

Sosa, Emanuel

Danza aérea: Entre lo curricular y extracurricular en la constante construcción de las prácticas de la educación física

Tesis presentada para la obtención del grado de Licenciado en Educación Física

Directora: Rocha Bidegain, Liliana

CITA SUGERIDA:

Sosa, E. (2013). *Danza aérea: Entre lo curricular y extracurricular en la constante construcción de las prácticas de la educación física [en línea]. Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:*
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1120/te.1120.pdf>

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Universidad Nacional de La Plata.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Licenciatura en Educación Física.

**“DANZA AEREA: ENTRE LO CURRICULAR Y
EXTRACURRICULAR EN LA CONSTANTE
CONSTRUCCION DE LAS PRACTICAS DE
LA EDUCACION FISICA”**

**PRÁCTICAS CORPORALES Y DANZA
AEREA**

Emanuel Sosa

Directora: Liliana Rocha Bidegain

ÍNDICE

- **INTRODUCCIÓN**

- **CAPITULO 1 - LEGITIMACIÓN DE LA DANZA**

1.0 Bildungsroman como modelo interpretativo

1.1 Objetivos

- **CAPITULO 2 - REVISIÓN HISTÓRICA DE LA DANZA**

2.1 *Danzas clásicas. Entre el racionalismo estético y el neoclasicismo.*

A) La antesala del proyecto moderno

B) El racionalismo en la danza y, el mecanicismo y el materialismo en el cuerpo.

C) Neoclasicismo en la danza: El Ballet como espectáculo y el absolutismo como mecenazgo.

D) La Representación y el rol del cuerpo.

E) Neoclasicismo - Romántico: Lo sublime y lo pintoresco en el proceso transicional.

F) Lo sublime en el estilo Imperial: Napoleón y el retorno del apadrinamiento en la danza

G) Principio del fin del academicismo francés en el Danza: el gesto y una nueva interpretación del movimiento.

H) Influencias delasartianas

2.2 *Danzas Modernas. Aproximaciones a la conquista de la autonomía artística.*

A) Las dos modernidades.

B) Modernidad y progreso.

C) El cuerpo en el proyecto moderno.

D) La Modernidad Estética.

E) La Danza del siglo XX.

2.3 *Cumplimiento de la modernidad estética.*

- A) Autonomía: modernidad estética y teoría formalista.
- B) El formalismo en los ´50.

2.4 *La poshistoria de la Danza: Danza Contemporánea.*

- A) De las Vanguardias Históricas a las neo-vanguardias.
- B) Posmodernismo.
- C) Judson Dance Theater.

• CAPITULO 3 – DANZA AÉREA Y LAS PRACTICAS CORPORALES

3. 1 *Educación física y prácticas corporales.*

3. 2 *La Fenomenología y la relación Hombre-Medio.*

- A) La relación sujeto-medio.
- B) La percepción en el horizonte.
- C) Desde el cuerpo propio.

3. 3 *La subjetividad corporal.*

- A) La subjetividad corporal.

3. 4 *La Danza Aérea.*

- A) Brenda Angiel y Danza Aérea.
- B) Qué es la Danza Aérea?

• CAPITULO 4 – REFLEXIONES QUE NOS APROXIMEN LA DANZA AÉREA AL PROFESORADO

4.1 *El cuerpo en la danza aérea: una propuesta para el cambio.*

- A) El cuerpo en la Danza Aérea.
- B) Referencias espacio-temporales del cuerpo en la Danza Aérea.

• CONCLUSIONES

• BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN

La tesis centra su temática en torno a una intriga que surgió en el transcurso del profesorado. Escuchaba decir a los profesores que las cuestiones referidas a la identidad del profesorado se debían buscar en las prácticas mismas. Me preguntaba en qué prácticas se debían buscar esos identitarios; si era en las prácticas escolares, en las del profesorado o en las extracurriculares, en el campo académico o en el “uso popular”.

Seguí mi formación, entre libros, seminarios y congresos empecé a entender que la identidad no es una y definitiva. Indagando en las concepciones teóricas comprendí que los procesos de formación y construcción de tal o cual práctica nunca se terminan, y como tal, están en constante re-creación. Al mismo tiempo, mi propia experiencia en el campo de las prácticas iba enriqueciéndose. Entre Yoga, Malabares y Teatro Aéreo empezaba internamente a problematizar mis dudas y me preguntaba: qué condición debería tener una práctica corporal para ser un contenido educativo?

Responder esta duda nos aproxima al marco de constitución y acción de la Educación Física, ya que como disciplina educativa nace sujeta a la conformación y constitución de los Estados-Naciones, siendo parte del sistema educativo moderno, y destinada a legitimar un modelo masas. Este modelo hizo confluir a diferentes dispositivos para llevar a cabo la tarea de regularizar la población; siendo la ciencia la encargada de legitimar el saber, el cómo hacer y qué hacer. La Educación Física adoptó saberes de diferentes ramas de la ciencia, (como de la fisiología, psicología y pedagogía) recayendo sobre sus prácticas preceptos, conceptos y direccionamientos que le delimitaron su campo de intervención mediante la utilización del dispositivo como elemento normalizador de la práctica.

El dispositivo es un concepto desarrollado ampliamente por Foucault y que Edgardo Castro (2005), en el apartado dedicado al concepto, detalla: “1) El dispositivo es la red de relaciones que se puede establecer entre elementos heterogéneos: discursos, instituciones, arquitectura, reglamentos, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, lo dicho y lo no-dicho; 2) El dispositivo establece la naturaleza del nexo que puede existir entre estos elementos heterogéneos”¹.

¹ Castro, E. *El vocabulario de Michel Foucault*. Un recorrido por sus temas, conceptos y autores. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

Agamben, por su parte, va más allá, “Si todo es dispositivo, si el lenguaje es el dispositivo de los dispositivos”², consideraremos de aquí en más a la Educación Física como un dispositivo de la educación del cuerpo.

Ahora bien, según Stenhouse (como para Talcott Parson)³ un contenido educativo es un aspecto de la cultura que debe ser *transmitido* por constituir una herencia o tradición cultural; que debe ser *aprendido* ya que no es una manifestación particular o producto de la constitución genética del hombre y, por ende debe ser *compartido*. Y agrega que la cultura es producto de la interacción social, y que cada persona ha aprendido cada una de las culturas a las que tiene acceso, por entrar en contacto y formar parte de esa comunidad. Por ende, será tarea de la escuela el presentar a sus miembros una cultura que tiene una entidad propia fuera del grupo y no se ha originado en el mismo.

Con este amplio margen de interpretación y tutelada por la ciencia, la Educación Física diseñó sus contenidos básicos comunes, en los cuales se prescribe que, la Educación Física se debe estructurar alrededor de ciertas configuraciones de movimientos que son personal, cultural y socialmente significativos y que se diferencian por los modos como organizan el movimiento y los fines con que lo hacen. Entre ellas pueden distinguirse la gimnasia, los juegos y deportes y las actividades en la naturaleza y al aire libre.

Pero estas prácticas al estar fuertemente entrecruzados por formas diferentes de pensar la disciplina generan un imposible a la hora de definir cuáles son los principios que la constituyen como tal, por lo que: “Tanto la educación físico-deportiva, la educación psicomotriz y la educación física pedagógica han construido discursos y prácticas que por más que insistamos en optimizarlas, cambiarlas y justificarlas, siguen y seguirán impidiendo que la práctica sea de los prácticos que la practican, la formalizan y la gestionan”⁴. En tal situación se ha tornado necesario replantear ciertas lógicas que nos permitan repensar las prácticas de la Educación Física. La alternativa planteada por medio de la Educación Corporal surge como un posible a la hora de pensar la práctica de los prácticos, y poder desde allí encontrar un rumbo más certero a la hora de definir el quehacer del Profesor.

Marcelo Giles en su texto *Formación de Grado: ¿Educación Física o Educación Corporal?*⁵, introduce un análisis comparativo entre Educación Física y Educación Corporal, ampliando el campo de reflexión sobre las prácticas corporales y desmenuzando las diferentes vertientes que cada una de ellas intenta establecer dentro del marco académico. La Educación Corporal nos permite incluir dentro del debate a las diferentes prácticas corporales, otorgándole a la relación

² Agamben, G. *¿Qué es un dispositivo?* Conferencia pronunciada en la Universidad de La Plata, 2005. Disponible en: <http://caosmosin.acracia.net/?p=700>.

³ Stenhouse, L., *Investigación y desarrollo del curriculum*. Madrid, Ed. Morata, 2003.

⁴ Giles, M., *Formación de Grado: ¿Educación Física o Educación Corporal?*, UNLP. Pág. 1

⁵ Giles, M., *Formación de Grado: ¿Educación Física o Educación Corporal?*, UNLP.

sujeto- objeto, teoría-practica, organismo-cuerpo, movimiento como natural o como un constructo socio-cultural; la inminente necesidad de ser cuestionadas.

Es desde la visión de la Educación Corporal que la tesis sienta sus aportes, intentando contribuir humildemente en el enriquecimiento del debate, contribuyendo en la constitución de saberes y en la apropiación de estos por parte del Profesorado.

Es con este enfoque que nos posicionamos y desde donde reclamamos para la Danza Aérea un marco de análisis que la Educación Física hoy no contempla. La Danza Aérea no requiere un organismo sino un sujeto⁶, y exige para su abordaje un replanteo sobre los métodos y estrategias de enseñanza; las que deben construirse en la misma práctica y en la interacción con los sujetos, en tanto se problematiza el contenido.

En síntesis, tanto la Danza Aérea como las diferentes practicas emergentes "...nos reclaman salir de esta Educación Física, de este dispositivo que nos tiene atrapados en la esfera de lo natural, de la vida puramente animal, y la salida, la forma de romper el circuito receptor-desinhibidor no es interrumpir la práctica, ni hacer desaparecer la Educación Física, sino generar, construir prácticas distintas⁷". Se puede decir que La Danza Aérea es para la Educación Física tradicional una práctica distinta y ajena, quizás distante por sus vínculos artísticos, pero, sin embargo en tanto refiere a la Educación del Cuerpo, a una Educación Corporal, ve necesario interpelar al sujeto como a un otro, uno mismo y distinto, que al ejercer su práctica, y aun diferenciándola coma extra académica, interpreta en ella un saber.

Ahora bien, es posible incluir la Danza Aérea como un contenido para la educación del cuerpo?

Para intentar responder este interrogante hemos desarrollado la siguiente estructura capitular:

En el primer capítulo se recorre brevemente el camino de la Danza hasta la actualidad, utilizando para ello un género literario de formación y autodescubrimiento: el Bildungsroman. Esta novela que representa el desarrollo del ser humano en diferentes etapas, formas y períodos de la vida hasta llegar a su realización, fue utilizada como recurso teórico para analizar la historia del arte por Arthur Danto. Siguiendo su ejemplo, este primer capítulo nos introduce brevemente desde los cimientos de la Danza hasta nuestros días.

En el segundo profundizamos estos periodos, develando los diferentes intersticios que la Danza debió pasar para llegar a su forma compositiva propia, pura y ajena de cualquier otra disciplina.

⁶ Stavrakakis, Y. *Lacan y lo político*, Buenos Aires, Ed. Prometeo-UNLP, 2008.

Para Lacan el Ego emerge de lo imaginario, y el sujeto emerge de lo simbólico. Por tanto, el sujeto busca en la palabra y en el lenguaje una identidad estable, se vuelve un sujeto en el lenguaje, habita en el lenguaje. Es decir que el sujeto está localizado en una posición secundaria respecto al significante, ya que es éste quien lo constituye. De esta manera, al ser efecto del significante, el sujeto es develado como el sujeto de la falta, generando una cierta subordinación, un ejercicio de poder, lo cual se convierte en la condición de posibilidad para la constitución de la subjetividad. El sujeto es lo que un significante representa para otro significante.

⁷ Rocha Bidegain, L., *Educación Física... la fuerza del dispositivo Biopolítico en la educación del cuerpo*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Pero hacer un análisis histórico deviene si o si en su contextualización, razón por la cual este capítulo es de gran interés para poder comprender los diferentes momentos por los que atravesó el médium dancístico.

En el tercer capítulo nos introducimos en el campo de la Educación Física y las Practicas Corporales, utilizando a la Danza Aérea como disciplina de análisis entre las formas que ambas corrientes procuran saber. Luego tomamos como campo de reflexión filosófico para pensar al cuerpo y la relación sujeto-medio a la fenomenología; el cual es puesto en paralelo con aproximaciones metodológicas de Tomas Csordas provenientes del campo antropológico. De esta manera intentamos arribar a un método de análisis de la Danza Aérea desde una vertiente dualista de interpretación: lo fenomenológico y lo simbólico (textualidad y lenguaje) como visión de lo real.

Y finalmente, en el capítulo cuatro la investigación se propone esclarecer las razones por las cuales se podría derivar en la Danza Aérea una práctica posible de ser un contenido educativo y, que como tal nos ayude a tomar distancia del paradigma cartesiano propio de las ciencias biológicas en pos de contribuir al enriquecimiento del campo social-cultural como generador y promotor de epistemes y derivaciones teóricas dentro del profesorado.

LEGITIMACIÓN ARTÍSTICA

1.1 El Bildungsroman como modelo interpretativo

La Danza Aérea actual y pro-gresiva busca romper preconceptos y estándares sobre la Danza, es una propuesta en plena vigencia que entabla una extraña y novedosa manera de relacionarnos con nuestro cuerpo.

Saltar y correr, rebotar, girar, relajarse y acostarse ante una pared parece difícil de hacer, mediante la Danza Aérea esto es posible como así también el sueño de volar. El cuerpo sujeto a un arnés crea una nueva “naturaleza”, posibilitando disfrutar de hermosas composiciones y coreografías en el aire. Llegar a contemplar un calidoscopio humano, allí en la pared, enfrente a nuestra butaca y en un gran escenario es algo difícil de contemplar y de hacer aprehensible.

La Danza Aérea forma parte de una muestra que hasta hoy no se nos hubiera ocurrido, sino fuera por los cambios del arte, que en su historicidad siempre ha tenido las mismas tendencias, ser – entre comillas- libremente revolucionario⁸. Sin exagerar limitaciones, sin un material audiovisual o la mismísima experiencia, son casi nulas las posibilidades de percepción e interiorización de la Danza Aérea⁹.

Poder interiorizarnos en esta práctica requiere necesariamente un análisis temporal, espacial e histórico de la Danza que nos permita esclarecer el marco en la cual se constituyó y legitimó como expresión artística independiente de otras artes. En este proceso de legitimación hacia una disciplina autónoma, la danza trazó un recorrido en donde el cuerpo actuó como su médium de posibilidad, estableciéndose como la condición necesaria a través de la cual los diferentes movimientos artísticos dejaron su impronta en la historia de la danza, atravesando en su camino tres periodos diferentes y que los expertos encierran bajo el nombre de “república de la danza”¹⁰, aglutinando dentro de si a las llamadas danzas clásicas, modernas y contemporáneas; y excluyendo a las danzas étnicas, sociales, folklóricas, paganas, etc., ya que sus funciones son objeto de otras disciplinas (sociales, religiosas, terapéuticas etc). A las danzas citadas las llamaremos, de manera muy general, *danza espectacular*.

⁸ Digo entre comillas, porque la situación de un arte libre, sin influencias políticas y condicionantes socioeconómicas no existe.

⁹ En el presente adjunto un dvd con imágenes de danza aérea, las mismas son parte de un espectáculo presentado en el teatro Konex en Argentina, por la coreógrafa Brenda Angiel. También ver: <http://www.aerialdance.com/>

¹⁰ Mc Fee utiliza la noción de "República de la Danza" para hacer referencia al conjunto de expertos relativos a este arte, quienes tienen la autoridad para determinar y evaluar el estatuto de lo artístico.

Para realizar este examen exhaustivo sobre la historia de la danza se tomará como medio de interpretación el Bildungsroman¹¹, que es un modelo literario adaptado para el estudio de la historia del arte por Arthur Danto¹² (1924). Para Susana Tambutti¹³ “entender la relación entre teoría e historia de la danza según la tipología histórica del *Bildungsroman*, sería pensar en un formato narrativo fundado en el principio de estructuración de la imagen del héroe (en nuestro caso la danza) que, gracias a la sola experiencia vivida, madura y se auto construye sin proyecto, sin modelo previo, porque parte del avance progresivo de las relaciones entre el proceso auto reflexivo y la conciencia que se tiene de dicho proceso”. Y para A. Danto esa conciencia, la de llegar a saber uno quién es y qué es el ser, “a pesar de ser el fin de la historia, es, realmente, <el primer día del resto de su vida>”¹⁴.

Entender este modelo progresivo hacia la autoconciencia, es llegar a establecer la autonomía de la Danza en el campo artístico mediante la delimitación de un campo de acción y de su médium expresivo. Rastrear su especificidad consiste en ver y analizar el crecimiento que ha tenido y desarrollado esta disciplina a partir del S XVII y XVIII, cuando asumió la necesidad de diferenciarse de otros campos artísticos mediante la búsqueda propia de un lenguaje, coreográfico y teórico que fundamente su accionar. Es decir, lograr auto referenciarse sin copiar metodologías compositivas adecuadas a otros medios expresivos y sin ser ilustración de la literatura o visualización de la música.

“Adoptar esta modalidad implica establecer un *sentido* histórico, una teleología, es decir, una explicación por medio de las “causas finales”, lo que supone afirmar que la historia de la danza tiende hacia un fin prefijado, es decir, que los hechos ocurrieron según una intención determinada por la búsqueda de una identidad artística propia. En este transcurso, la descripción de acontecimientos externos no es definitoria en sí misma sino solo en la medida en que éstos estén signados por las transformaciones que este arte ha experimentado en el camino hacia su auto reconocimiento, a lo que le es constitutivo, es decir, hacia su *especificidad*. Pensar la danza como arte autónomo no implica pensarla como un arte separado por completo de la serie social, muy

¹¹ Bildungsroman es un género literario -novela de formación y autodescubrimiento- que representa el desarrollo del ser humano en diferentes etapas, formas y periodos de la vida. En la misma se examina el recorrido transitado en la vida, donde cada fase tiene su propio valor y cada una es al mismo tiempo la base de una etapa superior. Las disonancias y los conflictos de la vida aparecen como los necesarios puntos de tránsito de la persona en su camino a la madurez y la armonía.

¹² Danto, Arthur C., 1924, Michigan (EE.UU.). Crítico de arte, alcanzó celebridad por su tesis sobre una supuesta “muerte del arte” en el horizonte contemporáneo de la cultura. Para fundamentar su postura acude a la meditación hegeliana sobre la muerte del arte en el contexto de su Estética.

¹³ Susana Tambutti es arquitecta. Profesora titular de la cátedra Teoría General de la Danza en la carrera de Artes de la Universidad Buenos Aires, Profesora Titular de la cátedra Historia Social del Arte y el Espectáculo en el IUNA. Directora artística del Festival de Danza de la Ciudad de Buenos Aires a realizarse en el 2002. Co-fundadora del grupo Nucleodanza, grupo con el que participó en numerosos Festivales Internacionales.

¹⁴ Danto, C., Arthur, *Después del fin del Arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, 1 edición España, 1999. 2da reimp. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2009. Pág. 27.

por el contrario, pensar la autonomía sería pensar la única posibilidad que puede tener este arte para convertirse en crítico de la sociedad¹⁵.

A partir de este modelo interpretativo seguiremos un camino que parte en las danzas renacentistas y clásicas, encontrando en éstas el esqueleto doctrinal para el estudio de una historia progresiva de la danza, ya que, por vez primera, los modos de producción y recepción estarían regidos por consideraciones estéticas. Luego surgieron los Ballet Modernos acentuando el marco académico institucional, hasta llegar a un tercer periodo donde la danza supo legitimarse habiendo hallado su médium de expresión propio, logrando la modernidad estética mediante el surgimiento de las danzas contemporáneas. Este tercer momento actuó como la encarnación de un periodo al que A. Danto denominó pos-histórico, en donde los modos de transmisión y recepción de las prácticas artísticas confluían en una pluralidad de propuestas, dentro de las cuales podríamos ubicar a la Danza Aérea. Para A. Danto, el arte a partir de los setenta transcurrió por un *paroxismo de estilos* “donde no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con (...) meras cosas reales”, y agrega “el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visible palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podía enseñar el arte a través de ejemplos (...) y que si se hiciese una investigación sobre qué es arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa dar un giro hacia la filosofía”¹⁶.

Abordar la danza en su totalidad es una tarea compleja, por lo cual el recorte temporal centralizará en la danza neoclásica los inicios de análisis. De todos modos no es posible dejar de lado la época Helénica de la Grecia Antigua. Si analizamos el periodo clásico lo podemos hacer desde dos vertientes: desde una concepción evaluativa, o sea como juicio de valor, nos estaríamos refiriendo a lo que constituye la expresión más madura y más perfecta de una cultura. Si lo pensamos desde una concepción descriptiva nos estaríamos refiriendo a una corriente o estilo de determinadas cualidades caracterizadas por la medida, moderación, armonía, nivelación de tensiones y equilibrio de elementos.

El arte, la literatura y la cultura de la época de Pericles fueron clásicos en ambos sentidos; fue en la época de la democracia ateniense cuando el arte griego alcanzó su máximo desarrollo. El siglo de Pericles (Siglo V, especialmente el período comprendido entre los años 460 y 430), es el período ateniense, razón por la cual Atenas tiene la reputación de haber sido el centro educacional y cultural de la Antigua Grecia.

Uno de los conceptos representativos de la Grecia clásica es el de Kanon. El descubrimiento de las proporciones perfectas instaló la idea de *canon*. Un *canon* supone la existencia de una única proporción que sería la más perfecta de todas. Para cada obra había un *canon*, o sea, una forma

¹⁵ Tambutti, S., Hacia una Teoría General de la Danza

¹⁶ Danto, C., Arthur, *Después del fin del Arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, 1 edición España, 1999. 2da reimp. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2009. Pág. 35

obligatoria que el artista debía seguir. Mientras que los músicos tenían un *nomos* (ley), los artistas plásticos tenían un *Kanon*, lo cual ofrecía una garantía de perfección. Tanto el *nomos* como el *kanon* encontraban su justificación dentro de aspectos de la vida social, litúrgica o artística.

A diferencia del *canon* establecido por la Academia del siglo XVII, que otorgó a las producciones artísticas de ese período un aspecto objetivo e impersonal, el *canon* griego era flexible porque era buscado y no establecido, podía ser cambiado y corregido. Se refería básicamente a las proporciones aunque, a veces, se desviara de ellas. Estas proporciones resultaban de la búsqueda incesante de una naturaleza idealizada.

De aquí también deviene el concepto de mimesis. La concepción del momento en lo referente al arte, lo adjudicaban como creación de objetos que no estaban en la naturaleza, mientras que arte también era la copia de la naturaleza, su repetición o imitación. Desde este punto las artes tenían un rol representativo e imitativo que las diferenciaba de las otras. Surge así la danza mimética, como aquella forma danzante que acercaba al hombre al mundo de lo divino, de lo celestial y trascendental por medio del intelecto pasivo y reproductor.

Pero recién en la Francia de Luis XIV y en la de Napoleón, se pudo llevar a cabo un arte clásico que tuvo su reflejo en la danza. Este neoclasicismo se gestó en 1661 con la creación de la Academia Real de Danza, lo que le permitió legitimarla académicamente y le permitió acceder al inicio de la danza espectacular (comenzado con las danzas neoclásicas y atravesando las modernas y contemporáneas). Paulatinamente se fue constituyendo una autenticación artística que reconoció sus propios modos de producción y recepción. A partir de aquí comenzó un avance progresivo hacia la legitimación de la danza; buscando, investigando, y desarrollando constantes producciones nuevas que le permitieran encontrar sus propias herramientas y medios expresivos, logrando sistematizar sus modos de producción y recepción.

En busca de la independencia de otros modos de producción artístico y social, la danza comenzó un proceso que encontró en las acepciones estéticas uno de los caminos más representativos. Este momento marcó un primer corte de inflexión respecto a otras formas dancísticas, y que son parte de la historia que la constituye. Logró independizarse de las danzas de culto, recreativas, las comunitarias, las de corte y las étnicas; ya que no estaban regidas por consideraciones de orden estético que tutelaran los modos de representación.

1.2 Objetivos:

En busca de esta madurez artística interpretada mediante el Bildungsroman, que se inició con la Real Academia en el S XVII y culminó con la Judson Theater a mediados del SXX dando paso a la pos-historia de la danza, se lograron reconocer tres etapas claramente delimitantes entre sí; siendo el periodo contemporáneo la encarnación y justificación de su pos-historia.

Transitar este proceso no le fue sencillo a la Danza y así como los individuos deben navegar en los entornos sociales en los cuales participan a lo largo de su vida, meterse en ellos, contaminarse

y volver a purificarse; para recién así saber en qué consisten; la danza también debería hacerlo. Solo lograría la independencia que la modernidad exigía, entendiendo las diferentes etapas históricas en los cuales participó.

En busca de esta meta se localizaron tres momentos que vislumbran el cometido buscado, encontrar su médium específico en el cual la danza pueda referenciarse logrando la autonomía y su legitimación artística.

- La Danza clásica. Este primer momento, derivado de las posiciones racionalistas y neoclasicistas, en donde la preocupación principal estaba relacionada con la teoría de la imitación y la representación de la belleza ideal. Es un periodo que se inserta en la constitución de una modernidad que estaba afirmando sus bases.
- Danzas Modernas. Un segundo periodo nacido del modelo establecido por la idea romántica del arte instalaba la teoría de la expresión como verdadera, lo cual ponía en conflicto la tradición anterior de la belleza clásica. En este periodo el artista cambió el modelo representacional, desde un movimiento como semejante o mimético hacia otro tipo de expresión que se dirigió al auto examen y a la expresión de su mundo interior.
- Danzas Contemporáneas. Este momento es procedente del formalismo kantiano, que daba cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética develando el carácter no literal del vocabulario de la danza y alejándose de la teoría que la definía como arte que expresaba las emociones del artista. El modernismo estético coloca en primer plano el análisis de la estética de la forma, y la complejidad de sus entrecruzamientos. Si para el modernismo, la obra coreográfica debía constituir un universo autónomo, alejado de cualquier actitud referencial, para las neo-vanguardias herederas de las vanguardias históricas, las propuestas coreográficas debían estar impregnadas de un sentido reactivo mediante el cual se expresara la ruptura con la tradición y con la función del arte en la sociedad burguesa. En este caso la danza, como experiencia estética y artística, debía intensificar la relación arte-vida.

REVISIÓN HISTÓRICA DE LA DANZA

2.1 Danzas clásicas. Entre el racionalismo estético y el neoclasicismo.

El primer momento de la danza se encuentra influenciado por las posiciones racionalistas y neoclasicistas, siendo las temáticas del momento la teoría de la imitación y los diferentes modos de representar la belleza idealizada. Bajo la influencia de René Descartes y de Luis XIV se impuso un registro corporal altamente delimitante.

El método Cartesiano demarcó un cuerpo dual, la mente (*res cogitans*) y la materia (*res extensa*) posicionaron en el cuerpo un entendimiento mecanicista y obediente a los preceptos que de las ideas derivan. Esta conceptualización es una tesis ontológica que reside en una visión esencial del universo, cuyo modelo es el intelecto creador de la naturaleza. Desde éste punto se parte en la creación de formas perfectas, ideas, de la cual todo lo que se aproxime será imperfecto. Por ende la naturaleza, materializada y subsumida al ideal bello será siempre secundaria y aproximada a la perfección. Para lograr que su distanciamiento no se aleje aun más, el hombre encauzado por los preceptos originarios debía hacer todo lo posible por evitar el desvío de la red extensa en afán de glorificar su aproximación al reino de la creación.

En esta búsqueda de una estética unificada, se debe agregar la influencia de uno de los reyes más importantes de la historia, Luis XIV, quien bajo su monarquía fundó la Academia Real de Danza y Música estableciendo en el siglo XVIII los simientes del neoclasicismo en la Danza de corte. A partir de aquí la Danza se apropió de un modelo académico producto de una sociedad aristocrática que veía como guía del arte a los preceptos derivados de la Antigüedad. Este período inicialmente configurado en base a un modelo neoclásico, que estuvo influenciado por los estilos barroco y rococó, logró atravesar los avances de la burguesía desembocando en un neoclasicismo romántico que dio origen a los ballets románticos de mediados del S. XIX, los que a su vez actuaron como simientes para la constitución y desarrollo de las Danzas Modernas.

La conjugación del cartesianismo con el academicismo aristocrático establecieron sobre los sujetos un modelo con conceptos rígidos que establecidos en forma de ley, impusieron en el cuerpo y en la danza una estampa altamente ordenadora y disciplinadora.

