



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La danza : conflicto entre sometimiento y libertad

Autores (en el caso de tesis y directores):

Daniela Laura Olguin

Cristina Micieli, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TESINA DE GRADO

La Danza. Conflicto entre sometimiento y libertad

Daniela Laura Olguin

Dni: 27.218.658

Danuchiolguin@gmail.com

Tutora: Dra. Cristina Micieli

cmicieli@educ.ar

Agradecimientos

A mi familia por el gran aguante y apoyo incondicional, sobre todo a mi mamá porque sé lo importante que es para ella.

A todos los que de alguna u otra forma me acompañaron en esta etapa. Compañeros de cursadas y amigos.

Un gracias especial a mis dos amigas “Campo”: Naty y Marce, pilares fundamentales en el último tramo de la carrera.

Un fuerte agradecimiento a mi tutora, por su apoyo, su comprensión y su constante incentivo.

A todos los profesores con los que tuve la suerte de cruzarme en esta facultad.

A vos Diego y quien viene en camino.

Gracias por estar y confiar en mí siempre.

Índice

INTRODUCCION	5
CAPITULO I.....	8
LA DANZA COMO CONCEPTO	8
El habitus y la danza clásica. Las condiciones anatómicas como valor absoluto	8
Lo bello y lo feo. Subjetividad y objetividad.....	12
CAPITULO II	17
BREVE HISTORIA DE LA DANZA	17
La dualidad cuerpo/espíritu.....	22
CAPITULO III.....	23
LA TECNICA Y EL DISCIPLINAMIENTO DEL CUERPO	23
Técnica moderna y técnica clásica	27
Disciplina-Espacio	28
Disciplina-Tiempo	30
CAPITULO IV	32
LA DANZA COMO ARTE	33
El arte como <i>poiesis</i>	33
Gasto productivo y gasto improductivo	36
CAPITULO V	38
DANZA CONTEMPORANEA	38
Ballet vs Danza Moderna	39

La experiencia subjetiva del cuerpo: la paradoja entre disciplina y libertad.....	40
CONCLUSIONES.....	42
BIBLIOGRAFIA	55
APENDICE	57

Ser bailarín, decíamos, es obligarse cada día y durante toda la vida activa a un entrenamiento difícil y cuidadosamente regulado (...) Las reglas a las que se somete el debutante, como la estrella, no tiene nada de arbitrario. Son la aplicación al cuerpo humano de las leyes de la física relativas al equilibrio y el movimiento.

INTRODUCCION

Mi interés por hacer de la danza el objeto de estudio de la presente tesina tiene dos vertientes:

Por un lado, un afecto por esta rama del arte, la cual he practicado y esa experiencia personal, quizá, me acerca un poco más al objeto que pretendo explorar.

Por otro lado, ese interés se fue intensificando a medida que iba transcurriendo las últimas materias de la cursada. Básicamente porque advertí que la danza no solo constituía para mí un *hobby*, sino que podía ser una excelente herramienta para lograr el tan ansiado título de esta licenciatura.

¿Cómo lo descubrí? Para ser más precisa, fue en la cursada del seminario de Informática y Sociedad en la que percibí la estrecha relación que tiene la danza con la comunicación a partir de la problemática planteada sobre el arte y la técnica. Estos conceptos me permitieron anclar un abordaje más profundo sobre la “Técnica” en la danza.

A lo largo de los años en los que bailé, mis maestros me han inculcado la importancia de la técnica en la práctica de esta disciplina. Se trata de seguir ciertas reglas rítmicas y de movimientos del cuerpo. Bailar se convierte así, a través de esa técnica, en arte, en *poiesis*, en creación.

A partir de este entrecruzamiento de conceptos empecé a profundizar sobre cómo hacer de la danza, la técnica y el arte, un objeto de investigación posible para la tesina de grado.

La danza se puede relacionar con conceptos tales como: arte, técnica, cuerpo, homogeneidad, disciplina, etc. Esos anclajes permiten abordar a la danza desde diferentes perspectivas, todas ellas interesantes según mi punto de vista.

Particularmente me interesa trabajar sobre el sometimiento de los cuerpos y su respectivo control en el Ballet o danza clásica.

Considero que dicho sometimiento y/o control pueden explicarse a partir de la disciplina que se ejecuta en el ballet para lograr una perfección tanto de los movimientos como del cuerpo estereotipado del bailarín.

Otra característica clave, según mi punto de vista y que acompañará el proceso de producción de este trabajo, es la homogeneidad del ballet donde no está presente la impronta de cada bailarín, sino que son cuerpos que se mueven idénticos al compás de un ritmo musical de 8 tiempos. Dicha homogeneidad le quita toda particularidad al bailarín, dotándolo de movimientos robóticos y privándolos de expresividad y libertad en los mismos.

En este sentido, considero que se puede realizar una paridad con teorías totalitarias y con el capitalismo en cuanto al sometimiento, control, homogeneidad y al ejercicio del poder sobre cuerpos domesticados.

Durante el desarrollo de este trabajo surgirán interrogantes que intentaré ir respondiendo a partir del abordaje de diferentes teorías y de un análisis propio.

Algunas de las preguntas que irán guiando el desarrollo de esta tesina son las siguientes:

¿Cómo y por qué surgió la danza?

¿Cómo se inició el ballet?

¿Qué es la danza moderna o contemporánea?

¿Por qué nació la danza moderna?

¿En qué se diferencian ambos tipos de danzas?

¿Cómo es la relación danza-cuerpo?

¿Cómo se puede relacionar el adoctrinamiento de los cuerpos en la danza con la disciplina de los cuerpos para trabajar en el capitalismo?

En esta Introducción, considero fundamental tener presente un concepto que guiará todo el trabajo: el de técnica como *tékne*, es decir, síntesis de actividad creativa. Por lo tanto, también es muy importante la noción de *poiesis*.

Ambas concepciones constituyen una herramienta fundamental en el desarrollo de esta investigación, ya que son pilares de la danza como construcción artística. Si hablamos de arte, debemos hablar de creación, y por lo tanto de *Poiesis* y *Tékne*.

Por otro lado, indagaré sobre dos conceptos claves en el arte como son “lo bello” y lo estético” como así también el de “utilidad” bajo el capitalismo.

Si bien en toda danza debe haber una técnica para lograr los movimientos precisos de cada tipo de baile, es en el ballet donde se puede observar con mayor rigurosidad una disciplina del cuerpo que llega a ser extrema.

El concepto de cuerpo lo abordare desde un punto de vista concreto, material, así como desde la subjetividad. Partiendo de los estereotipos del bailarín de ballet, investigaré sobre los mismos.

Partiendo de la premisa que la danza clásica es homogénea, los bailarines pierden sus rasgos particulares e individuales para convertirse en cuerpos dóciles y privados de cualquier rasgo distintivo, así como en los campos de concentración bajo el nazismo se quitaba todo rasgo de identidad a las personas, privándolos hasta de su documento nacional de identidad, convirtiéndolos en “cosas”, en materia, en meros cuerpos. Bajo mi punto de vista podemos extrapolar esta cosificación del cuerpo a la danza clásica, ya que así se somete el cuerpo del bailarín en el marco de su disciplinamiento, aunque con la obvia salvedad que en el caso del ballet clásico, la bailarina/bailarín han podido elegir la disciplina mientras que bajo el nazismo tal disciplinamiento y represión se impone.

En cuanto a lo físico, el cuerpo del bailarín es sometido a un riguroso entrenamiento para poder tener mayor flexibilidad, estabilidad y obtener la postura adecuada. En ese sentido, se puede observar que se lo está sometiendo a movimientos antinaturales del cuerpo, ya que el cuerpo humano está preparado anatómicamente para caminar, apoyando por ejemplo todo el pie. En cambio en la danza clásica mantenerse en puntas de pie, sosteniéndose con los dedos y no con la planta para lograr una gran elevación, es un requisito fundamental y que debe respetarse la mayor parte del tiempo. Sobre esta cuestión, que parece simple evidencia (disciplinamiento, adoctrinamiento y sometimiento) se refiere Jean Noverre: “*Así ven ustedes, 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”.*¹

CAPITULO I

LA DANZA COMO CONCEPTO

La danza como concepto es imposible de definir, por ello detrás de la palabra “Danza” no hallamos una definición. *“Nunca se puede definir un concepto (...) En esto consiste la riqueza y la complejidad del lenguaje. Nos comunicamos, nos entendemos, habitualmente sin definiciones”.*²

Entender, entonces, qué es danza y qué no es, no depende de la definición de un concepto. Sería más prudente, por lo tanto, relacionar la palabra con su uso, es decir establecer cómo usamos habitualmente la palabra danza, en qué contexto y con qué otras nociones puede relacionarse. Puede relacionarse en principio con el arte, lo bello, lo estético y con la técnica. También con el cuerpo o con la disciplina. En fin, como vemos, hay muchas maneras de entender o de explicar la danza y no es precisamente desde una definición de diccionario.

Considero pertinente, por lo tanto, hablar de la danza o del baile a partir de su relación con esos otros conceptos ya mencionados y con algunos otros que iré sumando en el proceso de este trabajo.

En primer lugar, me parece relevante establecer la relación que se suele hacer entre la danza clásica y los conceptos de belleza y estética. El cuerpo del bailarín es encasillado generalmente como un cuerpo estético.

El *habitus* y la danza clásica. Las condiciones anatómicas como valor absoluto

Consumo, ocio, arte... todos estos niveles de interacción de la vida cotidiana, se explican por una cosa muy obvia aunque no por ello insignificante: el gusto. El gusto

¹ Noverre, Jean, *Cartas sobre la danza y los ballets*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1962.

² Pérez Soto, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*.

limita nuestras preferencias, nuestras actitudes, ideas, acciones, pero, ¿qué es lo que limita y da forma a nuestro gusto? En principio podríamos señalar que el gusto pertenece a un orden abstracto que conforma nuestros criterios y disposiciones hacia las cosas, y que en este orden, se definen las relaciones diferentes e incluso antagónicas con la cultura, según las condiciones en que hemos adquirido nuestro capital cultural y los mercados en los que podemos obtener de él un mayor provecho.

Hagamos un rodeo por la teoría sociológica de Pierre Bourdieu antes de seguir, ya que su concepto de *habitus* nos resulta enriquecedor y esclarecedor de conductas aprendidas por los sujetos en su proceso de socialización desde pequeños.

Un elemento primordial a la hora de definir el *habitus* de una clase social es el capital escolar. Sin embargo, este capital cultural establece conocimientos o prácticas tan ajenas al sistema escolar como la disposición hacia el arte (la música, la pintura, la danza, etc.), de tal manera que los gustos correspondientes a un determinado grado de escolarización no siempre son coincidentes, y muchas veces distantes de las consideradas representaciones artísticas legítimas. No existe, en palabras de Bourdieu, nada más “clasista” que las obras de arte establecidas como “legítimas”, pues éstas permiten la producción de distinciones entre las clase sociales.

El sentido de la distinción se basa en la búsqueda del máximo de “rentabilidad cultural”³, la cual se maximiza mediante el establecimiento de una relación próxima con la cultura legítima y se encuentra representada por la clase dominante. Es precisamente esta proximidad la que provoca una relación cotidiana y, por lo tanto, despreocupada con actos como ir al teatro, a conciertos de música clásica contemporánea, ir a ver ballet o a la ópera. Esta clase social se encuentra en el mapa social donde existe no solo capital económico sino también una importante dosis de capital cultural. Suele identificarse esta clase social por el hecho de recurrir frecuentemente a aquel tipo de ocio y consumo propios de “la clase ociosa” de Veblen, a saber, el ocio y consumo ostentoso. Este tipo de actividades suponen una importante inversión en capital social y cultural por parte de este tipo de clases, y por tanto, proporcionan elementos distintivos de *habitus* que reproducen la cultura legítima en contraposición a otros *habitus* de clase. Es la clase

³ Bourdieu, P., *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988, p.267.

dominante la que quiere poseer y posee la “cultura legítima”⁴ y esto es lo que les confiere el más alto grado de *habitus* distinguido.

El bailarín de danza clásica participa de esta concepción sin pertenecer a la clase social que pondera el ballet y otras disciplinas artísticas como portadoras de valores culturales distintivos pues representarían “lo estético y bello” en contraposición a otras formas culturales instituidas como “menos” artísticas y, por ende, menos estéticas y bellas.

Pero vayamos ahora a definir el *habitus* para Bourdieu.

El *habitus* son esquemas de obrar, pensar y sentir asociados a la posición social, el cual hace que personas de un entorno social homogéneo tiendan a compartir estilos de vida parecidos. Por ejemplo, en un estudio sobre la fotografía, Bourdieu y sus colaboradores encontraron que los gustos ante lo que es una foto bella u horrible están determinados tanto por el nivel educativo de las personas como por su ocupación. En su obra *La distinción* estudia los usos culturales a partir de este tipo de supuestos.

El concepto de *habitus* se remonta a Aristóteles y es la traducción latina que Aquino y Boecio dan al concepto aristotélico de *Hexis*. El *habitus* se da entre el acto y la potencia y entre el exterior y el interior. Es en Bourdieu donde el *habitus* va a recibir al mismo tiempo una formulación sistémica y sociológica. Este concepto sirve para superar la oposición entre “objetivismo” y “subjektivismo”. Por *habitus*, Bourdieu entiende el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas generativos generalmente se definen como "*estructuras estructurantes estructuradas*"; son socialmente *estructuradas* porque han sido conformados a lo largo de la historia de cada agente y suponen la incorporación de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. Pero al mismo tiempo son *estructurantes* porque son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente. Dicha función estructuradora se sostiene sobre los procesos de diferenciación en cuanto a las condiciones y necesidades de cada clase social. Esto hace que la eficacia de las prácticas culturales asumidas como propias respecto de las que no, actúe como tamiz (criterio de selección) de la cultura hegemónica (reconocimiento arbitrario, social e histórico de su valor en el campo de lo simbólico) ya que, según

⁴ Idem., p. 280.

Bourdieu, *la cultura importa como un asunto que no es ajeno a la economía ni a la política.*

El *habitus* se aprende mediante el cuerpo, a través de un proceso de familiarización práctica, que no pasa por la conciencia. Las personas estamos sujetas al tiempo, tanto que tenemos que producir nuestras prácticas en la urgencia temporal. La incorporación inconsciente del *habitus* supone la apropiación empírica de los esquemas que sirven para producir las prácticas adecuadas a la situación. A cada posición social le corresponden distintos universos de experiencias, ámbitos de prácticas, categorías de percepción y apreciación que, al servicio del *habitus* del individuo, serán naturalizadas y consideradas cualidades específicas de clase. El goce de lo estético y refinado del arte en la clase burguesa, por ejemplo, será considerado por ésta como una cualidad personal especial y no como resultado de posibilidades de aprendizaje objetiva e históricamente desiguales respecto de las clases populares. Así, el *habitus* naturalizaría el hecho de que el espectro de los gustos de elección de la clase popular, limitada por sus opciones económicas, será condenado a la simpleza y modestia que el *habitus* de las clases más poderosas les “sirvan” como plato único en el sistema de preferencias sociales. De esta forma, cada posición social tiene su propio *habitus*, creándose así un marco para cada posición social.

