

TABLA DE CONTENIDO

I.- INTRODUCCIÓN.....	3
II.- MARCO TEÓRICO.....	4
LA CORPOREIDAD EN LA DANZA.....	4
III.- DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO.....	13
IV.- CONCLUSIONES.....	17
V.- REFERENTES.....	18
VI.- BIBLIOGRAFÍA.....	19

Lo perfecto, lo sobrehumano, lo ideal, aquello que es deseado por todos, puesto a la vista, palpable, tangible. El momento de la identificación. Soy yo, soy el otro. La distancia, la alteridad y la diferencia desaparecen. Se es uno. Pero ¿esa comunión es real? ¿Acaso no es sino una máscara transitoria que permite la evanescente ilusión de lo perfecto? ¿En dónde queda el dolor que conlleva a la representación de la utopía?

I.- INTRODUCCIÓN

La presentación pública final de una obra de ballet clásico es una recreación visual de aquello que se presume perfecto cuando es observado por el público en escena. Es en realidad el producto de una serie de transformaciones corporales tanto en el campo objetivo como subjetivo que padece el bailarín, que altera su identidad para poder ser un medio que elimina su consciencia y que se transforma en un símbolo creado por otro para la transmisión de un sentido, que en el caso de ballet clásico se fundamenta en los conceptos sociales y culturales de los siglos XVII y XVIII, que en este tipo de arte perviven hasta la actualidad y que conlleva a que el público que asiste y todos aquellos que intervienen en la obra sean un grupo de “entendidos en la materia” para que la finalidad de cualquier empresa artística se pueda cumplir. Brindar un significado.

II.- MARCO TEÓRICO

LA CORPOREIDAD EN LA DANZA

La corporeidad es la integración permanente de múltiples factores que constituyen una única entidad. Factores psíquico, físico, espiritual, motriz, afectivo, social e intelectual constituyentes de la entidad original, única, sorprendente y exclusiva que es el ser humano: Soy yo y todo aquello en lo que me corporizo, todo lo que me identifica.

Alicia Grasso¹.

La naturaleza íntima de la danza puede ser explicada a través de las palabras atribuidas a Martha Graham: “*El cuerpo dice lo que las palabras no pueden decir*”², y como tal el fenómeno se remite a la esfera de la comunicación, de una forma de lenguaje que se establece entre quien la ejecuta y quien observa. Este lenguaje requiere de un objeto único para su realización: el cuerpo humano y éste que a su vez se comporta como la materia necesaria y suficiente. Pero todo instrumento requiere de unas características específicas para que cumpla adecuadamente con el propósito para el que fue diseñado.

El cuerpo es el fundamento de la identidad del ser humano como refiere Carmen Díaz:

¹ Alicia Grasso, “Portal Deportivo,” *La Palabra Corporeidad en el Diccionario de Educación Física* 4 (2008): 132.

²About en español, Octubre 3, 2014 (8:00 p.m.), comentado por Corazón Tierra, *Citas célebres de Martha Graham*, Octubre 27, 2014, <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/a/Citas-Celebres-De-Martha-Graham.htm>.

“El cuerpo es uno de los bienes más entrañables del sujeto y éste es uno de los atributos que permiten situarlo como objeto. Es un objeto para el sujeto, uno de sus bienes más íntimos y más propios, sobre el que construye su imagen... Ese bien que posee el sujeto, ese cuerpo sobre el que se construye la identidad, aceptándolo, contrariándolo o rechazándolo, es un objeto que encarna al sujeto, en tanto la existencia del ser hablante no es posible sin la referencia a su cuerpo. Su disposición de ser viviente le impone cargar con un cuerpo, y más allá de esa forma transitoria que toma la vida, su condición de humano, signada por el significante, lo determina como un cuerpo hablante”³.

En la danza, el cuerpo requiere lograr la incorporación de una serie de actitudes tanto motrices como psicológicas para que sea habilitado como un ejecutante completo y por tanto el objeto fundamental en cuanto a la transmisión del sentido de lo ejecutado. Puede argumentarse aquí, que el cuerpo se convierte, en este proceso dialógico, en el símbolo que conecta el significado con el significante.