A) La antesala del proyecto moderno

Para desarrollar este primer momento que abarca tres períodos y que desembarca en el

Romanticismo, poniéndole fin al neoclasicismo y actuando como un punto de inflexión entre dos modernidades –una que marca un momento de la historia de la civilización occidental producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y de los cambios del capitalismo, y la otra, como un modernidad con sentido estético-, debemos explicar la antesala que hizo posible su emergencia, centrándonos en la conocida querella entre los modernos y los antiguos. De acuerdo con este primer momento de la danza se analizarán las concepciones estéticas que la vinculaban a su contexto, teniendo en cuenta que para la época la expresión literaria era la rama principal del arte y a la cual la danza se encontraba sujeta. Para ello tomaremos la primer parte de la querella que abarca el análisis de los rasgos más sobresalientes de los modernos de fines del siglo XVI y transcurso del XVII.

“La querella en sus aspectos estéticos estaba basada en gran parte en las discusiones filosóficas y científicas de los siglos XVI y XVII, y tuvo como consecuencia la liberación de la razón, no solo de la tiranía de la escolástica medieval, sino también de las trabas igualmente restrictivas impuestas por la idolatría del renacimiento”¹⁷. Debemos tener en cuenta que el Renacimiento una vez que logró superar las limitaciones que acarreaba la concepción de un tiempo teológico y pudo trasponer a la autoridad eclesiástica las bases de la autoridad de los antiguos griegos y romanos, formó una hegemonía que se hizo para los intelectuales de la incipiente modernidad (S.XVI-XVII) una obstáculo difícil de superar.

Esta controversia que como vemos empezó en la Edad Media, se resuelve recién a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Francia cuando la modernidad estética bajo la forma del romanticismo definió por primera vez su legitimidad histórica, basándose en gran parte en una reacción contra los supuestos básicos del neo-clasicismo. De aquí en adelante la idea de una belleza universal intangible y atemporal ha sufrido un proceso de continua erosión. El quiebre relevante se dio cuando la forma expresiva del artista, impulsada por el Romanticismo, realizó un giro desde la imitación a la creación o desde la tradición a la innovación. Sin adelantarnos demasiado, es necesario tener bien presente este momento de rupturas y oposiciones entre las dos modernidades que se desató a comienzos del siglo XIX, ya que la concepción del tiempo y el rol del hombre en el mundo serían el eje sobre el que giraría y se modificaría no solo la función del arte en la sociedad sino el de la filosofía, la política, la religión, la ciencia y el del resto de las disciplinas del saber. “Para los románticos la aspiración de la universalidad, la idea de obra de arte como una belleza trascendental, pertenecía al pasado clásico. El nuevo tipo de belleza estaba basado en lo característico...ser un hombre de su tiempo e intentar responder a sus problemas se convirtió en algo más que una estética –se convirtió casi en una obligación moral-”¹⁸.

¹⁷ Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza*. Pág. 33.

¹⁸ Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad: modernismo, decadencia, kitch, posmodernismo.*, Duke University Press, 1987., Ed. Tecnos., 1991. Pág. 47

Si bien la danza como espectáculo se gesta en base a los principios de la modernidad, ésta debe develar sus cimientos más allá del siglo XV. “La distinción entre *antiquus* y *modernus* parece que siempre ha implicado un significado polémico. El lector de hoy se sorprende, no obstante, al saber que la polémica entre lo antiguo y lo moderno empezó realmente en un periodo tan temprano como la Edad Media y que implicó ideas y actitudes que a poca gente fuera de los círculos medievales de estudiosos les hubiera interesado en esa <Edad Oscura>”¹⁹. Ernst Curtius es citado en *Cinco caras de la Modernidad* y su comentario es cuanto menos, aclaratorio: “la palabra moderno...es uno de los legados del latín tardío al mundo moderno”²⁰.

Recién a fines del siglo XVI cuando el Renacimiento daba paso a la conciencia barroca de la ilusión y mutabilidad universales (Galileo, Kepler, Copérnico, Pascal) fue que se puso fin a las figuras contrastadas entre enanos y gigantes. Aun así la idea básica que refería a una sucesión de generaciones, la de que los enanos (las nuevas generaciones) se apoyaban en los hombros de los gigantes (los antiguos) para ver más lejos seguía vigente. Sería recién con Descartes que se acabaría la injustificada autoridad de los antiguos, ya que defendería la libertad de los modernos en la investigación y partiría en sus erudiciones desde cero, llevando a cabo una ruptura real con toda la tradición anterior en sus esfuerzos por conocer la humanidad.

Pero la oposición <moderno/antiguo> antes de llegar a la razón cartesiana debió fluctuar entre diversos procesos de rupturas, siendo la concepción del tiempo una de sus principales batallas. “Durante la Edad Media el tiempo se concebía en líneas esencialmente teológicas, como prueba tangible del carácter transitorio de la vida humana y como un recordatorio permanente de la muerte y del mas allá”²¹. Los seres humanos vendrían a representar actores involuntarios cuyos libretos serían los de la divina Providencia, viviendo un mundo ficticio, en donde tales ideas eran *naturales*. La sociedad era estática, económica y socialmente dominada por la idea de la estabilidad, una sociedad que temía al cambio y donde los valores seculares se consideraban desde un punto de vista enteramente teocéntrico de la vida humana. También hubo razones prácticas para que la sociedad viviera con una conciencia borrosa de la magnitud temporal ya que el reloj se inventaría recién en el siglo XIII, antes de esto era imposible una medición exacta del tiempo. La combinación de estos factores nos permite comprender por qué la mente medieval “podía existir en una actitud de descanso temporal. Ni el tiempo ni el cambio parecían ser críticos, y, por tanto, no había gran preocupación por controlar el futuro”²².

¹⁹ Ibíd., Pág. 25

²⁰ Ibíd., Pág. 24

²¹ Ibíd., Pág. 29

²² Quinones Ricardo, *El descubrimiento renacentista del Tiempo*, Cambridge, Mass, Harvard University, press 1972., Pág. 7

Pero la situación cambio con el advenimiento del Renacimiento. Calinescu señala que se ha demostrado que la división de la historia occidental en tres etapas claramente delimitantes (Antigüedad-Edad Media-Modernidad), data de principios del Renacimiento. Si bien el concepto teológico del tiempo aun permanecía, este debía coexistir con un estado de tensión creciente basado en una nueva conciencia del valor del tiempo práctico –el tiempo de la acción, la creación, el descubrimiento y la transformación-.

De este modo podemos admitir que el periodo renacentista fue autoconsciente ya que se vio a sí mismo como el comienzo de un nuevo ciclo de la historia, llevando a cabo una alianza revolucionaria con el tiempo. El hombre obtendría un grado más elevado de conciencia respecto a su rol en el mundo, en tanto que, comenzó a sentirse participe de la creación del futuro: eran actores de su tiempo y por tanto agentes de cambio en un mundo incesantemente dinámico.

Pero la *Querella* no adquirió impulso hasta que el racionalismo y la doctrina del progreso ganaron la batalla contra la autoridad de la filosofía y las ciencias. La batalla principal se da cuando algunos autores franceses de mentalidad moderna, lograron imponer el concepto científico de progreso a la literatura y al arte²³.

En fin, como resultados de la Querella -hasta este momento- se puede decir que se obtuvo un enriquecimiento del término “moderno” con sus connotaciones polémicas, siendo a veces algo más que una reputación de galantería, y quizá, de iconoclasia. Pero si de algo no se puede dudar, es que esta oposición terminológica <moderno-antiguo> se transformó en la estructura básica de una división estética, que permitió formar el patrón literario y artístico a través de la negación del gusto establecido, y esto debió reflejarse en las expresiones artísticas, y en la danza.

B) El racionalismo en la danza y, el mecanicismo y el materialismo en el cuerpo.

La danza espectacular es una disciplina que surge en occidente bajo los nuevos códigos de la modernidad, imponiendo una racionalidad estética guiada por las reflexiones del cartesianismo del siglo XVII.

En este contexto se desarrolla la danza como espectáculo, es decir, en épocas en donde la preocupación filosófica giraba en torno a la búsqueda de un conocimiento verdadero. A todo esto

²³ Debemos aclarar que la Querella en nuestro caso de interés hace hincapié principalmente al plano artístico. Aun así, durante el Iluminismo, la disputa por el saber entre los campos científicos, filosóficos y artísticos no fue simple de resolver. En mención a esta lucha por la independencia artística respecto a otros campos del saber Calinescu señala: “es significativo el que ni científicos ni filósofos surgieran la líneas claramente falaz de razonamiento que proporcionó a los modernos la sensación de que tenían derecho a transferir su superioridad científica sobre la antigüedad al ámbito artístico”.

De hecho, la ligazón del arte con otros campos del saber se ha mantenido siempre en conflicto. Un claro punto de inflexión se dio cuando el Romanticismo logró delimitar dos modernidades claramente disimiles: la modernidad estética de la forma artística de la modernidad burguesa del progreso.

se le debe sumar el aporte de una revolución científica que traía consigo una nueva imagen del cuerpo y de la naturaleza. Paulatinamente la conjugación de racionalismo y empirismo moderno fueron constituyendo las bases para una danza intelectualista que tendría un desarrollo progresivo en el siglo XVIII bajo el signo del pensamiento ilustrado.

“La proyección en la danza del pensamiento moderno se evidenció en el perfeccionamiento de un sistema de movimientos creado en base a un modelo de inteligibilidad que fue paradigmático durante varios siglos y significó, además, la expulsión de toda creencia que identificara al cuerpo con un conjunto de fuerzas irracionales”²⁴.

En busca de este afán por disimular todo distanciamiento del cuerpo respecto a los fenómenos de la naturaleza, se llevaban a cabo infinitos esfuerzos por disimular un cuerpo anti-gravídico que les permitiera concretar el ilusionismo de un cuerpo bello y alado, con demarcaciones celestiales heredados del Clasicismo Griego.

Las concepciones con las cuales se fundamentaba esta mirada hacia el sujeto y su cuerpo giraban en torno a una visión idealizada, que era fruto de un concepto de belleza que tomaba a la Antigüedad griega como modelo y que se basaba en la invención de un sistema de movimientos apriorístico (independientes de la experiencia) producto de una concepción racionalista y, a la necesidad de encontrar una equivalencia entre la palabra y el movimiento.

Durante los siglos XVII y XVIII los conocimientos científicos inicialmente conformados ponían al tapete una nueva visión del universo y, la disputa filosófica entre racionalistas (Descartes, Spinoza y Leibniz) y empiristas (Hobbes, Locke, Berkeley y Hume) hacían emerger un nuevo modelo del ser. Interrogantes como el lugar del alma en el cuerpo y si ésta se comunicaba con este a través del cerebro o del corazón, o si éstos eran órganos materiales y espirituales a la vez; se transformarían en cuestiones que colocarían al cuerpo como el centro medular donde se gestaría y modificaría el médium expresivo de la danza.

“La concepción del ser humano como ser escindido se inició en la antigüedad y se prolongó a través de toda la teología cristiana. Tradicionalmente, en su acepción más común, el cuerpo, fue identificado con la parte física humana y era aquello que los griegos denominaron *σῶμα* (soma) y, para referirse al alma, según la tradición órfico-pitagórica, el término fue *ψυχή* (*psyqué*). Estas ideas pasaron casi intactas al cristianismo, doctrina que además generó una imagen de lo corporal como algo que debía ser continuamente purificado, pero esta dualidad se establecía entre la realidad material de este mundo y la realidad inmaterial del alma. El pensamiento moderno continuó esta dualidad pero ubicando al cuerpo bajo la acción de leyes físicas, mientras que el alma, identificada con el pensamiento, no estaba sometida a estas leyes. En consecuencia, el

²⁴ Tambutti, Susana., Itinerarios Teóricos de la Danza, 2008. Pág. 32

cartesianismo, fiel continuador de este viejo dualismo antropológico, afirmaba que el cuerpo era una máquina y actuaba según una mecánica. Lo peculiar del enfoque cartesiano es que llega al dualismo a partir del ejercicio de la duda metódica y que lo expresa con absoluta radicalidad: *el cuerpo y la mente son substancias totalmente distintas, con características, procesos y modelos explicativos distintos*²⁵.

El dualismo cartesiano, de alguna manera, suponía una vuelta a la concepción platónica del hombre. Sugería la sumisión del cuerpo a la pureza ideal, la sumisión del acto a la del pensar y las del sentir y la pasión al estrato superior de la inteligibilidad.

De esta manera los artistas de la danza forjaron y crearon una imagen corporal, una representación del cuerpo. La idea de movimiento como apriorístico e independiente de la reflexión no era tenida en cuenta. Su lógica obedecería al acatamiento que de lo bello se entendiese, y la belleza era excelsa. De aquí en más el cuerpo, sería un material maleable, que debía borrar toda imperfección y disimularlas con el fin de sacar de él todo rastro real que lo distanciase de la pureza de la naturaleza idealizada. Por lo tanto el movimiento marcaba como condición de su existencia la negación de una realización inmediata.

Durante estos dos siglos en que transcurrió la primera etapa, donde la problemática central que vertebró fue la contraposición entre la “doctrina de las Ideas” y la “teoría de la imitación”, la corriente empirista inglesa abanderada por Locke (1632-1704) también contribuyó a su entendimiento. El cuerpo y su posición en la esfera del conocimiento fue una preocupación dominante, y sería el eje en donde la danza encontraría su médium expresivo. El análisis del cuerpo y las primeras relaciones que se establecían, eran objeto de constante investigación.

Si los movimientos generados parecían tener un origen apriorístico, por ende independiente de la experiencia y, el modo de representación adoptado debía encarnar historias y personajes obedeciendo a la teoría de la imitación, la danza se veía fuertemente complejizada.

Para Locke también había una inter-dependencia entre el sentir y el pensar. Es él quien desmitifica los conocimientos innatos y las ideas a priori. En su reemplazo postula como el verdadero conocimiento, a aquel que de la experiencia devenga. Dice Locke: "Supongamos que la mente (...) sea un papel en blanco, limpio de todo signo. ¿Cómo llega a tener ideas?, ¿de dónde saca todo el material de la razón y del conocimiento (...), ese prodigioso cúmulo de variedad casi infinita, que la activa imaginación ha pintado en ella? Contestó con una sola palabra: de la experiencia. Este es el fundamento de todo nuestro saber, que de ella deriva en última instancia." Por ende, los conocimientos serían a posteriori ya que deberían basarse en la experiencia que de nuestras impresiones sensorialesuviésemos.

²⁵ Tambutti, Susana., *Itinerarios Teóricos de la Danza*.

Esta corriente filosófica definió en parte las nuevas actitudes respecto al cuerpo, comenzando por su conocimiento anatómico fisiológico y desarrollando la comprensión de los procesos físicos involucrados en la percepción. Surgen las investigaciones sobre los mecanismos corporales, específicamente la circulación de la sangre y el funcionamiento del sistema nervioso, con lo cual se da pie a una concepción secular del cuerpo, haciendo tambalear la idea de que el alma era la fuente de la vida.

Surgieron las leyes mecánicas asignando una fuerte normalización en la forma de aprehender el mundo, imponiendo en la danza una perspectiva mecanicista de ver el cuerpo, generando un vocabulario técnicamente complejo.

Un siglo posterior a Descartes, se da a conocer el pensamiento Materialista encontrando entre sus referentes a Julien Offray de la Mettrie (1709-1751). Desde esta perspectiva del entendimiento se valoran los conocimientos científicos desde el siglo XIV pero contrariamente a Descartes, da al espíritu un lugar secundario respecto de la materia. No niega los fenómenos mentales, pero estos son causalmente dependientes de los fenómenos corporales. Solo existe sustancia material sujeta a leyes mecánicas; y no sustancia mental y mucho menos la dependencia del cuerpo a ésta. Es decir, no hay ideas y acciones, no hay pensamientos y actos sensibles. Hay materialidad y todo deviene de la coordinación de nuestros órganos, siendo el intelecto una función en donde la voluntad apenas influye. Es una concepción bastante moderna para la época, donde el ser humano es enteramente natural, con ciertas peculiaridades como lo psíquico, lo cual se presentaba como algo absoluto que en sí mismo encontraba la razón de su existir. Aun así el cuerpo estaba sometido por completo y sin excepción a alguna de las leyes de la naturaleza.

Aunque resulta irrealizable comprobar lo expuesto con la realidad de las obras coreográficas de aquellos siglos, lo que en este desarrollo interesa es no dejar de notar, que mas allá de la injerencia de diferentes corrientes de pensamiento, fue el racionalismo cartesiano quien dio las determinaciones fundamentales y decisivas que definieron las categorías estéticas de la danza a partir del siglo XVIII, y el territorio que delimitó su desarrollo como danza espectacular.

La res extensa supo cautivar la atención de los diferentes campos culturales. La concepción de validez que se le otorgaba al conocimiento como claro y distinto impuso a la danza un registro corporal muy geométrico. Solo el movimiento puro, aquel que no provenga de ideas difusas, era aceptado. En el arte de la danza los gestos eran iluminados por “la sola luz de la razón”. Se enumeraron las acciones, de menor a mayor complejidad y se analizaron los espacios con perfectas delimitaciones.

Se puede decir que el materialismo del siglo XVIII debió asumir las conclusiones científicas experimentales que venían realizándose desde el siglo XVI en Europa, como así también las conclusiones, ya establecidas como “sistema” del pensamiento Cartesiano. La salvedad que

mantuvo, fue la de reconocer al espíritu como secundario respecto a la materia, pero más allá de esto no pudo desterrar la fuerte convicción que atravesaba el siglo XVIII en cuanto a la creencia en la racionalidad de la mente, en la construcción de un pensamiento sistemático que en ése contexto significaba: "construcción del pensamiento a partir de ciertas suposiciones o principios de los que se derivaban lógicamente ciertas conclusiones".²⁶

C) Neoclasicismo²⁷ en la danza: El Ballet como espectáculo y el absolutismo como mecenazgo.

Con la creación de la Academia Real de Danza en 1661 se daba comienzo a una historia progresiva de la danza, donde las producciones comenzaban a regirse por consideraciones de orden estéticas. A este momento se lo contextualiza dentro del clasicismo barroco Francés.

Luego al academicismo que imponía claridad, orden y lógica se le sumó, a mediados del siglo XVIII, la impronta de una Antigüedad clásica que colocó en tensión una danza devenida del barroco y el rococó. Este proceso culminó con las grandes producciones surgidas alrededor de 1830-1840, aunque su impronta se mantuvo a lo largo de todo el siglo XIX.

Si bien la Academia se crea durante el siglo XVII, para Susana Tambutti el desarrollo de una danza neoclásica se inicia además, en coincidencia con la publicación de *Gedanken ubre die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexiones sobre la Pintura y Escultura Griega), de Johann Joachim Winckelmann²⁸ (1717-1768). Esta publicación se registró como un manifiesto del ideal griego para la enseñanza y el arte.

Winckelmann estaba muy influenciado por los principios del racionalismo estético, razón por la cual logro imponer la máxima conocida como *noble sencillez y serena grandeza*. Este ensayo se opone al estilo de corte, a sus gustos y modos, por ende al barroco y al rococó francés. Para el autor había que alcanzar la máxima belleza de la cual los griegos fueron sus descubridores, impulsando emblemas como el de la perfecta geometría, la simplicidad, el orden y la grandilocuencia de la belleza idealizada.

Todo este proceso que llevaría gradualmente hacia la abstracción, se mantuvo titubeante entre el racionalismo estético y el neoclasicismo.

Las problemáticas que atravesó este período giran en torno a las dificultades respecto a la forma

²⁶ Tambutti, Susana., Hacia una Teoría General de la Danza. Pág. 36

²⁷ Habitualmente utilizamos el término danza clásica impuesto por la costumbre, pero lo correcto sería utilizar el término danza neoclásica ya que el término clásico se reserva para el período clásico por excelencia: el siglo de Pericles.

²⁸ Winckelmann es considerado el fundador de la historia del arte como disciplina moderna, ya que mediante sus publicaciones reanimo el espíritu de las sociedades helénicas en la estética, introduciendo en el espíritu neoclásico la educación de la belleza y de la virtud.

que la expresión dancística debería tener, ya que se estaba generando un lenguaje no referencial en la danza, y que se entrecruzaba con inconveniencias propias surgidas en una representación fundada en la teoría de la imitación. Otro tema de reflexión era el contenido que la danza debería tener como vehículo de enseñanza, en este caso su nueva finalidad era moralizante. En una sociedad donde la burguesía estaba empezando a ser el motor de la historia, retomar la idea de “formación” de la sociedad helénica era uno de los principios del Estado absolutista. Por lo tanto el contenido en la danza se transformó en una carga, a la cual respondió proponiendo un ideal de equilibrio categóricamente canonizado.

En fin, durante el transcurso del siglo XVIII la danza debió atravesar dos vertientes: el paradigma o modelo y la mimesis; doble comando que afectó la danza hasta nuestros días. El *paradigma* actuó como el canon matemático que se aplicó al cuerpo humano y al movimiento. Una guía para desarrollar la forma y proporción que debería tener el modelo estético del momento. Y la *mimesis* juntó a todas las artes y las amalgamó en un mismo motivo, ya que la imitación Aristotélica era el ideal a canonizar bajo su forma.

“Ante la necesidad de dar un sentido de totalidad y universalidad, causar impacto con una forma bella, clara y correcta obediente de las reglas fijadas por el academicismo, fueron creados los fundamentos de una danza neoclasicista que, bajo distintas formas, continuó hasta el siglo XX, poniendo esta disciplina a mitad de camino entre la ciencia y el arte, anulando toda libertad individual y todo subjetivismo²⁹. De esta manera el término “ballet” fue gradualmente trasponiéndose en la actividad escénica. Si en la ópera-*ballet* o comedia-*ballet*, la palabra *ballet* aparecía en el segundo lugar, en el siglo XVIII el término *ballet* lideraba las nuevas fórmulas: *ballet*-pantomímico, el *ballet d’action* o coreodrama.

Durante el siglo XVII el centro del arte se desplazó desde Italia a Francia, país que además de educar el gusto se estaba constituyendo en potencia europea en asuntos políticos y sociales. El feudalismo dejaba paso al absolutismo y Luis XIV se transformaba en el modelo de rey totalitario, que por derecho divino gobernaba y concentraba el poder. “En una sociedad en la que debía ampliarse la diferencia entre la aristocracia y la plebe, y entre la aristocracia de nacimiento y la otorgada, la danza, como toda la actividad artística oficial tuvo como objetivo consolidar *artificialmente* esa división, incorporándose a un marco de irrealidad, en donde la cortesía, la medida y la contención se afirmaban en un mundo bello y armonioso del cual el rey era la cabeza indiscutida”.

Una de las características más sobresalientes de su reinado fue el impulso que le dio a las artes, en especial a la danza y por medio del mecenazgo; permitiéndole alcanzar una consideración social y cultural sólida. Mediante este patrocinio creó la Academia Real de Danza, predecesora de

²⁹Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza*. Pág. 42

la Academia Real de música (1669), que luego paso a ser el Teatro de las Artes (actualmente Ópera Nacional de París).

En 1661 el rey aprobó los estatutos que le dieron a la disciplina un marco de legitimación nunca antes dispuesto. A partir de aquí la danza se caracterizó como un acto de civilidad, producto de la razón y útil para la formación del cuerpo. Poco a poco algunas danzas se irían ennobleciendo y otras desapareciendo, como en el caso de las danzas campesinas: los branles, bourrées y rigodones.

Avanzado el siglo XVII la danza se transformaría en un medio de gobierno para el estado absolutista, su función como espectáculo le permitía al gobierno del rey distraer al pueblo de los asuntos políticos.

Parafraseando a Carl Marx en sus reflexiones sobre la religión católica, se puede decir que el ballet en la corte de Luis XIV actuó como el opio del pueblo, ya que su función de entretener a una sociedad cortesana y ennoblecer los ceremoniales públicos respondiendo a las necesidades de la aristocracia y contribuyendo a su grandilocuencia; poco debe envidiarle a la función de la religión como medio de alineación y control social del pueblo para beneficio de la clase gobernante

D) La Representación y el rol del cuerpo.

Durante este momento las grandes representaciones son la base de la danza espectacular, siendo el “Rey Sol” la pieza más preciada. En este absolutismo todo debía venerar al rey: los magistrados, las monedas, los escudos, la mesa real, los retratos, los ballets. Jacques Bénigne Bossuet (1.627-1.704) declaraba “todo el Estado está en él”. Desde el punto de vista de Arthur Danto el periodo artístico que se inicia con el neoclasicismo es un periodo tradicional que se distingue de sus sucesores movimientos, ya sea los modernos o contemporáneos, por ser un movimiento en donde las expresiones artísticas tienen como impronta la mimesis y la representación.³⁰

Similar referencia realiza Burke³¹ cuando caracteriza a este periodo pre-moderno como orgánico en oposición a los movimientos artísticos modernos y contemporáneos que serian inorgánicos. Lo orgánico hace mención a aquellas obras que mantienen un vínculo inmediato con la realidad, logrando por medio de representaciones ligar al espectador con ciertas vivencias del mundo tal cual son. En las obras orgánicas las partes obedecen al todo, obteniendo como resultado una manifestación representativa.

³⁰ Están excluidas como movimiento artístico en esta caracterización que realiza Danto, tanto las vanguardias artísticas (principios del SXX) como las expresiones comúnmente caracterizadas como posmodernas (mediados del S XX) debido a que el autor considera que éstas expresiones no llegaron a constituir movimientos artísticos.

³¹ Peter Burke es un historiador británico, especialista en historia cultural moderna.

Todo lo contrario sucede con el término inorgánico, ya que refiere a obras de arte modernas o vanguardistas que en sus manifestaciones no poseen una representación de la realidad. Acá las partes pueden ser un fin en sí mismo sin tener connotación con la obra en su totalidad.

Es por esto que el arte clásico o tradicional es orgánico y un claro ejemplo en la danza lo llevó a cabo el Ballet Royal de la Nuit, donde el rey Luis XIV con una magnífica peluca dorada, interpreto a Apolo, el Sol naciente. Esta analogía le valió el sobrenombre de “Rey Sol” que lo catapulto como el iniciador de las danzas espectaculares.

Aquí la danza jugó un rol muy importante en la representación y fabricación de la imagen del Rey, en la construcción simbólica de su autoridad. De aquí en más los ballets serían un elemento de manipulación, servirían para construir identitarios sociales por su gran poder propagandístico y por la posibilidad de realizar analogías orgánicas. Su utilidad para establecer y clarificar las jerarquías dentro de una sociedad absolutista fue de gran beneficio para la corte, como lo hizo en este caso al crear paralelismos fundados en una creencia mística. En el Ballet Royal la analogía se basa “... en la comparación del rey con el sol, el más noble de los cuerpos celestes, inaccesible a la observación humana. En una sociedad cada vez más alejada de la naturaleza, esta equivalencia desempeñaba la importante función de naturalizar el orden político, de hacerlo parecer tan inevitable e incuestionable como la naturaleza misma”.³²

Los géneros de representación de este momento fueron, básicamente, la ópera-ballet y la comedia-ballet. Estos formatos de espectáculo tenían su antecedente en el *Ballet comique de la Reyne*, que basado en un relato mitológico, es considerado como el primer ballet de la historia. En el desarrollo de las nuevas formas escénicas fue esencial la tradición del *ballet de corte*, elemento habitual del entretenimiento cortesano. “A partir del *Ballet comique*, los relatos provenientes de la mitología clásica proporcionaron innumerables historias para libretos que tenían como objetivo establecer una relación con el poder real, razón por la cual, tanto la ópera-ballet como la comedia-ballet fueron rigurosamente reglamentadas. Estos formatos armonizaban el teatro, la música, la danza a lo que se sumaba el encanto y magia de los efectos escenográficos realizados mediante una “mecánica” que animaba un ilusionismo extremo cuyos elementos fueron sometidos, paulatinamente, a una minuciosa sistematización”.³³

Pero la danza ballet seguía prisionera. A pesar de los grandes avances escenográficos y aun habiéndose creado la Academia, lo que le otorgaba un fuerte impulso para su desarrollo, no se puede decir que el ballet fuera considerado por la sociedad del momento como un arte con interés en sí mismo. El ballet siguió sometido a los requerimientos de la música o del texto, pero también

³²Burke, Peter., *La fabricación de Luis XIV*. Cap. La crisis de las representaciones. Ed. Nerea, 2003. Pág. 123 y 124.

³³Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza.*, Pág.46

y a partir de aquí, a una nobleza que se creía a sí misma la auténtica reencarnación de Roma o de la Grecia clásica.

Comenzaba la historia de la representación *ideal* del cuerpo distante de cualquier identificación con los cuerpos ordinarios y la construcción de un sistema *ideal* de movimientos alejado de todo contacto terrenal.