El *habitus* se postula así como una dimensión fundamental de la "clase social" de los sujetos: es la "clase incorporada". Es la clase social hecha cuerpo y este *habitus* de clase será crucial en la reproducción social ya que al haber sido generado en determinadas condiciones sociales, y manifestado de manera corporal, inconsciente, los esquemas y distinciones del que es producto, actúa contribuyendo así a reproducirlas mediante su constante y continua actualización. Esto se puede observar en los límites del *habitus*, que es una de sus dimensiones fundamentales: las posibilidades e imposibilidades, puesto que con el *habitus* uno se excluye de lo que está excluido.

El *habitus*, en consecuencia, es siempre social. Y si bien no hay un *habitus*, en el sentido que le da Bourdieu, que no sea social, un individuo –pero no cualquiera- puede adquirir un hábito especial, por ejemplo una destreza particular en algo que practica solo. En este caso, este *habitus* particular se acopla a aquel conjunto de disposiciones que hacen posible el desarrollo de prácticas de los sujetos.

En este sentido, en el caso de la danza suele mencionarse el término “condiciones” para hacer referencia a determinadas características anatómicas de un cuerpo, que se configura como base necesaria para el aprendizaje del ballet. Esa dimensión corporal no es incorporada ni se construye, por el contrario, es una característica virtuosa que se tiene o no se tiene y que constituye la aptitud para ser bailarín. De esta manera, se parte de esa base de condiciones anatómicas para poder ingresar al mundo de la enseñanza del ballet. Tales condiciones se consideran determinantes. El ballet tiene un criterio selectivo del cuerpo que está legitimado. Pero para que el cuerpo luzca así, es necesario disciplinarlo. Se trata de la incorporación de una conducta y un saber que los bailarines aprenden e introyectan desde muy chicos como un hábito.

Las condiciones anatómicas no constituyen por sí mismas a una bailarina o bailarín. Se deben sumar, además, muchas horas de ensayo, la implementación de una técnica rigurosa, sacrificio, dieta equilibrada y disciplina. *“La lógica de formación de una bailarina clásica es la siguiente: presencia intrínseca e ineludible de ciertas características y disposiciones anatómicas; el aprendizaje de una técnica específica e inamovible; y finalmente la expresión por medio del movimiento sobre la base de aquellas condiciones y de esa técnica”*.⁵

Lo bello y lo feo. Subjetividad y objetividad

Como hemos visto anteriormente, los valores “bello, estético, feo, antiestético” son construcciones sociales que responden a estereotipos sociales según Pierre Bourdieu, y como veremos han recorrido en su definición un largo camino por la historia de la filosofía occidental.

“Para algunos lo que hace que una obra humana pueda ser considerada como arte es la belleza (...) de tal manera que una condición para que algo sea considerado como arte, es que sea una obra humana. Pero se trata, en este caso, de que sea una obra bella”.⁶

Ante esta afirmación, surge una pregunta fundamental: ¿bajo qué condiciones se puede decir que algo es bello? Y ¿bajo qué condiciones se puede decir que algo no lo es?

⁵ Mora, Ana Sabrina, “Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica”.

⁶ Pérez Soto, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, ob. cit.

Este interrogante sobre lo bello puede verse desde ciertas perspectivas filosóficas.

Para Platón la belleza es una cualidad que está en la obra misma. Su apreciación de lo bello se limitaba a lo humano. Platón consideraba la belleza como lo real y a todo lo demás que es bello según los sentidos, lo consideraba como una imitación de lo real. La belleza en Platón es lo real, y por lo tanto la reconocía como algo objetivo y universal.

Para el Platón del *Fedro* las formas, los colores y las melodías constituían tan solo una parte de la belleza, pues abarcaban con este concepto, no solo los objetos materiales sino también elementos psíquicos y sociales, caracteres y sistemas políticos, la virtud y la verdad. Entendía la belleza ampliamente: abarcaba con ella no solo los valores que solemos llamar estéticos sino también los morales y cognoscitivos. Este concepto de lo bello difería muy poco del concepto del bien. La belleza para Platón es eterna y subsiste por sí misma unida a la idea. No puede ser material, trasciende lo sensible, por lo tanto toda producción humana artística o literaria sólo es una aproximación defectuosa a la idea de belleza, dado que las cosas bellas dependen de los sentidos mientras que la belleza en sí misma es contemplada por la razón. Lo bello, en consecuencia, imita a la belleza misma pero nunca será igual porque pertenece al mundo material de los sentidos que es sólo un reflejo de lo real.

En cambio para Hume, la belleza es un sentimiento subjetivo que es producido en el espectador por cualidades que posee el objeto, pero que depende del espectador y no del objeto. Por eso Hume establece una relación de lo bello con la subjetividad.

Desde la perspectiva de David Hume, la belleza no es una propiedad objetiva de las cosas. No hay impresiones de belleza. Lo que llamamos bello responde a una preferencia compartida de los individuos, es decir, se deriva de una concordancia sistemática, o por lo menos general, en la inclinación por algo, afirma en *Del criterio del gusto*.

Hume, asimismo, constata que hay principios de arte o como él los llama “reglas de composición”. En este sentido, la producción de obras de arte no es caótica ni arbitraria ni casual, se realiza de conformidad con principios que, aunque reemplazables, gozan de cierta estabilidad. Y esos principios son obtenidos en forma empírica, esto es, se los formuló a partir de la experiencia colectiva. No son *a priori*.

Por su parte, Kant distingue frente al juicio teleológico al juicio estético o juicio de gusto, por el que calificamos como bello un objeto, y donde la finalidad se nos da en forma directamente subjetiva, y ya no en la consideración teleológica de la naturaleza.

“El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que subjetiva”.⁷

El sujeto y, por lo tanto, el sentimiento está más esencialmente comprometido, porque la unidad armónica no se da primariamente entre las partes y el todo en el objeto, sino que se da entre el objeto —en la inmediata aprehensión que tenemos de él— y el sujeto que lo aprehende. En la contemplación estética hallamos, ante todo, la correspondencia del objeto con el sujeto, es decir la correspondencia con los fines de nuestras actividades intelectuales, lo cual se manifiesta como sentimiento de gozo ante lo bello, y a través de este “concurrir” del objeto hacia el sujeto intuimos el “concurrir” de las diversas partes del objeto entre sí, esto es, la interior armonía del objeto mismo.

El juicio estético es la expresión de un particular sentimiento (de goce) que experimentamos frente al objeto, sentimiento a través del cual adquirimos conciencia de un libre juego en el que la contemplación del objeto ha centrado nuestras actividades. Adquirimos conciencia del desarrollo de nuestras actividades intelectuales sin un fin cognoscitivo (independientemente de todo concepto de la cosa que contemplamos) y sin un fin práctico (es decir, independientemente de toda necesidad o interés que la cosa pueda satisfacer). Sobre la base de ese sentimiento, la cosa bella nos parece hecha ex profeso (y ésta es la finalidad subjetiva), determinando en nosotros ese libre desarrollo de nuestras actividades intelectuales.

“Se ve fácilmente que cuando digo que un objeto es bello y nuestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación haga yo en mí mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto”.⁸

“El juicio de gusto es meramente contemplativo, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor”.⁹

Es un juicio universal, por el cual lo que es bello debe gustar a todos. Del apetito estético participan todos los hombres (y en esto difiere de lo agradable, en relación con

⁷ Kant, Manuel, *Crítica del juicio*, Editorial Porrúa, México, 1997, p. 209.

⁸ Kant, M., ob. cit., p. 210.

⁹ Idem., p. 213.

el cual cada uno tiene su propio gusto). Según Kant, este carácter de universalidad puede deducirse del desinterés que conlleva. El interés es siempre inherente a una inclinación individual. En la contemplación estética, la ausencia de intereses prácticos hace que el contemplador esté libre de cualquier inclinación particular y se encuentre en un estado por el que cada uno se siente mancomunado con los otros.

Por último, el arte, la religión y la filosofía son para Hegel las fases más elevadas del Espíritu Absoluto que se manifiestan sólo en y por medio del ser humano.

En las *Lecciones de Estética*, Hegel advierte que es necesario diferenciar lo bello artístico de lo bello natural y considera que “lo bello artístico es superior a lo bello natural porque es producto del espíritu”¹⁰.

De este modo, todo aquello que es construcción humana es principal frente a la naturaleza porque sólo el espíritu humano participa de la verdad. Y, de acuerdo con el pensamiento hegeliano “únicamente lo espiritual es verdadero. Lo que existe no existe sino en tanto es espiritualidad...”¹¹.

La reflexión hegeliana gira en torno a mostrar que lo bello natural es tan solo reflejo del espíritu, pero siguiendo a Hegel este sentido de lo bello es un modo incompleto del espíritu: “lo bello natural sólo merece ese nombre en la medida en que se vincula con el espíritu”¹².

Por tanto, Hegel no niega la existencia de la belleza en la naturaleza, pero marca una diferencia cualitativa entre la belleza de la naturaleza y la belleza artística dado que sólo esta última es “manifestación que el espíritu hace de sí mismo, y el espíritu y sus productos son superiores a la naturaleza y sus fenómenos”¹³.

Como se puede apreciar tras este breve recorrido filosófico, a partir de las inferencias que estos filósofos hacen de lo bello, la discusión gira en torno, básicamente, al lugar ocupado por la belleza. En efecto, ésta se encuentra en el objeto o es consecuencia de la subjetividad que la contempla. En otras palabras: ¿el objeto es bello en sí o es el sujeto el que tiene la capacidad de captar lo bello de cada objeto? Si tomamos en cuenta esta segunda consideración, se infiere que lo que es bello para un ser humano, puede no serlo para otro y, así las obras de arte cobran también un sentido relativo. No todas las personas aprecian una obra de arte de la misma manera ni la perciben de igual forma.

¹⁰ Hegel, G., *Lecciones de Estética*, Ediciones Grafik, Barcelona 1989, p. 109.

¹¹ Idem.

¹² Idem., p. 97.

¹³ Idem.

Cada ser humano posee una capacidad de interpretación y de decodificación que le es propia, lo cual no implica que una interpretación sea más valiosa que otra.

Hay en la danza, sin embargo, un estereotipo definido de lo estético. El ballet está directamente relacionado con la belleza y la perfección.

Esta idea de lo bello como algo subjetivo nace en la idea romántica de belleza que echa sus raíces en el siglo XVIII.

Es importante tener en cuenta otro concepto que es el de “expresión”. Lo que constituye a una obra de arte es el hecho de que exprese la subjetividad humana. La obra artística alcanza su objetivo cuando el artista logra comunicar algo, expresarse a través de su cuerpo, de sus movimientos.

Pero si tomamos la cuestión de la subjetividad, no alcanza con lo que expresa el artista. Se suele decir que la obra de arte se completa a partir de la interpretación del espectador. Lo que un artista transmite en el escenario, puede ser captado de múltiples maneras por los distintos espectadores. El artista debe causar un impacto en el espectador, cualquiera sea éste. No importa que impacto cause, lo importante es que eso que el artista, y en este caso, el bailarín hace sobre el escenario, mueva algo interno en el espectador.

Existe, entonces, un estereotipo de movimientos, posiciones, estética y técnica en la práctica del ballet; pero no solamente en su práctica, ya que esos estereotipos “subordinan” básicamente y, a veces, de manera cruel el cuerpo. Una bailarina o bailarín tienen que cumplir con ciertos paradigmas. Sus cuerpos deben aspirar a la perfección, tanto como sus movimientos. En ese sentido, se discrimina quien puede ser bailarín y quien no por sus condiciones corporales esencialmente. Estos estereotipos muchas veces actúan subrepticamente en los juicios que afirman qué tipo de ballet puede ser considerado obra de arte diferenciándose de aquél otro que no merece ser considerado directamente dentro de los cánones de la danza.

En este punto, es pertinente hacer una distinción entre los adeptos al estilo académico, más vinculado al rigor, el disciplinamiento, la perfección, etc., de aquellos que critican ese estilo académico tan estricto. De ahí la importancia que revisten los aportes que han hecho a la danza durante el siglo XX bailarinas como Isadora Duncan o Martha Graham,

quienes consideraron que bailar no se limita a movimientos perfectos, sino a movimientos más libres.

Duncan, inspiradora de la danza moderna, fue una gran crítica de los estilos académicos. Afirmaba que el baile debía ser una prolongación de los movimientos naturales del cuerpo -que consideraba hermosos y más bellos que los que efectuaban los bailarines clásicos, a los que tildaba de forzados y antinaturales. *“Por supuesto que el cuerpo no está preparado para pararse en las puntas de los dedos ni soportar tanto impacto por saltos... Bailando la mayoría de las cosas son ‘incómodas’ se practican hasta lograr fluidez y armonía, pero nunca deja de ser antinatural. Las bailarinas siempre se ven etéreas, armónicas y suaves...para eso se estudia....para que se vea así! El cuerpo llega a estar en posiciones incómodas y realmente forzadas para lograr poses que en las fotos se ven como si no costaran nada”*.¹⁴

De este capítulo acerca del (los) concepto de danza, se desprenden interrogantes que nos llevan a plantear los orígenes de la danza. El ballet no surgió como lo conocemos hoy en día. La pregunta pertinente que deberíamos hacernos es: ¿Por qué han bailado los seres humanos antes de que la danza se convirtiera en obra de arte, e incluso en espectáculo o, más aun, en una carrera profesional?

Para responder a esta pregunta, iré haciendo un camino (breve) sobre la historia de la danza, pero además, este interrogante me permite esbozar una incipiente hipótesis del por qué las sociedades necesitan y “usan” la danza. *“Lo que creo es que las sociedades pre agrícolas y agrícolas usaron la danza como forma de apresto y disciplinamiento corporal, para integrar a los seres humanos a los ritmos requeridos por el trabajo productivo (...) la danza sirvió como medio educativo y congregador, sirvió para formar y reforzar lazos sociales. (...) para mantener disciplinas laborales que requiere la esclavitud y la servidumbre invocando ante ellas la autoridad de los dioses, cuyos deseos suelen ser curiosamente similares a los de las clases dominantes”*.¹⁵

CAPITULO II

BREVE HISTORIA DE LA DANZA

¹⁴ Comentario de Aldana Bidegaray, bailarina de ballet.

¹⁵ Pérez Soto, ob. cit.

Si bien este trabajo no pretende desarrollar un conocimiento exhaustivo sobre la historia de la danza, es necesario hacer una breve reseña del comienzo de la misma.

Sus inicios se remontan a la antigüedad. *“Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de 10.000 años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza. Esto nos da una idea de la importancia de la danza en la primitiva sociedad humana”.*

Desde el Egipto de los Faraones hasta Dionisos, dios de la lujuria y el vino, el mundo de la danza existió en las antiguas civilizaciones egipcia, griega y romana.

° Egipto

La danza es una de las representaciones artísticas humanas más antiguas. Desde el inicio de la humanidad, la danza sirvió para expresar sentimientos.

En Egipto se bailaba a los compases de la música en ceremonias religiosas y fiestas populares para transmitir sus sentimientos.

° Grecia

Los griegos fueron los primeros en reconocer la danza como arte. Su práctica estaba ligada al culto del dios Dioniso y, junto con la poesía y la música, era elemento indispensable de la tragedia griega, donde la catarsis ponía al individuo en relación con los dioses, aunque también entre los griegos cumplía la danza una función de comunicación y cohesión social.