Pero, el cuerpo humano no es un objeto aislado. Como categoría de objeto incluye ser copartícipe con el sujeto. Esto se traduce en que posee una fase material objetivable, tangible, posible de ser evaluada en todas sus dimensiones físicas, pero que también pertenece al dominio de lo subjetivo, se interrelaciona con este y se auto-modifica. La parte subjetiva es todo lo que el ser humano percibe a través de sus sentidos y que genera una representación en su mente y le otorga sentido a lo que lo rodea y a sus relaciones.

³ Carmen Lucía Díaz, “El Cuerpo: Ese Objeto Marcado por el Otro,” *Desde el Jardín de Freud, Revista de Psicoanálisis*, 3 (2003): 98.

Estas relaciones son consigo mismo y con la sociedad. En este aspecto se toma lo dicho por Savater⁴ en el sentido de que el hombre es un ser social y que adquiere la categoría de ser humano completo cuando ha adquirido completamente esta dimensión. Lo anterior conlleva que el ser humano, producto final de la relación objeto-sujeto, sea producto de sí mismo y de su realidad social y que por tanto, su comportamiento final como individuo sea producto de estas interacciones.

Como tal, el cuerpo es una construcción polifónica y se puede decir con Alain Corbin: “El cuerpo es una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente que se elabora, se disuelve, se reconstruye al hilo de la historia del sujeto, por mediación de los discursos sociales y de los sistemas simbólicos”⁵. Pero el cuerpo en la danza no se evanesce; debe tolerar su unicidad y aceptar ser él mismo, a la vez objeto sensible y objeto de representación, materia y sentido, símbolo y significado.

La danza, pertenece a una actividad social específica y este ámbito comparte, como los demás sitios en donde se desarrollan las actividades humanas, características similares que permiten su observación, su análisis, su entendimiento y comprensión. Dadas estas razones, Ana Mora, en referencia a Pierre Bourdieu, dice sobre ellos:

“Las propiedades, los elementos constitutivos y las leyes de funcionamiento de todos los campos sociales pueden sintetizarse en los siguientes puntos: todo campo tiene una historia, es dinámico y está sujeto a cambios, sufriendo constantes definiciones y redefiniciones de sus límites, sus relaciones y sus características. Este desarrollo histórico se acompaña de una acumulación de saberes, de técnicas, de

⁴ Eduardo Savater, *El Valor de Educar*, (Grupo Planeta, 2010).

⁵ Alain Corbin, “Historia Del Cuerpo,” En *Historia del Cuerpo*, (Taurus, 2005), 17.

procedimientos; sin olvidar su dimensión histórica, pueden ser aprehendidos en un momento dado de un proceso continuo de transformación”⁶.

Esta lectura define claramente cómo se ha desenvuelto la danza a través de las épocas y de cómo se pueden evaluar sus constituyentes. Para el caso particular de la danza clásica, la definición de sus límites, relaciones y características se han detenido en el tiempo y su constitución como ballet clásico ha canonizado de manera inamovible las diferentes técnicas y formas ejecutorias. Es así, que como producto de emancipación de estas reglas rígidas, han aparecido en el campo general de la danza los nuevos movimientos llamados moderno, neoclásico, contemporáneo y experimental. Lo anterior ha llevado a que el ballet clásico se considere como fuente primordial de los movimientos actuales, pero que en razón de la diversidad de expresiones dancísticas en la actualidad, lo clásico se reafirme en sus preceptos y posiciones tanto de técnica de enseñanza, como coreográfica y representativa.

La danza y por lo tanto el ballet clásico son considerados arte, y en relación con esto Arthur Danto⁷ nos advierte acerca de que tanto el artista como la audiencia comparten un tipo de conocimiento ya sea teórico o práctico que le confiere a la obra el estatus de arte. Necesariamente debe comunicar significados o sensaciones a través de un medio. Esto traduce que el arte es de por sí un producto social y contextual y que es su contenido simbólico el que le otorga su valor como portador de sentido y de develar o de resaltar de manera impactante cualquier situación o

⁶ Mora, Ana Sabrina, “El Aprendizaje de la Danza en un Campo de Creencia y de Luchas. La Perspectiva Analítica de Pierre Bourdieu y su Contribución a la Antropología de la Danza,” *Maguaré*, 2007, 229-334.