La Representación en la danza se fundó en la ilustración de la palabra, ya fueran historias provenientes de la literatura o narraciones inspiradas por la pintura. El progreso se manifestó en la posibilidad de evolución de esta forma de imitación que no era una mimesis de la naturaleza sino que buscaba equivalencias entre la experiencia visual de la danza y la suministrada por la palabra.³⁴

Visto así la idea de progreso podría interpretarse como “la paulatina disminución de la distancia entre las posibilidades de *representación* proporcionadas por movimientos pensados apriorísticamente y el significado de las palabras que le servían de soporte”.³⁵

La irreconciliable relación entre la aprehensión del significado de movimientos corporales y la comprensión de frases verbales, hizo necesario recurrir a otros lenguajes artísticos que complementaran las limitaciones del movimiento. La *pantomima*. Las múltiples obras coreográficas insistentemente trataron de asimilarse a las obras literarias, y en este afán una y otra vez sobrepasaban las limitaciones que el movimiento tiene como medio expresivo.

Ambas formas expresivas a pesar de explicitar no tener la misma habilidad figurativa ni la misma proyección simbólica y transitiva, quedaron fundidas hasta nuestros días. El Cartesiano como primer paso hacia un conocimiento indubitable, desmoronó la creencia en las percepciones sensibles. Si nuestro razonamiento se basa en la expresión de nuestros datos sensoriales, al tener éstos condición de mutabilidad, automáticamente se convertían en poco fiables, lo cual es igual a decir, en un conocimiento falso.

Como se deja entrever la danza teatral surge mediante la composición del neoclasicismo dieciochesco y del dogmatismo racionalista. Por un lado, el cartesianismo impuso un modelo de movimiento que debía ser realizado apriorísticamente y en base a un modelo geométrico, generando así las bases de un cuerpo “moderno” guiado hacia la “claridad y distinción” dancística. Por otro lado, el neoclasicismo se manifestó en la necesidad de alcanzar una belleza ideal de la cual el arte de la Antigüedad era el modelo. Debido a que ambos preceptos apelaban a la

³⁴ Más tarde, ya entrado el S.XX, Adorno hablaría de una mimesis racionalizada, llevada a cabo por la Ilustración y reafirmada fuertemente en las primeras décadas modernas, donde se gestaría la Industria Cultural por él teorizada.

³⁵ Tambutti, Susana., *Itinerarios Teóricos de la Danza.*, Pág. 60.

autoridad de la razón, sea desde un lenguaje formal neoclasicista o desde un racionalismo estético, podían ambos dictar reglas artísticas universales.

Podemos decir entonces, que el siglo XVII puso a la danza bajo el signo del cartesianismo y el siglo XVIII agrego el neoclasicismo abarcando doscientos años desde la creación de la academia hasta mediados del siglo XIX.

E) Neoclasicismo - Romántico: Lo sublime y lo pintoresco en el proceso transicional.

El Romanticismo como movimiento artístico surge a fines del S. XVIII, y se desarrolla como una tendencia que reacciona contra los cánones del neoclasicismo y del racionalismo filosófico predominante en los siglos anteriores. El Romanticismo rechaza ciertas formas dadas hasta el momento y opone frente a lo colectivo la búsqueda individual como manifestación de una rebeldía creadora por parte del artista. Durante este periodo se manifestó una profunda necesidad “de terminar tanto con los cánones prescriptivos del neoclasicismo como así también con las normas aristotélicas que controlaban la creación”.³⁶

En la danza estos rasgos fueron tardíamente asimilados y el romanticismo tuvo una aparición retrasada, encontrando sus primeras manifestaciones en Francia alrededor de 1830-1840 como Ballet Clásicos Románticos. El retraso hasta pasado el periodo revolucionario, radicó en que se seguía teniendo como modelo al paradigma greco-romano y a los episodios heroicos de esos años. Estos sucesos eran dignos de ser interpretados, ya que se consideraban como los preámbulos de nuevos episodios heroicos, donde Napoleón sería la figura central.

“La danza del primer cuarto de siglo no difería esencialmente de la del siglo XVIII, ni en su estructura compositiva, ni en los lenguajes utilizados. Los temas de ballet favoritos de la audiencia francesa, tanto del siglo XVIII como del XIX, eran, casi en su totalidad, tomados y adaptados de la literatura, en consecuencia los elementos románticos se encontraban más en lo temático que en los componentes de la danza, la cual continuaba con la pesada herencia del arte oficial de las academias. Los temas siguieron focalizándose en relatos mitológicos de la Antigua Grecia, en amores y luchas entre los dioses, en narraciones heroicas y en el empleo de la alegoría para personificar alguna verdad general. Solo después de 1830, salvo alguna excepción, los temas épicos fueron reemplazados por otros nuevos tomados de las novelas, de la historia medieval o de algún suceso menor en el que el artista había reparado, este gradual desinterés por los argumentos tradicionales fue uno de los rasgos definitorios de la nueva sensibilidad”.³⁷

Estos motivos llevan a interpretar al periodo comprendido entre 1780 y 1830 como una continuación de la tradición y sus normas, acentuando la artificialidad, precisión y abstracción en

³⁶ Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza.*, Pág.67.

³⁷ *Ibíd.*, Pág.69.

el movimiento, siguiendo con la retorica aristotélica del gesto grandilocuente y; dejando en evidencia los problemas generados por el acatamiento a una teoría de la imitación guiada por la palabra en tiempos donde la demanda artística comenzaba, paulatinamente, a modificarse.

Por este motivo se torna difícil definir o analizar en base a una descripción formal como “danza romántica” a las creaciones coreográficas de la primera mitad del siglo XIX, ya que recién a finales del siglo fue cuando algunos artistas lograron representar más fielmente el pensamiento romántico en su esencia. Esto se llevo a cabo al tiempo que se iban desarrollando las condiciones en una sociedad Francesa que veía aparecer cierto sentimentalismo y melancolía, emociones que se correspondían a la disposición de ánimo de la burguesía y que se convirtieron gradualmente en un fenómeno europeo general.

De todas maneras el fuerte peso que seguía ejerciendo el neoclasicismo perduró hasta el régimen pos-revolucionario y a pesar del afianzamiento de una sociedad burguesa emergida de ella; tanto los modos de producción como las condiciones sociales para recepcionar un nuevo estilo de danza, solo se irían transformando parcialmente.

“Fue en las creaciones posteriores a 1830 cuando la exaltación del misterio y lo sobrenatural, el escape en el sueño, en la fantasía, en lo mórbido y en lo exótico, transformaron la figura del coreógrafo de hábil jugador de ajedrez en poeta. Hasta ese momento, el alejamiento de la contención emotiva, típica del neoclasicismo, y la aparición de los sentimientos como fuerza generadora tan válida como la razón no habían aparecido como búsquedas prioritarias”.³⁸

Lo romántico se rebeló como concepto estético a fines del siglo XIX, en las realizaciones de coreógrafos que interpretaron al romanticismo con una identidad que no ponía divisorias entre naturaleza y espíritu, “(...) y descifraron el conjunto de la realidad como un *órganon* único, transformado en objeto de develamiento”.³⁹

Lo sublime y lo pintoresco fueron dos categorías que vertebraron el Romanticismo y actuaron como determinante para el desarrollo de sus expresiones, siendo ya desde la Antigüedad dos conceptos vinculados con las emociones.

Analizando los antecedentes de lo “sublime” encontramos que refiere a una categoría estética que deriva de una obra literaria sobre retorica realizada en la Antigüedad Clásica y titulada *Sobre lo sublime*. El autor es un profesor griego de retórica conocido como Longino y cuyo verdadero nombre se desconoce (entre el siglo III a-C y el siglo I a-C, aprox.). En esta obra el autor analizaba el arte de la oratoria como creación poética y se refería a lo *sublime* como al efecto provocado por la palabra obtenido a partir del estilo elevado del orador. Se ingresaba de esta manera al análisis

³⁸ Ibíd., Pág.70.

³⁹ Ibíd., Pág.69.

que los efectos de una obra de arte producía sobre los espectadores: “Si el sentimiento de lo *bello*, como concepto clásico estaba referido a la forma del objeto, el de lo *sublime*, por el contrario, podía encontrarse en un objeto sin forma y ocasionaba en el espectador una representación de lo ilimitado captado como una totalidad. Por lo tanto, la experiencia estética de lo *sublime* recorría un trayecto muy peculiar”.⁴⁰

Gradualmente el concepto de lo *sublime* fue aumentando su matriz significativa, pero aun manteniéndose dentro de los límites de la retórica, connotando con lo extraordinario, sorprendente y maravillosos del discurso.

Fue Joseph Addison quien llevo el concepto desde la retórica hacia el campo de las artes visuales, tornándose en un concepto de apreciación estética. Addison vinculó lo sublime, además de con la grandeza, lo extraordinario, lo sorprendente y maravilloso, con una deliciosa (sensación) de quietud y estupor producida en el espectador.

Descartes años atrás había situado al arte en un punto intermedio entre un estrato superior, el del entendimiento, y entre otro inferior, el de las pasiones; pero Addison en este lugar situó un nuevo ámbito; el de la imaginación. Para él la imaginación se encontraba entre el entendimiento y las pasiones sensuales, y dentro del imaginar se hallaban todos los sentidos menos la vista, ya que ésta era quien generaba la imaginación. Por lo tanto los tres ámbitos desde donde procedía la imaginación correspondían al de lo sublime, lo pintoresco y lo bello.

Estas tres fuentes de placer con sus diferencias cualitativas llevarían paulatinamente al siglo XIX hacia un nuevo enfoque de interpretación sobre las artes dancísticas, donde el análisis de las representaciones dejaría de ser guiado exclusivamente por la razón, la claridad y la distinción cartesiana. Surgiría la metáfora como modo interpretativo, y que al ser más imprecisa introducía en juego a las emociones y sensaciones. Se lograba imponer el poder de la imaginación al de la razón y se ampliaban las perspectivas desde donde apreciar la danza, ya que las imágenes se proyectaban con mayor rapidez y eficacia hacia la mente humana.

De esta manera la belleza cartesiana que objetivaba todo tipo de expresión dejaba paso a la subjetividad como medio de valoración, ya que las imágenes visuales se imponían en un cerrar de ojos, como una revelación, aunque la razón se resistiera.

El proceso que la percepción debía transcurrir en el pasaje de lo bello a lo sublime para reflejar los sentimientos que el romanticismo exigía, acarreaba consigo el paso de lo finito y racional, a lo infinito y subjetivo. Al incorporar las imágenes o descripciones visuales, se daba un giro desde la retórica hacia el terreno estético-sensible, introduciendo un nuevo campo meditativo entre naturaleza y pasión. “Su procesamiento en la mirada del espectador y el efecto que esa

⁴⁰ Ibíd., Pág.70.

contemplación producía marcaron el inicio de la emergencia de un más allá que surgía de la tensión que se producía en el plano visual cuando el espectador era convocado, necesariamente en su radical soledad, a entrar en la escena y a hacer de eso, una experiencia”.

Al incorporarse la percepción de la naturaleza en un universo infinito e inacabado, la danza entraba a jugar en un terreno complejo que se inscribiría como Romanticismo; y que artistas y coreógrafos empezarían a transitar desde una danza iluminada por la justa visión de la razón, hacia una danza con una mirada nublada que tornaba la imaginación hacia las sendas de lo oscuro, incierto y confuso.

En el otro cuadro de la escena encontramos a lo *pintoresco*, un estilo que actuaba como la contracara de lo sublime ya que vendría a representar el placer por la irregularidad que los objetos, visiones o perspectivas de la naturaleza merecerían ser expresados. Se representaba de esta manera todo aquello que escapaba a la regla y a la unidad formal, constituyéndose en una atractiva manera de contemplar la naturaleza. Lo pintoresco no era ni uniforme, ni bello y tampoco temible como lo sublime.

Si lo sublime buscaba escapar de la realidad en busca de experiencias que nos acercasen a lo ilimitado que se hallaba en lo absoluto; la concepción de lo pintoresco, como la búsqueda de lo exótico, nos acercaba de otro modo hacia aquellas experiencias agradables e interesantes que se encontraban en lo extraño de la realidad.

Lo pintoresco hallaba sus expresiones artísticas en la búsqueda de lo singular y en la variedad que se encontraba en las diferentes culturas. Es interesante notar el auge que tuvieron en los ballets del siglo XIX las danzas nacionales (folklóricas), ya que en este hecho radica el agrado por la variedad y diversidad de las diferentes costumbres paganas. Estas expresiones durante el Romanticismo se mostraron con cierta regularidad y frecuencia, al punto que llegó a ser habitual verlas en operas como ballets e incluso como entretenimiento independiente. Pero aun así, no lograron tener por cuenta propio una trascendencia histórica.

Si nos introducimos en el análisis de las dos obras más representativas de la época, tanto en *La Sylphide* como en *Giselle* los relatos son leyendas populares, escocesas y alemanas respectivamente, esa visión idealizada de las danzas campesinas como exaltación de lo costumbrista solo logró serlo en la medida en que estuvieron unificadas dentro del código académico. Por ende al no poder generalizarse las peculiaridades de las culturas, su no uniformidad, su exceso o lo inarmónico que veían en ellas, se obtuvo “un pseudo-regionalismo que observaba lo particular a través del prisma de lo universal”.

Lo raro de lo pintoresco es que no encontraba su raíz expresiva en una representación que intimase la danza con la vida de un pueblo sino que originaba su expresión en una visión nostálgica del pasado, de épocas doradas en donde emergía lo lejano, extraño y perdido. Era un

sentimentalismo de añoranza que se daba por decepción a las propias limitaciones de la civilización. Lo bucólico e idílico de la vida pastoril comúnmente se desarrollaba como un movimiento que enfrentaba al racionalismo, pero durante la danza del siglo XIX actuó como la representación de un sentimiento idealizado hacia la naturaleza con la consecuente visión romantizada de la vida campesina.

Se puede decir que las producciones del siglo XIX crearon nuevos lineamientos sobre los ya establecidos, como fue la modificación de los temas con prescripciones moralistas centradas en el dominio de las pasiones humanas. Esto llevo paulatinamente a modificar la distancia entre intérpretes y espectadores, intimando al espectador con la obra, convirtiéndolo en testigo. Ahora los héroes mitológicos del siglo XVIII eran ideales de hombres, que de alguna u otra manera invitan al espectador a relacionarse, compartiendo historias y relacionando sus propias necesidades: huidas, esperanzas y desilusiones.

Lo pintoresco no pudo imponerse ante el lenguaje académico que sin encontrar barreras iba extendiendo la conducta moralista, remarcando las costumbres educadas de las que no, mediante el accionar de los diferentes artistas.

Lo sublime en el estilo Imperial: Napoleón y el retorno del apadrinamiento en la danza.

A principios del siglo XIX aun el neoclasicismo seguía imperando y es muy instructiva ver las razones de esta permanencia en una anécdota que propone a Napoleón como al actor principal. En 1810 cuando el Romanticismo empezaba a hacerse presente en los escenarios franceses, fue publicada *De Alemania*, texto de Madame de Staël⁴¹ (1766-1817) que exponía una defensa sobre la superioridad del romanticismo ante el neoclasicismo. Esta obra hubiese contribuido a la expansión del movimiento a no ser por Napoleón quien incauto la obra y mandó enfáticamente a destruirla.

Se puede decir que de la corte de Luis XIV al imperio de Napoleón no hubo grandes diferencias en cuanto al rol que la danza debía realizar en la sociedad parisina. A partir de 1807 Napoleón asumió el control de la Opera de París y utilizó la danza para el prestigio de su gobierno y la grandeza de Francia. Nuevamente todo debía representar al gobierno pero esta vez con un estilo monumental imperial, más cercano a la sociedad romana, particularmente a su periodo expansionista debido a que Napoleón se identificaba políticamente más con el rol de Emperador

⁴¹ Anne Louise Germaine fue una escritora e intelectual francesa, famosa por su salón internacional de reuniones. Nació en París y se destacó en asuntos políticos y literarios de la época. En 1793, huyendo de la Revolución Francesa, se refugió en Suiza, donde dirigió un brillante salón internacional en el que se llevaban a cabo reuniones en las que participaban los intelectuales, artistas y políticos de la época. De regreso a Francia, fue condenada por Napoleón y se vio obligada a abandonar París tras la publicación de su primera novela, *Delfina* (1802). Se atribuye a Madame de Staël la difusión de las teorías del romanticismo en obras como *De la literatura* (1800) y *Alemania* (1810), un estudio sobre la cultura alemana basado en el periodo del Sturm und Drang.

que con el de Rey.

A diferencia de Luis XIV quien tenía un rol más central en los ballet ya que él mismo era bailarín y protagonista; Napoleón tuvo una función mas tutorial por ser miembro del Gran Jurado de la Opera, instancia superior para aprobar las producciones.⁴²

Paulatinamente se iban incorporando nuevas costumbres y protagonistas que irían modificando los vestuarios y otorgándoles a los bailarines mayor libertad en los movimientos mediante el uso de la media punta. Surgirían nuevos ballets, como en el caso de la *Dansomanie* (1.800) donde el argumento estaba en torno a un burgués de provincia con síntomas de “manía por el baile”.



« Dansomanie », ballet creado por Pierre Gardel con música de Étienne Méhul. Se estrenó en la Ópera de París el 14 de junio de 1800.

El coreógrafo más destacado de la corte de Luis XIV, Noverre, criticó severamente estas producciones por la disminución de la pantomima y por cómo la "danza noble" era ridiculizada, sin reconocer el profundo cambio operado: por primera vez, en la escena de la Ópera de París, se representaba un ballet cuyos protagonistas eran burgueses⁴³.

Ante las nuevas expresiones que se estaban gestando, el coreógrafo italiano discípulo de Noverre, Salvatore Viganó (1769-1821), respondió creando una síntesis teatral a la que denominó *coreodrama* y que resulto ser la elaboración italiana de lo que era el *ballet d'action* francés. El coreodrama era una síntesis de la pantomima y el ballet que trataba de conjugar la acción dramática y la expresión en el gesto pantomímica, y que paulatinamente daría paso a la formación de fenómenos nuevos en los escenarios cortesanos. El coreodrama introdujo en escena a

⁴² Bonaparte, Primer Cónsul, prohibió el popular Bal des victimes (Baile de las víctimas) que tenía lugar en las calles y casas de París, después del Terror cuando la sociedad parisense dio rienda suelta al frenesí de la vida. Frenesí que se tradujo en la ligereza del vestuario de las mujeres, hasta casi caminar desnudas y lo menos calzadas posible. El Bals des victimes consistía en la danza de las personas que habían perdido sus familiares en la guillotina y que celebraban la alegría de haber escapado al destino de sus parientes. Para participar en los numerosos Bals des victimes, había que presentar un certificado oficial donde se constara que se había perdido un marido, una mujer, un padre, una madre, un hermano, o una hermana, bajo la cuchilla del invento del doctor Guillotin. No es raro que el Primer Cónsul los prohibiera, pues con tal de participar cualquiera falsificaba el certificado. Wirth, Isis. Historia: danzas de la época de Napoleón (parte II). Danzahoy, 17-8-2008.

www.danzarevista.com/pages/members/48_1105/actualidad.php

⁴³ Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza.*, Pág.,72

numerosos bailarines de diferentes países que hasta entonces habían sido excluidos de los postulados académicos de la danza. También se desistió en la construcción formal de los movimientos y en la unificación de éstos a los coros, ya que cada bailarín se consideraba un individuo diferente del resto que aparentaba actuar de manera personal, expresando sus propios sentimientos, repercutiendo de este modo el efecto del conjunto de una manera más violenta y haciendo surgir uno de los rasgos sobresalientes del siglo XIX: el individualismo.

El coreodrama actuó como la reivindicación de una danza italiana que poseía elementos propios que la diferenciaban claramente de los estilos franceses. La distancia respecto al estilo francés debía notarse, razón por la cual en los teatros italianos se utilizaba el término *balletto* para diferenciar las producciones propias de las importadas, y se reservaba el término *ballo* para las creaciones realizadas dentro del “estilo italiano” las cuales otorgaban un color propio que hacía notar el gusto por lo *pintoresco* y acentuaba la necesidad de reconocer las singularidades y diferencias propias de las costumbres de uno y otro lugar geográfico.

Pero estas modificaciones producto de una nueva sensibilidad que acarreaba en sí a una nueva clase, la burguesía, no logro imponer en las primeras décadas del siglo XIX la atracción por una nueva cosmovisión simbólica y teológica que las categorías de lo *sublime* y lo *pintoresco* vendrían a representar.

Parecería que los modernos aun seguirían apoyados en los hombros de los gigantes, tratando de seguir develando parte de las huellas clásicas, como si fueran rastros mnémicos difícilmente eliminables.

G) Principio del fin del academicismo francés en el Danza: el gesto y una nueva interpretación del movimiento.

El lenguaje académico francés paulatinamente iba empobreciendo y tuvo su última expresión reconocida en “El lago de los cisnes”. Esta era una obra muy compleja, con un argumento oscuro y una simbología ambigua. Es un ballet compuesto por Piotr I. Tchaikovsky (1.840-1.893) estrenado en San Petersburgo y con escenografía de Marius Petipa. Si bien Francia dejaba de ser un centro espacial para representar grandes obras, no dejaba de actuar como el semillero de nuevos paradigmas expresivos o como el embajador de nuevos lenguajes artísticos. Fue otro francés quien inicio una nueva manera de entender el movimiento, develando un apéndice de la expresión hasta entonces desconocido: la relación íntima entre movimiento y emoción.

Fue Françoise Delsarte⁴⁴ (1.811–1.871) quien mediante un nuevo paradigma acerco reflexiones

⁴⁴ Delsarte, François. Compositor, profesor de canto y declamación. Había estudiado canto en el Conservatorio de París, pero su voz se había arruinado aparentemente debido a la mala pedagogía de sus maestros. Así descubrió que los viejos pedagogos ignoraban los principios elementales del arte y la estética y que la enseñanza apuntaba a la copia de ciertos estilos personales de los consagrados. Empujado por esta nefasta experiencia, Delsarte comenzó su investigación sobre las

que unían los fenómenos psíquicos a los físicos. No es un hecho menor, sino la emergencia de un nuevo paradigma, una revolución intelectual que atacó la interpretación del cuerpo. Un hecho muy importante para la época, ya que actuaría como uno de los argumentos fundantes para destronar el academicismo imperante. “Las investigaciones de Delsarte inauguraban un nuevo fundamento para el movimiento, promoviendo casi un “giro copernicano” de máxima importancia para la danza del siglo XX. Este “giro” desviaba la mirada desde el mundo externo hacia el sujeto y su vida interior...”⁴⁵.

Delsarte⁴⁶ proponía un pensamiento por momentos contradictorios ya que vinculaba los sentimientos románticos con las lógicas positivistas. Debatía entre una doble verdad: una enunciada científicamente, con leyes universales, comprobables, expuestas a la demostración y controladas por la razón; y la otra era una verdad que no se ponía en cuestión ya que era producto de un acto de la fe. Su visión artística era profundamente romántica, el arte era “la emanación de las perfecciones divinas”. La ambigüedad que rodeaba la ideología delsartiana se encuentra continuamente relacionada con la cosmovisión cristina que por momentos lograba entremezclar concepciones que hoy, demarcaríamos dentro de un paradigma cientificista, con verdades espirituales y absolutas. Se entrevé un discurso que no diferencia religión y ciencia, subordinando la segunda a la primera, y haciendo de esta relación el mejor sistema para revelar el logro de la perfección del hombre.

Los antecedentes de las investigaciones delsartianas se encuentran en el siglo XVIII, en los estudios de la expresión gestual que intentaban definir los gestos pantomímicos como derivaciones de expresiones naturales. Uno de ellos es Denis Diderot (1713-1784), quien analizó los gestos y cómo estos repercutían en las diferentes expresiones. Era un análisis fisiológico y psicológico del gesto y la pose, un intento bastante contemporáneo acerca de una teoría biologicista que intente emociones con interpretaciones. Su escrito *Los Principios filosóficos sobre la materia y el movimiento* (1770) trataba problemáticas referida a la verdad y su representación, pictórica o escénica, y ejerció gran influencia en el pensamiento coreográfico de la época. Sus análisis se centraban en la relación entre el comportamiento corporal y los estados de ánimo y en tratar de descubrir cómo se podía comunicar a través de la representación gestual. El fue antes que todos quien determinó la superioridad del gesto respecto de la palabra. Para Diderot la

expresiones humanas y la traducción de éstas al terreno artístico. Su última aparición pública fue en la Sorbona en 1867, en el Gran Anfiteatro de Medicina, aunque su período más prolífico fue el comprendido entre 1839 y 1859. Alrededor de 1860, Delsarte se retiró a causa de una enfermedad y pasó los diez últimos de su vida alejado de todo contacto con el mundo.

⁴⁵ Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza.*, Pág.81

⁴⁶ Los únicos fragmentos que se conservan de su obra escrita fueron publicados por Genevieve Stebbins -alumna de Steele MacKaye, promotor de sus enseñanzas en los Estados Unidos-, bajo el título *El sistema delsartiano de expresión*, cuya sexta edición fue publicada en 1902, las otras fuentes fueron los cuadernos de notas de sus estudiantes.

pantomima era una forma de comunicación.

Pero quizás haya sido otro autor más contemporáneo a Delsarte quien más contribuyó a generar nuevas perspectivas sobre la relación emoción/expresión. Charles Darwin (1809-1882) mediante dos publicaciones reveladoras -*El origen de la especie* y *El origen del hombre*- defendió la teoría evolucionista que concluía en la demostración de la superación de las suposiciones pre científicas respecto a la relación entre emoción y expresión, como unilaterales y causales. Para esto hizo valer el poder demostrativo de sus investigaciones estudiando las expresiones de niños sin aprendizaje, ciegos de nacimiento, utilizando incluso estimulaciones eléctricas sobre músculos asociados a expresiones emocionales y hasta investigando a las especies animales filogenéticamente más cercanas al hombre, como por ejemplo los monos.

Delsarte embarcado en este pensamiento positivista de época, realizó una observación rigurosa llevando a cabo todo tipo de demostración e incluso cuando esta superaba todo tipo de comportamiento ético, como por ejemplo "...cuando viajó para observar una tragedia ocurrida en una mina y analizó gestos, actitudes, tonos de voz y hasta el modo de hablar de los que aguardaban a los mineros atrapados mientras trabajaban en las cuadrillas de rescate. Lo novedoso de esta actitud era el hecho de estudiar la expresión dentro del contexto en el que se desarrollaba. La sujeción a pruebas empíricas ponía en contacto el pensamiento delsartiano con las exigencias positivistas según las cuales el conocimiento se derivaba objetivamente de los hechos, vacíos de opiniones personales".⁴⁷ Delsarte trataba de reproducir la realidad del gesto en todos sus aspectos con la mayor imparcialidad. Esta amplia investigación lo condujo a demostrar la relación emoción/expresión como una concordancia entre causa (emoción) y efecto (expresión) sin apreciar que ambas eran constructos socioculturales. El fin de sus estudios meticulosos eran en última instancia la de formular leyes de la expresión que comprendiera descripciones específicas que tuvieran en cuenta la duración y la forma, el espacio recorrido y el significado que se comunicaba que permitiera establecer regularidad en el comportamiento. Y no debemos olvidarnos que en este proceso de modernización los preceptos morales aun seguían ejerciendo su acto civilizatorio.

Por último, Delsarte finaliza sus estudios encerrando sus conclusiones bajo una peculiar cosmovisión cristiana, verdadera piedra angular de su sistema. Estableció el Principio de Trinidad, un dogma cristiano que para él era el presupuesto de toda creación, y el cual estaba lógicamente escrito en términos ternarios. Para él la espiritualidad humana tenía tres aspectos: vida, mente y alma. El hombre revelaba una triplicidad orgánica: física, intelectual y emocional, y la interrelación entre los tres ponía de manifiesto la actividad interior. Este trimurti causal colocaba en evidencia cada parte de lo humano: los brazos y el torso tenían una carga moral-emocional mientras que las

⁴⁷ Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza.*, Pág.83

piernas acarreaban lo físico y la cabeza lo intelectual. Como la trinidad era la piedra fundamental, todo se explica a partir de allí, y los comportamientos sociales no escapaban. Los hombres se agrupaban según sus comportamientos en: los que hacían primar las acciones en la mayoría de sus comportamiento diarios y que por ende tenían el origen del movimiento en las extremidades, o en aquellos que vivían imaginando y sus movimientos se iniciaban desde la cabeza, y finalmente, para los que tenían un gran corazón sus ejecuciones estaban originadas desde los hombros.