“Alrededor de Dionisos, el dios griego del vino y la embriaguez, grupos de mujeres llamadas ménades iban de noche a las montañas donde, bajo los efectos del vino, celebraban sus orgías con danzas exóticas. Estas danzas incluían, eventualmente, música y mitos que eran representados por actores y bailarines entrenados. A finales del siglo V a.C. estas danzas comenzaron a formar parte de la escena social y política de la antigua Grecia”.

° Roma

En la antigua Roma la danza perdió importancia y valor social y religioso. De hecho, bailar podía ser algo considerado inconveniente en los hombres, lo que demuestran las críticas dirigidas a Escipión el africano que tuvo el atrevimiento de bailar ante sus hombres, seguramente una danza guerrera

° Edad Media

En la Edad Media, la danza estuvo muy apartada del desarrollo de las demás artes, debido a la mentalidad cristiana, que la encontraba cargada de connotaciones sexuales, o sea, pecaminosas. La Iglesia rechazaba todo cultivo del cuerpo con fin estético. Sin embargo, las prohibiciones no tuvieron efecto real, pues tanto el pueblo como los cortesanos siguieron bailando en sus celebraciones. En esta época se produce la separación entre la danza de corte y la popular, lo que perjudicó al desarrollo de la danza como actividad artística. Floreció la danza popular. Muchas de las danzas folclóricas conservadas actualmente tienen su origen en estas danzas medievales de creación popular, provenientes de ritos y fiestas paganas (de guerra, de trabajo, de cortejo), que se realizaban a pesar de la prohibición eclesiástica o precisamente contra ella. Sólo las llamadas “danzas de la muerte” tenían relación con la iglesia que las protegía. Eran en realidad danzas de tipo pasacalles, filas en cadeneta que recorrían calles y plazas, en las que estaban representados todos los estamentos sociales; la idea era representar el poder omnímodo de la muerte sobre los seres humanos, idea de la que el hombre medieval tenía buen conocimiento por las epidemias que asolaron Europa.

° Renacimiento

Con el Renacimiento se produce un cambio de actitud y mentalidad frente al conocimiento y la percepción del mundo. El hombre pasa a ser el centro del pensamiento. Ya no se atribuye a los dioses ese “don” sino que pasa a ser fundamental el conocimiento del hombre, y por lo tanto, todo lo que él haga. Esta consideración tiene un efecto importante para el desarrollo de las artes, aunque en lo relativo a la danza, los cambios vienen dados por la nueva organización social.

Italia: Las ciudades italianas, dominadas por grandes señores y enriquecidas por la burguesía, clase social que hace su aparición entonces, compiten entre sí en ofrecer espectáculos a los visitantes extranjeros para mostrar su riqueza y poder. La danza recobra con estos espectáculos su posición perdida. En 1450 aparece el primer manual práctico sobre danza, cuyo autor es Doménico Piacenza, considerado el primer coreógrafo de la historia. Piacenza establece ya los elementos fundamentales de la danza: el compás de medida (musicalidad), la manera (carácter del bailarín e interpretación), la memoria (fijación de pasos y evoluciones), la división del terreno (el

espacio) y el aire (calidad del salto). También clasifica los pasos de la danza en naturales (como el andar) y accidentales (paso corrido, cambio de pie, etc.).

Francia: se produce en Francia el nacimiento del *ballet comique*: era un gran espectáculo cortesano para recepciones de embajadas y grandes invitados, donde predominaba el diseño espacial sobre la creación de pasos; los bailarines no precisaban unas cualidades físicas especiales, sino que su actuación requería decoro, elegancia y porte. Se considera el primer ballet de la historia, con todas las salvedades hechas, la representación del *Ballet Comique de la Reine Louise*, en 1581, dirigido por el francés de origen italiano Balthasar Beaujoyeulx.

Inglaterra: Cuando el ballet de corte declina en Francia, Inglaterra toma el relevo, y durante el siglo XVII, a imitación de los franceses, la danza se convierte en el espectáculo cortesano más apreciado, conocido con el nombre de *masques*. Sin embargo, su origen está en los llamados *revels*, entretenimiento cortesano donde se unía la música y la poesía, con un vestuario suntuoso y la aparición de danzas. En estos *revels* participaba toda la corte, incluidos los propios reyes.

° Siglo XVII: Profesionalización de la danza

En este siglo vuelve a ser Francia el país donde continúe la evolución del ballet hacia lo que es en tiempos modernos. Esto ocurre con la llegada al poder del cardenal Mazarino, un italiano amante de la ópera, que lleva este género a París, bajo la protección de la reina. Otro italiano, que afrancesó su nombre, Jean Baptiste Lully, fue el que adaptó la ópera al gusto francés e impulsó la danza como arte escénica independiente. El rey Luis XIV, bajo el consejo de Lully, profesionalizó a los bailarines, fundando en 1661 la Real Academia de la Danza, primera de todas y modelo de otras europeas.

Los puntos principales en el avance del desarrollo de la danza en esta época, con el coreógrafo Beauchamp y la Academia de la Danza, son los siguientes:

Comienza la tradición de la *danse d'école*, tal y como hoy se entiende.

1. Se le confiere a la danza naturaleza escénica independiente.
2. Se desarrolla la técnica para crear coreografías adaptadas a nuevas exigencias visuales.

3. Se introduce el *en dehors* y las cinco posiciones de los pies, así como la codificación de los movimientos derivados. Esto explica que la lengua del ballet sea el idioma francés.
4. La danza se desarrolla como espectáculo con valores tan esenciales como su unidad dramática y musical.

En 1713 se crea la Escuela de Ballet de la Ópera de París, la más antigua de Europa y modelo de las que se habrían de fundar posteriormente en otros países. A lo largo del siglo XVIII se desarrollará de tal modo que permitirá el triunfo de la danza como arte escénica en el siglo XIX¹⁶.

Bailar forma así parte de la historia de la humanidad y es reflejo de cultos y rituales.

Todas estas formas de danza disciplinaron directa o indirectamente las rutinas sociales necesarias para el ejercicio del trabajo. Es precisamente aquí donde se pondrá el foco en esta investigación: en cómo se disciplinan los cuerpos a través de la danza para los ritmos de trabajo propios del sistema capitalista.

A partir de la historia de la danza es posible esbozar una crítica hacia esta disciplina y sus formas. Básicamente hacia sus formas.

Carlos Pérez Soto sostiene que la historia de la danza es apologética, ya que no están escritas para analizar, comprender ni mucho menos criticar, sino para enseñar, querer y admirar la disciplina.

“Entre todas las historias del arte la de la danza es quizás la única en que se sigue hablando de la genialidad como un don innato y de la figura del genio como creador sin contexto y como hito significativo”.

Esta cita de Carlos Pérez Soto, permite introducir la noción de autonomía del arte en la obra de T. Adorno, particularmente en la “teoría estética” porque es allí donde el teórico alemán reivindica un arte autónomo, es decir independiente de lo que Adorno califica como “Monopolio cultural” y del mercado.

Según la noción de arte autónomo, el artista es alguien que se diferencia del resto o que tiene que hacerlo para poder ser considerado artista. El arte es así, como plantea Soto,

¹⁶ En <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/10/03/historia-de-la-danza-1/>

un don innato que solo los privilegiados pueden ejercerlo. Y por ello se plantea que en la danza se sigue considerando que el bailarín clásico es un genio iluminado que crea a partir de ese don que le viene dado, que no se construye. Y eso es precisamente lo que motiva la crítica de Calos Pérez Soto.

La dualidad cuerpo/espíritu

El *ballet* surgió en la Italia del Renacimiento (1400-1600), pero fue en Francia durante el reinado de Luis XIV que surge la necesidad de la profesionalización, creándose en 1661 la primera escuela de baile: la Académie Royale de la Dance. En 1700, R. A. Feuillet publicó *Chorégraphie ou art de noter la danse* donde por primera vez se reproduce la totalidad de los pasos codificados y se funda un primer intento de transliteración o notación de las figuras. En 1725, Jean-Philippe Rameau con su *Traité Maître à danser* perfeccionó toda la técnica hasta entonces planteada.

Balthazar de Beaujoyeux, por su parte, no solo fue el primero en utilizar la palabra *ballet*, sino que también se dio a la tarea de definirlo como “una mezcla geométrica de personas que bailan juntas, acompañadas por varios instrumentos musicales”. Sin embargo, Bastiano di Rossi logró darle una mejor definición, y dijo que el *ballet* es “una pantomima con música y danza”.

Por lo tanto, 1661 es el año de origen del ballet clásico (y de la danza académica en general), año en que se funda la Real Academia de Música y Danza en la corte de Luis XIV, como dijimos. Allí se creó un código sistemático formado por una cantidad de pasos, colocaciones y movimientos pautados, que involucraban detalladamente diferentes partes del cuerpo, cada uno con un nombre que conocían bailarines, maestros y coreógrafos. Desde este punto, y a través de su desarrollo durante los siglos XVII, XVIII y XIX, en el ballet se condensan y se expresan una serie de principios del pensamiento de la modernidad, vigentes en gran medida aún hoy.

Centralmente, recrea una concepción racionalista del cuerpo. En las *Meditaciones Metafísicas*, René Descartes sienta las bases del dualismo moderno, definiendo al cuerpo como aquello de lo que puedo dudar, como dudo de todo aquello a lo que accedo desde los sentidos; frente al espíritu o al intelecto, que es aquello de cuya existencia no tengo duda y que constituyen mi yo, lo que soy. Estas dos dimensiones, cuerpo y espíritu, estarían compuestas por sustancias distintas, y tendrían diferentes características: el primer término, divisible y cambiante; el segundo, indivisible,

imperecedero y no sujeto a cambios. Aun así, considera que ambos componen “una cosa misma”: distinguibles, de distinta esencia, pero estrechamente unidos. Hay una relación de exterioridad con respecto al propio cuerpo, pero aun cuando es posible dudar de su existencia, hay algo de él que es verdadero: de lo que no se puede dudar es de su existencia como extensión, de todo lo que tiene de aritmético y geométrico, cuyas leyes procederían directamente de Dios. Esto implica, por un lado, entender al cuerpo como un mecanismo, una máquina, que ocupa un lugar en el espacio-tiempo y que obedece a las leyes de la matemática, y por otro, generar métodos analíticos que permitieran producir un conocimiento cuantitativo organizado sobre el cuerpo.

La valorización de la racionalidad, de lo cuantificable, junto con el valor otorgado al orden y la armonía, se encuentran en el centro de la teoría y la práctica del ballet: se mantiene el cartesianismo en la concepción instrumental del cuerpo, en la perspectiva cuantitativa en la consideración espacio-tiempo, complementada por la noción newtoniana del movimiento exclusivamente como traslación.

Todas estas matrices tenían plena vigencia al momento de formularse la codificación inicial de la danza en el neoclasicismo. En ellas todavía se apoyaba, un siglo después, el bailarín y coreógrafo francés Jean Georges Noverre, como se ve en este fragmento de las *Cartas sobre la Danza y sobre los Ballets*: “el conocer algunos elementos de geometría no podrá ser sino ventajoso; ésta pondrá nitidez en las figuras, justeza en la combinación y precisión en las formas. El ballet es una especie de máquina más o menos complicada, cuyos efectos diferentes impresionan y sorprenden por su rapidez y multiplicación”¹⁷.

CAPITULO III

LA TECNICA Y EL DISCIPLINAMIENTO DEL CUERPO

A partir de estas ideas de cuerpo y movimiento, en la codificación del ballet el movimiento se ordenaba para satisfacer las leyes de la razón, obediente a una racionalidad técnica. El cuerpo es entendido como una máquina, como un objeto frente a un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según un ideal de perfección inalcanzable. El cuerpo del bailarín o la bailarina, en este sentido, se entiende

¹⁷ Noverre, J. G., *Cartas sobre la Danza y sobre los Ballets*, ob.cit.

como una máquina capaz de bailar. La técnica del ballet se basa en el dominio minucioso y detallado de cada parte del cuerpo, buscando su legibilidad y negando las dimensiones de complejidad y conflicto del cuerpo, negando y alejándose de su realidad material, de su experiencia vital, de lo que lo enlaza con el mundo de la naturaleza. El ballet propone claramente un uso instrumental del cuerpo. El cuerpo es considerado un objeto posible de ser manipulado y adiestrado, desde un esquema anátomo-cronológico del movimiento, para llevarlo a un máximo de virtuosismo.

Sin embargo, la figura del cuerpo humano puede analizarse desde diferentes perspectivas. Algunos tomarán solo sus características anatómicas a fin de constituir un estudio sobre el funcionamiento vital. Otros, se centrarán en la materia convirtiéndolo en un cuerpo objeto; otros en la subjetividad.

En este capítulo me propongo analizar el cuerpo como un objeto mediante el cual se despliega el ejercicio del poder. En efecto, como veremos, el cuerpo puede convertirse en un medio inestimable para ejercer el poder con vistas a controlarlo.

El concepto de “Cuerpos dóciles” fue analizado por Michel Foucault profundamente: *“Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, transformado y perfeccionado”*¹⁸. En esta noción entra en juego un concepto clave para mi trabajo: el de disciplina como método de control. Foucault plantea que *“Las disciplinas son métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y le imponen una relación de docilidad-utilidad y que han llegado a ser en el transcurso del siglo XVII y XVIII formulas generales de dominación”*¹⁹.

Durante el periodo considerado por Foucault (siglos XVII y XVIII), el cuerpo se convierte en un objeto de control para ser modelado ejerciéndose sobre él un poder. Son cuerpos sometidos y, por lo tanto, dóciles. Se potencia así la figura del cuerpo en términos útiles y económicos.

La utilidad del cuerpo es clave en el planteo de Foucault, ya que los cuerpos disciplinados se vuelven productivos. Someter un cuerpo tiene como objetivo, en consecuencia, extraer el mayor provecho del mismo. Esa dominación ejercida no es azarosa pues busca el máximo rendimiento en esos cuerpos controlados, extrayéndoles sus energías vitales en aras de una utilidad. Los cuerpos disciplinados deben ser útiles

¹⁸ Cf. Foucault, “Cuerpos dóciles” en *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002, p. 124

¹⁹ Idem., p. 126.

para algo: cumplen un rol instrumental. En este punto, me parece interesante tomar el planteo de Martin Heidegger sobre la técnica como un modo de desocultar, es decir develar algo que está oculto o velado.

Hay dos tipos de desocultamiento a través de la técnica según Heidegger, de ahí la necesidad de remontarse hasta los griegos para experimentar, en su mismo origen, la fuerza de la palabra. Entre los griegos, *tékne* significaba dos cosas. Por un lado, un *modo de producción* que englobaba al artista y al artesano, a la vez. Es, en un sentido muy amplio, lo que los mismos griegos denominaban *poíesis*. Por otro, un *modo de descubrimiento*, de develamiento, y se asociaba con la palabra *aléthèia* (traducida frecuentemente como verdad).

Gracias a la técnica algo se descubre y se hace patente. Naturalmente, entre la *tékne* griega y la moderna técnica se yergue una enorme distancia, aumentada todavía más por el acelerado desarrollo de la ciencia después del Renacimiento. Ello no impide a Heidegger, ver en la segunda un retoño tardío de la primera. Hay entre ambas, sin embargo, una diferencia, cuya raíz se encuentra en el *modo de develamiento* propio de la técnica moderna. “Se dice que la técnica moderna es incomparablemente diferente de todas las anteriores porque reposa sobre la moderna ciencia exacta de la naturaleza”²⁰.