⁷ Cynthia Freeland, “But is it Art?,” (Oxford University Press, 2001), 447.

hecho que tenga un profundo arraigo cultural para ese grupo social y en algunos casos que sea universal.

Es precisamente en la interacción entre el individuo y la sociedad el sitio en donde se genera la corporeidad que es en toda la acepción un sinónimo del concepto de *habitus* que extractado de Bourdieu, Ana Mora explora:

“El concepto de *habitus* supone que los individuos son el producto de condiciones sociales e históricas, el producto de una historia colectiva que se va depositando en los cuerpos y en la estructura de los campos. Puede entenderse como lo social incorporado o hecho cuerpo, porque estas disposiciones se encuentran inscritas en el cuerpo, formando una suerte de “segunda naturaleza”. Esto incluye un proceso de resistencia, confrontación, negociación y acomodación a reglas normativas y regulativas que permiten la permanencia en el campo; es una estructura incorporada que se ha internalizado y hecho cuerpo de modo duradero. Las condiciones objetivas que se incorporan se convierten en disposiciones más o menos permanentes, que incluyen la postura corporal, las maneras de moverse, de hablar, de oler, de mirar, de percibir, de inventar, de pensar, de sentir, los esquemas de percepción, apreciación, clasificación y jerarquización”⁸.

El ballet clásico inicia su trasegar a partir de 1661, cuando Luis XIV rey de Francia inaugura “La Real Academia de Danza”, bajo la dirección de Pierre Beauchamp, con el propósito de “restablecer la danza en toda su perfección”, lo que significaba que debía estar regida y controlada por un grupo de expertos en el tema y

⁸ Ana Sabrina Mora, “El Aprendizaje de la Danza en un Campo de Creencia y de Luchas. La Perspectiva Analítica de Pierre Bourdieu y su Contribución a la Antropología de la Danza,” *Maguaré* 21(2007): 229-334.

no avalar su desarrollo en ámbitos diferentes a los por ellos establecidos⁹. Los conceptos y patrones allí determinados, con muy escasas variaciones, han permanecido a lo largo del tiempo, asunto que determina que el ballet clásico está bajo el dominio de los preceptos culturales, filosóficos y económicos que regían los siglos XVII y XVIII.

Todo ello produce en la actualidad, para el bailarín, una ruptura de su medio cultural nativo, para adentrarse en una práctica que no concita los fenómenos culturales y perceptivos de la actualidad. También determina que el ballet clásico sea un producto para un grupo selecto de conocedores de la materia, lejano al gran público y a sus necesidades. Ya que el ejecutante debe interiorizar la técnica pertinente, el proceso se hace antinatural, arduo, exigente y de aprendizaje y dominio a largo tiempo.

El aprendizaje de la técnica se realiza por medio de maestras y maestros de baile que a su vez han sufrido el mismo proceso. Es una cadena hasta el origen de las técnicas del ballet clásico, transmitidas de generación en generación. Es aprendizaje/enseñanza visual, por imitación, por repetición, en donde el texto escrito poco valor, si es que ninguno posee. Se observa al experto, se imita; si no se logra después de repetidos intentos el maestro o maestra se acerca y físicamente, con sus manos, toca al aprendiz y lo lleva a la posición deseada. No media la capacidad interpretativa definida como el acto propio de representar algún hecho, media la sujeción estricta al movimiento o pose ya definido aunque para el bailarín no tenga sentido de expresión de su interioridad.

⁹ Ferdinando Reyna, *Historia del Ballet* (Daimon, 1985), 34.

El ejecutante es un objeto, que puede ser observado y modelado al antojo del coreógrafo o coreógrafa. Es este último quien tiene algo que decir. Es quien impone el sentido y su texto es el bailarín, es su construcción. El ejecutante de la obra es pasivo en cuanto a la verdadera producción de significado, únicamente lo trasmite, es el medio, es el símbolo creado por otro.

Para llegar a ser considerado un valioso ejecutante o un gran bailarín, primero debe ser valorado por los expertos en cuanto a la estructura de su cuerpo ya que existen medidas y definiciones sobre lo que el cuerpo del bailarín debe o no poseer. Si pasa este examen es admitido. Luego inicia el largo y sistemático proceso, que para la danza clásica requiere el comienzo del aprendizaje desde la niñez, para lograr que ese ser interiorice y naturalice los movimientos, poses y habilidades necesarias para la ejecución. En las escuelas de ballet es un proceso que tarda entre 7 y 10 años.