H) Influencias delasartianas:

Sus postulados no solo fueron de gran utilidad para los futuros coreógrafos y bailarines de danza sino también para la actividad física en general. Fue el puntapié de numerosas escuelas gimnásticas que preparaban al individuo para la vida social. Su énfasis en la expresión corporal y en el trabajo del cuerpo promovió nuevos postulados para las diferentes culturas físicas que estaban empezando a gustar los agasajos de la modernidad, tal es el caso de la *libre expresión* del movimiento llevado a cabo por los jóvenes norteamericanos. Además provocó un salto cualitativo en la interpretación hacia la relación cuerpo-mente. Descartes había dejado tras de sí una brecha entre cuerpo y mente difícil de aunar. El cuerpo era tratado como un instrumento en las expresiones artísticas de los siglos XVIII y XIX. Con el aporte de Delsarte esta grieta se fue juntando y el cuerpo paulatinamente retomaría su unicidad.

Steele Mackaye (1842-1894)⁴⁸ director de escena norteamericano, incorporó los estudios delasartianos creando la *Gimnasia armónica*. Su objetivo era instruir a los alumnos de arte dramático con las técnicas de Delsarte, buscando obtener cierto realismo a partir del trabajo gestual. Esta escuela de interpretación acabaría convirtiéndose en *The American Academy of Dramatic Arts*.

“Sus reflexiones provocaron cambios en la manera de pensar el movimiento... (...)... y la mirada se empezó a dirigir en dos sentidos opuestos: por un lado, a una observación *interior* de las emociones y, por otro, a una observación *exterior* de los cuerpos y comportamientos de individuos comunes sin tener en cuenta conceptos de “belleza” preestablecidos”.⁴⁹

En síntesis

La danza del siglo XIX se constituyó en base a las categorías del neoclasicismo, racionalismo y romanticismo sin dejar de influenciarse y sin dissociarse. La danza de este último periodo introdujo

⁴⁸ Steele Mackaye, junto con Edwin Booth, Austin Daly y David Belasco, fueron los principales directores de escena norteamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX. Los dos últimos estuvieron relacionados con las carreras artísticas de Isadora Duncan y Ruth Saint Denis, respectivamente.

⁴⁹ Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza.*, Pág. 87

el romanticismo pero siempre visto desde una óptica neoclásica, marcando en su recorrido una apropiación constante de su lenguaje. Recién en un segundo momento, ante la afluencia de mayor libertad creativa y más lenguajes artísticos, se logra abrir paso a una visión “romántica” de la danza que le permitió despegarse de las influencias heredadas.

Respecto a las influencias temáticas que recayeron sobre la danza, encontramos un recorrido que se originó en la mimesis de modelos clásicos, como las mitologías griegas, y que fueron reinterpretados con gran artificialidad, propio del estilo de la retórica cortesana. Luego es atravesada por una inclinación hacia las tradiciones medievales y finalmente torna una renovada mirada hacia la Naturaleza desde vertientes como lo sublime y lo pintoresco. La danza teatral termina esta primera etapa a fines del siglo XIX con el objetivo de continuar en la búsqueda de lo bello como forma inteligible; y en la sublimación del cuerpo hasta tornarlo en una figura espiritual. Las propuestas delsartianas se desarrollaron en otro siglo, pero para esto debió mixturarse con los postulados del neoclasicismo y del romanticismo desembocando en producciones coreográficas que no son reducibles a uno u otro modelo. Durante gran parte del siglo XIX aun seguían primando los principios del neoclasicismo que basándose en imágenes trasmundanas y deshistorizando las bases originarias, logró expandirse por todo occidente legitimándose para todo tiempo y espacio.

Finalmente, en este camino hacia la autonomía de la danza se toma a este “primer momento” que va desde el siglo XVII hasta mediados del XIX, como un proceso con fuertes discontinuidades y marcados por diferentes expresiones y pensamientos. Por ello, para tener una lectura más acabada se podría hacer una división entre: un “primer período neoclasicista racionalista”, período que se extendió hasta fines del siglo XVIII; y un “segundo período neoclasicista romántico”, que se extendió hasta la aparición del ballet moderno. A su vez, esta dicotomía racionalista-romántica generó un modelo corporal para la danza que es mezcla de un cuerpo instrumental, cuerpo-*extensión*, propio del ideal neoclásico y un cuerpo etéreo, cuerpo-*sublimado*, que el romanticismo había transfigurado en espíritu. Como resultado de la superposición de las dos corrientes se obtuvo un cuerpo con ideales metafísicos, que lo distanciaba del resto de los cuerpos comunes y lo apartaba de lo terrenal hacia un punto elevado y sublimado.

En fin, a pesar de mucho de los intentos por incursionar en nuevas producciones artísticas, estas recién comenzarían a aflorar en el siglo XX. Durante este proceso la danza siguió, de una u otra manera subordinada a la música y a la literatura, empujándola a transmitir un lenguaje formal derivado de la belleza griega. El estandarte del neoclasicismo había comenzado con la simbología del Rey Sol, simbología que representaba a Apolo; y por tanto debía así culminarse. El siglo XIX termina su largo proceso con otro ballet prototípico, *Swan Lake*, con su simbología centrada en el cisne. El cisne antiguamente representaba la pureza y la nobleza, asociándose de este modo con

Apolo, el sol. “La danza teatral que había nacido bajo la luminosidad irradiada por un rey comparado con el Sol, símbolo de Apolo, llegaba al final del siglo XIX, bajo el plumaje del cisne, símbolo del mismo dios”.⁵⁰

⁵⁰ Tambutti, Susana., *Hacia una Teoría General de la Danza.*, Pág.88

2.2 Danza Moderna: Aproximaciones a la conquista de la autonomía artística.

El segundo momento de la danza surge hacia finales del siglo XIX y se desarrolla hasta mediados del siglo XX. Su aparición está determinada por el desgaste del pensamiento único y por la paulatina desaparición del academicismo, y a su vez, por el ascenso de nuevos interrogantes que buscaban respuestas en otras formas expresivas. Ya sea por causas propias o por las que caracterizaron a los procesos de la modernidad, la danza debió abandonar sus viejas formas en pos de una autenticidad que se le imponía, renovando su vocabulario poético y atravesando la gran crisis de la danza “Ilustrada” que finalizaría con los determinismos artísticos del academicismo.

Encontramos en este momento un periodo de crisis dentro de la progresividad que la danza venía desarrollando que surge hacia las últimas décadas del siglo XIX y primera del XX y, que tiene como causa el debilitamiento de los modelos representacionales al tiempo que se fortalecen las teorías románticas de la expresión, y al que luego inevitablemente se le debe agregar los rasgos típicos del paradigma modernista, surgidos a mediados del S.XX en base a una danza que solo pretendía presentarse a sí misma.

Si bien este momento que, por su quiebre con la tradición y por el ascenso de un nuevo modo de ser artístico se asocia con el desarrollo de “lo moderno”; es también la consecuencia tardía de los programas filosóficos y estéticos de las teorías románticas; haciéndose notar mediante la presencia de conceptos como: creación, genialidad, misterios y espiritualismo.

En este periodo el Ballet fue la pieza que dominó los escenarios europeos y al cual se le irían agregando nuevas tendencias, las que paulatinamente socavarían la idea de verosimilitud, para ir retomando la aletargada propuesta de los postulados teóricos del romanticismo referidas a la *expresión*. Expresar la realidad de manera representacional, ya sea en referencia a una obra literaria o a una visión de la naturaleza, dejaba de tener sentido para dar paso a movimientos o gestos dancísticos que se hacían verdaderos en función de su sentimentalidad. De esta manera un movimiento era verdadero si podía demostrar a qué sentimiento remitía. Los bailarines, coreógrafos, incluso aquellos que provenían de las escuelas académicas, iban incorporando nuevas formas de entender al cuerpo y a la danza, sublevando así las definiciones de lo que una obra dancística debería ser, alejándose de la idea de ilusionismo y prescindiendo del auxilio de otras artes para traducir el significado de la palabra, ya que ésta iría perdiendo su centralidad para dar sentido a la expresión.

Este cambio hacia el interior de los estados emocionales introducía al bailarín en un mundo

propio, donde “la imposibilidad de -reproducción- aparecía como un elemento novedoso ya que los movimientos gestados desde la emoción del creador no podía trasladarse, por principio, de un cuerpo a otro.” Y esto colocaba a las ejecuciones motrices desde un punto de vista subjetivo que incorporaba al arte dancístico en el debate filosófico, bajo la denominación simplista de *filosofía vitalista*. “El abandono de la complicidad entre la palabra y el movimiento y la unicidad de cada movimiento creado planteaba una nueva exigencia: la sinceridad.”

Desde esta perspectiva se acaba con la mirada progresiva de la danza ya que la representación dejaba paso a la expresión, con lo cual la mirada se ponía en el “aquí y ahora”, en la autenticidad, en lo irreplicable y en la improvisación. La danza de expresión no podía ser interpretada desde una linealidad histórica y mediante tipologías, porque cada obra debía interpretarse desde la óptica que cada artista encontraba en ella, utilizando un propio idioma, el cual se redefinía e imposibilitaba un único medio de interpretación o una única teoría.

Este nuevo enfoque más espiritual cambiaría el valor exhibitivo de la danza ya que se generaría una división entre movimientos “de danza” y “movimientos naturales” entendiéndose por natural los movimientos excluidos de todo academicismo o mecanicismo corporal.

Esta experiencia vital que el artista refería a sí mismo atravesó síntomas de discontinuidad. Se pensaba que la danza estaba retrocediendo respecto a los grandes avances técnicos que había adquirido a través de dos siglos. Se planteaba que los nuevos artistas jamás podrían incorporarse a los Ballets Modernos de esta época debido a que no tenían desarrolladas las exigencias técnicas que el Ballet demandaba.

Aun así, “el modelo expresivo se instaló como el único verdadero, insuperable y excluyente inaugurando una nueva cultura estética que se debatía entre una perspectiva emocional y una aguda preocupación *formal*, posterior a la Primera Guerra, tan difundida como la inquietud por la *expresión*. Tanto los valores formales como los expresivos, fueron muchas veces sometidos a aproximaciones teóricas excesivamente simplificadoras, constituyendo una visión unitaria dentro de la cual se abarcó la vasta y multiforme actividad que cerró el siglo XIX y se proyectó hasta mediados del XX.

A) Las dos modernidades:

Para situar el médium artístico de la danza y su devenir hasta este segundo momento, es importante dejar en claro el proceso por el cual se constituyeron dos lecturas de la modernidad que sin llegar a fundirse actuaron, cada una desde su vertiente, como guías en la constitución del hombre moderno. Según Calinescu “en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial,

de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo- y la modernidad como un concepto estético.

A partir de este momento ambas se desarrollan en constante conflicto y de manera simbiótico; compartiendo un mutuo cólera de destrucción pero sin dejar de influenciarse, e incluso estimularse, una gran variedad de propuestas.

Respecto a la primera, la idea burguesa de modernidad, ha continuado los presupuestos tradicionales anteriores a la idea de modernidad: la doctrina del progreso, la confianza desmedida en la razón, la ciencia y la tecnología, el valor del tiempo como mercancía y su equivalente en dinero. La concepción de la libertad concebida dentro de los límites del humanismo abstracto, pero a su vez orientada hacia un pragmatismo con el culto a la acción y al éxito. Todos valores claves en la constitución de una clase media triunfante y civilizada.

Y en contraste está la otra modernidad, la que daría paso a las vanguardias históricas del arte (dadaísmo, cubismo, futurismo, etc.). Esta modernidad que se originó con el romanticismo se mostró, desde sus orígenes, radicalmente anti-burguesa. Su rechazo al establecimiento de los principios emergidos del Iluminismo, de la razón y de la escala de valores de la clase media; lograban manifestarlos con actitudes diversas que iban desde la rebelión a la anarquía, pasando por el "aristocrático autoexilio". "De modo que, más que sus aspiraciones positivas, lo que define a la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa".⁵¹

B) Modernidad y progreso:

La modernidad abarca un amplio proceso que no es universalmente hallado debido a sus diferentes matices historiográficos. Entender este momento histórico desde el punto de vista del arte y más específicamente desde la Danza, es en su mayor consideración un análisis euro centrista. De cualquier modo, coincidir en que éste es un proceso de cambios estructurales que marcó un nuevo punto de partida para el hombre en su forma de vivir y entender la vida, hace relevante cualquier manifestación que emerja sobre lo llano en cualquier lugar del mundo. La modernidad en su acaecer provoco fuertes revueltas sociales, las cuales estimularon la revisión de ciertos paradigmas como los religiosos, científicos, políticos y los artísticos-culturales.

Una de las facetas más fuertes que la modernidad instauró y supo legitimar fue la manera de generar y apoderarse del saber otorgándole un fuerte sentido discursivo y orientador de las prácticas humanas. Este accionar que se articula con la constitución de sociedades de derechos y castigos, hizo sentir la vida como un proceso mecánico, regular y difícilmente cuestionable.

⁵¹ Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad: modernismo, decadencia, kitch, posmodernismo.*, Duke University Press, 1987., Ed. Tecnos., 1991. Pag. 51

Encontrar los cambios y las alteraciones sociales por la cual los hombres se desenvuelven históricamente exige la visión de procesos radicalmente transformadores. Exige una visión dinámica de la sociedad en donde surgen procesos nuevos que subvierten a los anteriores cambiando el marco cultural en el cual los seres humanos se desarrollan.

Entender cómo funciona esta inclusión dinámica del acontecer nos llevará a comprender y cuestionar los diferentes procesos culturales que hasta hoy siguen actuando, como por ejemplo: “el concepto de la conciencia, en sí, como presunta productora de la ciencia; la persona y su razón, que pone el mundo desde sí misma; la ley natural, eterna, que domina todo acontecer; la relación invariable de sujeto y objeto; la rígida diferencia entre espíritu y naturaleza, alma y cuerpo.”

Un ejemplo se da cuando la modernidad alternó uno de los postulados de galantería del clasicismo; en cuanto a que para la aristocracia clerical, era noble y elegante ocultar las imperfecciones que el cuerpo mostraba con naturalidad; y luego en la incipiente edad moderna, para el proceso civilizador burgués, fue moralmente aceptado ocultar las pasiones y el goce bajo el sello de “vulgaridad”. De esta manera el goce a la vida o a la felicidad se volvía una utopía difícilmente alcanzable que Max Horkheimer resumió escribiendo: “Nada hace mas sospechoso a un hombre que la falta de acuerdo interior con la vida tal como ella es”⁵². El proceso civilizador que la razón llevaba a cabo acentuaba en el deber, el honor y la vida en comunidad al verdadero ser humano. Siendo el placer des-racionalizado no interviene decididamente como motivador para satisfacerse en la vida, por ende todo lo que sea posible de satisfacción y alegría queda sojuzgado a la supremacía de lo “cultural”.

Y a esta industria cultural la danza moderna no escaparía. Hayamos así un método que sistematizó una gramática de movimiento asentada en una epistemología cartesiana, que refleja un cuerpo consecuentemente racionalista que perduró en la danza hasta mediados del S. XX.

Pero las revueltas sociales y políticas que sacudieron al siglo XIX y XX no dejaron intacta a la danza y el cuestionamiento al mundo moderno también pasaría por ella. Si Luis XIV marco un punto de inflexión en las producciones dancísticas culminando con los rituales y las formas paganas de bailar, y en su lugar dio paso a las formas bellas y celestiales propias del clasicismo; la modernidad haría lo mismo con él en favor de los movimientos formales y autorreferenciales que llevarían al médium dancístico más allá de un significado. Se da a finales del S. XIX y principios del XX un proceso de modernización que solo mas tarde, una vez definido su médium específico, se reconocería como tal. Por el momento no los hallaba, y el cuestionamiento y menosprecio por las formas antiguas, hacia crecer la afición por las expresiones emergidas en

⁵² Horkheimer, M., Ensayo publicado en *Teoría Crítica*, ed. Amorrortu, Bs. As- Madrid, Pág. 161.

tiempos de revolución. La importancia del individualismo, la abstracción y la entrega al arte y la danza del momento eran sus características comunes.

La trama que atravesó el segundo momento y que estuvo marcada por el avance del iluminismo y la confianza en la razón ilimitada que a todo puede y a todo explica; se transformaría en una trama dócil que años más tarde atravesaría diferentes crisis sociales basadas en guerras y absolutismos, y que fueron llevadas a cabo entre otras causas, por un fuerte disciplinamiento de la sociedad y de sus cuerpos, legitimándose por las instituciones protegidas en base al consenso social. Lo que posibilitó este consenso fue la apariencia de una independencia económica, acompañada por una filosofía idealista que ponía el emblema en la Libertad absoluta del hombre, la cual se interiorizaba por medio de la domesticación y amortiguación de las exigencias del placer. Una sociedad burguesa que creyó en las revoluciones como el presagio de la estabilidad, la felicidad y la igualdad. Siendo el resultado una crisis basada en la pérdida de identidad colectiva, abocada al progreso indefinido y generando un fuerte individualismo.

C) El cuerpo en el proyecto moderno.

La conciencia moderna colocó bajo el dominio de la ciencia la explotación de la naturaleza y sojuzgó el cuerpo a la razón, estableciendo un tratamiento corporal que obedeció esquemas de disciplinamientos coercitivos. Se animó con la fuerte voluntad de poder -con la razón-; y si la naturaleza ha de ser explotada la primera cosa a explotar es la cosa “hombre” mediante un control exhaustivo sobre su cuerpo. Michel Foucault estableció una relación entre el surgimiento de las disciplinas y el momento en que nace un arte del cuerpo humano, momento que daría inicio a la relación obediencia y utilidad. Foucault esclarece la función de la disciplina con relación al cuerpo: “...la disciplina no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil”.⁵³

En este contexto la danza se aproximaba a los métodos analíticos, intentando fundar un conocimiento cuantitativo en el abordaje corporal, siendo siempre el sujeto un ser consciente de sí mismo. Cuerpo y movimiento eran pensados mecánicamente, aislados de la subjetividad de las cualidades sensibles. Horkheimer describe que es “...propio del método considerar la forma dada de la sociedad como un mecanismo de procesos iguales que se repiten, que, desde luego, puede ser alterado en un plazo menor o mayor, pero que, en todo caso, no exige ningún otro procedimiento científico que el adecuado, por ejemplo, a la explicación de una máquina complicada.”⁵⁴

⁵³ Foucault, M., *Vigila y Castigar: nacimiento de la prisión*, Ed., S. XXI, Pág. 141.

⁵⁴ Horkheimer, M., Ensayo publicado en *Teoría Crítica*, ed Amorrortu, Bs. As- Madrid, Pág. 17.

En el arte y en la danza la regulación de los sujetos no escapo a ésta sujeción. Susana Tambutti simplifica la relación de la disciplina, como una microfísica abocada al cuerpo del bailarín y dice: "el control disciplinario sobre el movimiento no sólo define formas, espacios y tiempos, impone la mejor relación entre partes del cuerpo como condición de eficacia y rapidez, produciendo lo que llamamos organicidad del movimiento. En el buen empleo del cuerpo, que permite el buen empleo del tiempo, nada debe permanecer ocioso o inútil. Para una buena rotación en dehors del cuerpo, la cadera trabaja intensamente, la cabeza del fémur, la exacta posición de las vértebras lumbares, todo forma el soporte del movimiento requerido. La rutina domina el cuerpo por entero, desde la punta del pie hasta la yema del dedo índice, llegando incluso hasta el dominio del gesto de este cuerpo disciplinado, formando un código."⁵⁵

En una sociedad cada vez más secular que iba alejándose de la idea de divinidad y siendo la danza una disciplina legitimada académicamente, no era de extrañar que la óptica mecanicista influyera en ella transformando el acto corporal en un vocabulario técnicamente complejo. Los rasgos de tipicidad, impersonalidad, validez general que distinguen los sistemas de movimientos pensados a partir de un cuerpo inmaterial, y todas las leyes y reglas que comenzaron a construirse a partir del siglo XVII, se transformaron en una base sólida que tuvo vigencia hasta hoy.

Este fuerte disciplinamiento que se encuentra en la danza de la Edad Moderna hasta entrado el siglo XX, tiene su raíz en el academicismo del siglo XVII, siendo la estética de la danza una forma que tiene una base bastante heterogénea. No es el objetivo encontrar una única identidad, sino las múltiples capas que fueron formando esa base multiforme. Para ejemplificar esta herencia academicista, escribe Noverre⁵⁶: "ser bailarín es obligarse cada día y durante toda la vida activa a un entrenamiento difícil y cuidadosamente regulado (...). Pero nada es más común que las caderas de distinta conformación, los muslos y los pies vueltos hacia adentro, las rodillas pegadas o excesivamente separadas. Así ven Uds., que para bailar con elegancia, caminar con gracia y presentarse con nobleza, es absolutamente necesario invertir el orden de las cosas y constreñir las partes del cuerpo por una aplicación tan larga como penosa a tomar una posición distinta de la que tenía originalmente".⁵⁷

⁵⁵Tambutti Susana, *Hacia una Teoría General de la Danza*, Pág. 156.

⁵⁶Jean-Georges Noverre (1727–1810), bailarín francés y profesor de ballet. Está considerado como el creador del ballet moderno. El día de su nacimiento, el 29 de abril, se celebra el día Internacional de la Danza. Noverre estima que el ballet debe tener una acción dramática, "sin exagerar en los divertimentos", describiendo las pasiones, las maneras y los usos de todos los pueblos. El coreógrafo debe interpretar la naturalidad y la verdad, debe ofrecer una narración lógica, como en una obra de teatro, con la sucesión: "exposición-nudo-final". La danza debe ser natural y expresiva más que técnica y virtuosa. La danza "en acción" debe conmover al espectador por medio de una pantomima expresiva, inspirada en el juego teatral

⁵⁷Cit. En Guillot, Genevieve/Prudhommeau, Germaine, *Gramática de la Danza Clásica*, (pag.7) Hachette, Bs. As. 2da. Ed.

D) La Modernidad Estética:

Para arribar a la modernidad estética debemos retomar el análisis en base a la querella que distingue los antiguos modos de producción en arte, de los modernos. Calinescu señala que “la oposición <antiguo/moderno> ha generado innumerables antítesis, muchas de ellas históricas y otras tipológicas, sin las cuales toda la conciencia crítica moderna sería incomprensible” y agrega, “tales parejas terminológicas de opuestos como <clásico/moderno>, <naive/sentimental>, <clásico/romántico>, y desde la crítica más reciente, <clásico/manierista>, <clásico/barroco>, etc., pueden rastrearse hasta la distinción cardinal <antiguo/moderno>”.⁵⁸ Pero tal desarrollo terminológico hubiera sido imposible sin un cambio más profundo del gusto y del propio concepto de belleza.

Fue durante el siglo XVIII cuando el concepto de belleza dejó su significado trascendental para volverse histórico, cuando los románticos empezaron a plantear la belleza desde una pretensión más relativista e históricamente immanente que le permitieran construir juicios de gusto válidos, derivados de una experiencia histórica y no utópica y atemporal. Este cambio en la manera de percibir las expresiones artísticas permitió que en las primeras décadas del siglo XIX el romanticismo se redujera hasta designar las escuelas artísticas y literarias que reaccionaran contra el sistema de valores neoclásicos. A partir de aquí el tipo de belleza trascendental pasaría a formar parte de un pasado clásico, y lo nuevo se basaba en lo <característico> y en las diversas posibilidades que se obtuvieran de la síntesis entre lo <grotesco> y lo <sublime>. De este modo, “ser un hombre de su tiempo, intentar responder a sus problemas se convirtió en algo más que una estética –se convirtió en una obligación moral-”.⁵⁹

Esta es una etapa significativa dentro del desarrollo de la conciencia de la modernidad estética ya que el romanticismo no fue una etapa más, ni un periodo particular, ni un estilo específico, sino que se tornó en una *conciencia de vida contemporánea*, de modernidad en un sentido inmediato.

El modernismo que el romanticismo inauguraba pretendía correr el riesgo de sorprender al público, al menos respecto a las influencias del academicismo y de los prejuicios bien afianzados, producto de una inadecuada comprensión de la tradición.

Se da alrededor de 1830 el grito de guerra de “el arte por el arte” que se manifestó en la vida cultural. Fue Kant, quien medio siglo antes, en su *Crítica del juicio* (1790), estableció el concepto de “la finalidad sin propósito” que dio paso al desinterés fundamental del arte. Este manifiesto Kantiano se transformó más en un grito de protesta frente a la vaciedad del humanitarismo romántico y al aborrecimiento de una burguesía mercantilizada y vulgar; que en un sentido unitario

⁵⁸ Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad: modernismo, decadencia, kitch, posmodernismo.*, Duke University Press, 1987., Ed. Tecnos., 1991. Pág. 45

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 47

de expresión estética con una teoría bien formulada.

Baudelaire, uno de los máximos representantes del romanticismo, supo apreciar en esta estética un tipo de belleza contemporánea, de su tiempo, dejando de lado así la búsqueda estética en los modelos clásicos y antiguos. Tener inventiva, un genio ingenuo e imaginación, como contrapuestos a destreza, habilidad y artificio, se transformó en una manera de ser moderna. De este modo valorar lo transitorio, lo fugitivo y contingente hizo posible incorporar una conciencia del tiempo tan sorprendentemente nueva “que se puede considerar un punto cualitativo decisivo en la historia de la modernidad como idea”.⁶⁰

El surgimiento de la modernidad estética causó la percepción de un “ahora y aquí” hasta el momento no experimentado en la vida artístico cultural de occidente. Dejar de lado las representaciones literarias y las ejecuciones miméticas en la danza, fue fruto de esta rebelión cultural que desechaba lo viejo a la vez que proponía lo nuevo y original, que detestaba la clase media sin inventiva y deseaba el ascenso de una imaginación creativa que diera expresión a la modernidad.

El siguiente párrafo de Calinescu nos permite situar mediante Baudelaire la realidad del momento: “A causa de su recién descubierta pero profunda hostilidad al pasado, la modernidad ya no puede ser utilizada como una etiqueta periodizadora. Con un rigor lógico característico, Baudelaire significa por modernidad el presente en su <presenticidad>, en su cualidad puramente instantánea. La modernidad, así, puede ser definida como una posibilidad paradójica de ir más allá del flujo de la historia a través de la conciencia de historicidad en su más concreta inmediatez, en su presenticidad. Estéticamente hablando, la <mitad eterna de la belleza> (que consiste en las leyes más generales del arte) puede volver a tener una vida fugaz (o vida futura) solo a través de la experiencia de la belleza moderna. La belleza moderna, a su vez, está incluida en el ámbito transhistórico de los valores –deviene <antigüedad>- pero solo a costas de renunciar a cualquier deseo de servir como modelo para los futuros artistas. Separada de la tradición, la creación artística se convierte en una aventura y en un drama en el que el artista carece de otro aliado que no sea su imaginación.

Por lo tanto, al surgir la modernidad de un compromiso con el cambio y la otredad por rechazo a la tradición, se transforma así mismo en una “tradición antitradición” basada en la diferencia y por lo tanto se frustra al chocar con la perspectiva de la repetición infinita y el aburrimiento de la utopía; constituyéndose así en una tradición moderna que choca consigo misma.

Ser un artista moderno implica estar obligado, estética y moralmente a ser consciente de su posición contradictoria, del hecho de que sus logros de modernidad están ligados, no sólo a ser

⁶⁰Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad: modernismo, decadencia, kitch, posmodernismo.*, Duke University Press, 1987., Ed. Tecnos., 1991. Pág. 58

limitados y relativos sino también a perpetuar el pasado que trata de negar y oponerse a la misma noción de futuro que intenta promover. De este modo los artistas del siglo XIX y principios del XX enfrentan una pluralidad de nihilismos producto de esta conciencia del tiempo que está atada a un nudo de contrariedades.⁶¹ La modernidad instauro un fuerte deseo de personalidad, donde los artistas se buscaban en sí mismos y no en otros.

Se daba comienzo a un periodo que desligaba a la danza de toda relación exterior y solo admitía gestos y movimientos que reflejen sentimientos, por lo cual, tanto el racionalismo como el neoclasicismo empezaban a resultar ajenos. Bailarines y coreógrafos dejaron de lado los modelos representacionales para abocarse a los expresivos. La expresión distanciaba la idea de verosimilitud y mimesis respecto a un agente externo, ya sea respecto a un relato literario o una representación de la naturaleza. Es decir que las exigencias técnicas en miras a la perfección y al progreso de las mismas, empezaba a decaer ante la pretensión que debía responder a la exteriorización de las emociones, exigencias que debían consumarse en función de cumplir con el espíritu moderno, para lo cual era de rigor iniciar la crítica *interna*, auto-cuestionadora, que haría de la danza su propio sujeto.