En la primera, hallamos un modo poiético, es decir se trata de un develar desprejuiciado, más allá del sentido común.

En la segunda, la actitud de la técnica es *provocativa*. Citaré a Heidegger: “*El desocultar que domina por completo la técnica moderna tiene el carácter del poner stellen) en el sentido de la provocación. Esta acontece en tanto es abierta la energía oculta en la naturaleza, lo abierto es transformado, lo transformado almacenado, lo almacenado a su vez distribuido y lo distribuido nuevamente vuelto a cambiar de dirección. Abrir, transformar, almacenar, distribuir, conmutar, son modos del desocultar. Este, no obstante, no transcurre pura y simplemente. Tampoco se pierde en lo indeterminado. El desocultar se desoculta a sí mismo sus propias vías, engranadas de múltiples maneras, y las desoculta en tanto las maneja. El manejo mismo, por su lado, está asegurado por todas partes. Manejo y seguridad se convierten aun en los*

²⁰ Heidegger, Martin, “La pregunta por la técnica”, en *Época de Filosofía*, año 1, núm. 1, Barcelona, Ediciones Juan Gránica, 1985, p. 13.

rasgos capitales del desocultar provocante”.²¹ La manera humana de comportarse ante el mundo ha cambiado de raíz: ya no toma el carácter de representación sino de imposición. Y las cosas no tienen el estatuto de objeto, sino de “fondo” o “reserva” (*Bestand*). No ha de asombrarnos, pues, que para el científico de hoy la naturaleza sea sólo un almacén de fuerzas y energía, calculable en el futuro. Todo deviene factible y manipulable. La corteza terrestre se devela como estanque hullero o depósito de minerales. La agricultura deviene industria alimenticia. La técnica determina incluso las expresiones culturales de nuestra época: lenguaje, pensamiento, arte.

El hombre mismo se transforma en fondo y reserva y deviene “la más importante de las primeras materias”. Para expresar ese conjunto de fenómenos, característicos de nuestra época técnica, Heidegger usa una palabra de difícil traducción: el “dis-positivo” (*das Ges-tell*).²² En el lenguaje ordinario, el vocablo tiene el significado de armazón, esqueleto, chasis, etc. En esa palabra, que evoca un mundo en el que todo es susceptible de indefinida explotación y manipulación, se realiza, para Heidegger, la esencia de la técnica.

Este último, el develar provocante, es el que se puede conectar con la noción de cuerpos dóciles. Se trata de extraer de la naturaleza (de los cuerpos) su energía para ser utilizada con un fin útil. En este sentido, tomo el concepto de “desocultar provocante” planteado por Heidegger para relacionarlo con los cuerpos de los bailarines.

Considero que a los bailarines de ballet se les extrae al máximo sus energías físicas en pos de alcanzar un fin útil. Esta cuestión se evidencia en las dolencias que sufren sus cuerpos: “*He bailado con 5 ampollas sangrando en carne viva a la vez, con 40 grados de fiebre y con distensiones musculares, fascitis plantar, lumbalgias, tortícolis, ojos de gallo y varias molestias más. He llorado de cansancio físico y me ha dolido hasta el último músculo*”²³. Si bien Aldana, como tantas otras bailarinas, expresa que “sarna con gusto no pica”, sus testimonios demuestran cómo se explotan sus cuerpos hasta hacerlos sangrar.

²¹ Idem., p. 15.

²² Heidegger, Martin, “La pregunta por la técnica”, ob. cit., pp. 17-18.

²³ Narración de Aldana Bidegaray, bailarina clásica.

Técnica moderna y técnica clásica

Considero esclarecedor, en este punto, hablar sobre la teoría de Murray Bookchin sobre la técnica moderna y la técnica clásica.

Bookchin en *Ecología de la libertad*²⁴ distingue una técnica moderna, que él llama autoritaria, y una técnica clásica, a la que denomina libertaria. La primera responde a una mente moderna, alimentada por una matriz social autoritaria según la cual la técnica es simplemente un conjunto de herramientas, máquinas y materias primas necesarias para producir un objeto utilizable. El valor de la técnica moderna o autoritaria se basa en su eficiencia. En este modelo la satisfacción técnica y material son sinónimos de buena vida.

En cambio, la concepción clásica de técnica se basa en la visión aristotélica a partir de la cual el “vivir” estaba asociado a lo ilimitado, a la adquisición de riquezas y bienes ilimitadamente. Pero el “vivir bien”, muy por el contrario, se asociaba a lo limitado, implicaba una vida ética y con límites. Es la técnica que Bookchin llama “libertaria”.

El autor denomina autoritaria a la técnica moderna porque, según su punto de vista, emerge de una sociedad que es también autoritaria y cuyo imaginario equipara el “vivir bien” con lo material. Estas sociedades son autoritarias porque los seres humanos no son libres, viven bajo la presión de acumular riquezas y bienes materiales. Según Bookchin, en las sociedades modernas a los seres humanos se los encierra en jaulas construidas por estas técnicas modernas, como por ejemplo, grandes edificios, construcciones, oficinas, automóviles, etc.

Para lograr una técnica libertaria es fundamental cambiar la matriz social en la cual estamos inmersos.

El planteo dicotómico entre las dos técnicas que plantea Bookchin, sumado a lo ya expresado sobre el pensamiento heideggeriano, permiten resumir el concepto de la técnica moderna y ayuda a ensamblar esa técnica moderna y utilitaria con el autoritarismo que, a mi entender, impregna al ballet.

Otro asunto que considero relevante en el texto de Bookchin, y que permite reflejar los intereses de esta tesina, es el concepto de “Trabajo abstracto”. Para el autor, el mayor síntoma de que vivimos en una sociedad autoritaria es el trabajo, porque éste nos resulta

²⁴ Bookchin, Murray, *Ecología de la libertad*, Nossa y Jara Editores, España, 1992.

esclavo y no encontramos la libertad allí. El trabajo es una actividad abstracta porque está despojada de toda singularidad. Así como ocurre en el ballet, donde el bailarín pierde todo rasgo que lo distingue, en el trabajo se pierde también esa singularidad. Somos un número que solo es útil para producir. Se pierde allí todo grado de personificación. La actividad del trabajo, por lo tanto, es abstracta y homogénea. Sostengo que el mismo proceso se cumple en el ejercicio y práctica de la danza clásica.

Al respecto, Marx sostiene que el modo de producción capitalista se basa fundamentalmente en los valores de cambio, detrás de los cuales hay trabajo abstracto. Por el contrario, los valores de uso, debidos al trabajo concreto del obrero, no importan para los intereses del capital. Lo fundamental es el intercambio de mercancías, la acumulación. En realidad, y tal como Marx lo afirma en el fetichismo de la mercancía, lo que le interesa al capitalista es producir un valor con independencia de su uso concreto, por ello las mercancías se despojan, por así decirlo, de su carnadura²⁵.

Disciplina-Espacio

Foucault afirma que a través del espacio se ejerce el control disciplinando el cuerpo. Es decir, que la forma en que los individuos se disponen en el espacio contribuye al disciplinamiento de los mismos. Es por ello que Foucault investiga los lugares en donde se ejerce la vigilancia y el control. Esos espacios, donde la disciplina se evidencia y se ejecuta, son los colegios, los hospitales, los manicomios, las cárceles, los talleres, el ejército y las fábricas, entre otros.

Foucault menciona diferentes técnicas de disciplina a partir del espacio.

° La clausura: Son lugares cerrados donde se constituye un tipo específico de control (la fábrica, el colegio, el convento, etc.). Bajo este esquema de clausura el control se ejerce básicamente a partir de horarios y de formas de comportamiento. Hay, por ejemplo en el colegio o en la fábrica, un horario de entrada y salida, los cuales deben ser cumplidos y respetados. Hay, asimismo, un horario de recreo para descansar; descanso que es indispensable para los mecanismos de control, ya que un cuerpo descansado rinde más. El descanso es, pues, parte de la lógica misma del ejercicio del poder.

²⁵ Marx, K., “El fetichismo de la mercancía”, *El Capital*, Cap. I.

° La localización: Esta técnica de control establece que a cada individuo le corresponda un lugar específico. Es un procedimiento, según Foucault, para “*vigilar la conducta de cada cual*”.

° Los emplazamientos funcionales: Son espacios o lugares creados para la vigilancia, útiles para un fin.

El ejemplo citado por Foucault es el de lugares específicos para vigilar a personas con enfermedades contagiosas en los hospitales militares. Estos enfermos son aislados del resto (camas o habitaciones separadas), naciendo así de la disciplina un espacio “*médicamente útil*”. Este ejemplo permite ver la relación entre la disciplina y la utilidad.

Otro ejemplo que nos brinda Foucault, y que resulta relevante para este análisis, es el de las fábricas de fines del siglo XVIII: “*Se trata a la vez de distribuir a los individuos en un espacio en el que es posible aislarlos y localizarlos; pero también de articular esta distribución sobre un aparato de producción que tiene exigencias propias. Así en una manufactura en Jouy, la planta baja se destina al estampado, y hay dos hileras a lo largo de la sala donde cada estampador trabaja en su mesa*”²⁶. Esta cita constituye un ejemplo de cómo se disciplina a partir de la construcción de espacios propios y propicios para cada tipo de trabajo o tarea.

° El Rango: Es el lugar que se ocupa en una clasificación. “*La disciplina (...) individualiza los cuerpos por una localización que no los implanta, pero que los distribuye y los hace circular en un sistema de relaciones*”²⁷.

Vemos que se trata de una forma de distribuir a los individuos según diferentes rangos, ya sea de edad, de estatura (por ejemplo la formación en las filas de las escuelas de menor a mayor) o jerárquicos. Dicha distribución según rangos es una manera de disciplinamiento, de ordenar, de clasificar. Y ese orden impone un poder sobre esos cuerpos, ya que no son libres de ubicarse como quieren sino que tienen que obedecer a esa clasificación.

De acuerdo a este ordenamiento espacial que menciona Foucault, resulta pertinente e interesante vincularlo al orden dispuesto tanto en el espacio de enseñanza del ballet como en los escenarios donde se desarrolla el espectáculo.

²⁶ Foucault, M., *Vigilar y castigar*, ob. cit., p. 154.

²⁷ Idem., p. 156

En cuanto al espacio de enseñanza, cada alumno posee un lugar para trabajar, ya sea en la barra o en el salón donde cada uno tiene su espacio definido.

Lo mismo ocurre en el espacio escenográfico, ya que es un espacio de “Escenario a la italiana”, delimitado, en el cual se ubican los artistas (en este caso, los bailarines). Ese espacio no es invadido por los espectadores, quienes tienen delimitado su propio espacio dentro del público en las butacas ubicadas estratégicamente para que el espectador pueda ver la obra de arte sin mezclarse con los artistas.

Ahora bien, más allá de esa división de espacios entre artistas y espectadores, dentro del espacio escenográfico hay un ordenamiento propio. Por un lado, está el cuerpo de baile ubicado de manera uniforme a lo largo y a lo ancho del escenario, y por otro, los bailarines principales, ubicados espacialmente de manera estratégica para que se destaquen sobre el resto. Las primeras bailarinas, quienes constituyen el personaje principal de la obra, llevan un vestuario distinto al resto. Este tipo de ordenamiento en el espacio del escenario establece rangos y una jerarquización entre los bailarines. *“Foucault sugiere que esta relación del poder con el espacio tiene por función crear cuadros, espacios de observación en los que las diversas tendencias se abarquen con una sola mirada, en el caso de la clase esto claramente es así, y en el caso de la puesta en escena de un ballet, ya varios teóricos han dicho del mismo que puede definirse como una pintura en movimiento, o como modo de ponerle vida a un cuadro”*²⁸.

Disciplina-Tiempo

Como se planteó anteriormente, existen diferentes modos de ejercer control sobre los cuerpos. Uno es a través del espacio, otra mediante el uso del tiempo. Para que un cuerpo activo sea productivo tiene que funcionar en determinado tiempo. Al ejercerse ese control se evitan los denominados tiempos muertos que son improductivos.

Si bien esta cuestión se analizó en las consideraciones sobre los ritmos del trabajo capitalista, en el primer capítulo de *Vigilar y castigar* Foucault se detiene en el modo en que los cuerpos de los condenados eran castigados hasta el Siglo XIX. En su relato cita diferentes artículos de un reglamento de comportamiento en las cárceles en París. Ese reglamento se basaba en la disciplina a partir de “tiempos”; es decir horarios

²⁸ Cf. Escudero, María Carolina, “Disciplina y cuerpo: el ejemplo de la danza”, p. 4.

establecidos para la ejecución de diferentes actividades. Un horario para levantarse, un horario para trabajar, otro horario para ir a dormir. Minutos de descanso. Etcétera.

Este tiempo cronometrado para realizar cada actividad establece una forma precisa de disciplinamiento y de orden.

Considero que a partir de este análisis de Foucault se pueden establecer relaciones con los tiempos cronometrados en la práctica de la danza. El tiempo y el ritmo son conceptos fundamentales en la aplicación de la técnica en dicha disciplina.

En primer lugar resulta interesante observar cómo se estructura el tiempo en las clases de ballet. Las mismas tienen una duración de entre dos a tres horas diarias. Dentro del horario de clase hay un tiempo dedicado al precalentamiento, otro al aprendizaje de pasos a través de la técnica, le siguen la práctica de piruetas, la realización de una coreografía etc., como así también hay un tiempo para el descanso, ya que, como se mencionó anteriormente, un cuerpo agotado es improductivo, por lo cual ese reposo es muy importante para el rendimiento del bailarín.

Por otro lado, el concepto de tiempo es fundamental para la técnica, ya que cada paso posee un tiempo musical. El bailarín no puede “irse” de tiempo porque si lo hace se va de ritmo; cumplir esta regla se vuelve una exigencia estricta para todo bailarín. Es más que eso, es determinante.

A cada tipo de ritmo le corresponde un tiempo musical específico. *“A nivel de la composición coreográfica la organicidad en cuanto al tiempo también se observa en relación con la música, no es lo mismo un Allegro que un adagio”*²⁹.

Genevieve Guillot y Germaine Prughommeau en *La Gramática de la danza clásica* explican la importancia del tiempo en la técnica del ballet: *“Otra adaptación de la marcha normal se ejecuta de la siguiente manera: la pierna de atrás se levanta estirando la punta, pasa adelante deslizándose por el suelo; a partir de la primera posición todo el pie se apoya de plano hasta la cuarta posición adelante. Únicamente cuando esta pierna llegó al fin de su recorrido, la otra pierna pasa a la punta. Así pues, durante la mitad del movimiento las dos plantas del pie descansan sobre el suelo. Muy*

²⁹ Escudero, María Carolina, “Disciplina y cuerpo: el ejemplo de la danza”, p. 5.

inelegante cuando se hace con las dos piernas rígidas, se vuelve artística cuando se acompaña de una flexión de las rodillas en el pasaje a primera. La marcha sobre la planta de los pies es empleada actualmente como marcha de parada en el ejército inglés”³⁰.

Para componer un paso que dura apenas unos segundos se debe emplear una técnica rigurosa y exacta para que éste sea preciso, bello y estético. *“A la vista del espectador parece muy simple y fluida, pero no es así, es muy complicado, hasta el mínimo detalle se nota, se necesita mucha fuerza, concentración, equilibrio, salto y todo esto tiene que estar aplicado simultáneamente en todo momento para que sea agradable y limpio para el espectador”*³¹.