El bailarín de ballet es transformado de tal manera que aun fuera de la escena se reconoce como tal. Su figura, su postura, sus movimientos son inequívocos de lo que practica. La corporeidad como bailarín de ballet se logra después de un largo proceso y ese habitus se hace manifiesto a un costo que en ocasiones supera la capacidad del individuo para el sometimiento y la férrea disciplina exigida.

La danza, es eminentemente una práctica corporal que reside en el bailarín y en la transformación y expresividad de su cuerpo. Además es efímera. El paso, el movimiento, la pose, es fugaz e igualmente cambia instantáneamente. El artista de la danza debe ejecutar los movimientos dados por otro, el coreógrafo, quien es el que da sentido a la ejecución y la lleva al estatus de arte. El bailarín es manipulado por quien crea la obra como por el público quien lo confunde con la obra misma.

Ana Mora nuevamente nos recuerda a través de las 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. Son prácticas que se inscriben en el cuerpo, y que tienen un modo de aprendizaje basado en la incorporación, es decir, en conseguir que el cuerpo entre en la práctica y la práctica entre en el cuerpo. El resultado es un cuerpo modelado por y para una práctica específica, con capacidad para interpretar y ejecutar por su cuenta determinados movimientos al detalle, sin la mediación de la conciencia”¹⁰.

¹⁰Ana Sabrina Mora, “El Aprendizaje de la Danza en un Campo de Creencia y de Luchas. La Perspectiva Analítica de Pierre Bourdieu y su Contribución a la Antropología de la Danza,” *Maguaré* 21(2007): 229-334.

III. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO:

El proyecto consiste en una instalación que alude a la danza clásica, un producto artístico basado en el cuerpo. Esta instalación consta de dos componentes: el primer espacio se refiere al escenario, sitio de presentación final de la obra, producto acabado, en donde se ofrece al público –el otro- la idealización del lenguaje corporal. Es un espacio que alude a las formas en las que el cuerpo como objeto artístico adquiere sentido y significado. El segundo componente es la tras-escena en donde se muestra el proceso de adquisición de la capacidad de transmitir ese lenguaje por parte del bailarín, el cual es un proceso arduo, fatigante y que debido a las concepciones culturales y filosóficas que rigen este campo del arte conlleva una serie de adaptaciones psicológicas y físicas que determinan un proceso de angustia persistente que comprometen la estabilidad del artista y alteran la percepción de sí mismo y su relación con el entorno.

La instalación consiste en un circuito. El punto de partida se da frente a una serie de tres pinturas¹¹, estas operan como afiche publicitario anunciando la obra que se verá en el auditorio. Mientras el espectador observa y analiza las imágenes suena un primer anuncio que indica que la obra comenzará en cinco minutos.

¹¹ Las pinturas han sido realizadas a partir de momentos específicos de una coreografía realizada por la autora de la presente instalación titulada *Alter Ego* en el año 2012.