Arthur Danto señala que “con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema”⁶². Y para Greenberg, quien tomó como modo de pensamiento a Immanuel Kant ya que éste sería para él, el primer modernista verdadero porque fue el primero en criticar el significado mismo de la crítica; “la esencia del modernismo descansa en el uso de los métodos característicos de una disciplina para la autocrítica, no para subvertirla sino para establecerla más firmemente en su área específica”⁶³. Estos conceptos están indisolublemente unidos al de modernidad estética. A partir de aquí la danza empezaba a ser analizada de acuerdo a los diferentes estilos de los bailarines, con idiomas e interpretaciones propios. Se empezaba así a terminar con una lectura progresiva y evolutiva del médium artístico; y se replanteaba un nuevo tipo de interpretación teórica particular que interpelara las nuevas formas de la modernidad.

Pero en este contexto y a pesar de muchos intentos de ruptura con la tradición, la modernidad en la danza solo tendría un sentido temporal, ya que para los protagonistas de este momento “las condiciones de la representación” no jugaron una condición determinante, y esto quedaba demostrado cada vez que se hacía necesario retomar el sentido romántico de un nuevo regreso a la naturaleza o, la innovación en exaltaciones irracionalistas y espiritualistas o como cuando se dedicaban a la renovación de los contenidos. Las corrientes renovadoras no lo eran tanto, y su

⁶¹ Ibíd. , p. 76

⁶² Arthur C. Danto, *Después del Fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2009. Pág. 29

⁶³ Clement Greenberg, “Modernist painting” en *The Collected Essays and Criticism*, 1957. Pág. 85-93

distanciamiento del relato modernista que se fundaba en el dominio de sí mismo, de su propio medio artístico y con sus propias leyes eran solo fundamentaciones que aun no lograban obtener una fuerza subversiva. Se podría decir que en esta primera mitad del siglo XX estamos frente a una primera manifestación inconclusa de la modernidad. Como bien explica Susana Tambutti:⁶⁴ “Si *moderno* era lo reciente, lo nuevo, incorporar una actitud experimental, entonces cada una de estas emblemáticas corrientes fueron *modernas*, pero si lo moderno exigía el desplazamiento del paradigma de la imitación y de la expresión, el uso del término es, por lo menos, conflictivo.

Aun así y a pesar de las diferencias internas de las distintas corrientes del momento, se puede hallar un común denominador entre ellas, y es que todas quisieron distanciarse de las escuelas académicas, lo que le da al término moderno un sentido de temporalidad que fue usado para designar un nuevo tiempo en la danza.

Las escuelas más emblemáticas de este segundo momento se pueden encerrar dentro de tres vertientes: ballet moderno, modern dance y Ausdruckstanz o danza de expresión. Todas eran mezcla de una continuidad poética neoclásica con necesidades expresivas propias del romanticismo, a lo que le agregaban el lenguaje de la modernidad.

E) La Danza del siglo XX:

Este segundo momento abarca dos etapas diferentes: la primera es conocida como la *generación del 90'* que comienza en la última década del siglo XIX; y la segunda es definida como generación de “entre guerras” porque abarca los procesos brutales de las dos guerras mundiales y que estuvo atravesada por la presencia de los tres regímenes totalitarios: fascismo italiano, nacionalismo alemán y el estalinismo de la Unión Soviética. La primera etapa se caracterizó por cierta fecundidad que marco el presagio de lo que sería la danza del siglo XX, donde bailarines y coreógrafos contagiados por una irracionalidad romántica comenzaron a oponer la expresión de sus emociones a las fijaciones y ordenamientos típicos de los modelos neoclásicos, tratando de insinuar la nueva sensibilidad que la vida moderna les imponía.

Esta etapa fue la “iniciadora del proceso de apertura hacia una nueva sensibilidad, recibió el impacto del desasosiego sobre el sentido de la vida, de la desconfianza en el poder de la razón, de la angustia causada por la atomización de los individuos, del temor producido por una tecnología que iba a ponerse a prueba en un conflicto bélico. Todas estas alteraciones promovieron una voluntad de transformación que se cristalizó en las diferentes personalidades innovadoras y, no es extraño que en esta trama ideológica y ante los síntomas de un enorme malestar cultural, apareciera un sentimiento desgarrado, a veces ambiguo y evasivo, reflejo de un sentimiento de desamparo y de incertidumbre respecto del futuro. El rechazo a la prescriptiva

⁶⁴ Tambutti Susana, *Segundo momento: teoría de la expresión y modernismo*, Instituto Nacional del arte: Historia General de la Danza, 2011. Pág.5.

neoclasicista, la aparición de un espiritualismo místico, el alejamiento de la visión cartesiana que había opuesto irreconciliablemente pensamiento a cuerpo, sujeto a naturaleza, cualidad a cantidad, fueron los detonantes de una nueva cultura corporal consecuencia tardía de los programas filosóficos y estéticos de la teoría romántica⁶⁵. En este momento los bailarines experimentaban una liberación del cuerpo de las técnicas limitantes impuestas por el academicismo y se desligaban de una realidad objetiva, con lo cual la verdadera esencia de lo real se trasladaba al mundo interior. Esto hizo que paulatinamente las dos formas simbólicas que el neoclasicismo utilizó para expresarse, la palabra y el movimiento, se fueran diluyendo hasta decantar mas tarde en una danza *expresiva*.

De esta manera la *expresión* ganaba lugar ante la *representación* y con ello se daba de baja a una visión progresiva y lineal de entender la danza, ya que las técnicas no serían condición indispensable para expresar un movimiento, sino que a partir de ahora el sentimiento guiaría a los movimientos y esta nueva relación no estaba sujeta a un significado exterior o a un manual al cual se podría recurrir para decir lo que se hacía.

La estética académica que había restringido fuertemente el modo de expresarse hacía ver a esta primera generación de artistas como una generación de irracionales.

Las tendencias que surgieron durante esta primera etapa y que lograrían consolidarse en el periodo de entre guerras son:

Ballet Moderno: fueron nuevas interpretaciones del ballet que introdujeron nuevas perspectivas de entendimiento para con los modelos neoclásicos, específicamente respecto a las coreografías.

Danza Moderna: en este término se agrupan aquellas producciones que intentaron innovaciones artísticas procurando alejarse del neoclasicismo. Y dentro de este grupo encontramos a:

Modern Dance: con este término se introduce a Estados Unidos como centro de difusión, hasta ese momento lugar reservado a Francia y en menor medida a Alemania. Como máximas representantes se encuentran las coreógrafas y bailarinas Martha Graham (1894-1991) y Doris Humphrey (1895-1958).

Ausdruckstanz o Danza de Expresión: este grupo actuó como embajador de una danza espiritualista y su sede fue Alemania. Representantes son Mary Wigman y Rudolf von Laban, este último fue además uno de los teóricos e influyentes mas importantes del momento. Otro escenario de suma importancia lo representan los bailarines de la escuela Bauhaus, que si bien no puede caracterizarse como danza moderna debido a su propuesta de danza-gimnasia, bien puede considerarse como una propuesta subversiva por sus rechazos a los modelos tradicionales, inspirándose en propuestas abstractas y vanguardistas del momento.

⁶⁵ Tambutti Susana, *Segundo momento: teoría de la expresión y modernismo*, Instituto Nacional del arte: Historia General de la Danza, 2011. Pág. 9.

A modo de síntesis

Los artistas que protagonizaron este momento tienen en común la búsqueda del cambio y la generación de la novedad a través de un proceso que fue, en la mayoría de los casos, de lo individual a lo social.

Este deseo de novedad se canalizó a través de una danza *expresiva* que debe entenderse desde un sentido muy amplio; quizás como una voluntad de liberar sugerencias, emociones y estados de ánimos, y como parte del deseo particular de algunos artistas y no como una proclama en común a un amplio sector de la cultura. Es por este motivo que el rótulo de Danza Moderna a este periodo le es al menos conflictivo porque aun no se podría hablar de una nueva conciencia estética, sino más bien de una pluralidad de manifestaciones en busca de la novedad.

Siguiendo a Mora quien retoma a Arthur Danto, afirma que “este periodo signado por la danza libre europea y la danza moderna norteamericana, no fue tanto de plena ruptura como de culminación de una forma de entender la danza: aunque pueden reconocerse investigaciones, innovaciones y cuestionamientos a los principios y la técnica clásicos, existe continuidad en la idea moderna del “manifiesto”, en la prescripción de qué debe hacerse, planteándose a sí mismo como la superación de un estado anterior; además, no dejaban de construir un vocabulario técnico. Más allá de las innovaciones y las transformaciones, toda la danza moderna es parte de la Historia del Arte. En todas estas escuelas se imprimen aun las representaciones acerca del arte y los anhelos de la modernidad. Comparten con las vanguardias de fines del XIX y principios del XX la existencia de manifiestos, más o menos explícitos, la existencia de principios que se considera necesario exponer de una u otra manera, que indican un “deber ser”, una dirección hacia dónde dirigirse, y se presentan como una opción única y como una ruptura con respecto a formas anteriores que se consideran erróneas o insuficientes. Están presentes los criterios unívocos de valoración, y la concepción de la propia técnica como superación del estado de arte anterior. Las ideas de novedad, de progreso y de ruptura con la tradición son típicamente modernas”.⁶⁶

Se concluye entonces que este momento intensificó la búsqueda por el médium propio de la danza y por su autosuficiencia, siendo la etapa posterior a la primera guerra mundial altamente fructífera en cuanto a que las tres tendencias profundizaron sus teorías y desafiaron las estructuras coreográficas ampliando sus posibilidades, creándose nuevas escuelas y ordenándose sus respectivos lenguajes. Tan es así que estas nuevas academias devinieron en nuevas corporaciones. Hacia mediados de siglo, las propuestas se cristalizaron en un conjunto de fórmulas convencionales, aunque no fueran reconocidas como tales. Dentro de este conflictivo

⁶⁶ Mora, Ana S., *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis Doctoral de la Facultad de ciencias naturales y museo, Universidad de La Plata, 2010. Pág.206.

horizonte conceptual los nuevos programas artísticos fueron un paso más en el camino hacia la auto-conciencia, propósito que devino en la consumación de las corrientes formalistas que tuvieron su afirmación en Estados Unidos, a mediados del siglo XX.

2.3 Cumplimiento de la modernidad estética.

Se llega así al periodo que da cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética develando el carácter no literal del vocabulario de la danza y alejándose de la teoría que la definía como un arte que expresaba las emociones del artista. Este nuevo momento se caracterizó por intentos que buscaban delimitar las vertientes expresivas que la danza poseía como arte del movimiento, tratando de encontrar una especificidad en sus sentidos y la consecuente delimitación de dicha especificidad.

Este periodo se enmarca en las postrimerías de la segunda guerra, donde Estados Unidos se transforma en la nueva potencia económica mundial y donde la situación política internacional se encontraba atravesada por la “guerra fría”. Dicho enfrentamiento entre las dos superpotencias surgidas después de la guerra definió por completo el escenario internacional durante toda la segunda mitad del siglo XX.

Producto de este entretelón es que la danza escénica deja Europa para arribar en Nueva York. Las viejas cunas europeas, como la francesa y la alemana, dejaron de ser el núcleo de fermentación artística. La interrupción alemana, pos 1949, entre una República Democrática y una Federal favoreció en esta última la posibilidad de internacionalizarse al tiempo que negaba su tradición y con ella la de la *Ausdruckstanz*.

La nueva casa de la danza aceptaba sin más a un nuevo modelo expresivo que acompañaba con las emergencias artísticas del momento: el expresionismo abstracto. Siendo producto de una tendencia vanguardista autónoma, el arte abstracto supo cautivar las necesidades de una danza formal, que sin llegar a interrumpir su fragmentada modernidad logró emerger hacia un nuevo médium. Cabe destacar que estas tentaciones venían acompañadas, en el caso de los países occidentales libres, por las condiciones espontáneas y no comprometidas de dichas expresiones. El rechazo a la figuración está fundado por motivos ideológicos, los que bajo un objetivo general podrían entenderse como la necesidad de diferenciarse del arte del Realismo Soviético, el cual se caracterizaba por el rechazo de expresiones subjetivistas y de toda manifestación “burguesa”.

Casi al mismo tiempo que los coreógrafos empezaban a tomar una impronta modernista en base a los principios postulados por Greenberg, la actitud formalista se iba proyectando sobre el cuerpo y los movimientos, atinando en éstos los únicos soportes sobre los que se podría trabajar. Los artistas, tanto alemanes como norteamericanos habían empezado a estudiar el movimiento y sus posibilidades expresivas, generando nuevas sistematizaciones, explorando nuevos enfoques cualitativos para efectuar acciones corporales y reflexionando en base a la relación cuerpo-espacio como así también los diferentes grados de energía desarrollados en el accionar muscular.

De este modo, la danza se fue perfilando en su historia constitutiva hacia una autonomía expresiva que había comenzado hacia mediados del siglo XIX, cuando se postuló una conciencia diferenciadora que enfatizaba en el lema “arte por el arte” las necesidades artísticas del momento. Luego, en las primeras décadas del S. XX y bajo los principios vanguardistas, especialmente aquellos más radicales, esta idea del “arte por el arte” se vio modificada hacia un compromiso con el “mundo de la vida” que utilizaba al arte como una herramienta de cambio ante las experiencias cosificadas de las sociedades burguesas. Pero, dice Susana Tambutti, “fue en este tercer momento cuando *la autonomía de la esfera estética se convertía en un proyecto consciente* en la danza”. Se trata de este modo de develar su autorrealización como disciplina artística sujeta a sus propias leyes, y desde ahí, desde sí misma la danza poder accionar en el exterior o en el interior de sus deseos expresivos. Y continúa diciendo: “La danza se volvió su propio objeto cuando dejó de ser un arte representativo para poner en evidencia la materialidad propia de su medio y, de ese modo, alcanzar su autonomía. Al tener en sí misma su propio fin, la obra coreográfica, era su propio contenido y la crítica de las propiedades estéticas debía referirse solamente a su significado interno y a su valor propio. Ningún artista antes, coreógrafo o crítico, hubiese afirmado que una obra coreográfica podía ser objeto de una contemplación desinteresada, tampoco hubieran aceptado la independencia de cualquier referencia externa.

Solo cuando la danza se alejó de toda relación trascendental o metafísica, desplegando explícitamente los interrogantes acerca de qué era la danza como forma artística y cuáles eran sus límites (su dominio de aplicabilidad), aparecieron los primeros indicios de un modernismo formalista en la teoría y práctica de algunos coreógrafos y, al mismo tiempo que se definía su autonomía, los discursos sobre este arte fueron adquiriendo una importancia cada vez mayor, porque la danza comenzaba a ser celebrada como algo en-sí y por-sí mismo”.⁶⁷

Retomando a Greenberg, que en base a los principios de raíz kantiana que dan al arte formal de la modernidad estética sus postulados: contemplación, desinterés, actitud estética y atención a la obra por su propio valor; entendemos que la obra coreográfica pasaba a tener una intención encarnada en su forma y desde allí a su comprensión. La obra dejaba de tener una función narrativa para ser una “intencionalidad sin intención” basada en el objeto de su forma.

Por lo tanto desde este enfoque el movimiento dancístico no tenía como obligación ser una articulación entre una expresión sensible y un contenido, sino que buscaba una forma que en sí misma fuera su contenido. El formalismo le otorgaba a la danza una fuerza poética que en sus imágenes sustituía las significaciones ilustradas propias de los modos de producción anteriores. De esta manera se da comienzo al tercer momento de la historia progresiva de la danza escénica.

⁶⁷ Tambutti, Susana, “Tercer Momento y pos historia: cumplimiento de la modernidad estética”, Instituto Nacional del arte: Historia General de la Danza, 2011. Pág.5.

A) Autonomía: modernidad estética y teoría formalista.

Para llevar a cabo la independencia artística la danza debió cumplir las exigencias de la modernidad estética, la cual está indisolublemente aparejada a la teoría formalista.

El formalismo se sitúa en las bases de los requisitos del arte moderno: lograr la autonomía respecto a la instrumentalización social. Para que una disciplina artística se reconociese como autónoma, antes debía depurar y esencializar sus “medios” de producción, lo que le permitiría reconocerse como exclusiva y no reemplazable (estética y sensorialmente).

Para Clement Greenberg⁶⁸ “modernidad” y “formalismo” son dos conceptos inseparables. Su teoría del arte es formalista. David Díaz Soto⁶⁹ en su tesis doctoral asegura que el “formalismo como teoría del arte sostiene que el arte es *forma* (con todo lo problemático de esta noción) afirmando la primacía del componente sensorial en el arte y la especificidad de las diversas artes”. Una obra formalista es un contenido formado, con lo cual, se acaba la oposición de contenido y forma, y se descarta todo concepto intelectualista e idealista del arte.

Estos postulados hicieron que durante mucho tiempo se criticara a la danza formalista como insulsa, indeterminada o “vacía” de contenido, ya que se interpretaba a la obra sin representación de contenido.

Susana Tambutti⁷⁰ refiere “a que tal confusión se debía a una falta de entendimiento del término *forma*. Durante mucho tiempo no se pensó cómo debía ser un movimiento formal, pero a partir que se empezó a construir la idea de que el contenido en una obra coreográfica es la *forma* y no la representación de elementos exteriores, se comenzaron a hacer preguntas sobre el lenguaje del movimiento: ¿qué tipo de lenguaje es?, ¿en qué se diferenciaba de otros lenguajes?, ¿qué rol juega la emoción en el formalismo?; en definitiva, todos interrogantes que llevaban a situar la danza con sus potencialidades y limitaciones, lo cual hacía posible la construcción de su medio expresivo”.

⁶⁸ Greenberg, Clement (1909-1994), figura clave del panorama intelectual de los Estados Unidos entre los años 40' y 60', y para muchos el más importante crítico del arte del siglo XX. Fue quien determinó la visión del arte de la segunda mitad del siglo con su defensa del arte abstracto norteamericano (por entonces conocido como “Expresionismo Abstracto”), y en particular de Jackson Pollock. De su defensa al arte abstracto se rescatan a artistas como Barnett Newman y Mark Rothko.

El formalismo impulsado por Greenberg sostiene, en síntesis, que el arte es “forma”, afirmando la primacía del componente sensorial en el arte y la especificidad de las diversas artes. Greenberg es considerado el último gran representante del formalismo como teoría de las artes plásticas.

⁶⁹ Díaz Soto, David, “Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg”. Revista de Filosofía, Nueva Época, nº 2 (2007). Pág. 161.

⁷⁰ Tambutti, Susana, “Tercer Momento y pos historia: cumplimiento de la modernidad estética”, Instituto Nacional del arte: Historia General de la Danza, 2011. Pág. 6.

Greenberg, basándose en teorizaciones Kantianas, sostenía que la modernidad era una conjugación de “criticismo o autocritica reductiva y depurada en todas las disciplinas y actividades, y de instrumentalización técnica”. De este modo la intención era enseñar a contemplar el arte de una manera no instrumental, procurando captar en cada disciplina artística su esencialismo y la pureza de sus *medios*, con lo cual cada experiencia era única e irremplazable.

Por último cabe destacar la visión renovada que hace el formalismo hacia los medios artísticos, la cual le otorga al cuerpo un rol contemplativo que lo aleja de todo posicionamiento, ya no “como un soporte del movimiento ni como <un objeto en el mundo>, sino como un <punto de vista sobre sí mismo>”.⁷¹ Y esto es así porque en Greenberg “la teoría de los medios artísticos tiene dos componentes: una materialista (que se refiere a los rasgos materiales del soporte artístico, pero entendidos de forma bastante abstracta) y otra ilusionista o perceptiva (bajo la noción de ilusión: en toda experiencia de la obra de arte se percibe algo más que su soporte material); componentes que entran en tensión, dando lugar a paradojas en torno a la posibilidad de un nominalismo artístico (de que un objeto material cualquiera, de rasgos perceptualmente inicuos, pueda ser definido arbitrariamente como arte)”.⁷²

Concluye el tercer momento definiendo que el cuerpo, el movimiento y la acción pasaban a ser en la obra dancística objetos de contemplación en sí mismo, sin la necesidad de ser auxiliados por otras disciplinas artísticas.

B) El formalismo en los ´50

Dentro de los cambios que la posguerra generó en cuanto a la gran emigración de artistas europeos de diferentes disciplinas hacia norteamérica, cambiando y renovando el mapa cultural del país del norte, cabe destacar sus repercusiones globales. El mundo, al tiempo que se transformo políticamente, fue creciendo drásticamente durante la segunda mitad del siglo. Todo suceso importante que acontecía en una parte del globo repercutía en simultáneo en cualquier lugar del mundo. La internacionalización del mundo durante la posguerra fue causa de los avances tecnológicos, especialmente en transporte y comunicación. Cada desarrollo tecnológico provocó profundas consecuencias en la vida del hombre y en la manera de percibirse e imaginarse.

Estos intercambios de materiales culturales y de información, acontecían a ritmos avasallantes sobre la cultura y el hombre, lo que hizo surgir quizá el rasgo más característico de la modernidad:

⁷¹ Ibíd. , p.7

⁷² Díaz Soto, David, "Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg". Revista de Filosofía, Nueva Época, nº 2 (2007). Pág.162

su incesante pluralismo. Parado en este punto, el arte vio florecer un gran eclecticismo como consecuencia de la utilización de materiales y recursos provenientes de diferentes medios.

Estos cambios exigieron a la modernidad artística la separación del arte de su contexto, reclamando un alejamiento de la cultura de masas; y como explica Huyssen: “El modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva. Tanto la fuerza y la debilidad del modernismo en tanto cultura antagonista derivan de ese hecho. Y no se trata de algo sorprendente: la angustia de la contaminación ha surgido entonces de una oposición inconciliable, especialmente en los movimientos finiseculares del *art pour l’art* (simbolismo, esteticismo, *art nouveau*) y nuevamente en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial en el expresionismo abstracto en pintura, en el hecho de privilegiar la escritura experimental y en la canonización oficial del “modernismo alto” en la literatura y en la crítica literaria y en el museo”⁷³.

Desde este terreno la danza norteamericana hizo surgir un modernismo que no lograba ser representado bajo un solo modelo teórico, pero que se enmarcó dentro del formalismo. Hacia los años ´50 surge una danza con forma dinámica que se significa en sí misma. Como iniciadores del formalismo en la danza encontramos a Merce Cunningham y George Balanchine, quienes entendieron a la forma como la determinación de un contenido.

Ambos coreógrafos tienen un punto en común referente a su vocabulario de movimientos provenientes del racionalismo neoclasicista. Pero entre Balanchine y Cunningham hay puntos notorios de divergencias que son muy enriquecedores para el momento que vivía la danza: en el primero se notaba una construcción basada en los esquemas de belleza clasicistas, centrándose en el equilibrio, la armonía y la unidad de la construcción coreográfica. En Cunningham por el contrario, los recursos que innovó en base al azar y la improvisación hicieron ver en sus coreografías una construcción fragmentaria que tendía sus conceptos temáticos desde una visión más efímera y transitoria. Si damos atención a los contenidos y temáticas, en el primero encontramos mas adherencia de éstos respecto a la obra en general; en cambio en el segundo se “tendía solo al reconocimiento de la esencia del medio de la danza y no remitía a ninguna realidad extra artística; por lo tanto, el sentido de sus obras era más indeterminado ya que no existía ningún tema iconográfico ni títulos orientadores”⁷⁴.

Y si bien las tensiones del momento se manifestaban en una separación del arte y la vida cotidiana, del consumismo, y por sobre todo de la industria cultural y del entretenimiento de la cultura de masas, cabe aclarar que “tanto en Balanchine como en Cunningham, no se dio una

⁷³ Huyssen, Andreas., Después de la gran división: *modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006. Pág.5.

⁷⁴ Tambutti, Susana, “Tercer Momento y pos historia: cumplimiento de la modernidad estética”, Instituto Nacional del arte: Historia General de la Danza, 2011. Pág.8.

separación total entre cultura y vida cotidiana, tampoco había una distinción tajante entre alta y baja cultura”._

Teniendo en cuenta la divergencia entre ambos autores se puede decir que estamos frente a “modernismos” diferentes, pero no solo por la heterogeneidad de sus trabajos sino porque en cada uno de ellos aparecen modos y acciones no modernistas, los que colocan a estas expresiones en una continúa tensión. Si bien ambos intentaron concentrar la atención en el medio de producción, basándose en una danza kinética que no fuera soportada por otras disciplinas; ambos en mayor o menor medida no pudieron disociar el principio modernista de arte y vida.

A pesar de todo, y como señalan los críticos tradicionales de arte y danza, se puede atinar que el formalismo posee en su constitución al menos dos versiones quizás complementarias del proceso modernista: por un lado está George Blachine, quien partiendo del Ballet Ruso de Diaghilev logró converger y dar inicio a una danza abstracta; y por el otro se encuentra Merce Cunningham que continuando las vertientes de Mery Wigman, Martha Graham y Doris Humphrey en referencia a una incesante búsqueda del movimiento y de su diseño formalista en el espacio “logró impulsar una danza formal que la crítica posiciona como la finalizadora de un ciclo de gran progreso”.⁷⁵

2.4 La pos-historia de la Danza: Danza contemporánea

Hasta aquí transitamos siguiendo el modelo del Bildungsroman el camino que recorrió la danza desde sus iniciales pasos, pasando por un proceso de avances y retrocesos plasmados en diversas expresiones que no delimitaban sus medios ni sus modos, hasta llegar a la conquista de su madurez a principios del S. XX, terminando de contemplarse a sí misma hacia mediados del mismo. Luego de esto comienza otro periodo que en la línea interpretativa de Arthur Danto se denomina la *poshistoria*, en donde el pluralismo estético cambió los medios de producción alterando su identidad.

Cuando se propone tomar como guía interpretativa de la danza el modelo narrativo del Bildungsroman, se propone al igual que en la novela mostrar el desarrollo físico, moral y psicológico de un personaje desde su infancia hasta su madurez. En tanto el Bildungsroman aplicado a la danza se propone trazar el desarrollo progresivo de la danza desde su partida con la Academia Real de Música y Danza, hasta su madurez y autonomía. Es una perspectiva que piensa la historia de la danza de una manera lineal y cuya meta es a la vez la conclusión de un tipo de narración.

Tomar como inicio a la Academia de Música y Danza significó considerar a la danza como un arte, lo que posibilitó juzgarla desde consideraciones estéticas, criticando sus modos de producción y recepción. Y como punto de llegada se establece la madurez de su desarrollo, cuando se logra la auto-depuración y esencialización del medio dancístico, conquistando su autonomía.

De este modo cuando trazamos el camino historiográfico de la danza encontramos en el concepto de lo “moderno” no un punto de ruptura con el pasado o el presente, sino más bien un punto de continuidad con su devenir que le permitió contener las innovaciones propias de este momento. Con lo cual se infiere que “La *danza moderna* no desmontó el edificio doctrinal que la academia había construido aunque expresara su deseo de ser una manifestación de los tiempos nuevos”.⁷⁶

Una vez aclarado esto se iniciaría la poshistoria, en donde la danza se volvería una disciplina abierta sin delimitantes ni subscripciones sobre su quehacer dancístico. A partir de aquí los viejos tópicos estructurantes de la danza dejaron de ser influyentes y con esto se daba paso al fin de la historia dancística: viejas ideas desaparecían como verdades, con lo cual se reconocía una condición artística que ya no era, para pasar a ser otra.

Por ende una nueva dimensión estética se abre paso. Caen viejos paradigmas e inevitablemente se atraviesa un periodo ecléctico, donde ya nada puede prefigurarse.

⁷⁶ Tambutti, S., Hacia una Teoría General de la Danza. Pág.36.

Este marco general de interpretación que utiliza Danto para el mundo del arte moderno y contemporáneo, si bien se enfoca en el mundo plástico es aplicable a otras ramas del arte. En la danza las diferencias entre manifestaciones modernas y contemporáneas surgen a partir de la década del '60 cuando se logra hacer una distinción real entre ambas. Fueron los ideales contestatarios de los jóvenes artistas norteamericanos quienes lograron establecer una ruptura real con la danza moderna de la primera mitad de siglo.

Pero ser posmoderno no significó solamente obedecer una cierta lógica temporal, también refería a una nueva estructura de producción y valoración de las obras artísticas. El ascenso de nuevos modos de producción dancística estuvo influenciado por innovaciones propias del medio artístico que tienen como condición numerosas variables. Romper con su pasado fue fruto del florecimiento de nuevas teorías artísticas, como las provenientes de las artes visuales. En este caso fue de suma influencia en el mundo dancístico y en el arte en general, los ready-made de Marcel Duchamp. Estas obras fueron precursoras de un conceptualismo abstracto de raíz hegeliana que hizo primar el concepto por sobre cualquier aspecto concreto, objetivo, de la obra dancística; y les permitió a los artistas del momento realizar obras que primaran por sobre el concepto y pudieran "ser realizadas con objetos de uso común, en nuestro caso el cuerpo no entrenado y el movimiento cotidiano".