Si bien los conceptos que utiliza Foucault para explicar la disciplina en diferentes ámbitos resultan muy apropiados para la realización de este trabajo, es también relevante mencionar el trabajo de Lewis Mumford en cuanto a la relación disciplina-tiempo.

Teniendo en cuenta la danza clásica como el máximo exponente de técnica rígida que impone un orden y un disciplinamiento metódico, me permito hacer un paralelo con la gran máquina de la modernidad que para Mumford es el reloj, que al igual que la danza, impone un orden, una disciplina y guía las prácticas.

Para Mumford, la gran máquina de la modernidad no es la máquina de vapor, considerada emblema de las sociedades industriales, sino el reloj. *“Se hubiera podido llegar al régimen moderno industrial sin carbón, sin hierro y sin vapor, pero resulta difícil imaginar que ello hubiera podido ocurrir sin la ayuda del reloj”*.³²

La aplicación de métodos cuantitativos tuvo su primera manifestación en la medición regular del tiempo. La concepción mecánica del tiempo surgió en la vida del monasterio donde imperaba la disciplina y el orden. Mumford plantea un antes y un después de la cuantificación del tiempo, ya que antes de esa cuantificación, los tiempos obedecían a los mandatos de la naturaleza (por ejemplo, los tiempos de la siembra). La costumbre

³⁰ Guillot, Genevieve y Prughommeau, Germaine, *La Gramática de la danza clásica*, Hachette, Buenos Aires, 1974, p. 50.

³¹ Palabras de Micaela Bonnano, Bailarina en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón.

³² Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*, Alianza Editorial, 1992, p. 29.

del orden regido por la hora, a partir del reloj, se convirtió en una segunda naturaleza para el hombre. Es un tiempo medido, un tiempo construido. No natural. Ese tiempo cuantificable, que se mide en horas, minutos y segundos, dirige la vida de los hombres, ya que sus acciones no obedecen a sus deseos, sino a lo que marca un reloj. Hora de comer, hora de entrar y salir del trabajo, hora de dormir etc.

Siguiendo esta lógica, se infiere que el tiempo medido a través del reloj, quita libertad a los seres humanos.

El reloj mecánico se implementó como instrumento para medir el tiempo. Muchas veces se utiliza la metáfora del reloj para hacer hincapié en un funcionamiento exacto, preciso. Es por este motivo que considero que la máquina del reloj, como fue planteada por Mumford, se conecta con la exactitud y precisión que existen en la disciplina de la danza clásica.

Además la existencia del reloj hizo posible establecer esos tiempos mencionados anteriormente, es decir, tiempos para el trabajo y tiempos para el descanso y es un tiempo que se impone. Lo cual se da en el capitalismo tanto como en la práctica de la danza.

CAPITULO IV

LA DANZA COMO ARTE

Este capítulo reflexiona sobre la danza como una disciplina artística. Si bien la danza es considerada una de las disciplinas de la rama del arte en la cual se utilizan los movimientos del cuerpo que siguen el compás de una música, me parece importante para el objetivo de este trabajo, hacer un análisis más exhaustivo de la danza como arte.

El arte como *poiesis*

Para Aristóteles el arte es producto de la creación humana. En efecto, el filósofo griego llama arte tanto a una pintura como a la construcción de un puente. Todo aquello que el hombre hace de manera consciente es arte. Aristóteles pone énfasis en la noción de técnica en el arte, es decir el conocimiento humano para crear. Es por este motivo que para el filósofo griego, el arte no tiene ya que ver con musas inspiradoras, sino con el conocimiento que posee el artista para crear. De esta forma, no considera al artista como el genio iluminado, como luego será en el Romanticismo, sino que cualquier persona tiene la capacidad creativa para producir una obra de arte.

En su obra *La Poética* Aristóteles plantea el arte como *mimesis*, es decir como imitación de las acciones humanas. En ese sentido, se asemeja al planteo de Platón. La diferencia radica en que para Platón la *mimesis* es una mera copia, en cambio para Aristóteles ésta es una reproducción. No es la copia de una acción, ya que ésta se tiene que volver a producir no siendo nunca idéntica a la original. A partir de Aristóteles se denomina *mimesis* a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. Surge así el concepto de técnica como *poiesis*, como creación. “*La tékne efectúa lo que a la naturaleza le es imposible realizar*”.³³

El arte es, entonces, una creación del ser humano, lo que el hombre hace y expone de manera sensible; es la expresión de aquello que está en el mundo de las ideas (Platón) o de la imaginación (Aristóteles) y que al expresarlo, lo crea. Es decir que tanto la técnica como el arte tienen, para los griegos, la capacidad o la particularidad de instituir mundos, de crear y de pasar del *no ser* al *ser*.

“*La tékne es un hábito, una disposición adquirida, creadora. Se crea lo que podría también haber sido creado de otra manera*”.³⁴

Este punto de vista puede asociarse al concepto de *habitus* de Bourdieu del cual hemos dado cuenta.

Esta noción de arte, que surge a partir de la poética aristotélica y de su relación con la técnica, nos permite aplicarla a la danza, ya que ésta representa una acción humana que debe constar de un conocimiento aplicado, esto es, de una técnica. El ballet es una forma de danza cuyos movimientos se basan en el control absoluto del cuerpo, en la medida en que cada paso está codificado.

El bailarín aplica la técnica y crea, a partir de ella, una obra de arte. Así manifiesta Aldana su experiencia sobre el escenario: “*Todo el arte que siento que llevo encima lo vuelco en el escenario. Creo mis historias, las siento a mi manera, las disfruto porque me pertenecen*”. Es allí, en ese espacio, en ese instante cuando los bailarines se “olvidan” de la rigurosidad de la disciplina y se entregan al goce. “*El momento de estar bailando es el momento más gratificante para un bailarín, el momento donde todo esfuerzo pierde fuerza, todo dolor desaparece y el sacrificio se transforma en pura dicha y placer. En ese momento sentís que todo valió la pena. Sale el arte más puro, la artista más arraigada, sale el goce y te*

³³ Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets Editora, 1975, p. 197.

³⁴ Idem.

transformás. (...) Amás, odiás, sufrís, reís a la par de tu personaje y ya no sos consciente que existe una vida real detrás de esas luces que te iluminan de frente".³⁵ Pero claro, una vez que el bailarín baja del escenario y deja de ser el personaje que creó, vuelven las dolencias, tal como comenta Aldana. *"Luego la corona desaparece, el tutú también. Se borra el maquillaje y al sacar tus 'zapatitos de cristal', las ampollas siguen ahí. Te enfrías y los dolores surgen. Pero todo valió la pena, la gratificación es plena"*.

Para explicar mejor la noción de arte considero relevante mencionar la teoría de Walter Benjamin, quien en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* condensa la cuestión del arte y la técnica. En el mencionado ensayo, Benjamin plantea una relación entre el arte de vanguardia y la revolución política, sosteniendo que el arte ha cambiado radicalmente como resultado de la técnica moderna. En el siglo XIX, con el desarrollo de la industria cultural el arte pierde su aura, es decir su singularidad y su condición de irrepetible: *"(...) el arte se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un arte 'aurático', en el que predomina 'un valor para el culto', a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio, 'un valor para la exhibición' o para la experiencia"*.³⁶ El arte pasa así de poseer un valor de culto a poseer un valor exhibitivo.

En este planteo sobre el valor cultural y el aura, donde predominan el "aquí y ahora" de la obra de arte y su valor de exhibición, lo que prevalece es la reproducción de la obra para que pueda ser exhibida; asimismo, la obra de arte al masificarse es posible extrapolarla al objeto de este trabajo, esto es a la danza y a sus orígenes, ya que como se planteó al inicio, la danza ha pasado por diferentes etapas históricas, desde el culto hasta su profesionalización. Es importante destacar aquí el componente ritual que tenía el baile en sus comienzos, y como ésta se practicaba en la celebración de diferentes ceremonias.

Retomando la idea de Walter Benjamin, es importante destacar la diferencia existente entre sociedades pre-capitalistas y sociedades post-capitalistas, porque ese cambio que se da en el arte a partir de los avances técnicos que dan lugar a una reproductibilidad de las obras de arte, está estrechamente asociado a los cambios que introdujo el mundo

³⁵ Palabras de la bailarina Aldana Bidegaray.

³⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, p. 13.

capitalista. Para explicar mejor esta cuestión, me detendré brevemente en Georges Bataille y en la distinción entre dos tipos de gastos que él hace.

Gasto productivo y gasto improductivo

Para Georges Bataille, el trabajo exige la negación de la satisfacción inmediata del deseo y la subordinación de la acción presente a un fin lejano, y éste no es otro que la obtención de los bienes necesarios para la subsistencia. En “La noción de gasto”³⁷, artículo de 1933, Bataille propone sustituir la “economía restringida”, que sólo tiene en cuenta las actividades humanas regidas por conceptos como los de utilidad, escasez, adquisición, conservación y ganancia, por una “economía general” que dé cuenta también de esas otras actividades regidas por conceptos como los de derroche, exuberancia, donación, desmesura y muerte. En este sentido, el gusto por las joyas y los objetos de lujo, los cultos y sacrificios religiosos, los lutos, los monumentos suntuarios, las guerras, los deportes, los espectáculos, las fiestas, las creaciones artísticas y literarias, las actividades sexuales no destinadas a la reproducción, en tanto actividades de pérdida no son marginales o secundarias con respecto a las actividades útiles, sino por el contrario, constituyen el verdadero fin al que éstas se subordinan. Por eso, es necesario pasar de una “economía restringida”, que se limita al análisis de la producción y el consumo productivo, a una “economía general”, que coloca en primer plano el gasto improductivo como fin último de toda actividad humana. Se cuestiona, así, no sólo el dogma de la escasez, el imperativo de la productividad y la búsqueda del crecimiento, pilares de la economía moderna, sino también la antropología y la moral utilitaristas que son su sustento. La “economía general”, al trascender el limitado horizonte del utilitarismo, le permitirá a Bataille dar cuenta de tres grandes formas festivas de gasto improductivo: la religión, el erotismo y las creaciones artísticas y literarias. La dialéctica económica entre el principio de utilidad y el principio de pérdida está en la base de las tres dialécticas: la religiosa entre lo sagrado y lo profano, la erótica entre la ley y la transgresión, y la artística entre el trabajo y el juego. Por esta triple vía, los seres humanos han tratado de superar su condición de seres separados, temerosos de la muerte y sometidos a la preocupación por la supervivencia.

Según esta distinción que formula Bataille, la danza, como cualquier otra disciplina artística, genera un gasto improductivo porque su práctica no es necesaria para la

³⁷ Cf. Bataille, Georges, “La noción de gasto”, en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.

supervivencia. En este punto, me parece pertinente establecer una conexión con la noción del carácter afirmativo de la cultura del que habla Herbert Marcuse, quien plantea que para la filosofía antigua hay una separación entre dos mundos, el mundo de lo necesario y el mundo de lo bello. Sin embargo, en la sociedad capitalista el mundo espiritual es abstraído de una totalidad social y de esta manera se eleva la cultura a la categoría de un (falso) patrimonio colectivo y de una (falsa) universalidad. Este concepto de cultura contrapone el mundo espiritual al mundo material, en la medida en que la cultura pasa a ser el reino de los valores propiamente dichos y de los fines últimos, lo contrario al mundo de la utilidad social y de los fines mediatos. De esta manera, se distingue entre cultura y civilización y aquélla queda sociológica y valorativamente alejada del proceso social.

“(…) Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización [de lo material], colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos [todos pueden acceder], que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo, ‘desde su interioridad’, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo”³⁸.

Así, Marcuse sostiene que la burguesía le imprime a la cultura un carácter afirmativo al separar el mundo material, el mundo del trabajo basado en las injusticias y diferencias entre explotados y explotadores, de un mundo espiritual en el que todos los hombres son iguales. A ese mundo espiritual pertenece el arte con todas sus expresiones. Es un lugar de refugio. Es un mundo donde hay igualdad y libertad. Contrario al mundo material, donde predomina la esclavitud.

Ahora bien, siguiendo esta línea donde se diferencia lo productivo de lo improductivo, y lo material de lo bello, el bailar en las sociedades capitalistas implica una pérdida de tiempo porque no produce nada material, de allí que sea imprescindible preguntarse si la danza clásica, tal como se viene planteando en este trabajo, representa un lugar de sometimiento que prepara al cuerpo para una sociedad capitalista, o bien por el

³⁸ Marcuse, Herbert, *El carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, Editorial El Cuenco del Plata, 2011

contrario, es el lugar para la expresión, la libertad y el tiempo de goce fuera de la esclavitud e injusticia que implica el trabajo.

Llegado este punto, es pertinente para el análisis separar la danza como disciplina rigurosa, por un lado, y su condición artística, por otro, ya que la danza es eso, es disciplina y es arte a la vez. Sin embargo, el hecho de ser un lugar para la expresión, como lo es toda rama del arte, no le quita su carácter autoritario.

Para comprender mejor esta cuestión es importante plantear el surgimiento de la llamada danza contemporánea o moderna que surge como vanguardia a fines del siglo XIX.

CAPITULO V

DANZA CONTEMPORANEA

La danza contemporánea es un estilo creado para expresar sentimientos. Sus inicios datan de fines del siglo XIX. Si bien se pueden nombrar varias bailarinas emblemáticas de este estilo de danza, su máximo exponente es la estadounidense Isadora Duncan, quien se rebela contra las restricciones impuestas por el ballet. *“(…) Cuando el maestro me decía que me sostuviera sobre la punta de los pies, yo le preguntaba por qué, y cuando él me replicaba: ‘porque es bello’, yo le decía que era feo y antinatural. Hasta que, a la tercera gimnasia rígida y vulgar que, según el tal profesor, era la danza, venía a destruir mis sueños. Porque yo soñaba con una danza completamente distinta”*³⁹.

El estilo de Duncan se caracterizó por movimientos libres y fluidos, que rompían con la rigidez del ballet clásico. Además, utilizaba música de conciertos que originalmente no había sido compuesta para ser bailada.

*“Era amante de los cánones de belleza de la antigua Grecia, de tal modo que en sus actuaciones se vestía con una túnica transparente, con los pies, brazos y piernas desnudos, y con su largo cabello suelto. A pesar de que los críticos no soportaban ver a una mujer irreverente que bailaba descalza, con una túnica y sin maquillaje, admitían que en su danza había un arte original y apasionado”*⁴⁰.

³⁹ Duncan, Isadora, *Mi vida*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1976, p. 23.

⁴⁰ En <https://www.danzaballet.com/la-danza-de-isadora-duncan-1877-1927/>

En su libro autobiográfico, *Mi Vida*, Isadora Duncan relata cuánto le costó que se entendiera su danza, una danza distinta, rupturista. “Yo he descubierto la danza. He descubierto un arte que ha estado perdido durante dos mil años. Usted es un artista supremo del teatro; pero hay una cosa que falta en su teatro, una cosa que dio grandeza al viejo teatro griego: el arte de la danza, del coro trágico”. Esta cita sintetiza el agrado que la bailarina sentía por el arte griego, el cual sirvió de musa para sus creaciones. La creatividad para Duncan fue fundamental en esa separación que ella intentó siempre establecer con el ballet y, sobre todo, con las escuelas de baile. Su estilo simboliza libertad de movimientos. La siguiente cita refleja la opinión de Isadora Duncan sobre los métodos de enseñanza de las escuelas tradicionales de danza clásica: “Las escuela de baile enseñaban a sus alumnos que ese resorte se hallaba en el centro de la espalda, en la base de la espina dorsal. De esa base – decían los maestros de baile -, brazos, piernas y tronco brotan el libre movimiento. El resultado era una impresión de muñecas articuladas. Este método producía un movimiento mecánico artificial, indigno del alma”⁴¹.