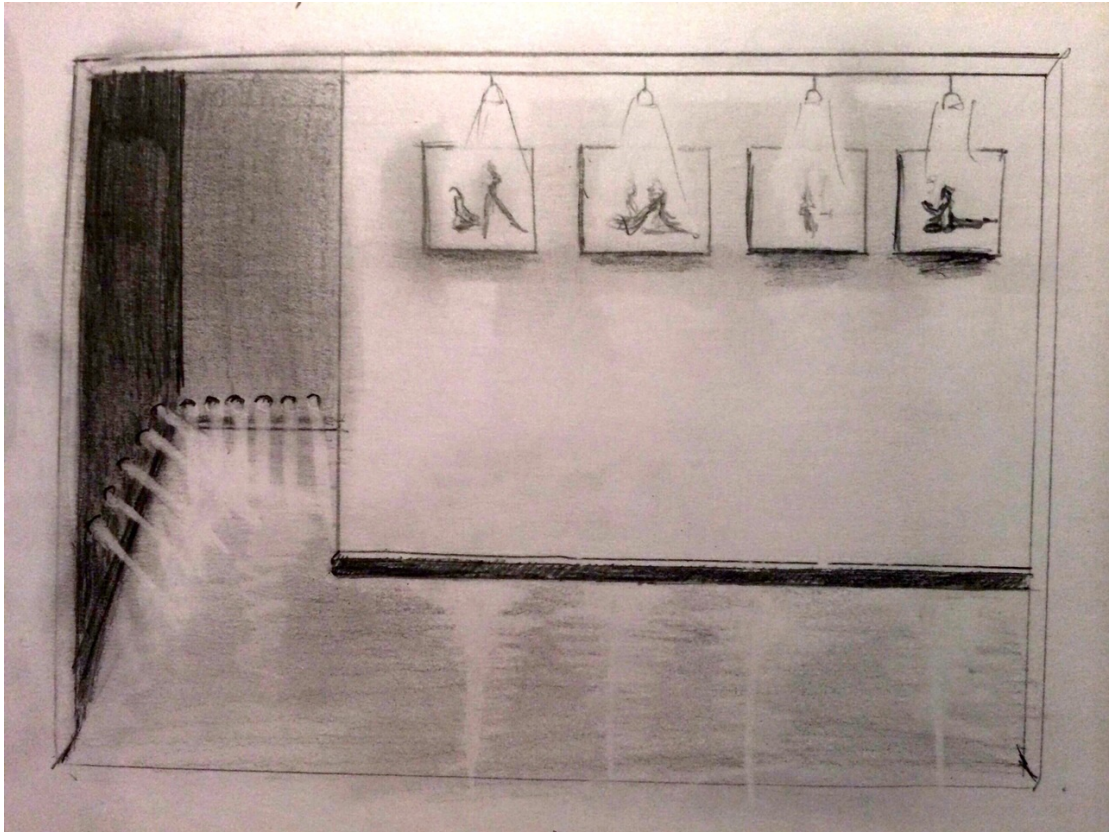


Figura 3 -1
Boceto de la galería de pinturas (inicio de la instalación)

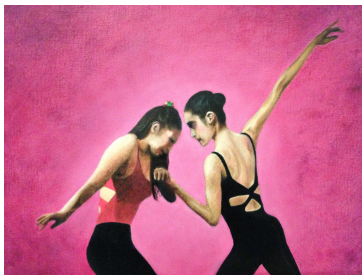


Figura 3 – 2
Alter Ego 1



Figura 3 – 3
Alter Ego 2

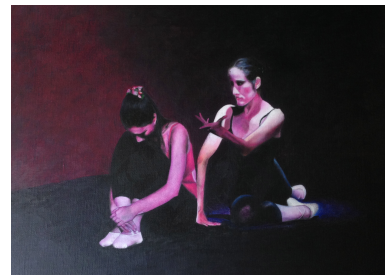


Figura 3 – 4
Alter Ego 3

Nombre de las obras: Alter Ego
Autor: Sylvia Henao
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 30cm x 40cm
Fecha: 2014

A continuación, se camina por un pasillo oscuro que conduce a la entrada del teatro. En el piso habrán unas luces como las que se perciben en las salas de cine que indican la dirección por donde el público debe caminar. Acto seguido, el asistente entra al auditorio y se ubica en una de las tres sillas, estas mantienen el diseño de las utilizadas en los teatros para recrear la atmósfera usual de los espacios dedicados para este fin. En ese momento, se da el segundo anuncio que indica que la obra va a comenzar.

En seguida, se da la proyección de un video de aproximadamente 40 segundos. Este video muestra las capas de la bailarina que son la representación de las diversas fases psicológicas y físicas por las cuales atraviesa la ejecutante de la obra que son los procesos vividos de transformación de su corporeidad hasta cuando el/la director/a considera que la bailarina se ha convertido en el símbolo que le otorga sentido por él/ella preestablecido a la obra.

En una visión que inicia con la mirada sobre una ejecución perfecta, al producto acabado, al cuerpo de la bailarina llevado al límite por la intención del/la director/a, a la transmutación de la ejecutante en un texto sobre la que recae el peso del significado, se continúa con la representación de los cambios que acaecieron en la ejecutante, que ha debido transformar su cuerpo y redefinir su corporeidad, hasta presentarla como un cuerpo inmóvil, rígido, sin consciencia de sí, como arcilla presta a ser moldeada. En este instante, también se hace referencia al camino circular que lleva la bailarina. Es vista como materia prima para ser moldeada y también, cómo al final de la presentación, al terminar el ciclo de la obra, la bailarina queda nuevamente despojada del papel que ejecutó y vuelve a ser la arcilla primigenia.