Otro juicio de valor brindado por Duchamp hacia una obra artística se basó en el énfasis puesto en la percepción, otorgó a la mirada del espectador un situarse mediante la conciencia presente, interpretando tanto al espectador como al creador "en una conciencia encarnada anclada en un *aquí* que es el de nuestro propio cuerpo situado". Hasta aquí la percepción artística era interpretada de manera "instantánea e incorpórea", luego de los ready-made la danza demandó "no solo un creador corpóreo sino también un espectador cuya experiencia se desarrollará en un tiempo y en un espacio real".⁷⁷

A) De las Vanguardias Históricas a las neo-vanguardias:

La modernidad artística iniciada a mediados del siglo XIX llega a su conclusión con la ascensión de un nuevo paradigma hacia la segunda mitad del siglo XX, dando inicio a la pos-modernidad como un nuevo punto de partida en la historia del arte.

En el transcurso de la modernidad encontramos puntos fuertes y débiles, los cuales son el producto de una necesidad de contaminación constante de las distintas expresiones artísticas con el contexto social, económico y político. Hayamos diferentes etapas artísticas, las que en su mayor parte giraron en base a la dicotomía arte alto y cultura de masas, siendo central en esta relación dialéctica los preceptos: "arte por el arte" y "arte y vida". En este juego bipolar el modernismo optó en su mayor parte por ser una estrategia consiente de exclusión frente a una

⁷⁷ Ibídem., pág. 31.

sociedad de masas, consumista y opresiva. Sus postulados se manifestaban en defensa de la autonomía artística, apartando todo acto creativo de connotaciones idealistas y estableciendo al artista como un sujeto ajeno a los vaivenes de la sociedad. Su misión consistió en salvar la pureza del arte elevado de los abusos de la urbanización, la masificación y la modernización tecnológica.

No obstante, “su hostilidad obsesiva hacia la cultura de masas, su radical separación entre cultura y vida cotidiana, su distancia programática de los asuntos políticos, económicos y sociales” fueron puntos centrales de los ataques de gran parte de la crítica, de artistas y espectadores; embestidas que se manifestaron en una plétora de movimientos estratégicos orientados a desestabilizar desde adentro la oposición alto/bajo. Dentro de los detentadores del *high art* encontramos a las Vanguardias Históricas, las que se constituyeron en legítimas representantes de un nuevo estadio de lo moderno. Motivadas por las agitaciones revolucionarias de Rusia y Alemania posteriores a la Primera Guerra Mundial y consecuencias de los grandes cambios generados por la acelerada modernización de la vida a principios del siglo XX, surge el choque inevitable que intentó “subvertir la autonomía del arte, su artificial desvinculación de la vida y su institucionalización como “arte elevado”, que alimentó las necesidades de legitimación de las formas de la sociedad burguesa desde el siglo XIX”.⁷⁸

“Las manifestaciones más notables fueron el expresionismo y el Dadá de Berlín en Alemania; el futurismo y el constructivismo Ruso; el proletcult en los años posteriores a la revolución rusa, y el surrealismo Francés. Desde luego, esta vanguardia histórica fue rápidamente liquidada o empujada al exilio por el fascismo y el stalinismo, pero sus resortes fueron absorbidos retrospectivamente por la alta cultura modernista...(…) sin embargo, pese a su fracaso final e inevitable, la vanguardia histórica aspira a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería en consecuencias distinguirse del modernismo, que insistía entre la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo”.⁷⁹

A pesar de su fugaz aparición, rápida liquidación y posterior resurrección por parte de la moderna industria cultural; lo que interesa en este punto es aclarar que estas tendencias vanguardistas no pasaron inadvertidas durante el modernismo, y que conjuntamente a la dicotomía alto/bajo actuaron como vertientes sobre las cuales decantaría el posmodernismo y su historia de los años sesenta.

B) Posmodernismo:

El posmodernismo irrumpe violentamente en Norteamérica en medio de un momento de fuertes agitaciones sociales, políticas y económicas; constituyéndose en el capítulo final de la tradición

⁷⁸ Huyssen, Andreas., Después de la gran división: *modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006. Pág.283

⁷⁹ *Ibíd*em, pág. 7

vanguardista. Surge hacia mediados de los años sesenta como una especie de re-significación de las vanguardias que viene a imponer su cultura contestataria para combatir al modernismo e implementar una cultura alternativa.

Abanderados bajo el pop art y la performance, el experimentalismo en la danza, el teatro y la ficción y, acompañado por ciertas tendencias vanguardistas en la crítica literaria, el posmodernismo viene a desalojar el aislamiento artístico generado por el expresionismo abstracto.

Desde el punto de vista de Huyssen el dogma de *alto modernismo* para definir a la cultura contemporánea se ha vuelto estéril y nos impide entender los actuales fenómenos culturales. Y asegura que el posmodernismo y el modernismo mantienen una relación diferente respecto a la cultura de masas que va mas allá de cuestiones estilísticas; con lo cual es lógico inferir que las relaciones sobre las cuales los artistas generaban su identidad modernista o vanguardista, y que se basaban en la elección entre una alta cultura tradicional y burguesa o una cultura popular y vernácula (devenida en cultura de masas comercial); se han ido modificado en los artistas a partir de los sesenta.

Es decir que los límites entre arte elevado y cultura de masas se han modificado y los artistas se permitieron cruzar indistintamente esos límites: “muchos artistas han incorporado en sus obras formas de la cultura de masas, y ciertas zonas de la cultura de masas han adoptado estrategias de la alta”⁸⁰. Posicionarnos en esta realidad implica asumir la caída de una barrera que actuó como separación entre el arte elevado y la cultura popular en las sociedades capitalistas avanzadas durante gran parte del siglo XIX y XX, sin dejar de notar que los defensores críticos de esta separación (Adorno en el campo filosófico y artístico: música, literatura y cine y, Clement Greenberg en campo plástico) tuvieron contados argumentos para sus postulaciones, entre ellos: salvar a una gran producción artística, con su autonomía y dignidad, “de las presiones de los espectáculos fascistas de masas, del realismo socialista y de una cada vez mas degradada cultura de masas comercial en Occidente”.

Pero este proyecto ha cumplido su ciclo y está siendo reemplazado por un nuevo paradigma. Con un enfoque tan diverso y ecléctico como lo fue en su momento el modernismo antes de ser dogmatizado, surge después del fin de la Era del Arte el arte poshistórico o contemporáneo. Se instaura como un modelo que establece relaciones mutuas entre modernismo, vanguardia y cultura de masas; y que por lo tanto escapa a las caracterizaciones de “alto modernismo”.

C) Judson Dance Theater

La Judson Dance Theater fue un centro de experimentación artística con representantes de distintas disciplinas que surge en la década del '60 en Nueva York; y la línea interpretativa que

⁸⁰ Ibídem, pág. 10.

desarrolla Susana Tambutti reconoce en este centro experimental el comienzo de la poshistoria en la danza. Paradójicamente, la sede de este grupo de experimentación artística fue una Iglesia Baptista, la Iglesia Judson Memorial que fue construida gracias a los fondos donados por John D. Rockefeller (1839-1937). La paradoja se enriquece cuando recordamos que los pasos de la danza espectacular “habían salido de la monumentalidad de los palacios para luego instalarse en los salones burgueses. En el siglo XX, alejándose de los teatros de ópera, buscó albergue en la naturaleza no contaminada por las ciudades (monte Veritá), y en los ´60 una Iglesia presbiteriana se transformaba en sede de la “reinserción de la danza en la vida”, tan ansiadamente buscada por los vanguardistas de principio de siglo”.

Este grupo experimentó en la danza nuevos modos de producción que rechazaban, como quizás hasta el momento nadie lo había hecho, los límites impuestos por las producciones teóricas y prácticas de la Modern Dance, la Ausdruckstanz y hasta los del Ballet y el formalismo.

Las producciones teatrales que se venían produciendo dentro de la Judson Memorial Church acondicionaron el medio para que, en 1962, se conformara el grupo de danza conocido como Judson Dance Theater. Este grupo estaba integrado por bailarines y coreógrafos como Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon e Yvonne Rainer.

Lo que se llevó a cabo en la Judson Church tiene sus antecedentes en Cunningham y Balanchine, ya que fueron ellos los primeros en poner en crisis la naturaleza de la mediación del movimiento. Estos referentes le permitieron a las generaciones del ´60 tratar con un nuevo hostigamiento programático los principios de la institución dancística, e inclusive traspasaron las fronteras que impedían la interrelación con otras disciplinas artísticas desterrando el principio modernista de “pureza”. De este modo la coreografía dejó de ser un ámbito específicamente físico, del bailarín, para poder ser intervenido desde conceptos o ideas llevadas a cabo por medio del canal audiovisual.

Todo recaía en el cuestionamiento del concepto dancístico, a lo cual se le sumaba el rechazo hacia la idea de creación individual en obras singulares, en destierro del mito del artista romántico, único y elegido. Se daba paso a un más amplio espectro de posibilidades expresivas, hacia una mayor apertura e integración de diferentes actores y propuestas hacia el interior de la danza, como por ejemplo la obra *We Shall Run* de Yvonne Rainer donde integraba a doce personas, entre ellas bailarines y no bailarines.

Innegable es el contagio que esta generación sentía por las vanguardias artísticas, ya expresadas anteriormente por obras de Cunningham, Cage y Rauschenberg durante el periodo constitucional de la danza moderna, y que ahora, serían enfatizadas con más indisciplina hacia los cánones establecidos, dándose a conocer en Nueva York como la generación de neo-vanguardistas.

La primera presentación que hizo este colectivo data de 1.962 y se llamó *Concert of dance #1* y para 1.968, al tiempo que las obras seguían presentándose tanto en la Judson como en otros ámbitos neoyorkinos, muchos coreógrafos empezaron sus carreras independientes. Un caso fue el de Yvonne Rainer, quien contestó fuertemente las convenciones establecidas llevando al extremo las interrogaciones hacia las condiciones de la representación e interpretación escénica. Para arrebatar los límites que la danza imponía a las condiciones expresivas “fue que implemento textos, diapositivas, films y música, creando un tipo de performance collage”⁸¹.

Otro desprendimiento de la Judson fue Trisha Brown, quien utilizaba para sus coreografías acciones simples basadas en movimientos cotidianos como el caminar, sentarse y acostarse. En su obra *Homemade*, se colocó un proyector de 16mm en su espalda y fue proyectando esos movimientos sobre las paredes del espacio escénico, reflejando una impersonalidad en los mismos “a la manera del *movimiento-como-tarea*”.

En la obra *Walking on the Wall* (1.971) se da el antecedente más parecido hacia la Danza Aérea de Brenda Angiel. La similitud se da en referencia a la técnica, básicamente en la posición de los cuerpos y no tanto en referencia a la conceptualidad de la obra. Los cuerpos colocados en una relación espacial ilógica respecto de la gravedad eran un desafío a los ojos del espectador de la época. La utilización de arneses rompió las reglas y comenzó algo nuevo, entrando de lleno hacia el mundo artístico pos-moderno.

En fin, la Judson Dance Theater promovió la entrada de la danza a un nuevo paradigma que se anunció dentro de un amplio abanico de prácticas artísticas como los happening, la performance, el minimalismo, el pop; y que fueron una reacción ante todo lo hecho con anterioridad. Se opusieron a la danza formalista instalada por la generación precedente y a la *Audruckstanz* por manifestar un repliegue de la danza moderna hacia el interior de la conciencia. No compartían que la introspección fuese la única posibilidad de conocimiento e inspiración, razón por la cual incorporaron como metodología de trabajo el cooperativismo entre creadores y espectadores, trabajando en intercomunicación.

A modo de síntesis

El arte que se inaugura en la década del '60 está caracterizado por el paroxismo de estilos que concluyó en el deslinde de aquellos límites que las diversas perspectivas y modelos interpretativos venían imponiendo. Se esfumaron los puntos de vistas únicos y arribaron múltiples miradas que permitieron considerar la idea de que todo era posible. Como consecuencia de esta pluralidad surge la ausencia de fundamento y con ello, el abandono de la negación hacia el pasado. Con lo cual “las formas de arte anteriores cronológicamente podían ser utilizadas, parodiadas,

⁸¹ Tambutti, S., *Hacia una Teoría General de la Danza*. Pag.36

homenajeadas, apropiadas y resinificadas. Estos nuevos modos de producción y de representación pusieron fin a la Historia del Arte. Desde ese momento, ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es mas verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro".⁸²

⁸² Mora, Ana S., *El cuerpo en la danza desde la antropología. Practicas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis Doctoral de la Facultad de ciencias naturales y museo, Universidad de La Plata, 2010. Pág. 203

DANZA AÉREA Y LAS PRÁCTICAS CORPORALES

3.1 Educación Física y Prácticas Corporales.

La Educación Física nació sujeta a la conformación y constitución de las naciones-estados siendo parte del sistema educativo moderno, destinada como un engranaje más de la modernidad a legitimar un modelo masas. Este modelo hizo confluír a diferentes dispositivos para llevar a cabo la tarea de regularizar la población. En este esquema la ciencia legitimó el saber, cómo hacer y qué hacer. La Educación Física adoptó saberes de diferentes ramas de la ciencia (de la fisiología, psicología y pedagogía), sopesando sobre sus prácticas preceptos, conceptos y direccionamientos que le delimitaron su campo de intervención mediante la utilización del dispositivo como elemento normalizador de la práctica. El término Dispositivo aparece en Foucault en los años '70. Edgardo Castro (2005), en el apartado dedicado al concepto, detalla: "1) El dispositivo es la red de relaciones que se puede establecer entre elementos heterogéneos: discursos, instituciones, arquitectura, reglamentos, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, lo dicho y lo no-dicho; 2) El dispositivo establece la naturaleza del nexo que puede existir entre estos elementos heterogéneos"⁸³. Agamben, por su parte, va más allá, "Si todo es dispositivo, si el lenguaje es el dispositivo de los dispositivos"⁸⁴, consideraremos de aquí en más a la Educación Física como un dispositivo de la educación del cuerpo.

Así una vez constituidas las alianzas que permiten ejecutar el dispositivo, quedan por formular sus contenidos. Para Stenhouse (como para Talcott Parson)⁸⁵ un contenido es un aspecto de la cultura que debe ser *transmitido* por constituir una herencia o tradición cultural; que debe ser *aprendido* ya que no es una manifestación particular o producto de la constitución genética del hombre y, por ende debe ser *compartido*. Y agrega que la cultura es producto de la interacción social, y que cada persona ha aprendido cada una de las culturas a las que tiene acceso por entrar en contacto e ir tomando parte en el sistema de comunicación del grupo. Por ende, será tarea de la escuela el presentar a sus miembros una cultura que tiene una entidad propia fuera del grupo y no se ha

⁸³ Castro, E. *El vocabulario de Michel Foucault*. Un recorrido por sus temas, conceptos y autores. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

⁸⁴ Agamben, G. *¿Que es un dispositivo?* Conferencia pronunciada en la Universidad de La Plata, 2005. Disponible en: <http://caosmosin.acracia.net/?p=700>.

⁸⁵ Stenhouse, L., *Investigación y desarrollo del curriculum*. Madrid, Ed. Morata, 2003.

originado en el mismo. La educación proporciona a los individuos acceso a grupos culturales que están fuera de los suyos propios.

Con este amplio margen de interpretación y tutelada por la ciencia, la Educación Física diseñó sus contenidos básicos comunes, en los cuales se prescribe que:

La Educación Física se estructura alrededor de ciertas configuraciones de movimiento que son personal, cultural y socialmente significativas y que se diferencian por los modos como organizan el movimiento y los fines con que lo hacen. Entre ellas pueden distinguirse la gimnasia, los juegos y deportes y las actividades en la naturaleza y al aire libre.

Los juegos motores se caracterizan por la libertad normativa y la espontaneidad corporal y motriz que requieren y suscitan. Los juegos poseen reglas móviles y son un fin en sí mismo.

Los deportes se caracterizan por ser actividades institucionalizadas, que requieren la competición con uno mismo o con los demás y, por tener un conjunto de reglas perfectamente definidas.

La gimnasia se diferencia por la posibilidad que ofrece de sistematizar intencionalmente el movimiento para producir determinados efectos corporales y motrices. Implica contenidos que vinculan las capacidades y competencias corporales, el conocimiento del propio cuerpo: sensación y percepción, la organización espacio-temporal-objetal, el equilibrio y el tono muscular.

La vida en la naturaleza y al aire libre admite ser tratada en términos de proyecto múltiple, en el que los conocimientos sobre la naturaleza se articulan con las vivencias personales y grupales en el ambiente natural y con los procedimientos propios de la programación.

Estos preceptos cuando realizamos las prácticas, al estar fuertemente entrecruzados por formas diferentes de pensar la disciplina generan un imposible a la hora de definir cuáles son los principios que la constituyen como tal. “Tanto la educación físico-deportiva, la educación psicomotriz y la educación física pedagógica han construido discursos y prácticas que por más que insistamos en optimizarlas, cambiarlas y justificarlas, siguen y seguirán impidiendo que la práctica sea de los prácticos que la practican, la formalizan y la gestionan”⁸⁶. En tal situación se ha tornado necesario replantear ciertas lógicas que nos permitan repensar las prácticas de la Educación Física. La óptica de una Educación Corporal vislumbra una alternativa posible a la hora de pensar la práctica de los prácticos, y poder desde allí encontrar un rumbo más certero a la hora de definir el quehacer del Profesor.

En el texto *Formación de Grado: ¿Educación Física o Educación Corporal?*, Marcelo Giles realiza un análisis comparativo entre Educación Física y Educación Corporal, el cual enriquece el campo de reflexión sobre las prácticas corporales y, nos permite tomar un posicionamiento claro a la hora

⁸⁶ Giles, M., *Formación de Grado: ¿Educación Física o Educación Corporal?*, UNLP.

de realizar conjeturas respecto a las variadas prácticas que se desarrollan actualmente, y describe:

Para la Educación Física el cuerpo es un organismo, y entiende su campo de intervención desde preceptos que provienen de las ciencias medicas, siendo las practicas entendidas desde la naturaleza que remite al músculo, los nervios, y al hueso y sus articulaciones. Para la Educación Corporal si bien el cuerpo es portador de un organismo, éste no lo constituye como tal. En el cuerpo hay una construcción constante que se realiza en base al otro. El sujeto y su cuerpo se constituyen en base a la mirada de los demás, a sus palabras y significantes. Es la imagen la que nos permite en la relación con uno mismo y el otro, reconocernos como diferentes y semejantes.

La Educación Física considera al movimiento como natural, aun considerando que la vida social nos ha distanciado de sus primitivos usos. En el caso del deporte este movimiento natural se adapta a un estímulo mediante la percepción, procesamiento e interiorización del mismo, para luego ser ejecutado correctamente en tiempo y forma. Bastante dista al respecto la educación corporal, para quien el movimiento es una construcción socio-cultural, el cual está condicionado por el medio en el cual se desenvuelve. Tanto la danza como los deportes se nos tornan actividades educativas, no por si solas, sino por una demanda de la sociedad que los lleva a transformarlos y transmitirlos.

La Educación Física adhiere en todas sus formas a considerar a la relación entre la teoría y la práctica como una relación de aplicación, es decir, que las ciencias del deporte, las neurociencias o la psicología cognitiva y la antropología o la filosofía de la educación elaboran conocimientos que deben ser aplicados en la práctica dejando a los prácticos fuera de práctica y convirtiéndolos en técnicos. Esto denuncia la existencia de un divorcio o 'hiato' entre una producción 'teórica' que se yuxtapone a las prácticas, las critica y pretende cambiarlas desde un 'deber ser' o ideal, y una producción 'instrumental' que la ignora -y prescribe actos, ejercicios, actividades, progresiones- atrapada en la urgencia de dar respuesta a esas mismas prácticas. La Educación Corporal considera que la relación entre la teoría y la práctica es una relación de relevos, buscando los principios de la práctica en la misma práctica y retomando en estos principios los fundamentos de la teoría.

En Educación Física el objeto de estudio está dado, es el movimiento. El movimiento del deporte, el movimiento humano, o el movimiento en tanto educación. En cambio la Educación Corporal no considera que su objeto de estudio este dado, sino que se construye y es mediante la investigación constante de las practicas que se lleva a cabo; constituyéndose a sí misma la Educación Corporal.

Claro está que la Danza Aérea reclama un marco de análisis que la Educación Física hoy no contempla. La Danza Aérea no requiere un organismo sino un sujeto⁸⁷, y exige para su abordaje

⁸⁷ Stavrakakis, Y. *Lacan y lo político*, Buenos Aires, Ed. Prometeo-UNLP, 2008.

un replanteo sobre los métodos y estrategias de enseñanza. Si bien existen metodologías y estrategias similares para abordar la Danza Aérea, éstas poco tienen que ver con una clase de Educación Física tradicional; y pocas veces se dan las mismas estrategias de transmisión para todos los individuos que la practican; estrategias que deben ser variadas y que se construyen en la misma práctica, en la interacción con los sujetos, en tanto se problematiza el contenido. Esto supone pensar que el aprendiz no es un recipiente que deba llenarse con estímulos, sino un sujeto histórico, con un cuerpo subjetivado y atravesado por la cultura, y por tanto ese sujeto nunca es universal ni idéntico a otros. El practicante acciona en base a la mirada del otro, nunca lo deja de lado; el otro funciona como un espejo que representa la realidad del sujeto que lo aborda. En síntesis, este modo de entenderlo supone pensar en una educación del cuerpo, que a la inversa de cómo ha sido pensado por la tradición, “particularice” al sujeto y “universalice” al contenido.

Tanto la Danza Aérea como las diferentes practicas emergentes “...nos reclaman salir de esta Educación Física, de este dispositivo que nos tiene atrapados en la esfera de lo natural, de la vida puramente animal, y la salida, la forma de romper el circuito receptor-desinhibidor no es interrumpir la práctica, ni hacer desaparecer la Educación Física, sino generar, construir prácticas distintas”.⁸⁸ Se puede decir que La Danza Aérea es para la Educación Física tradicional una práctica distinta y ajena, quizás distante por sus vínculos artísticos, pero, sin embargo en tanto refiere a la Educación del Cuerpo, a una Educación Corporal, ve necesario interpelar al sujeto como a un otro, uno mismo y distinto, que al ejercer su práctica, y aun diferenciándola coma extra académica, interpreta en ella un saber.

Ahora bien, ¿es posible incluir la Danza Aérea como un contenido para la educación del cuerpo?

3.2 La fenomenología y la relación sujeto-medio:

Necesario es para abordar la relación entre hombre y mundo, o bien dicho entre sujeto y medio, recurrir a dos autores en principio complementarios: Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty. Ambos analizaron en profundidad esta temática. Sus análisis desarrollados durante la primera mitad del S.XX constituyen una profunda revisión a determinados aspectos del pensamiento moderno y sus consecuencias. El eje de la fenomenología como una ciencia de la filosofía que

Para Lacan el Ego emerge de lo imaginario, y el sujeto emerge de lo simbólico. Por tanto, el sujeto busca en la palabra y en el lenguaje una identidad estable, se vuelve un sujeto en el lenguaje, habita en el lenguaje. Es decir que el sujeto está localizado en una posición secundaria respecto al significante, ya que es éste quien lo constituye. De esta manera, al ser efecto del significante, el sujeto es develado como el sujeto de la falta, generando una cierta subordinación, un ejercicio de poder, lo cual se convierte en la condición de posibilidad para la constitución de la subjetividad. El sujeto es lo que un significante representa para otro significante.

⁸⁸ Rocha Bidegain, L., *Educación Física... la fuerza del dispositivo Biopolítico en la educación del cuerpo*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

investiga *el conocimiento del conocimiento* gira en torno a una contribución a la superación de la Crisis que la cultura moderna se había sumido y que con ella había arrastrado también al mundo contemporáneo. Básicamente en lo que respecta a la razón moderna, como pura y absoluta, y de su visión positivista del hombre y el mundo.

Para Ricardo Acebes⁸⁹ “lo que Husserl y Merleau-Ponty hicieron significó poner en tela de juicio un concepto de sujeto que se había ido consolidando a lo largo de la época moderna y correlativamente su concepto de mundo. Estos conceptos son el de sujeto entendido como conciencia y el del mundo entendido como objeto construido por la conciencia”.⁹⁰

Ambos pensadores ejecutaron su proyecto como renovador. Mediante el método fenomenológico intentaron poner en crisis la intencionalidad de nuestra manera de aprehender el mundo. La fenomenología es una parte de la filosofía (quizás esa parte sea una ciencia) que estudia los fenómenos lanzados a la conciencia, es decir, las esencias de las cosas. Para este método hay una conexión entre los hechos (fenómenos) y el lugar en que se hace presente esta realidad (la conciencia). La fenomenología no presupone nada, ni el sentido común, ni el mundo natural, ni las presuposiciones científicas, ni las experiencias psicológicas. Se coloca antes de cualquier creencia y de todo juicio para explorar simplemente lo dado.

Se trata de recuperar al sujeto racional que está detrás de todo hecho y que directamente se pone como razón, pero ésta no se deriva de nada, es absoluta, des-ligada, no depende de hechos. Tampoco la vida subjetiva con sus modos de experiencia puede ser derivada de los hechos del mundo, sino al revés, éstos toman su sentido en aquélla. La fenomenología no parece tratar de la realidad sino de la representación de la realidad, así parece ser desde el momento en que la propia fenomenología exige prescindir de la realidad, de la naturaleza, del mundo objetivo.⁹¹

A) La relación sujeto-medio:

Empezando por Husserl para luego decaer en Merleau-Ponty en referencia a la relación sujeto-mundo, es necesario retomar del primero como el creador de la fenomenología su disconformidad

⁸⁹ Autor de la tesis Doctoral *Subjetividad y mundo de la vida en Husserl y Merleau –Ponty (historia, cuerpo y cultura)* en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, 1995. Los textos utilizados por el autor sobre E. Husserl son: “La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental”, una conferencia en Viena en 1935 titulada “la crisis de la humanidad europea y filosófica, 1954”, “meditaciones cartesianas, 1963” y “sobre el origen de la geometría”. En lo referente a Merleau-Ponty utilizó “Lo visible y lo invisible, 1964”, “la estructura del comportamiento, 1942”, “resúmenes de curso, College de Francia 1952-1960”, “Signos, 1960” y “la fenomenología de la percepción, 1945”.

⁹⁰ Ibídem, pág. 9.

⁹¹ Por Rocío Arenas Carrillo, <http://noemagico.blogia.com/2006/033001-introduccion-a-la-fenomenologia.php>

con el prejuicio objetivista de la razón moderna (el prejuicio de una realidad en sí). Prejuicio que surgió como resultado de la idealización a la que los pensadores de la revolución científica del Iluminismo sometieron a la naturaleza, al establecer los cimientos de la física moderna. Tal idealización excluía toda consideración subjetiva en el abordaje de la realidad, exclusión que años más tarde devendría en una *Crisis* de la cultura moderna que en última instancia sería una crisis del hombre moderno y contemporáneo.

De esta manera Husserl propone como alternativa para pensar la realidad, la formulación de dos mundos. Por un lado el mundo que construyen las ciencias modernas como meras idealidades, como un mundo ya dado de ante mano y separado de la vida cotidiana de los hombres. Y por el otro, el mundo de la vida, que supone la base permanente de nuestras vivencias, sin preconceptos ni juicios apriorísticos. Mundo a partir del cual es posible también el de las ciencias, pero que fue olvidado cuando el pensamiento científico y filosófico de la edad moderna instauró la dualidad sujeto-objeto.