Ballet vs Danza Moderna

Si bien se ha mencionado que la danza moderna rompe en algún punto con lo estricto del ballet, cabe destacar que son estilos muy distintos en cuanto a lo técnico, y también en lo referente a su expresión y comunicación.

En el ballet, las formas siempre deben ser bellas. Se trabaja excesivamente el cuerpo para lograr la perfección. Sus movimientos son rígidos y cronometrados. El vestuario del cuerpo de baile es idéntico y se baila con zapatillas de punta, como dijimos reiteradamente.

En la danza contemporánea, en cambio, hay estilos diferentes de pasos. Se trabaja mucho en el piso (contrario al ballet donde prevalece la elevación en los movimientos y saltos). Hay mayor expresión del sentimiento a través del baile. Por lo general se baila descalzo. Asimismo, en ella toda la rigidez y disciplina que se impone en el ballet se rompe en cierta forma, privilegiándose la expresión sobre la técnica (si bien la técnica nunca se pierde). De esta manera, se abre un espacio de libertad, ya que el bailarín se

⁴¹ Duncan, Isadora, *Mi vida*, ob. cit.

libera de las ataduras de la métrica y el ritmo, provocando una percepción sensible, creadora y aurática que el bailarín expresa a través de su cuerpo al reunir lo bello y placentero del arte de la danza.

En el marco de esta comparación entre la danza clásica y la danza moderna y, entendiendo que en toda danza hay técnica, disciplina y codificación estricta, pero que, es en el ballet donde se arraigan más estas características, una pregunta pertinente sería: ¿hay lugar para la expresión de emociones en el ballet? Según las bailarinas, sí. Dicen sentirse libres cuando bailan, dicen sentir felicidad y placer. *“Al bailar siento libertad absoluta. El baile es eso, es sentir y expresar lo que sentís para que la persona que te está viendo sienta la misma pasión. Bailar te libera de muchas cosas. A veces estas mal anímicamente y salís al escenario o vas a una clase y te olvidas de todo”*, así resume Verónica Echevarría sus sentimientos al bailar.

A la incorporación de la técnica se supedita la posibilidad de dejar de pensar en ella y dedicarse a disfrutar. Los relatos de las bailarinas expresan que cuando se suben al escenario todo cansancio pierde fuerza y solo hay lugar para el goce. O sea que si bien se diferencian en muchos aspectos y, fundamentalmente, en sus estilos, toda danza termina siendo portadora de expresión. O al menos es lo que todo bailarín sostiene. No hay técnica ni disciplina que impida el goce del baile.

Según el tipo de danza, se pondrá más énfasis en la técnica y la disciplina, o en la exploración y la investigación del movimiento y en la expresión libre de las emociones. Los mecanismos de esta disciplina constructora de cuerpos para la expresión varían con el tipo de danza: puede ser más o menos estricta, formalizada, racionalizada, más o menos coercitiva, pero no deja de existir. Las mismas personas que bailan ballet y que ponderan el valor de la técnica, de los límites, de las condiciones físicas como el principal capital material y simbólico, también hablan de placer, de sentir, de expresar sentimientos y emociones.

La experiencia subjetiva del cuerpo: la paradoja entre disciplina y libertad

¿Cómo experimentan los sujetos sus cuerpos? En la experiencia práctica que tienen sobre sus cuerpos está presente la experiencia de ser un cuerpo, del propio cuerpo como

ser que existe en el mundo y que produce sensaciones, emociones, saberes sobre sí mismo.

Bajo una primera mirada, el ballet aparece como una forma de danza con certezas, modelos únicos, enfrentando otras danzas que supuestamente estarían libres de estos marcos.

Pero más allá de esta apreciación primera y a simple vista, lo que hemos intentado mostrar a lo largo de estas páginas es que el ballet es una práctica eminentemente disciplinaria, que nos hace visible el componente de producción de sujetos que tienen las disciplinas y el control biopolítico de la existencia, y nos permite también comprender qué tipo de poder puede dejar grietas por donde se cuele la producción del sí mismo como práctica de la libertad. Cuando los bailarines de ballet bailan “son” quienes deben ser, dentro de una determinada tecnología, sienten lo que deben sentir, se construyen de la manera en que deben construirse. Pero también, muchas veces, experimentan la sensación de poder que da el manejo del propio cuerpo, y aun desde una danza realizada a partir de un cuerpo cronometrado y milimétricamente trabajado, sienten placer y se sienten libres. Y aquí reside la paradoja que nos comentan los bailarines entrevistados.

Afirma al respecto la bailarina María Elena Ramos: *“la danza es, sobre todo, libertad en tanto permite expresar algo a través de la conjunción entre el cuerpo y la subjetividad; entre el movimiento, el pensamiento y el sentimiento, pero sobre todo la unión de la comunicación, utilizando el lenguaje, expuesto de una manera absolutamente creativa. Para el individuo, una cultura de la libertad conlleva autonomía en el pensar, en el decir, un actuar en acuerdo con los valores de su conciencia, un uso de su albedrío para participar sin temor a represalias, una capacidad de elegir desde el propio criterio, una independencia en la producción de la obra (y en la autenticidad al elegir los temas y formas que constituirán esa obra).*

“La libertad, entonces, no es algo que el artista consigue, sino todo aquello que lo mueve; que une diferentes caracteres creadores en distintas circunstancias para expresar sus diferencias y proponer nuevas preguntas en torno al tema que les llama la atención en ese momento. Pero el escenario de un artista que promueve la libertad en su diálogo con el otro, con el espectador, debe ser también construir un mundo en el que le sea posible ser libre. De no ser así se toparía con sus propios límites al

encontrarse con una realidad donde es la palabra y no el movimiento lo que abarca casi todos los lugares de expresión. Por eso es tan importante el diálogo del coreógrafo y el bailarín con el espectador, con el periodista, con el político, con la comunidad, incluso el mismo diálogo interno. Sin diálogo pierde el lenguaje, pierde la cultura y pierde la democracia. La libertad pierde”.

CONCLUSIONES

Desde la prehistoria el ser humano ha tenido la necesidad de comunicarse corporalmente, con movimientos que expresaban sentimientos y estados de ánimo. Estos primeros movimientos rítmicos sirvieron igualmente para ritualizar acontecimientos importantes (nacimientos, defunciones, bodas). En principio, la danza tenía un componente ritual, celebraba la fecundidad, la caza o la guerra, o bien tenía un carácter religioso, donde la propia respiración y los latidos del corazón servían para otorgar una primera cadencia a la danza.

El *ballet clásico*, como lo conocemos hoy, surgió en Francia durante el reinado de Luis XIV, ante la necesidad de su profesionalización, creándose en 1661 la primera escuela de baile: la Académie Royale de la Dance.

Ahora, en esta etapa del trabajo pretendo plantear una serie de conclusiones sobre los puntos principales que han sido objeto de esta tesina, y en particular al referido al modo disciplinario que caracteriza a la danza clásica.

A lo largo del proceso de la tesina se han planteado diferentes articulaciones teóricas a partir de las cuales se ha buscado reforzar la hipótesis inicial sobre el sometimiento de los cuerpos de los bailarines en el ballet, equiparando tal sometimiento, control y dominación, al que se ha desarrollado con el capitalismo y los ritmos de trabajo. El poder ejercido sobre cuerpos dóciles impregnados de dominación para ser explotados es una característica tanto del sistema capitalista liberal como de regímenes autoritarios como el fascismo y el nazismo.

En *Los cuerpos dóciles*, Foucault señala que el hombre máquina (a partir del siglo XVIII) ha sido escrito sobre los registros anatomo-metafísico (médicos, etc.) y técnico-político (reglamentos militares y escolares, entre otros, destinados a controlar o corregir las operaciones del cuerpo). La noción de docilidad une al cuerpo analizable y al cuerpo

manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado.

A partir del siglo XVIII, estos esquemas de docilidad desarrollaron una escala de control a nivel de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez. Su modalidad fue una coerción constante, fueron métodos que permitían el control minucioso sobre las operaciones del cuerpo llamadas disciplinas. Éstas no se fundan en la apropiación de los cuerpos, sino que buscan un cuerpo obediente y útil. Este mecanismo de poder explora al cuerpo, lo desarticula y lo recompone: una anatomía política. Éstas desarrollan una microfísica de poder que pone la atención en los detalles.

La disciplina distribuye a los individuos en el espacio: exige la clausura, la especificación de un lugar heterogéneo y cerrado sobre sí mismo. Los aparatos trabajan en él de una forma flexible y fina: a cada zona un individuo, descomponen lo colectivo: el espacio de la disciplina es celular. Las disciplinas fabrican espacios complejos: funcionales y jerárquicos a la vez, establecen la fijación y permiten la circulación, garantizan una mejor economía del tiempo y de los gestos.

En la disciplina, cada uno se define por el lugar que ocupa en una serie, y por la distancia que los separa de los otros. La unidad es el rango: lugar que se ocupa en una clasificación.

Asimismo, el tiempo disciplinario es exacto y aplicado. Se descomponen los gestos y los movimientos. A cada parte le está asignada una dirección y un tiempo. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos sus controles minuciosos de poder. En el buen empleo del cuerpo (que implica un buen empleo del tiempo), nada permanece ocioso o inútil. Hay un cifrado instrumental del cuerpo, descomponiéndose el gesto global en gestos pequeños, lo cual constituye una maniobra.

El poder se desliza por cada segmento. Se busca un máximo de rapidez unido a un máximo de eficacia.

Tanto en las características corporales que se exigen en los/as aspirantes a bailarina o bailarín, como en las características específicas de los movimientos que elabora la técnica del ballet, está presente un modelo de belleza que puede rastrearse hasta la antigüedad clásica: *“los rasgos característicos del canon ideal de belleza corporal*

*instalado en la danza por el neoclasicismo francés del siglo XVII estaban constituidos por un cuerpo perfectamente acabado, severamente delimitado, joven, visto desde el exterior, individual, una imagen sin falla, un cuerpo de donde se eliminaban todas las expresiones de su vida interna”*⁴². Luego, en el siglo XIX, bajo la influencia del romanticismo, a esta noción se le suma un ideal de belleza que se considera directamente proporcional a su liviandad, a su condición etérea, a su desmaterialización, bajo la creencia de que la belleza es expresión de la belleza del alma. Existe una idealización de los cuerpos, vinculada con la intención de combatir la gravedad, la animalidad, la materialidad y la realidad del cuerpo. Este modelo de belleza no está presente sólo en la danza, sino que se aplicaba en general a las clases altas del período, y responde al ideal de racionalidad que impregna tanto el conocimiento científico como la vida cotidiana: *“se trata de una belleza ligada a lo etéreo, a lo extraterreno, pero a la vez una belleza altamente racionalizada, sometida a reglas y principios en la misma medida que lo son los movimientos del ballet: el cuerpo bello es el cuerpo que experimenta las reglas de la razón”*⁴³.

Los principios que rigen el tipo de movimiento buscado pueden sintetizarse en el ideal de liviandad, vinculado con la intención de combatir la gravedad, de alejarse de lo terrenal y acercarse a lo inmaterial. Las zapatillas de punta (incorporadas en el siglo XIX) son auxiliares a esta pretensión. Desde el siglo XVII hasta el siglo XX, de la mano de las academias y escuelas de danza, se mantuvieron, se profundizaron y se perfeccionaron los principios derivados del neoclasicismo y del racionalismo, con el agregado del romanticismo.

Desde las instituciones que funcionan como depositarias de este saber y que se dedican a enseñar esta forma de danza, se perpetúa la certeza de que existe un solo modelo de cuerpo apto para esta danza, es decir, un cuerpo que responde a parámetros estéticos determinados y sobre el que podrán imprimirse las técnicas para los movimientos específicos que los bailarines deben reproducir. Sin ese cuerpo, no se considera posible incorporar la técnica en su totalidad.

⁴² Tambutti, Susana, “El cuerpo como medida de todas las cosas”, en *Jorós*, año 1, n° 2, Departamento de Artes del Movimiento, IUNA, Buenos Aires, 2004.

⁴³ Vigarello, G., *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

En efecto, el hecho de que las bailarinas bailaran en puntas pie se asociaba a la pureza, a lo angelical, a lo etéreo; eran mujeres capaces de bailar apoyadas solo sobre las puntas de sus dedos, casi sin tocar la tierra. Bailar era sinónimo de volar.

En la danza clásica, la configuración de un modelo exclusivo y único de cuerpo, con determinadas condiciones anatómicas que se adecuarían a los movimientos y estética requeridos, está acompañada de la transmisión de -y la sujeción a- principios técnicos estrictos, formalizados e inamovibles, dejando un espacio nulo o muy restringido a la innovación. Aunque se considera deseable que una vez que la técnica específica haya sido incorporada eficientemente, se sumen el sello personal y la habilidad para la expresión de emociones. No obstante, la posibilidad de expresión por medio de esta danza está supeditada a la existencia previa de aquellas condiciones y a la internalización de esa técnica.

En las lógicas y prácticas institucionales, en cada clase de ballet, en cada sujeto que lo baila, se hacen visibles todos estos principios. Las bailarinas y los bailarines en formación se juzgan a sí mismos y juzgan a los otros en relación con estos principios, y de acuerdo con el grado de adecuación de sus cuerpos y capacidades de movimiento a estos requerimientos. En sus discursos, generalmente se reproducen y legitiman las nociones restrictivas de cuerpo apto para el ballet, y conciben a la técnica clásica como la verdadera danza, frente a la danza contemporánea y la expresión corporal, que consideran danzas menores, que no tienen técnica.

Los jóvenes que practican danza clásica, incorporan junto con los movimientos concepciones generales sobre el cuerpo y el movimiento, sobre lo válido o valorado estéticamente o expresivamente, y principalmente sobre la adecuación o no de su cuerpo a estos marcos de acción y percepción. La elección y la permanencia en una danza, además de encontrar razones en aquello que es valorado positivamente dentro de un conjunto social (y especialmente familiar), se asocia con la percepción de adecuación o no a sus principios. Como dijimos, el *habitus* particular se acopla a aquel conjunto de disposiciones que hacen posible el desarrollo de prácticas de los sujetos.

Por otro lado, en la visión de sí de los sujetos impactará sobre todo la distancia o la cercanía entre sus propios cuerpos y posibilidades de movimiento y expresión, y lo que se espera de ellos en la danza que realizan.

La adecuación a modelos de cuerpo y de movimiento que propone el tipo particular de danza o baile que se practica y aprende, repercuten positiva o negativamente en la visión del propio cuerpo, y consecuentemente en los modos de intervención sobre el mismo. Son procesos en los que interviene la subjetividad, es decir, el cómo se siente, se ve y se ubica el/la joven en ese espacio particular. Los esquemas de percepción y valoración de lo corporal en estos ámbitos impactan en la representación subjetiva acerca del propio cuerpo, y en la experiencia práctica personal del cuerpo, sus posturas, gestos, movimientos. Y, consecuentemente, orientan prácticas que tienden a la adecuación de la propia imagen corporal y kinésica a los modelos promovidos y valorados por la danza que bailan.