Al terminar la proyección del video se oscurece el espacio y nuevamente aparecen luces que conducen hacia el escenario; el ciclorama se abre dando paso a la segunda parte de la instalación, la tras escena. Aquí, se percibe un lugar con una luz tenue, sólo se iluminan los objetos importantes como el tocador, la barra, el traje de la bailarina y al fondo paneles con un collage de fotografías de la artista. Este lugar, al cual sólo se permite la mirada del visitante desde la tarima, recrea la interioridad de la bailarina, su pensamiento, sus emociones, sus sentimientos. La sensación de una distorsión del espacio recrea su mente. Un lugar sin las claras referencias espaciales de lo que se considera la realidad objetiva. Allí, se encuentran las huellas de las experiencias vividas, de todo aquello que ha debido afrontar y transformar para poder ser el objeto que finalmente se construyó para su presentación. Queda parte de sí misma, pero alterada por el modelamiento al que fue sujeta. Quedan partes que construyen su identidad nueva, fragmentada, condicionada, despojada de su propio sentido.

El visitante accede desde la tarima como una indicación de que nadie puede compartir físicamente el mundo interior de la bailarina. Es simplemente un observador, pero ahora con la perspectiva no de la obra finalizada y de la bailarina como texto, como un símbolo, sino de alguien, una persona, que ha sido y se ha transformado a sí misma mediante un proceso de reconstitución de su corporeidad con el precio de la fragmentación de sí.

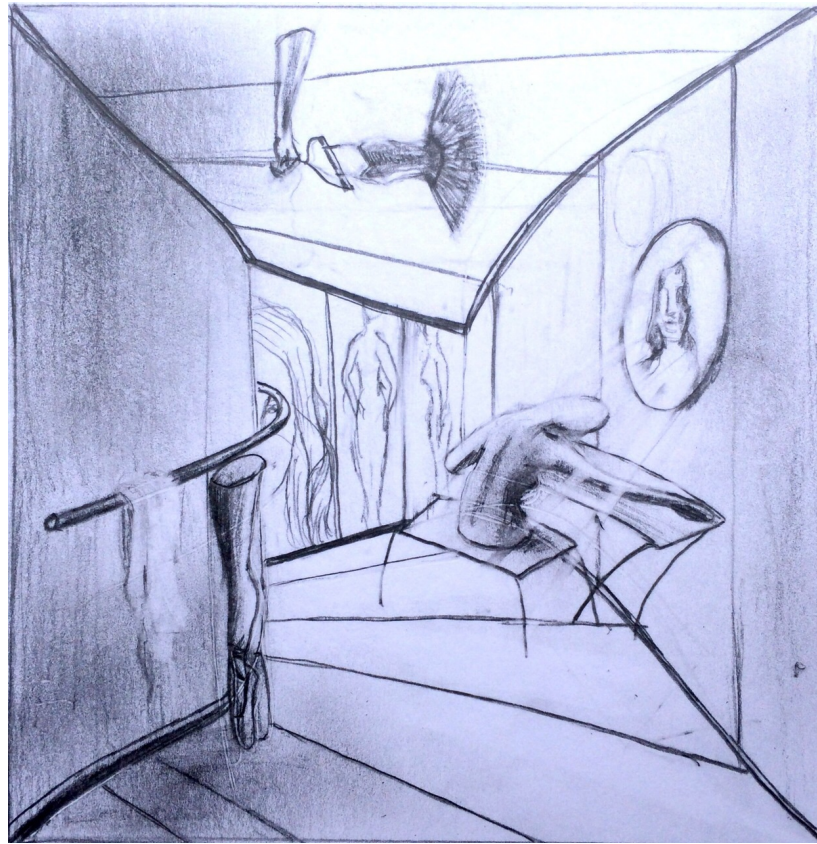


Figura 3 – 5
Boceto de la tras escena (parte final de la instalación)

Después de que el espectador tiene la posibilidad de apreciar lo que sucede en la tras escena, el lugar queda oscuro y se encienden las luces que lo dirigen hacia la salida conduciéndolo nuevamente al espacio donde se encuentran las pinturas para que pueda reevaluar y hacer un análisis crítico de las mismas después de haber vivido la instalación.