Es este “mundo de la vida” el mundo de nuestras experiencias sensibles, dado siempre de antemano, el que nos funde en un entendimiento del cuerpo desde un punto de vista filosófico totalmente novedoso para la historia del conocimiento. El mundo fenomenológico transita dentro de certezas, ya que se basa en una creencia originaria de que la realidad está ahí delante, y que Merleau-Ponty sintetiza diciendo: “(...) el mundo está ahí previamente a cualquier análisis que yo pueda hacer del mismo”.⁹² Por lo tanto el sujeto al ser un *ser-en-el-mundo* esta inseparablemente reducido, no hay sujeto sin mundo. Con este punto de vista se arremete frente a la filosofía de la razón, la del cogito cartesiano en base a la cual la modernidad se constituyó como tal. El *pienso, luego existo* se desvanece frente al lema fenomenológico, que podría interpretarse como *existo porque hay un mundo*. Y es en este existir irreducible donde sujeto y mundo se constituyen, ya que el ser no es sin el mundo y el mundo no toma sentido sin el ser que lo transita. Lo interesante del planteo es la constitución del otro, de la intersubjetividad que se establece a partir de una relación previa a todo pensar con el mundo que nos rodea; desde el cual ser, otro y mundo se van dando sentido. La fenomenología se propone, y esto es lo importante dentro del campo que nos atañe de la Educación Física, recuperar esta experiencia primera que se da antes de toda reflexión y desde la cual el cuerpo actúa como el vehículo. La fenomenología encierra así un mundo consistente, una realidad hermética entre uno, otro y mundo; y desde donde el cuerpo con sus sentidos, reflejos, actos, omisiones y decires se constituye, a decir de Merleau-Ponty en un “(...) conocimiento en primera persona y que podrá realizar la unión de lo ‘psíquico’ y lo ‘fisiológico’”.⁹³

⁹² Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Ed. Planeta. 1945. Pág.10

⁹³ Ibídem Pág. 99

Otro concepto clave para interpretar el mundo de la vida es el de *horizonte*: “Toda experiencia de objetos incluye ineludiblemente la experiencia lateral del contexto cercano y lejano en el que tales objetos aparecen. Este contexto significativo, llevado al límite, es el mundo. En este sentido, como contexto o fondo constante de la vida activa y de experiencias de los hombres, el mundo de la vida será analizado como un a priori concreto, expresando así también la relación entre el hombre y su mundo”.⁹⁴

De esta manera el mundo de la vida es un a priori corporal, intersubjetivo, histórico y expresivo. En la fenomenología se le da un papel central a la percepción como experiencia ya cargada de significados, y en cuyo centro está el cuerpo. Este cuerpo deja de ser cosificado o exteriorizado de toda subjetividad de la realidad, y ya no es más un cuerpo en el mundo, sino un cuerpo vivo y vivido, sujeto de la percepción y origen de la espacialidad y la temporalidad vividas por el sujeto.

De esto último se desprende nuestra relación práctica con el mundo, ya que el cuerpo apunta hacia un mundo, intentando incorporarlo y hacerlo aprehensible a su ser -ya sea mediante la utilización de elementos sencillos, como un tenedor, hasta otro más complejo como un automóvil-; el cuerpo incorpora a su experiencia práctica un conjunto de tipicidades, no como representaciones sino como “dotados de una fisonomía típica o familiar (...)” las cuales conforman un conjunto que nos reclaman “(...) cierto estilo de respuesta motriz”⁹⁵. De esta manera conformamos una relación pre-objetiva con el mundo de las cosas que nos revela una relación unívoca entre sujeto y mundo, entre lo que intentamos y lo que es, que nos otorga la posibilidad de adquirir estabilidad y generalización en relación a nuestro mundo cotidiano. Ahora, este conjunto de valoraciones pre-objetivas que los seres van incorporando a su vida se introducen con el fin de lograr una concordancia que impida desequilibrios que las situaciones, normalmente, vienen a provocar. El horizonte que viene a representar la totalidad de nuestras experiencias posibles, paulatinamente se va ajustando a un cuerpo que posee sistemas de “potencias motrices o de potencias perceptivas” en base a sus significaciones vividas, adquiriendo de esta manera un equilibrio; conformando un mundo habitual o un nuevo centro de significación.

Y como no podemos pensar a-históricamente, debemos comprender por lo tanto, que las comunidades poseen y comparten “valoraciones fuertes”. Tanto el cuerpo como la expresión y el lenguaje en particular, son concebidos como presupuestos del mundo de la vida, ya que al interpretar la tradición como un componente central de toda cultura que vive de su historicidad, se encarnan y corporizan en una expresión que la fija como adquisición intersubjetiva.

⁹⁴Acebes, Ricardo. Autor de la tesis Doctoral *Subjetividad y mundo de la vida en Husserl y Merleau – Ponty (historia, cuerpo y cultura)* en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, 1995. Pág. 16

⁹⁵Ibídem, Pag.161

Para finalizar citaré a Silvia Citro, quien en su análisis etnográfico sobre las representaciones corporales cruza teorizaciones de Merleau-Ponty y Nietzsche, al primero desde una mirada fenomenológica y al segundo desde un enfoque psicoanalítico, y culmina ensamblando a Jean Piaget desde una apertura en base a la psicología genética que le permite apuntalar los modos preobjetivos que los seres humanos desde la niñez van incorporando a sus mecanismos de conocimiento y evolución; y basándose en este último dice: “En los primeros años de vida del ser humano (aproximadamente hasta el año y medio) se desarrolla lo que el autor denomina “inteligencia sensorio-motriz”, como una inteligencia práctica. En este estadio el sujeto se relaciona con el mundo a través de diferentes “esquemas de acción” (percepciones y movimientos organizados) que constituyen el primer mecanismo o esquema de conocimiento. Este esquema se construye sobre la base de los reflejos y luego los hábitos de los primeros meses de vida. En los inicios de esta etapa, prácticamente no existe la diferenciación entre sujeto y objeto, ya que el niño refiere todo a sí mismo, a su propio cuerpo. Recién al final de esa etapa, con la aparición del lenguaje, es decir de la función simbólica, el niño “[...] se sitúa ya prácticamente como un elemento o un cuerpo entre los demás, en un universo que ha construido poco a poco y que ahora siente como algo exterior a él [...]” y, de este modo, logra pasar del “[...] egocentrismo integral primitivo a la elaboración final de un universo exterior.” (Piaget, 1964: 19, 26). Según el autor, estos esquemas no se pierden sino que subsisten, siendo reestructurados en cada uno de los períodos de desarrollo del sujeto. Desde este enfoque, entonces, podría postularse la persistencia de la inteligencia sensorio-motriz en ese *ser-en-el mundo preobjetivo* que la fenomenología describe”.⁹⁶

B) La percepción en el horizonte:

En Merleau-Ponty el concepto de percepción amplía el termino de experiencia de Husserl, siendo la percepción el prototipo de toda experiencia, por medio de la cual accedemos a un mundo de múltiples facetas y dimensiones, con un mundo real, en lo que lo imaginario, las proyecciones, deseos, voluntades, etc., son componentes inseparables del saberse viviendo en un mundo real. Tener perspectiva para percibir adecuadamente algo es colocarse respecto al mundo que me rodea, en un punto de vista justo. Espacial y temporalmente indicados. La fenomenología nos arroja de esta manera a comprender la *estructura general de la experiencia perceptiva* donde encontramos que toda perspectiva está integrada por *tres realidades esenciales*: un objeto (cosa percibida), su horizonte (contexto) y el punto de vista desde donde me posiciono para percibir. Ahora bien, los dos primeros aparecen siempre, a simple vista; pero el tercer factor no es fácil de

⁹⁶ Citro, Silvia 2006 “Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la

Etnografía”. En: Matoso, Elina (comp.) *El Cuerpo In-cierto. Arte / Cultura / Sociedad*, p. 9. Buenos Aires: Letra Viva - Universidad de Buenos Aires.

hallar ya que no se revela a sí mismo. Pero aun así y sin él, no puede haber objeto que se destaque de su contexto. Es desde el punto de vista donde genero algo concreto y disociable del horizonte de posibilidades percibibles.

Para este autor el mundo de la vida pasa a ser el *mundo vivido* que esta siempre de antemano, antes de cualquier toma de posición acerca de él y de cualquier análisis. Donde “la realidad del hombre es entendida como una apertura y orientación al mundo por medio de la motricidad, la afectividad y la expresión”.⁹⁷ Se parte desde una separación abstracta entre el hombre (el sujeto corporal y sintiente) y el mundo (lo sensible y sus horizontes); y es una interpretación ontológica basada en la experiencia como la única forma de exponernos en la relación hombre-mundo direccionándonos por los sentidos, la corporalidad viva y vivida, y la expresión.

Es así que el hombre siempre estará parado desde un punto de vista respecto al objeto percipiente, se localizará desde un punto particular respecto a él. Y este posicionarse de una determinada manera ante lo que me rodea, ante el mundo entendido como el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas percepciones explícitas, hacen de mundo y percepción sinónimos de “fondo” “medio” “campo”, siendo ambos un terreno previo.

“Estar situado significa que la existencia humana no se reduce a tener conciencia de uno mismo, que no es sólo existir hacia dentro o hacia sí, sino al mismo tiempo existir hacia fuera, ser uno su propio exterior, es decir, el modo o los modos en que uno está abierto y fundido con el mundo”.⁹⁸ El mundo es el horizonte de las experiencias y reflexiones, pues respecto a él se halla siempre situado de una forma u otra el hombre.

C) Desde el cuerpo propio:

Cuando la fenomenología toma la experiencia en términos perceptivistas coloca como eje y centro de toda investigación, al cuerpo. El cuerpo propio tomará el lugar del sujeto, no solamente sustituyendo a la conciencia sino haciéndose existencia y esto queda reflejado en una de las celebres frases de Merleau-Ponty al definir al hombre como “ser vertido al mundo” existiendo hacia él, en él y desde él. Es decir que se percibe con el cuerpo y mediante el cuerpo, lo que significa que el cuerpo y su carne son parte del horizonte y los objetos percibibles; se encuentra vertido al mundo, volcado hacia las cosas que ve.

En el sujeto el cuerpo actúa como el órgano de su experiencia y al ser el mediador de lo que se quiere percibir suele no advertirse como el vehículo de la direccionalidad, ya que se torna más manifiesta la cosa percibida. Y para Acebes “Esta mediación no es para el hombre un impedimento para la captación de la realidad, sino justamente el medio por el que la realidad se le

⁹⁷ Ibídem. Pág.19

⁹⁸ Ídem. Pág. 203

presenta (...) En él se realizan o expresan, se encarnan, sus motivaciones, sus deseos, sus intereses, sus expectativas. Adquieren por él una presencia en el mundo”.⁹⁹

Por tanto en la percepción fenoménica el cuerpo propio no es un objeto para, sino, desde el cual se percibe, anclado y posicionado respecto al mundo y a las cosas en un mismo terreno. Y es en este terreno, como “campo único” de mis posibilidades, donde “... conviven, no obstante, sin confundirse ni identificarse el cuerpo propio con los demás cuerpos y objetos espacio temporales, ni aquél o éstos con el pensamiento y el ámbito de los significados. Como tal campo o terreno único, la experiencia asume un estatuto *a priori* respecto a esas distinciones, que implican en mayor o menor grado una reflexión —que en cualquier caso es parte también de la experiencia cotidiana—”.¹⁰⁰

Pero las relaciones entre cuerpo y mundo no son sólo aquellas que se establecen en el orden de lo natural y biológico sino que se extienden hacia otras que están en el campo de las experiencias vitales, constituyendo relaciones intersubjetivas que se incorporan al mundo social. En este contexto socio-cultural el cuerpo actúa como el molde de la expresión humana, teniendo un lugar constituyente y natural (lenguaje hablado, gesticulación) o actuando como artífice (obras artísticas, edificaciones, escrituras). Se puede decir que en el cuerpo se fijan determinados comportamientos de las relaciones sociales que se establecen con los demás hombres, y si el cuerpo es el sujeto de la experiencia, se puede decir también que es en él donde se encuentran los posibles horizontes temporales de ella. De este modo el cuerpo tiene, en algunos casos, un abanico de posibilidades, como caminos, sobre los cuales accionar. Es de esta manera un cuerpo con una historia, que es a la vez la del sujeto, que establece hábitos que pueden disponerse a determinados actos. Es un “cuerpo cultural” posible de incorporar y estructurar en sí determinados actos, lo que en adelante el sujeto podrá disponer. La fenomenología incorpora en la relación sujeto-objeto una magnitud medial sin determinación de uno hacia el otro. La corporalidad del hombre asume entonces la subjetividad humana.

Por otra parte, si bien el cuerpo propio es una realidad percibida y vivida esta no lo es de manera total. No puedo abarcar la totalidad de mi cuerpo como sí puedo hacerlo con un objeto, al rotarlo y posicionarlo desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, este acontecimiento es parte “efectiva del perspectivismo de la percepción”, ya que “Se percibe una cosa, como hemos visto, en una cierta dirección, presenta cierto aspecto. Y toda dirección implica un punto desde el que se ve, el objeto visto y el contexto en el que está situado. El cuerpo propio es el punto de vista general del sujeto, ya que no se puede distanciar por completo de la mirada sin perderlo como cuerpo vivido.

⁹⁹Acebes, Ricardo. Autor de la tesis Doctoral *Subjetividad y mundo de la vida en Husserl y Merleau – Ponty (historia, cuerpo y cultura)* en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, 1995. Pág.212

¹⁰⁰ Ibídem. Pág. 213

El cuerpo supone en toda ocasión el «aquí» y «ahora» del sujeto, su punto de vista espacial y temporal acerca del mundo”.¹⁰¹

Se concluye que en Merleau-Ponty el cuerpo adopta un rol central, siendo parte del sujeto y el mundo; actuando al mismo tiempo que percibe como percibido.

3.3 La subjetividad corporal.

Entender el cuerpo como un sujeto significativo es comprender cómo “la materialidad del cuerpo y su experiencia práctica están atravesadas por los significantes culturales”¹⁰². De este modo inferimos que nuestra corporalidad se encuentra atravesada por los condicionantes sociales que hemos atravesado a lo largo de nuestra vida, pero así también por lo que vendrán.

Si atendemos a nuestro pasado podemos entender qué herencia corporal predomina entre nosotros; atravesados por el paradigma racional y cientificista de la modernidad encontramos en la educación física un cuerpo marcado por un modelo positivista, basado en métodos de las ciencias físico-biológicas y condicionadas por paradigmas mecanicistas y reduccionistas que recaen sobre la subjetividad y la corporeidad del ser humano; reflejando una mirada cartesiana y dualista de ver el mundo. Un cuerpo cosificado, fetichizado, fuera y exterior a mí, que no me pertenece.

Este es un legado social, que influye en nuestros cuerpos y nos brinda pertenecía. Pero esta identificación, que nos legitima como individuos sociales, lo hace hoy en base a su negación. La modernidad atravesó su crisis, la racionalidad condujo el desarrollo de la ciencia y la tecnología hasta el punto de acceder al dominio de la naturaleza y con ello, estar a punto de lograr su auto-destrucción. Esta racionalidad que buscaba el bienestar social de los individuos, negaba su conformación interna y por ende la de su cuerpo. La modernidad que no aceptaba la diferencia, que exigía orden y armonía en base a una concepción natural fue y sigue siendo replanteada.

El hombre sobrevivió y con él permaneció la responsabilidad de manifestarse sobre la realidad, utilizando el argumento del pasado para comportarse responsablemente con su futuro y el sentir humano, pero desde una vida vivida corporalmente y dando más atención a la experiencia práctica del cuerpo en la vida social. Con esta perspectiva surgieron producciones teóricas destinadas a enfrentar esa tradición del pensamiento que oponía la razón a la emoción, y frente a la concepción de cuerpo como objeto *natural* se estableció la de un cuerpo construido social, cultural e históricamente, digamos la de un cuerpo estructurado desde múltiples formas. El individuo es reconocido en base a estos condicionantes sociales y es formado por el contexto

¹⁰¹ Ibídem, pág. 204.

¹⁰² Citro S., 2004 “La construcción de una “antropología del cuerpo”: Propuestas para un abordaje dialéctico”. VII Congreso Argentino de Antropología Social. Córdoba, 25-28 de Mayo. Pág. 5

social en el cual está inserto con los actores y de acuerdo a este contexto es interpretado. Su universo simbólico es a la vez el del otro, y de acuerdo a esta interacción será la intensidad de la intersubjetividad desarrollada en un marco cultural determinado.

Estos enfoques ayudaron a sacar al sujeto del marco de lo *natural* y “apuntan a mostrar las formas en que cada grupo sociocultural construye y utiliza de manera peculiar la gestualidad, las expresiones de la emoción, las técnicas corporales de la vida cotidiana, de los trabajos, de las manifestaciones rituales y/o artísticas, o también, cómo transforma su imagen corporal; asimismo, muestra cómo cada grupo crea sus propias representaciones de la corporalidad y de sus vínculos con el mundo, percibiéndolas, significándolas y valorándolas de una manera específica”¹⁰³.

La corporalidad es de esta manera un elemento constitutivo de los sujetos y está atravesada por significantes que en su relación no son duales sino integrales, con lo cual no solo se supera la escisión cuerpo y mente sino otras más generales dentro del campo social como: cuerpo/lenguaje, emoción/razón, prácticas/representaciones, materialismo/idealismo, naturaleza/cultura.

Por ende, subjetivar al cuerpo incorpora una aproximación fenomenológica en la que “el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico y no un objeto de estudio”¹⁰⁴.

Y por último e introduciéndonos un poco más en el campo antropológico cabe citar una vez más a Tomas Csordas, quien aglutina en sus estudios para reflexionar la corporalidad dos enfoques: por un lado una perspectiva fenomenológica en base al concepto de “ser en el mundo” de Merleau Ponty y, por otro toma concepciones desde la textualidad y el lenguaje para dar a conocer esa experiencia fenomenológica; y dice mediante su “fenomenología cultural”, que se busca “sintetizar la inmediatez de la experiencia corporal con la multiplicidad de significaciones culturales en las cuales las personas están siempre e inevitablemente inmersas”¹⁰⁵.

A) La subjetividad corporal:

El cuerpo, aquel inseparable de nuestro ser y de su conciencia colectiva, es el portador la herramienta visible de toda nuestra expresividad pasada, presente y futura. Por medio de él nos remitimos a sentimientos implícitos que dan lugar a manifestaciones, movimientos y acciones que están sujetas a una experiencia sensitiva. En la danza contemporánea el cuerpo acciona como producto de una realidad que es “voz emitida y escuchada por diferentes subjetividades, código construido, a partir del cual se elaboran y reelaboran criterios y parámetros; como expresión artística es un ente generado por la cultura y a su vez generador de la misma. La historicidad del

¹⁰³ Citro, S., 2004. “La construcción de una “antropología del cuerpo”: Propuestas para un abordaje dialéctico”. *VII Congreso Argentino de Antropología Social*. Córdoba, 25-28 de Mayo. Pág. 1

¹⁰⁴ Csordas, T., 1993. Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*. Pág. 136

¹⁰⁵ Ibídem. Pág.143

cuerpo entonces, es un factor esencial para este, como actor indiscutible dentro del proceso de conformación tanto del individuo en sí, como de su identidad social”.¹⁰⁶

Debemos, si pretendemos extirpar la vieja herencia dualista que interpela la razón y deja al cuerpo el lugar de un recipiente vacío, enfrentar las teorías fijistas (organicistas y biológicas) del cuerpo como *objeto natural* y procurar a partir de aquí ampliar el margen de interpretación sobre el que actúa el cuerpo contemporáneo.

Se torna necesario conocer el cuerpo desde su situación, apuntando a mostrar las formas que cada sujeto en relación a su grupo sociocultural construye. Develando la manera peculiar que utilizan su gestualidad, las expresiones de la emoción, sus técnicas cotidianas: trabajar, bailar, pasear, someterse; o también analizar cómo mutan su imagen corporal generando representaciones de grupos e identitarios en base a la corporalidad, enlazando vínculos, percibiendo, significando y valorando “una manera de ser”. Ubicar el cuerpo en el orden de lo simbólico implica colocar al ser humano más allá de un organismo, interpretando sus acciones dentro del marco de las prácticas históricas y políticas que toman por objeto al cuerpo.

Desde ya que, situar al cuerpo en el orden de lo simbólico, implica entenderlo como sujeto y objeto del sujeto, es organismo natural y sustancia pensante, nunca el sujeto se realiza sin antes haber pasado por el objeto, es un a priori y resultado en constante proceso.

El sujeto siempre está en apertura hacia un objeto, éste lo define, lo circunscribe y lo rodea pero nunca lo completa. El sujeto no es solo en sí mismo, si no que se complementa y realiza en una relación recíproca con el objeto. Y como dice Carolina Escudero “El cuerpo como objeto del sujeto es el que le permite a éste abrirse a la experiencia, sentirla, formarla (objetivarla), materializarla, plasmarla. El cuerpo como objeto del sujeto es el que posibilita el ser, el cómo y el modo de la subjetivación.

El cuerpo como objeto del sujeto es el que reenvía a concebir una ontología ya no del sujeto de conocimiento sino del sujeto de experimentación, sujeto poético-político en tanto que singular, productor de formas y significados y potencia activa en el despliegue de un hacer (ser)”.¹⁰⁷

Y es a partir del siglo XX cuando diferentes ramas del conocimiento, desde el arte hasta la filosofía, se han dedicado a concebir al sujeto no solo como una conciencia sino y más profundamente, como un cuerpo; permitiéndonos desentrañar en el arte moderno una multiplicidad de cuerpos que se construyen e interrogan: el cuerpo visto, el participante, el mutilado o el uniforme... recayendo en una posmodernidad que sin aceptar limitaciones avanza hacia prácticas muy estéticas que muestran cuerpos mutantes, plásticos, pos humanos y

¹⁰⁶ Salcedo Ortiz J., *Cuerpo del cuerpo en la danza contemporánea*. Pág. 2 redescalzo@hotmail.com

¹⁰⁷ Escudero, María C., *Decir del cuerpo: un cuerpo*. “Es posible asir un cuerpo?” Fahce-Cimecs. Unsam-Cef. Pag.3

profundamente extraños e inciertos. Con este marco de referencias donde el sujeto contemporáneo se desenvuelve, se hace necesario reflexionar no solo ética y políticamente sino también estéticamente.

Es así que nos aproximamos al orden de lo fenomenológico donde según Cynthia Farina el arte, el cuerpo y la subjetividad trazan una relación que marca la experiencia estética, ética y política de la actualidad. Cuerpo y subjetividad son los ejes que gestan la formación del sujeto contemporáneo, a través de imágenes y de discursos de la experiencia estética: “La experiencia estética activa las maneras a través de las cuales vemos, tocamos y somos tocados por las imágenes, las cosas y las personas, en un constante equilibrio y desequilibrio de nuestro eje de referencia. Por estas razones, tendemos a componer una “coreografía” para enfrentarnos a los que nos pasa, es decir, para determinar un punto de vista sensible que nos permita actuar y, al mismo tiempo, tomar distancia de las acciones. La experiencia estética contiene esas dos dimensiones inseparables: sucesos que nos corren de nuestro eje y otros que nos brindan un nuevo equilibrio. Improvisación y coreografía, lo que carece de forma y lo formal”.¹⁰⁸

Y para ir finalizando, cabe resolver en una síntesis esta dualidad que se conforma entre la inexistencia de forma y lo formal, entre el cuerpo como objeto del sujeto y el sujeto mismo o bien, entre la improvisación y la coreografía. Como el cuerpo como objeto del sujeto es siempre resultado impreciso, nunca igual y reiterativo, que está dispuesto en una relación de apertura (cambiante y dinámica) y que por tanto le exige al sujeto una modulación consigo mismo; debe siempre atender en esta relación una distancia inevitable que ella misma abre (su cuerpo, propio y ajeno, un sí-mismo y otro).

Esta concepción, para Carolina Escudero, “supone al cuerpo como ontología del sujeto y rescata el momento de reflexividad de este último como instancia de apertura, de distancia y de diferencia de sí, no como cierre y ni principio de comprensión o fundamento de certeza. Sino como política de la problematización de la totalidad del ser, como instancia de desidentificación y desconocimiento en tanto operaciones lógicamente necesarias en el proceso de subjetivación sitúa al cuerpo en ese intersticio, en esa distancia abierta por reflexividad, ya no origen del sujeto, sino posibilidad de su cuerpo. Hay aquí una modalidad de poder hacer-se sujeto con el cuerpo que reenvía a la lógica del ejercicio como modo de formación o devenir sujeto”.¹⁰⁹

Se torna indispensable en el campo de la Educación Corporal volver a aprehender el mundo y desde aquí replantear aquellos límites que la Educación Física y la concepción naturalizada del cuerpo han impuesto al sujeto durante gran parte de la historia del pensamiento occidental.

¹⁰⁸ Farina, C., *Arte cuerpo y subjetividad: improvisación y coreografía*. Pág. 2.

¹⁰⁹ Escudero, M. Carolina. *Decir del cuerpo: un cuerpo*. “Es posible asir un cuerpo?” Fahce-Cimecs. Unsam-Cef. Pág. 4

Indispensable es volver a ver el mundo, reinterpretarlo, volver a asombrarnos ante sus relaciones y ante la conexión de las perspectivas; ya que éstas no son una abstracción sino que existen en estricta dependencia del cuerpo.

“Una mirada asombrada dirigida al mundo es a la vez una mirada orientada a nosotros mismos, pues nosotros estamos en el centro de estas relaciones, de esas perspectivas. En este movimiento doble nos hacemos responsables de nosotros mismos al hacernos responsables de nuestra historia”.¹¹⁰ De esta manera la fenomenología revela al mundo apoyándose en la experiencia humana, en la comunicación del hombre y el mundo. La fenomenología no es una doctrina cerrada, sino una tarea.

3.4 Danza Aérea.

La danza actual muestra una gran cantidad de producciones que actúan como el pizarrón de inasibles elaboraciones teóricas que por ser muy recientes todavía no logran distinguirse como representaciones propias o legítimas; lo que no les quita la posibilidad de encanto y reflexión.

En referencia a la contemporaneidad de la danza y a los modos que ha adoptado, cito a Ana Mora: “Dada la ausencia de criterios de producción y valoración únicos, es muy difícil caracterizar a la danza contemporánea como un conjunto, precisamente porque tal unidad no existe. No hay ya un “deber ser” único dentro de la danza. Sin embargo, hay algunos rasgos que pueden destacarse: una ausencia de puntos de partida o de llegada preestablecidos; el surgimiento de nuevas formas que toman distancia de la antigua fractura que separaba sustancialmente al artista de la obra en tanto materia externa al mismo; una nueva relación con el espacio no definida de antemano; la inclusión de trabajos fuera de eje; la alteración de la serenidad; un sujeto que baila poniendo al cuerpo mismo como problema fundamental de la danza; el ingreso del cuerpo real en escena y de los movimientos cotidianos; el borramiento del límite entre los géneros, la constitución de “hechos escénicos”, la interacción entre lenguajes”.¹¹¹

En referencia a esta aclaración conviene detenernos en uno de los rasgos citados y que es sobresaliente en la danza actual: la “entrada del cuerpo real en escena”¹¹². Este acontecimiento es uno de los más revolucionarios en la danza contemporánea ya que posibilitó un cambio en la concepción del cuerpo que baila y por ende del cuerpo como instrumento disciplinar. La danza ya no actúa sobre un cuerpo ideal, platónico y armónico sino que lo hace sobre un cuerpo vulgar y

¹¹⁰ Acebes, R., Autor de la tesis Doctoral *Subjetividad y mundo de la vida en Husserl y Merleau – Ponty (historia, cuerpo y cultura)* en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, 1995. Pág., 206

¹¹¹ Mora, Ana S., *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis Doctoral de la Facultad de ciencias naturales y museo, Universidad de La Plata, 2010. Pág. 210

¹¹² Ver: DV8 Physical Theater *The cost of living*.

común, que permite la posibilidad de accionar en la danza un “otro” hasta el momento no tenido en cuenta. Y asociado a esto sigue diciendo Mora: “la inclusión de movimientos heterotéticos (que ingresan en la danza resignificados en un nuevo contexto), sumados a los movimientos autotéticos (movimientos con un fin en sí mismo, con sus propias reglas, de algún modo, tan “fuera del mundo” como los cuerpos clásicos) que previamente constituían el lenguaje de la danza, implica una ruptura de las fronteras entre los mismos, y una ruptura con la concepción de belleza clasicista”.¹¹³

En este marco temporal, que como indicábamos antes en referencia a la danza poshistórica, la danza se ve desbordada por una gran cantidad de propuestas que no sólo relacionan estilos muy disímiles sino que a su vez deconstruyen y resignifican estilos pasados; el cuerpo actúa proveyándonos de múltiples miradas para contemplarlo y de infinitos interrogantes para develarlos. Presenciar una performance se transformó en una norma que dicta que hay formas de bailar sin limitación de parámetros únicos, donde todo está permitido, vistiéndose al cuerpo en infinitos lenguajes.

A) Brenda Angiel y Danza Aérea:

La Danza Aérea es una disciplina actual y pro-gresiva que rompe preconceptos y estándares sobre la Danza, es una propuesta en plena vigencia que entabla una extraña y novedosa manera de relacionarnos con nuestro cuerpo. La Danza Aérea fue creada por la coreógrafa argentina Brenda Angiel,¹¹⁴ directora artística de la Compañía de danza aérea, creadora de la técnica de danza aérea y de la escuela AEREA. Primeramente creó espectáculos que recorrieron el mundo y luego codificó los movimientos para generar una técnica y un método de enseñanza. La danza aérea de la escuela Aérea se reconoce como una nueva forma de expresión en donde el cuerpo en suspensión se expresa. Como recurso técnico utiliza sogas (estáticas y elásticas) y diferentes tipos de arneses.