Cuando en la danza clásica se habla de un modelo de cuerpo apropiado, ello implica una referencia directa a una determinada anatomía a la que se le otorga valor. De este modo, el ballet tiene un criterio anatómico selectivo particular, legitimado por “una estrecha relación entre la estructura física de la bailarina y las exigencias mecánicas de la técnica académica”⁴⁴.

El conjunto de condiciones constituye una norma, configurando una población de seres aptos para el ballet, un conjunto de individuos que presentan rasgos comunes, identificados a partir de una característica que se pretende natural.

“Las condiciones no crean por sí mismas una bailarina, deben sumarse largas horas de ensayo y práctica, a lo largo de muchos años. Pero se entiende que no todo puede enseñarse en el ballet, que es completamente necesaria la presencia de esas condiciones físicas. La lógica de formación de una bailarina clásica es la siguiente: presencia intrínseca e ineludible de ciertas características y disposiciones anatómicas; el aprendizaje de una técnica específica e inamovible; y finalmente la expresión por medio del movimiento sobre la base de aquellas condiciones y de esa técnica.

“Las condiciones son criterios que determinarán quiénes ingresarán en la Escuela de Danzas; cómo se distribuirán las alumnas espacialmente en las clases de los primeros años y cómo se les enseñará; quiénes participarán de los espectáculos como miembros

⁴⁴ Betancourt León, H. y Díaz, M. E., “Hábitos de vida y salud reproductiva de bailarinas de la Escuela Cubana de Ballet”, en *Mneme. Revista Virtual de Humanidades*, nº 11, v. 5, Brasil, 2004.

del cuerpo de baile y quiénes lo harán como solistas; quiénes continuarán hasta los años superiores de la carrera; y a quiénes se estimulará para presentarse en audiciones para formar parte de compañías de ballet o para ingresar a las escuelas de ballet más prestigiosas, como la del Teatro Colón.

“La división de las clases de los primeros años de la carrera en general se realiza distinguiendo dos grupos: las de muchas y las de pocas condiciones, por ejemplo poniendo a estas últimas en una barra aparte, argumentando que ésta compartimentación facilita y hace más rápida la corrección de las que no hacen los ejercicios correctamente. Las alumnas avanzadas cuentan que cuando ellas comenzaron esta dimensión era muy marcada, y resultaba en que las profesoras se dirigían durante toda la clase a las alumnas que ocupaban la barra de las ‘buenas’, sin prestar atención a las otras, que de ese modo nunca avanzaban. Esas alumnas diferencian esta actitud de las profesoras que actualmente continúan con la misma división dentro del salón pero para corregir a las que tienen menos condiciones más efectivamente y en menos tiempo. El cambio está dado por dónde se coloca la mirada y cómo se distribuye la atención del docente, pero la división de la clase es la misma, tal vez con distintos objetivos pedagógicos, pero desde el mismo criterio de diferenciación. En los años siguientes, esta distinción entre las que tienen muchas o pocas condiciones, se transforma en la distinción entre las que bailan bien, a las que se les presta la mayor atención en las clases, y las que no bailan lo hacen.

“La organización de los espectáculos de fin de año del Ballet Infantil también está signada por la distribución espacial de acuerdo con las condiciones (a las que, como vimos, se le superponen criterios estéticos y de personalidad), que en este caso determinan también una división de tareas: las que forman parte del cuerpo de baile y las que bailan como solistas o destacadas en algún número. La ubicación en barras separadas o en sectores del salón, se replica en la distribución en el escenario, divididas entre las que quedan adelante, más visibles, y las que quedan atrás. Cuando se arman las filas, las niñas quedan ubicadas más adelante o más atrás de acuerdo con la adecuación a modelos de belleza que se consideran necesarios para una bailarina, y sobre todo de acuerdo con la cantidad de condiciones que reúnen, que supuestamente determinan que bailen mejor o peor. Así, las que tienen más condiciones inician

tempranamente su camino hacia ser solistas, y en el mejor de los casos hacia el reducido grupo de ‘elegidas’ que serán primeras bailarinas”⁴⁵.

“Mi gran sueño es poder terminar la carrera en el Teatro Colón, pertenecer al Ballet Estable del Teatro Colón y si tengo la oportunidad, sería de viajar, con diferentes compañías de ballet por el mundo, si es primera figura, mejor, estoy trabajando para eso”, así sintetizó Micaela cuáles son sus sueños como bailarina.

La certeza de las limitaciones, la sensación de no poder llegar a parecerse a los modelos de bailarinas o bailarines que tienen desde la infancia (en general, los grandes nombres nacionales e internacionales del ballet), se profundiza en la adolescencia. “La distancia existente entre nuestro cuerpo real y el modelo de cuerpo legitimado como hegemónico, entre lo que somos, el cuerpo que tenemos y el cuerpo que deberíamos, o es socialmente valorado, tener”⁴⁶, planteará un conflicto con la propia subjetividad, a partir de una relación conflictiva con el propio cuerpo. La visión de sí como bailarín o bailarina entra en conflicto (o encuentra problemas para persistir) cuando el yo (deseo de ser bailarín o bailarina) no tiene continuidad en el cuerpo (ausencia o insuficiencia de condiciones). En la abrumadora mayoría de las alumnas, aun en las que cumplen con todas estas condiciones, aparece en algún momento esta sensación de no tener lo necesario, de no poder llegar, de que el camino llegó a este punto y no podrá ir más allá. Indudablemente, cuando la meta final es ser un “elegido”, la mayoría caerá en la frustración, me comentó una entrevistada del Cuerpo de Baile del Teatro Colón.

El disciplinamiento y la subjetividad

La aparición histórica de las disciplinas coincide con el momento en que aparece la danza académica. El cuerpo del bailarín es entrenado rigurosamente. Para formar este cuerpo explorado desde la geometría y dominado por la razón, se ha organizado un control disciplinario sobre el movimiento, que define formas, espacios y tiempos. La disciplina consiste en una microfísica de relaciones de poder que se va enraizando en los cuerpos y los va atravesando, volviéndolos cada vez más útiles y eficientes en un determinado marco de acción, y cada vez más dóciles.

⁴⁵ Comentario de Ana Sabrina, bailarina del Colón.

⁴⁶ Cítro, S., “La diversidad del cuerpo social: determinaciones, hegemonías y contrahegemonías”, en: Matoso, E. (comp.), *Diferentes enfoques del cuerpo en el arte*. Serie: Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004.

La disciplina “prolonga la metáfora mecánica en los propios movimientos del cuerpo”⁴⁷. En la lógica de cuerpo y de movimiento que se actualiza en cada clase de ballet, se expresa una forma particular de racionalización minuciosa del cuerpo y sus movimientos, una analítica y una tecnología política del cuerpo. El aprendizaje y el entrenamiento de la danza están atravesados por mecanismos de disciplinamiento, ya que persigue la constitución de un bailarín o bailarina que funcione dentro de un determinado marco de acción, con métodos y técnicas orientadas a modelar un cuerpo y un comportamiento. El ballet en tanto disciplina asume la forma de poder de normalización, definiendo un campo y un modo de hacer, y atravesando, por medio del maestro, tanto los cuerpos individuales de los bailarines como el cuerpo de baile como totalidad unificada y uniforme. Se educa al cuerpo para aumentar su rendimiento, su capacidad, su habilidad, su eficacia. La rutina domina el cuerpo de bailarinas y bailarines, en una relación regulada y milimétrica con sus fragmentos. La mirada científica sobre el cuerpo ligada a la modernidad, trae aparejada la fragmentación del mismo, y el dominio de cada una de sus partes, construyendo cuerpos que han sido explorados, desarticulados y recompuestos en un nuevo ordenamiento. Esto resulta en cuerpos que comúnmente se reconocen a simple vista como formados por el ballet, incluso cuando no están bailando; la postura, la posición de la cabeza, la rotación de los pies, son huellas que quedan tras el entrenamiento riguroso que lleva al cuerpo a una configuración que no es de la vida cotidiana.

Un cuerpo disciplinado es un cuerpo celular, con un espacio (un cuerpo que tiene asignado un lugar en el espacio junto a otros cuerpos distribuidos cuadrículamente, a la vez que siguiendo una jerarquía) y un tiempo (un cuerpo dividido en segmentos y en repeticiones necesarias para cumplir con un término temporal, con un resultado). La individualidad disciplinaria es una individualidad orgánica (la disciplina se orienta a los cuerpos, y a partir de él a las actividades, las experiencias y los comportamientos) y a la vez combinatoria (la disciplina busca combinar fuerzas, series de cuerpos y series cronológicas, ajustar un cuerpo a otros cuerpos). Vemos que estos mecanismos y estas intenciones podrían aplicarse a la distribución y el comportamiento de los cuerpos que se mueven en una clase o en una coreografía de ballet.

⁴⁷ Le Breton, T., *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.

Tras las largas horas de práctica, esa técnica se va imprimiendo en los cuerpos. Esto se hace visible no solamente cuando están bailando ballet, sino al intentar aprender otras formas de baile e inclusive en otras situaciones de la vida cotidiana; por ejemplo, en las entrevistas que he realizado durante el trabajo de campo aparecen comúnmente relatos acerca de la dificultad que tienen las estudiantes de danza clásica para seguir las clases de danza moderna sin colocar el cuerpo en la forma del clásico. Se considera deseable e inclusive indispensable que se comience la formación desde la niñez, antes de que el cuerpo se “endurezca”, optimizando la adaptación del cuerpo a la técnica.

Pensar la danza puede ser útil para estudiar cómo actúan los dispositivos sobre el cuerpo, cómo se vinculan con él en diferentes ámbitos de la vida social, y cómo se construyen sujetos en enlace con sus cuerpos. Por dispositivo entendemos, siguiendo a Michel Foucault, a “un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos”⁴⁸. El dispositivo está siempre inscripto en un juego de poder, y ligado al saber. Es un conjunto de estrategias de relaciones de fuerzas soportando unos tipos de saber, y soportadas por ellos. En *Vigilar y castigar*⁴⁹ se ve claramente cómo los dispositivos de poder tienen una relación con el cuerpo inmediata y directa, central, en tanto imponen una organización a los mismos.

En este marco de técnica, disciplina y codificación estricta, ¿hay lugar para la expresión de emociones? Según las bailarinas, sí. Dicen sentirse libres cuando bailan, dicen sentir felicidad y placer. La danza clásica, con su construcción de conjuntos coherentes de relaciones entre los sujetos y sus cuerpos, incluye espacio para las emociones y los sentimientos personales. Desde el ballet se percibe que la internalización completa de la técnica, la formación de una memoria mecánica, es lo que hace posible expresarse. A esta incorporación de la técnica está supeditada la posibilidad de dejar de pensar en ella y dedicarse a disfrutar; pero este disfrute de hecho sucede.

⁴⁸ Foucault, M., *Dits et Écrits*, Tomo III, Paris, Gallimard, 1994.

⁴⁹ Foucault, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, ob.cit.

Por ello, la construcción ideológica del dualismo cartesiano acerca del cuerpo no es suficiente para comprender cómo experimentan su cuerpo los sujetos. En la experiencia práctica que tienen sobre su cuerpo, el dualismo mecanicista se enlaza con experiencias subjetivas que lo exceden; está presente la experiencia de ser un cuerpo, del propio cuerpo como ser que existe en el mundo y que produce sensaciones, emociones, saberes sobre uno mismo.

Y es aquí donde considero que radica lo más enriquecedor de este trabajo y que es indispensable resaltar en esta etapa, ya que fue a través de los testimonios de diferentes bailarines y bailarinas que mi hipótesis comenzó a debilitarse, ya que, si bien, sus relatos dan cuenta de la existencia indiscutible de una disciplina extrema en el ballet, no es en ello en lo que los bailarines hacen hincapié, sino en el placer que les produce bailar. O sea que esa técnica disciplinaria se ve claramente disminuía ante la libertad que siente el bailarín. Este punto me parece fundamental para la conclusión de mi tesis, porque es aquí donde el mundo del trabajo bajo el capitalismo y el mundo de la danza se vuelven opuestos. El trabajador fabril no tiene libertad ni siente goce en realizar sus tareas, en cambio los bailarines se sienten libres y consideran que, si bien es sacrificada la disciplina de la danza, es un esfuerzo que vale la pena y es, sobre todo, una elección. El trabajo no lo es, o lo es en muy pocos casos.

Los dispositivos crean subjetividad, y atraviesan la subjetividad; pero ese atravesamiento no ocurre de una manera completa y total. Las mismas personas que bailan ballet que ponderan el valor de la técnica, de los límites duros para el cuerpo, de las condiciones físicas como el principal capital material y simbólico, también hablan de placer, de sentir, de expresar sentimientos y emociones. Ahí radica muchas veces la efectividad de las tecnologías del cuerpo: entre sus productos está la seguridad, y también está el placer.

El cuerpo produce subjetividad, produce formas especiales de vincularse con el mundo y con los otros, produce conocimiento. No hay duda de que el cuerpo es producido desde una historia colectiva, desde una biografía personal, familiar y vincular, desde un contexto histórico, desde un grupo social, desde situaciones, relaciones, miradas y controles. Pero el cuerpo no es sólo receptor, él también produce, desde él se produce. Con el cuerpo también se conoce, y a la vez lo que nos pasa en el cuerpo impacta en la construcción de nuestra subjetividad.

El análisis de prácticas como la del ballet, donde fundamentalmente se educa a los cuerpos y se construyen formas especiales de sujetos corporizados, permite aproximarse a las relaciones que existen entre la construcción de sujetos objetivados por el poder y la producción de sí mismo como sujeto. Dentro de este mismo tema, es posible acercarse a la cuestión de las relaciones entre la construcción de sí mismo como sujeto dentro de la lógica del poder, en la forma de la biopolítica como ejercicio del poder sobre la vida misma, sobre la existencia, y la construcción de sí mismo en términos no de una construcción individualizante, sino como una manera en la que, desde el interior de las formas que hacen de nosotros sujetos, podamos apropiarnos de esas determinaciones y usarlas libremente.

El ballet es una práctica eminentemente disciplinaria, que nos permite visibilizar el componente de producción de sujetos que tienen las disciplinas y el control biopolítico de la existencia, y nos permite también comprender que todo ejercicio de poder puede dejar grietas por donde se cuele la producción de sí mismo como práctica de libertad.

En el ballet clásico, bailar es prácticamente sinónimo de volar, sin embargo, para lograr esto se necesita de una gran fortaleza corporal, y en esta fortaleza reside el poder que los bailarines y las bailarinas sienten al bailar.

¿Dónde está la diferencia entonces entre sentirse libre y sentir placer como producto de ciertas relaciones de poder, y sentirse libre y sentir placer como parte de prácticas de resistencia? Creo que la diferencia reside en el hecho de que mientras las primeras ocurren en momentos específicos como resultado de tecnologías que las producen y que se mantienen en gran parte gracias a esas sensaciones, fruto de la efectividad de esas tecnologías; las segundas ocurren cuando se transforman en un modo de vida, cuando alguien es bailarina o bailarín en cuanto a que conoce lo que puede su cuerpo, lo que su cuerpo puede hacer⁵⁰, y cuando conoce su cuerpo desde una voluntad de poder que busca la libertad. Frente a la producción de sujetos normales y controlados, constituidos en la íntima relación entre los campos del saber y del poder, la construcción de subjetividades como modos de vida, en continuo proceso y cambio, puede ser una práctica de búsqueda de libertad.