IV.- CONCLUSIONES:

1. El lenguaje de la danza requiere de un objeto único para su realización: El cuerpo humano y éste a su vez se comporta como la materia necesaria y suficiente.
2. El cuerpo es el fundamento de la identidad del ser humano
3. En la danza, el cuerpo requiere lograr la incorporación de una serie de actitudes tanto motrices como psicológicas para que sea habilitado como un ejecutante completo y por tanto el objeto fundamental en cuanto a la transmisión del sentido de lo ejecutado. El cuerpo se convierte, en este proceso dialógico, en el símbolo que conecta el significado con el significante.
4. El cuerpo en la danza no se evanesce; debe tolerar su unicidad y aceptar ser él mismo, a la vez objeto sensible y objeto de representación, materia y sentido, símbolo y significado.
5. En el ballet clásico, el bailarín es el objeto textual del coreógrafo o director. Pierde su identidad. Es el pensamiento de otro el que dirige su movimiento.
6. La transformación intencional del cuerpo para que se convierta en un elemento simbólico es el fin primordial del ballet clásico. El logro de ese *habitus* transforma de manera objetiva y subjetiva al bailarín ya que su transformación altera su identidad “soy yo y todo aquello en lo que me corporizo, todo lo que me identifica”¹²

¹² Alicia Grasso, “Portal Deportivo,” *La Palabra Corporeidad en el Diccionario de Educación Física 4* (2008): 132.

V.- REFERENTES

Textos referentes:

Nancy, Jean Luc. 58 Indicios sobre el cuerpo. Editorial La cebra. Buenos Aires, 2010.

Artistas referentes:

-Edgar Degas

-Henri Matisse

-La Ribot

-Sadie Benning

Bailarinas referentes:

-Anna Pavlova

-Alicia Alonso

-Isadora Duncan

-Pina Bausch

-Svetlana Zakharova

Películas/ Documentales:

El Cisne Negro (Black Swan). Dirigido por Darren Aronofsky. Interpretado por Natalie Portman. 2010.

Henao Bernal, Sylvia Carolina. Entrevista de Maria Alejandra Cardona. «El Lado Oscuro del Ballet.» *Los Informantes*. Canal Caracol Televisión . Bogotá. 18 de Junio de 2014. <http://losinformantes.noticiascaracol.com/reviva-el-cap%C3%ADtulo-37-de-los-informantes-1196-capitulo>

Henao Bernal, Sylvia Carolina. *Alter Ego*. Interpretado por Sylvia Carolina Henao Bernal y Elisa Toro Franky. Asociación de Egresados de la Universidad de los Andes, Bogotá. 4 de Agosto de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=IZubZ3H5ceU&list=UUeMZjKwwaT7sJhqGr9PG6zQ>

Wenders, Win. Pina: dance, dance, otherwise we are lost. 103 min. United States, New York. Criterion Collection. 2011

VI.- BIBLIOGRAFÍA

Corbin, Alain. «Historia Del Cuerpo.» En *Historia del Cuerpo*, de Alain Corbin, 17. Taurus, 2005.

Díaz, Carmen Lucía. «El Cuerpo: Ese Objeto Marcado por el Otro.» *Desde el Jardín de Freud, Revista de Psicoanálisis* (Universidad Nacional de Colombia), nº 3 (2003): 98.

Freeland, Cynthia. «But is it Art?» Oxford University Press, 2001: 447.

Grasso, Alicia. «Portal Deportivo.» *La Revista* 1, nº 4 (Enero 2008): 132.

Mora, Ana Sabrina. «El Aprendizaje de la Danza en un Campo de Creencia y de Luchas. La Perspectiva Analítica de Pierre Bourdieu y su Contribución a la Antropología de la Danza.» *Maguaré*, nº 21 (2007): 229-334.

Reyna, Ferdinando. *Historia del Ballet*. Daimon, 1985.

Savater, Eduardo. *El Valor de Educar*. Grupo Planeta, 2010.

Tierra Corazón. *About en español*. <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/a/Citas-Celebres-De-Martha-Graham.htm> (último acceso: 3 de octubre de 2014).