B) ¿Qué es la danza aérea?

La danza aérea es un nuevo modo de expresión que toma al cuerpo desde una perspectiva hasta el momento no desarrollada. Los cuerpos colgados ante una pared realizan bailes y coreografías

¹¹³ Ibídem.

¹¹⁴ Brenda Angiel ha recibido diversos premios, subsidios y becas que la han convertido en un referente indiscutido entre los coreógrafos argentinos. Se formó en Buenos Aires y en Nueva York estudiando principalmente con A. Nikolais y Cunningham. Sus primeros trabajos fueron vistos en el Dance Theatre Workshop y en The Kitchen en Nueva York. En 1994 crea la Compañía de Danza Aérea de *Brenda Angiel* con la cual se ha presentado en los festivales internacionales más renombrados del mundo - Holland Dance Festival, Kennedy Center for the Performing Arts, American Dance Festival, Festival Iberoamericano de Bogotá, Lucens Dans Theatre, Spoleto Festival, Teatro Municipal Castro Alves de Salvador de Bahía, entre otros-. También es precursora en la enseñanza de la técnica de danza aérea. Dicta clases desde el año 1997 y crea su propia escuela “Aérea”. Entre 1997 y 2003 fue coordinadora del área de danza del Centro Cultural Rojas.

con gran expresividad, denotándose a través de ellos nuevos marcos de referencia, nuevas perspectivas desde donde contemplarlo e inclusive el cuerpo mismo se sitúa desde un lugar paradójico y extraño consigo mismo.

Cuando practicamos danza en las alturas el cuerpo atraviesa nuevas perspectivas que son difícilmente asimilables a otras disciplinas corporales. Saltar y correr, rebotar, girar, relajarse y acostarse ante una pared parece difícil de hacer. El cuerpo sujeto a un arnés crea una nueva “*naturaleza*”, posibilitándonos disfrutar de hermosas expresiones y composiciones en el aire a través de él. Observar un calidoscopio humano, allí en la pared, enfrente a nuestra butaca y en un gran escenario es algo difícil de contemplar y hacer aprehensible. Sin exagerar limitaciones; sin un material audiovisual o la mismísima experiencia son casi nulas las posibilidades de percepción e interiorización de la Danza Aérea¹¹⁵.

Pero este impedimento para interpretar al cuerpo se basa principalmente en una relativa ausencia del mismo en las sociedades contemporáneas, ausencia que radica en la incidencia de un modelo interpretativo dualista del sujeto originado en la modernidad. Razón por la cual se torna necesario cambiar el modelo interpretativo para abordar un análisis sobre los *cuerpos significantes* que nos brinden la posibilidad de enriquecer el estudio del cuerpo en la danza aérea dentro del marco del profesorado.

Con esta perspectiva y tomando en cuenta el amplio potencial de propuestas que tiene esta disciplina se disparan infinitos interrogantes para abordarla, pero desde la investigación todos concluyen en uno: ¿es la Danza Aérea una actividad corporal educativa?, ¿qué es la danza aérea: una danza o una actividad corporal?, ¿qué cuerpos hayamos acá?

¹¹⁵ Para más información ver: <http://www.aerialdance.com/>

Capítulo 4

Reflexiones que nos aproximen la Danza Aérea al Profesorado

4.1 El cuerpo en la Danza aérea: una propuesta para el cambio

En primer lugar, tratemos de comprender que el cuerpo más allá de la motricidad y su estricta anatomía, posee una existencia que al momento de pensarse a sí mismo ya lo hace con los otros, con el medio y el universo. La motricidad así entendida es enteramente relacionable con la corporeidad, asumiendo dentro de ella al movimiento (ejecución biomecánica) y trascendiéndola a un modo más integral del ser. Es decir, el acto mismo es cuerpo, corporeidad y motricidad. Por medio del acto motriz la persona se desarrolla transmitiendo y recreando determinados valores, determinados modos y con determinadas maneras de acuerdo a una lógica determinada de aprehender la realidad, la cultura su geografía, la política e historia. Es un cuerpo que está establecido, pero no constituido. Un cuerpo que nació significado, que generó un esquema corporal en base a su percepción y la de los otros, y por ende se cargo de valores que lo posicionaron culturalmente.

Así entendido el movimiento corporal nos permite incorporar en la danza aérea un margen de análisis que nos vislumbra un lenguaje particular a la hora de comunicarse con el otro y el medio.

A) El cuerpo en la Danza Aérea:

En la danza aérea el cuerpo al estar en suspenso pierde el punto de apoyo habitual que tiene el ser humano, que son los pies sobre la tierra. Aquí el cuerpo está sujeto por un arnés a la cintura o al pecho (dependiendo de las acciones que se quieran realizar) al cual se le encastra una soga que se extenderá hacia arriba, haciendo nudo a un punto fijo en un punto seguro que estará en la pared, en una guía o en cualquier zona que desee uno sujetarse para realizar los diferentes movimientos.

Por tanto el soporte o la sustentación que tiene el cuerpo es un arnés, que en el caso de estar agarrado a la cintura hará que nuestro punto estable se traslade a ella. Entonces nuestra estabilidad muta de los pies a la cintura, y es ésta la que ahora de una u otra manera debe sentirse firme y segura, la que debe estar más atenta de establecerse en el espacio. Pero nuestra percepción también debe hallarse acá, debe ubicarse y tomar referencias nuevas o poco habituales. El horizonte del que hablaba Husserl como el campo o espacio donde transitarían la totalidad de nuestras experiencias posibles acá hace impacto. Sucede frecuentemente en la danza aérea que la totalidad o casi totalidad de las perspectivas (experiencias) propias y ajenas, ensimismadas y presumidas o extendidas y fuera de sí; se nos presentan como extrañas.

Dice Ricardo Acebes que “el objeto es, en consecuencia, la totalidad de sus perfiles espaciales y temporales posibles. (...) El perspectivismo no es la expresión de una teoría relativa o subjetiva extrema, sino del modo en que el hombre accede a un mundo real de cosas reales, más allá de los aspectos concretos y parciales con que está ocupado en cada instante”.¹¹⁶

Para no dispersar el campo de posibilidades centrare el foco, y tomaré como *objeto* de análisis de la danza aérea una actividad bastante característica: realizar prácticas corporales (caminar, correr, girar, realizar mortales, péndulos o balanceos) frente a una pared.

En estas prácticas el cuerpo cuelga frente a la pared, y para poder trabajar con ella debe familiarizarse. Para ello necesita encontrar puntos de contacto que le permitan tener un vínculo, una relación o una afinidad que lo introduzca en el juego. El juego suele definirse como aquella actividad que nos saca del espacio y el tiempo cotidiano. Pero para salir hay que saber entrar, y entrar en esta práctica no es nada sencillo. Antes de poder fluir con el elemento, consigo mismo y el medio debemos poder sentirnos habituados. Para que el cuerpo se sienta cómodo con el objeto, debe subjetivarse e ir paulatinamente ampliando el campo de posibilidades; hasta poder llegar a hacer propio lo percibido del objeto. Abarcar lo que hasta el momento le es ajeno y exterior a sí. El cuerpo debe poder ver en sí mismo lo que hasta el momento ve del objeto, y no solo lo que ve sino su totalidad, para recién ahí poder sentirse un cuerpo vivo y vivido. Subjetivar el cuerpo le permitirá accionar frente a una pared teniendo control y siendo un agente autónomo de sus actos. Merleau-Ponty denomina “cuerpo fenoménico” al cuerpo que tiene todos los atributos humanos. Acá no se entiende que el sujeto sea algo distinto, que dirigiese al cuerpo desde el interior o desde el exterior. Desde la percepción, éste no es un instrumento del sujeto sino el sujeto mismo.

“En este sentido, la subjetividad humana se define, en primer lugar, como un movimiento de salida hacia fuera. El sujeto se halla vertido hacia cosas que no son él y que no pueden considerarse como posesiones actuales suyas. La subjetividad se proyecta en el mundo. En la medida en que percibe algo, lo capta por completo y como algo real, pero a la vez desde un punto de vista. Y este punto de vista pertenece al mismo mundo en que se inscribe la cosa percibida, pues consiste en abrirse a ella, en tender hacia ella”.¹¹⁷

B) Referencias espacio-temporales del cuerpo en la Danza Aérea:

Puntos de apoyo:

¹¹⁶ Acebes, Ricardo. Autor de la tesis Doctoral *Subjetividad y mundo de la vida en Husserl y Merleau-Ponty (historia, cuerpo y cultura)* en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, 1995. Pág. 211

¹¹⁷ Ibídem. Pág. 211

- Los puntos de apoyo que nos permiten tener una relación análoga, de semejanza entre la pared y el sujeto tratando de lograr ambos ser uno, deben ser puntos del cuerpo y la pared que sepamos de ante mano como localizarlos. Al estar uno colgado, nuestra percepción (hacia uno, el otro y el medio) es diferente. Rodilla, pie y talón por ejemplo ya no serán la misma rodilla pie y talón que percibimos cotidianamente al estar caminando, y así con el resto del cuerpo. Nuestros preconceptos y apriorismos corporales ya no son tal, han cambiado, y encontrarlos nuevamente es tarea de la práctica.

Estos puntos de apoyo son varios:

- Piernas (pies y rodillas)
- Brazos (manos y antebrazos)
- Cabeza
- Cola (estando uno de espalda a la pared)
- Espalda

Es necesario remarcar que estos puntos de poyo son intencionalmente rescatados de la totalidad de apoyos que el cuerpo pueda tener ante la pared. Se trata de buscar aquellos que sean significativos y útiles para realizar la práctica elegida.

Perfiles:

- También nuestro perfil varía. Nuestra manera de vernos, de localizarnos en referencia a uno mismo y al espacio inmediato que nos rodea ha cambiado. No ha modificado su estructura, pero si la lectura que uno hace de la misma. Ya no es la misma pared que contemplamos habitualmente al caminar por la calle o al estar de pie frente a ella. Nuestras referencias ya no son las cotidianas y nuestra percepción corporal para con las cosas circundantes deben mordicarse. El cuerpo como órgano percipiente, percibe con él y por medio de él. Desde este punto, el sujeto que percibe es un sujeto situado: forma parte del sistema de los objetos y aspectos coexistentes con que se define el mundo; coexiste con ellos. Por eso el cuerpo con sus posibilidades perceptivas establece un punto desde donde mirar el mundo, un lugar desde donde sentirse hacia las cosas que percibe. El cuerpo es el medio para el sujeto, por el cual la realidad se le presenta. Más precisamente diría Merleau-Ponty: "El cuerpo propio es en la experiencia, el punto de apoyo o el vehículo de las intenciones del sujeto en relación a las cosas"¹¹⁸. En él se realizan o encarnan sus deseos, emociones, expectativas, proyecciones o intereses.
- Los perfiles que la práctica usa frecuentemente son:
 - de frente a la pared:
 - o con la cabeza hacia arriba,
 - o con la cabeza hacia abajo (en vertical suspendida)
 - de espalda:

¹¹⁸ Maurice Merleau-Ponty *La estructura del comportamiento*, Universidad de Francia, Paris, 1942. Primera edición en Quadrigue

- o con la cabeza hacia arriba
- o con la cabeza hacia abajo (vertical suspendida)
- de lateralidad y en posición de parado:
 - o usando uno de mis laterales para apoyarme en la pared.
- de lateralidad y en posición de vertical suspendida:
 - o usando unos de mis laterales pero estando boca abajo, priorizando el contacto, ante la pared de mis extremidades (manos y pies, izquierdos o derechos).
- en vertical (estando la cabeza abajo y las piernas arriba):
 - o estando de frente a la pared,
 - o de espalda.
- acostado y paralelos al piso:
 - o en decúbito ventral
 - o en decúbito dorsal,
- transversal a la pared (es decir paralelo al piso) despegándome de ella con las manos o los pies. Sería como estar parado en el suelo o haciendo una vertical, pero en este caso contra una pared.

- Nuestro distanciamiento en referencia al nudo fijo que establecemos respecto a la pared también varia, y con ello la concentración de nuestra fuerza así como nuestro peso o levedad también lo hacen.

o Si me posiciono con un nudo largo, es decir que la distancia entre ambos nudos (el que está en la pared y el que tengo en el arnés) es superior a 4 mts, nuestro punto gravídico sera más concentrado, siendo nuestro peso más dinámico. Esto nos permitirá que una vez tomado el impulso para caminar o correr la pared, la velocidad se adquiera en poco tiempo, obteniendo una gran dinámica y con amplio péndulo. Esto generará al llegar a los extremos del péndulo, donde ya no tiene más recorrido, encontrar un punto muerto (un segundo de estatismo) en donde la levedad del cuerpo es aún mayor. Por el contrario, en esta misma corrida, al pasar justo debajo del punto de agarre a la pared, notaremos que el peso de nuestro cuerpo se concentra en el punto más bajo del péndulo y su dinámica es imposible detenerla.

o Si contrariamente, colocamos nuestra distancia respecto al agarre en la pared a un metro daremos cuenta que debemos hacer más fuerza, sobre todo abdominal. Nuestro péndulo es casi nulo, no obtenemos dinámica de movimiento y menos que menos velocidad. Lo que si podremos obtener es mas control del movimiento, con ejecuciones más precisas y controladas. Sucede que nuestro punto es inmediato a la pared, quizás la parte más verosímil a estar de pie en la tierra.

El cuerpo como sujeto de la experiencia tiene el carácter de un campo único, en el que conviven sin confundirse ni identificarse el cuerpo propio con el de los demás cuerpos y objetos espacio-temporales. Es en el cuerpo donde se apoya la expresión humana, y se sedimenta en forma de habitus Bourdiano un conjunto de caminos trazados de antemano.

Pero al realizar danza aérea, en un principio, el sujeto no se encuentra en su cuerpo y en relación al objeto. Sucede que no es muy común encontrar caminos de índole similar en la locomoción cotidiana, con la cual hacer vivenciar un apriorismo al sujeto con alguna experiencia pasada. Cuando tenemos un sujeto en la pared, tratamos que él se sienta habituado, para lo cual reproducimos experiencias similares, tratando de hallar en la memoria, entendida como corporal y subjetiva, prácticas análogas. Pero muchas veces sucede que aunque extrapolemos sus imágenes a la más recóndita experiencia de sus juicios apriorísticos, los instantáneos al mensaje, su percepción actual del objeto no se verá resignificada. Y es ahí donde no hay más alternativa que lo novedoso. Es en ese preciso instante que lo nuevo emerge y las sensaciones se dejan expresar. Ahí salen frases como “no puedo mover el cuerpo” “siento que llego pero que él no” “mi cabeza piensa y el no responde”, y sensaciones de desconcierto, incertidumbre y desconexión expresadas en gritos viscerales de miedo, éxtasis e incertidumbre.

Pero cuando están más avanzadas las prácticas, donde los errores han emergido más de una vez y en donde las correcciones del sujeto se han afilado; se escucha decir: “siento todo una sola cosa”, “puedo hacer lo que pienso”, “hago lo que vos me decís que haga” “hago lo que quiero” “él y yo somos uno” “es como una pelota que llega toda junta y vuelve a salir” dando a notar sensaciones de unidad, de bloque y totalidad. Se liberan sensaciones de alivio o desahogo al momento mismo de realizar una mortal, siendo esta acción una de las mas vertiginosas ya que la cabeza está inmediata al impacto contra la pared.

A modo de cierre quedan por responder algunos interrogantes. Si la Danza Aérea es una práctica corporal con un gran margen de crecimiento y experimentación dentro del campo de las actividades corporales, por qué no se toma en cuenta dentro del profesorado de Educación Física?

Deberíamos replantearnos ¿qué es la Educación Física?, o a caso ¿qué es la Danza o más específicamente la Danza Aérea? Si la Danza Aérea es una práctica corporal que además de exigir al cuerpo y al sujeto, requiere de ellos un entrenamiento muy disciplinado; pues ¿qué parte de ella no es educación física, y cuál sí?

Por último, cabe dejar planteada las siguientes preguntas: ¿qué parte o totalidad de la Danza Aérea podría tomarse como un contenido educativo dentro de la Educación Física?, entonces, ¿es la Danza Aérea un contenido educativo?

Conclusiones

Establecer una conclusión debe resultar una instancia provisoria, un punto de llegada momentáneo para iniciar nuevos trabajos. Cabe entonces, antes de enunciar las nuestras, tomar el recaudo de explicitar que para poder hacer lugar a la danza aérea en nuestro campo, será preciso pensar en trabajos de investigación que permitan pensar a una y otra por fuera del cientificismo positivista que traslada al laboratorio los hechos para tornarlos irrefutables; lo hace tomando sus conclusiones desde un *estar siendo* que nunca es definitivo y menos aun, irrefutable.

Nuestra posición es el de la Educación Corporal, que como campo de investigación aun está transitando por un terreno fértil y en pleno crecimiento. La tesis se propone ser un caminante más de esta empresa, sabiendo perfectamente que en un camino que no está firme y establecido la tarea de construcción es aún mucho mayor y con más obstáculos. Trazar las curvas y sus rectas, aplanarlo, rellenarlo y señalizarlo puede ser una tarea utópica, pero claro está: realizable. Lo que si puede ser un imposible es conservar su estado a lo largo del tiempo, porque, que el camino perdure, auné pueblos y vincule las realidades y costumbres, es obra de la voluntad de los hombres por mantener su buen estado y legitimidad. Es tarea de esta investigación aportar piedras en el camino. Sacando de un lado para poner en el otro, rellenando la falta, generando la duda y abriendo nuevos espacios.

Cuestionar viejos paradigmas es buscar dentro del terreno nuevos atajos; nuevas teorías con las cuales ampliar el margen de interpretación de la realidad para dejar de lado aquellas subscripciones que ya poco tienen que ver con los actuales procesos de conocimiento. Llegó la hora, como dice Liliana Rocha, de hacer con las teorías como en un juego de dominó, donde "cada movimiento teórico provoca un nuevo desplazamiento".¹¹⁹

Manifestamos que en el estudio de las diferentes prácticas corporales el cuerpo ha estado ausente, faltando. Y nos preguntamos entonces si la piedra que ocupó su lugar, el organismo, no está por demás presente, suponiendo que su estudio y comprensión agota las posibilidades de dar sentido a nuestras prácticas.

Entonces, deberíamos seguir hablando en el campo de las practicas corporales de physis, medición, feed back o test para seguir manteniendo un camino transitable? No, ya que seguir seria como caminar en el aire sin ver la ausencia del piso, o por el contrario, seguir sin ver que lo que hay ya no es un suelo real y firme, sino la costumbre de pisar siempre sobre la misma piedra.

Diversos autores coinciden en que esta relativa ausencia del cuerpo se vincula al predominio de un enfoque dualista del sujeto, dominante en el paradigma de la *modernidad*. La filosofía de

¹¹⁹ Rocha Bidegain, Liliana A., *El Aprendizaje motor: una investigación desde las prácticas*. Universidad Nacional de La Plata, Secretaria de Posgrado. La Plata, 2012. Pág. 132.

Descartes instauró dicho enfoque escindiendo al cuerpo de la razón o espíritu. A partir de aquí el cuerpo es objeto, manipulación y dominio de la razón, la cual posee un cuerpo en sujeción al *ser*. Se torna entonces necesario replantear este viejo paradigma y, por un lado, desmitificar la idea de cuerpo como mero objeto natural y apuntar a mostrar las formas en que cada grupo sociocultural construye, significa y da uso a maneras peculiares de ser: las maneras de gesticular, de expresar emociones, de trabajar, de obrar diariamente con el uso de sus técnicas corporales, de constituir ritos o expresiones artísticas y hasta los modos de cómo transforma su imagen corporal. Y por el otro, reconocer en la corporalidad un elemento constitutivo de los sujetos que permita integrarla al estudio de las prácticas socioculturales y que exijan el distanciamiento y superación de las concepciones dualistas cuerpo-mente.

Partimos por entender que el cuerpo como encarnación del sujeto, materialidad y organismo, es la base común entre mujeres y hombres de distintas culturas, es por tanto lo que nos asemeja pero también lo que nos distingue porque sobre esta materialidad, la vida sociocultural influye y ejerce dominio mediante prácticas diferentes, generando representaciones de la corporalidad y relaciones ambiguas con el mundo.

Nuestra posición entonces, nos coloca de cara a un objeto de estudio que no está dado y constituido. Las prácticas corporales, en nuestro caso específico la Danza Aérea, no son una y definida sino que se encuentran atravesadas por diversas formas, otros constituyentes o como dice Liliana Rocha por otra “epistemología que la soporta y, por lo tanto, otros efectos de verdad”.

En la danza aérea la materialidad del sujeto también es discursiva, se encuentra atravesada por el lenguaje y es mediante la experiencia siempre y cuando podamos antes, ordenar en el discurso las articulaciones del sujeto, donde podemos retomar las marcas de su constitución. Ambas, textualidad y experiencia, pueden fundirse en un símbolo legible mediante sus mismos constituyentes. No se trata entonces de suprimir las contradicciones que entre estas perspectivas existen, sino por el contrario, de explorarlas en su profundidad y a partir de las contrastaciones entre unas y otras que este enfoque dialéctico demanda, intentar arribar a nuevas síntesis superadoras.

Ir y venir en el análisis de la Danza Aérea nos permitió un doble movimiento de acercamiento-participación y de distanciamiento-observación que nos otorgó legitimidad a la hora de pasar de la práctica al escrito, y viceversa. Es por este motivo que al tratar de describir las prácticas en sus propios términos, al tratar de localizar a los actores, sus gestos y motricidades como así también sus diálogos, se nos hizo necesario recurrir a la fenomenología como herramienta teórica útil.

Tanto Husserl como Merleau Ponty son autores que nos permiten salir del paradigma hegemónico del dualismo cartesiano, mediante construcciones en base a las representaciones corporales desde su experiencia común.

En el caso de Merleau Ponty nuestro acercamiento se torna necesario en razón de que su planteo de la experiencia de la percepción corporal como medio de conocimiento prereflexivo, que se apoya en la inescindibilidad del vínculo del sujeto con el mundo, se constituye en una reflexión teórica que inserta al sujeto en un plano de análisis revelador a la hora de hablar de las practicas corporales. Nos ayuda a mostrar cómo cada grupo crea sus propias representaciones de la corporalidad y el modo en que traman las relaciones con el mundo, percibiendo, significando y valorando una manera de ser específica.

Reconocer la corporalidad como elemento que constituye a los sujetos es aceptar una dimensión de análisis que debe partir del estudio meticuloso de las diferentes practicas socioculturales para arribar a la constitución de enfoques que, además de ampliar el marco de reflexión y conocimiento de las mismas, nos ayuden a derribar el viejo dualismo cuerpo-mente y consigo los restantes: cuerpo/lenguaje, practicas/representaciones, materialismo/idealismo, naturaleza/cultura.

La pregunta sería: es posible una Educación Física que acepte la diversidad de prácticas y asuma las particularidades de los sujetos, retomando por medio de la enseñanza las diferentes características de las vivencias socioculturales en las cuales las mismas se engendran?, ¿es posible pensar que la Danza Aérea puede ser un contenido educativo como practica corporal?. La respuesta es sí, pero no hay dudas que para ello deben modificarse varios de los pilares que vertebraron la producción de conocimientos dentro del campo, entre ellos: extirpar la noción de cuerpo como organismo que coloca al sujeto en un nivel de aptitudes y condiciones cuantificables en base a determinados logros, los que pertenecen al orden de lo "natural" y lo colocan como un mero instrumento. A condición de pasar a penarlo dentro del orden de las practicas, de la génesis de lo simbólico que está inserto en lo sociocultural.

Sin pretender ser un planteo cerrado, la tesis motiva a seguir sacando las piedras del camino que no nos permitan avanzar; generando el vacío y a partir de allí la duda. Será recién en la vivencia de estas faltas cuando realmente podamos concientizarnos de los cambios oportunos para el camino de la Educación del cuerpo.

Bibliografía

- Acebes, R., Autor de la tesis Doctoral *Subjetividad y mundo de la vida en Husserl y Merleau –Ponty (historia, cuerpo y cultura)* en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Agamben, G. *¿Qué es un dispositivo?* Conferencia pronunciada en la Universidad de La Plata, 2005. Disponible en: <http://caosmosin.acracia.net/?p=700>
- Arenas Carrillo R., <http://noemagico.blogia.com/2006/033001-introduccion-a-la-fenomenologia.php>
- Burke, Peter., *La fabricación de Luis XIV.* Ed. Nerea, 2003.
- Bourdieu, P., *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Editores. 1991.
- Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad: modernismo, decadencia, kitch, posmodernismo.*, Duke University Press, 1987., Ed. Tecnos., 1991.
- Carrillo, Arenas, <http://noemagico.blogia.com/2006/033001-introduccion-a-la-fenomenologia.php>- bajado 15/09/08.
- Castro, E. *El vocabulario de Michel Foucault.* Un recorrido por sus temas, conceptos y autores. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Citro, Silvia 2006 “Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía”. En: Matoso, Elina (comp.) *El Cuerpo In-cierto. Arte / Cultura / Sociedad*, p. 9. Buenos Aires: Letra Viva - Universidad de Buenos Aires
- Copeland, R., *Qué es la Danza? Lecturas dentro de la Teoría y la Crítica.* Editado por Roger Copeland y Marshall Cohen, Oxford University Press, 1983. Traducción, Susana Tambutti.
- Croce, B., *Qué es el arte?* <http://www.enfocarte.com/2.13/ensayo.html> - bajado el 15/04/04.
- Csordas, T., 1993. Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*.
- Danto, C., Arthur, *Después del fin del Arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, 1 edición España, 1999. 2da reimp. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2009.
- Descartes, R., *Meditaciones Metafísicas*, España, Ed. Folio, 1999.

- Díaz Soto, David, Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg. Revista de Filosofía, Nueva Época, nº 2 (2007).
- Escudero, María C., *Decir del cuerpo: un cuerpo*. “Es posible asir un cuerpo?” Fahce-Cimecs. Unsam-Cef.
- Farina, C., Arte cuerpo y subjetividad: improvisación y coreografía.
- Foucault, M., Genealogía del Racismo, Madrid, Ed. La Piqueta. 1992.
- Foucault, M., Microfísica del poder, Madrid, Ed. La Piqueta. 1992.
- Frazer, J. G., La Rama Dorada, México. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Giddens, A., Manual de Sociología, Madrid, Ed. Alianza S.A.1991.
- Giddens, A., Más allá de la izquierda y la derecha. Una nueva política para el nuevo milenio.
- Giles, M., Formación de Grado: ¿Educación Física o Educación Corporal?, UNLP.
- Clement Greenberg, “Modernist painting” en The Collected Essays and Criticism, 1957.
- Guillot, Genevieve/Prudhommeau, Germaine, *Gramática de la Danza Clásica*, Bs. As. Ed. Hachette, 2da. Ed.
- Conferencia pronunciada el 21 de mayo de 1998 en la Fundación Trías Fargas.
- Historia de la Filosofía. Volumen 2: Filosofía Medieval y Moderna. Editorial Edinumen, 1996.
- Hamersley, M, Atkinson, P, 1994, *Etnografía: Métodos de investigación*, Piados, Barcelona.
- Horkheimer M., *Teoría Crítica*, 1a ed 3ª reimp., Bs. As- Madrid, Ed. Amorrortu, 2003.
- Horkheimer, M. y Adorno,T., *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Ed Trotta. 1era Edición 1994.
- Horkheimer, M. y Adorno, T., *La Sociedad. Lecciones de sociología*. Buenos Aires. Ed. Proteo, 1969.

- Huyssen, Andreas., Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Martínez, A. T., *Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2007.
- Merleau Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ed. Península, 1975.
- Mora, Ana S., El cuerpo en la danza desde la antropología. Practicas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. Tesis Doctoral de la Facultad de ciencias naturales y museo, Universidad de La Plata, 2010.
- Quinones Ricardo, *El descubrimiento renacentista del Tiempo*, Cambridge, Mass, Harvard University, press 1972.
- Rocha Bidegain, Liliana, A., *Educación Física... la fuerza del dispositivo Biopolítico en la educación del cuerpo*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Rocha Bidegain, Liliana, A., *El Aprendizaje motor: una investigación desde las prácticas*. Universidad Nacional de La Plata, Secretaria de Posgrado. La Plata, 2012.
- Salcedo Ortiz J., *Cuerpo del cuerpo en la danza contemporánea*.
- Solari, A. (1970) Educación y cambio social.
- Stenhouse, L., *Investigación y desarrollo del curriculum*. Madrid, Ed. Morata, 2003
- Stavrakakis, Y. *Lacan y lo político*, Buenos Aires, Ed. Prometeo-UNLP, 2008.
- Tambutti, S., Hacia una Teoría General de la Danza.
- Tambutti, S., Itinerarios Teóricos de la Danza, 2008.