y a la danza como tal. En este sentido, resulta muy interesante el planteo de Carvallo (2015), cuando dice que el mismo se ha emancipado.

Desde esta perspectiva se podría hablar de una suerte de emancipación del cuerpo, entendiendo dicha emancipación no tanto como una utopía de liberación si no, más bien, como un cuerpo de la danza que es consciente de su sometimiento y busca la subversión poniendo en juicio su pasado a través de una puesta en escena que implique su propio proceso de reconstrucción y resignificación como un cuerpo pensante. (Carvallo, 2015, p. 96)

La danza contemporánea nace como rebeldía a ciertas hegemonías de la sociedad y cultura de la modernidad. Generó grandes rupturas en relación a los modelos artísticos de composición, que partían de representaciones de coreografías externas a los bailarines, posicionando a los sujetos como centro de la composición, “[...] en tanto ‘cuerpo-sujeto’, es capaz de generar obra y poner en escena parte de sí [...]” (Carvallo, 2015, p. 98). Se plantea una investigación corporal y escénica a partir de la experiencia.

La creación/composición se ha transformado en la historia de la danza, pasando de ser algo exclusivamente propio del coreógrafo, a ser intrínseco a los distintos sujetos que participan de la danza. Esto ha generado grandes cambios en la formación de los

bailarines, apareciendo en las formaciones como conocimientos fundamentales de los mismos. Por lo que nos es pertinente indagar, sobre un posible saber de la composición/ creación en la danza contemporánea. Dada la centralidad sobre la experiencia corporal y en la búsqueda de un lenguaje corporal, que no sea simbólico o relatoría del lenguaje verbal, nos preguntamos, ¿es posible llevar al discurso todo saber de la danza o hay elementos que escapan al discurso? ¿Cómo se posiciona el conocimiento de la composición/ creación en relación a esto? ¿Cuál es la relación que se establece entre la enseñanza de un saber en danza y la creación/composición?

Referencias Bibliografía

Bardet, M. (2012) *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Argentina, [2008].

Brozas Polo, M. P.; Vicente-Pedraz, M. (2017) La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(1) pp. 71-87.

Brozas Polo, M. P. (2013) El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea. En: *Movimento*, Porto Alegre, 19(3), pp. 275-294, jul/set.

Brozas Polo, M. P. (2003) *La Expresión Corporal en el Teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real, España: ÑAQUE Editora.

Carvallo, I. (2015) La aparición del cuerpo en la danza. En: MAXWELL, A. (ed.) *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. Santiago de Chile, Chile: [s/e], pp. 85-100.

Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Argentina: Industria Gráfica Argentina, [1975].

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión, [1990].

Lepecki, A. (2008) *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá, [2006].

Loupe, L. (2011) *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Mora, A. S. (2010) Tesis doctoral: *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. La Plata, Argentina: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.

Pérez Royo, V. (2016) Componer el plural. Una introducción. En: PÉREZ ROYO, V. y AGULLÓ, D. (eds. y coors.) *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*. Barcelona, España: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa, pp. 9-30.

Rossel, C. (2015) Fronteras invisibles. Reflexiones parciales sobre “lo contemporáneo” en la escena. En: MAXWELL, A. (ed.) *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. Santiago de Chile, Chile: [s/e], pp. 31-55.

Ruggiano, G. (2015) *Cuerpo, educación, experiencia (Aproximaciones conceptuales a la relación cuerpo-creación)*. Montevideo, Uruguay: [s.n.], propuesta de taller presentado a la Escuela Nacional del SODRE, prensa.