⁵⁰ Buchanan, I., "The problem of the body in Deleuze y Guattari, or, What can a body do?", en *Body & Society* 3, 73, London, 1997.

A partir del análisis de las entrevistas llevadas a cabo puedo concluir que la perfección en los cuerpos y en los movimientos de los bailarines (logrados por la excesiva disciplina y el trabajo rutinario y doloroso) es lo que los hace libres al bailar y, de alguna manera, lo que les genera un sentimiento de poder. Es decir que si tomamos en cuenta este punto, ocurre lo opuesto al sometimiento. La disciplina termina en definitiva dotándolos de poder a los bailarines. Ellos dominan sus cuerpos y movimientos y eso genera sensación de poder. Aun las bailarinas clásicas, con su cuerpo cronometrado y milimétricamente controlado, dicen sentir placer, sentirse libres y expresarse al bailar. En esta tensión vemos como los mismos cuerpos que son controlados, regulados y disciplinados, también pueden ser generadores de emociones, para sí y para otros.

Lo que parecían en el comienzo de gestación de esta tesina opuestos irreconciliables, tales como disciplina y libertad, poder sobre el cuerpo y poder del cuerpo, dolor y placer, parecen complementarse en el sentir de los bailarines.

Por último, no podemos olvidarnos del otro sujeto que está presente en los espectáculos de danza: el espectador. Y si bien a lo largo del desarrollo de este trabajo no se ha profundizado el tema del rol del espectador en tanto sujeto, creo que llegado este punto es pertinente hablar de él y de la relación entre los bailarines y el público.

Bajo mi punto de vista lo más importante a destacar en esta relación, en donde ambos sujetos son importantes para completar la obra de arte, es, por un lado, lo que el artista (en este caso el bailarín) transmite y, por el otro, lo que el espectador recibe.

*“Es obvio, sin embargo, que el intérprete también pone sus propios conceptos en el resultado. Una obra de danza es siempre una co-creación, a la que en su realidad efectiva habrá que agregar luego la participación del espectador”*⁵¹. Esta cita de Carlos Pérez Soto resume el punto sobre el que quiero hacer hincapié sobre la participación del espectador como tal en la obra de arte.

En *La Tragedia*, Aristóteles plantea que la obra de arte se completa con la mirada de quien la recibe porque es allí donde se da el proceso de catarsis. Si bien Aristóteles no se refería al espectador planteado en términos modernos, aplica su teoría para hablar de esta relación donde tanto artista como espectador son importantes en la obra de arte. Carlos Pérez Soto también hace referencia a una danza efectiva que se completa con la

⁵¹ Pérez Soto, Carlos. pag 19

participación del espectador: *“Pero aún, en rigor, no hay danza de manera efectiva hasta que el acto creativo no se completa en el espectador, que en su experiencia receptiva se conmueve (en el sentido literal del término) y reconstruye, en él mismo, la experiencia kinésica a la que asiste. El espectador es un creador, no puede evitar serlo. La obra le pertenece de un modo distinto pero inseparable a como pertenece al coreógrafo y al intérprete”*.

Es importante también plantear que lo que el bailarín transmite al bailar puede generar diferentes sensaciones en el público. En este sentido, me parece relevante resaltar la diferencia que puede existir entre un bailarín que aplica solo la técnica como una herramienta y otro que al bailar crea y le pone su impronta a cada baile, a cada movimiento, convirtiendo cada uno de sus pasos en expresión. De esa manera se logra conmover al espectador.

Entonces, más allá de la consideración del ballet como danza con modelos únicos enfrentados a otras danzas que aparentemente estarían libres de estos marcos, en una mirada más en profundidad, en la danza clásica se ve con más claridad un mecanismo que, más o menos oculto o negado, también está presente en otras formas de danza, y más ampliamente, en otras formas de educación del cuerpo. Lo que a veces aparenta ser una tensión, en el ballet es una conjunción, una relación de necesidad. Según el tipo de danza, se pondrá más énfasis en la técnica y en la disciplina, o en la exploración y la investigación del movimiento, o en la expresión libre de las emociones. Los mecanismos de esa disciplina constructora de cuerpos para la expresión varían según el tipo de danza: puede ser más o menos estricta, formalizada, racionalizada, o coercitiva, pero no deja de existir. Y las que aparentan ser dimensiones de calidad diferente que sólo podrían vincularse desde el conflicto, surgen como dimensiones que coinciden como elementos de una bipolaridad (o, en este caso, una multipolaridad), que conviven y se asocian en un mismo objetivo: la realización de un arte.

Bibliografía

Noverre, Jean, *Cartas sobre la danza y los ballets*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1962.

Pérez Soto, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Punta de Tralca, 2006.

Bourdieu, P., *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988

Mora, Ana Sabrina, *Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica*, La Plata. Universidad Nacional de La Plata, 2008

Kant, M., *Crítica del juicio.*, Editorial Porrúa, México, 1997

Hegel, G., *Lecciones de Estética*, Ediciones Grafik, Barcelona 1989

<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/10/03/historia-de-la-danza-1/>

Foucault, M., “*Cuerpos dóciles*” en *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002

Heidegger, M., “*La pregunta por la técnica*”, en *Época de Filosofía*, año 1, núm. 1, Barcelona, Ediciones Juan Gránica, 1985

Bookchin, M., *Ecología de la libertad*, Nossa y Jara Editores, España, 1992

Marx, K., “El fetichismo de la mercancía”, *El Capital*, Cap. I

Escudero, M. C. (2013: *Una articulación desde la educación corporal* [en línea]. Trabajo final de posgrado. 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.894/te.894.pdf>

Guillot, G. y Prughommeau, G., *La Gramática de la danza clásica*, Hachette, Buenos Aires, 1974

Munford, L., *Técnica y civilización*, Alianza Editorial, 1992

Castoriadis, C., *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets Editora.

Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003

Bataille, G., “La noción de gasto”, en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987

Marcuse, H., *El carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, Editorial El Cuenco del Plata, 2011

Duncan, I., *Mi vida*, Buenos Aires, Editorial Losada. 1976

Tambutti, Susana, *El cuerpo como medida de todas las cosas*, en *Jorós*, año 1, nº 2, Departamento de Artes del Movimiento, IUNA, Buenos Aires, 2004.

Vigarello, G., *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005

Betancourt León, H. y Díaz, M. E., “Hábitos de vida y salud reproductiva de bailarinas de la Escuela Cubana de Ballet”, en *Mneme. Revista Virtual de Humanidades*, nº 11, v. 5, Brasil, 2004.

Citro, S., “La diversidad del cuerpo social: determinaciones, hegemonías y contrahegemonías”, en Matoso, E. (comp.), *Diferentes enfoques del cuerpo en el arte*, Serie: Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004

Le Breton, T., *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990

Buchanan, I., “*The problem of the body in Deleuze y Guattari, or, What can a body do?*”, en *Body & Society* 3; 73, London, 1997

APENDICE

Entrevistas realizadas a bailarinas y bailarines profesionales o aficionados.

ENTREVISTA N° 1

Entrevista a Aldana Bidegaray. Bailarina profesional de ballet

P.: ¿A qué edad empezaste a bailar?

R.: Comencé a bailar a los 6 años de edad. Luego ya profesionalmente, iniciando la carrera ,en el Teatro Colón a los 8 años.

P.: ¿Fue decisión tuya o de tus padres?

R.: En un principio la idea la propuso una prima que en ese momento estudiaba ballet y veía en mis condiciones para bailar. Luego de iniciarlo como prueba y juego, fue completamente mi decisión.

P.: ¿Cómo te sentías respecto a tus pares en otro ámbito fuera de la danza?

R.: Siempre me diferenciaba porque mi vida era completamente diferente. Yo ensayaba cuando mis amigas jugaban en la casa de otra amiga y cobraba dinero por trabajos que ya realizaba profesionalmente a partir de los 10 años de edad como refuerzo del Ballet Estable del Teatro Colón. Mis fines de semana eran para preparar algún concurso o ensayar futuras funciones.

P.: ¿Cómo te sentías respecto a tus compañeras de ballet?

R.: Esta es una carrera muy competitiva en donde prepondera la perseverancia y el ahínco. Si bien siempre tuve amistades en este mundo, no deja de ser una constante carrera hacia allá...donde sea que quieras llegar!. Se generan climas de apoyo y aliento y también en determinadas ocasiones de todo lo contrario. Debes moverte con la marea y bancar de pie si es lo que te propones, pero en el camino podes encontrarte con muchas trabas.

En mis años de aprendizaje (si es que en algún momento uno deja de aprender) estaba dentro de un grupo bastante selecto de bailarines chicos de edad y que prometían un buen futuro...era bastante la presión que generaba pertenecer a ese grupo (del que han salido figuras internacionales)pero siempre enfocada en lo que me proponía nunca tuve inconvenientes.

P.: ¿A medida que fuiste creciendo, que objetivo te propusiste como bailarina, si es que te propusiste alguno?

R.: Mi idea, aun cuando era muy chica de edad, era poder bailar en mi país. Muchos compañeros compartían el sueño de viajar y pertenecer a famosas escuelas o Ballets extranjeros. Nunca compartí esa idea. Siempre quise poder tener la oportunidad de ser una bailarina con trabajo en mi país. Esto teniendo en cuenta que en Argentina son muy pocas las chances de ser

un profesional de la danza por lo menos perteneciendo a organismos estables: el Teatro Colón, el Argentino de La Plata (al cual pertenezco) o el San Martín que es un ballet contemporáneo y no era esa mi elección. Luego te quedaban las posibilidades de trabajar en ballets privados como las compañías de Julio Bocca, Maximiliano Guerra e Iñaki Urlezaga.

Me propuse no ser “una más del montón” si es que mi cuerpo podía permitirlo. Trabajé para conseguir ser Primera Bailarina. Si bien en el Ballet del Teatro Argentino no existen las categorías, sino que se considera un ballet más, hace 16 años que desempeño roles de solista y Primera Bailarina.

Mi último objetivo sería bailar hasta que ya no lo disfrute.

P.: ¿Cómo fueron los entrenamientos?

R.: Desde muy chica y ya encarando una carrera profesional, pasaba muchas horas del día entrenando. Por un lado, las horas de escuela dentro del Colón en donde teníamos distintas disciplinas y eran varias horas de clases de técnica. Luego seguían las horas de entrenamiento particular a la que asistía toda niña que pretendía avanzar lo más rápido posible y que pretendía insertarse en este mundo cuanto antes. Es una carrera de elites y cuanto más joven te descubren tanto mejor. Luego quedaban las horas de ensayo para concursos o eventos particulares que también eran necesarios para moverte en el círculo y darte a conocer.

Una vez que ingresé como bailarina estable del Teatro Argentino, las horas se eran 6 horas en este ballet como mi trabajo oficial y luego 4 horas ensayando para un ballet particular (en mi caso fue el Ballet Concierto de Iñaki Urlezaga). Luego mechar giras del Ballet Concierto con funciones oficiales del Teatro Argentino en La Plata.

P.: ¿Tomabas las clases de danza como una obligación?

R.: Bailar siempre fue mi elección. Siempre tuve el acompañamiento incondicional de mis padres que me apoyaron ciegamente pero a la vez siempre me recordaron que ésta era MI elección. Que en el momento en el que deje de elegirla podía abandonarla. Con esa libertad sobre mi espalda siempre hice lo que quería hacer: bailar.

La clases diarias se vuelven aburridas muchas veces...cansan...pero, son la preparación para el momento del tutú y la corona. Sin una cosa no puedes hacer la otra. Siempre teniendo en cuenta que la clase es la previa a que realmente bailes, se hace por elección.

P.: ¿Cómo son ahora los entrenamientos? ¿Cuántas horas por día entrenas?

R.: Los entrenamientos suelen ser extenuantes...no sólo por las horas de trabajo sino por la intensidad y esfuerzo de los mismos. Dependiendo qué te toca bailar, el esfuerzo y la verdadera cantidad de horas parada sobre las puntas varía.

Actualmente entreno 5 horas en la Compañía y hago extras 2 horas de entrenamiento físico particular.

P.: ¿en que consta ese entrenamiento?

R.: Los ensayos dentro de la compañía constan de una clase de precalentamiento, la preparación del cuerpo para el ensayo, que consta de una barra (ejercicios agarrados de la barra en donde el cuerpo se prepara para estar en eje) y un centro (ejercicios en el centro del salón ya de mayor dificultad y desplazamiento). Luego el ensayo suele estar dividido en 2 o 3 bloques con uno o dos descansos en donde mediante una orden semanal se ensayan las distintas partes y personajes de la obra. Puede que estés ensayando todo el tiempo porque bailas mucho o justo se ensaya lo que te toca bailar o por ahí ensayar solo un rato de esos bloques porque ensayan otras cosas que no te incluyen o porque ensayan otros repartos. Los repartos de estudio suelen ser de 2 a 4 o 5 distintos. Puede ser que seas el primer reparto de un personaje o el quinto, en ese caso varia la cantidad de veces que debas pasar tus partes. Por lo general los 2 o 3 primeros repartos bailan. Los otros se llaman “de estudio”, sirven en algunos casos para foguear al bailarín en roles de más importancia y otras veces simplemente sirven de reemplazos en el caso que pase algo con los repartos anteriores. Han salido a bailar quintos repartos porque pasaba algo con todos los anteriores.

El entrenamiento físico particular del que hablo es en mi caso dos horas de gimnasio 3 veces por semana. Esto acompaña el entrenamiento clásico. Trabajo puntualmente para algo que necesite en ese momento, más salto, más estabilidad de tobillos, resistencia, etc.

P.: ¿En algún momento consideraste exhaustiva la disciplina de la danza?

R.: El ballet clásico no deja nada librado al azar. Es una disciplina exhaustiva y de pequeña aprendes a convivir con eso y a hacerlo parte de tu vida.

P.: En ese sentido, ¿consideras que tenes una relación con tu cuerpo diferente a la que tiene cualquier otra persona que no se haya disciplinado a través de la danza?

R.: Sí. Se genera una conciencia con el cuerpo que no tienen las demás personas. Aprendes a conocerlo más exhaustivamente y es más fácil interpretarlo a la hora de requerir algo específico. El cuerpo sabe responder más rápido a lo que se le exige.

Es una disciplina difícil pero gratificante.

P.: ¿Crees que a través de la danza educaste de alguna forma tu cuerpo?

R.: Sí, el ballet es una disciplina que educa cuerpo, mente y alma. Me parece una disciplina sumamente integral. Te enseña la conducta, la disciplina, el orden y el autocontrol. Te equilibra. La mente juega un papel importante en esta profesión tan física, aprende a equilibrarte. Tu mente lo es todo. La que te tira y la que te mantiene en equilibrio sobre las puntas. Esto se entrena. Educa la concentración, para aprender coreografías y ejecutar posturas o pasos complicados y la coordinación que permite disociar las partes del cuerpo en distintos movimientos. Incluso estas dos cosas, la coordinación y la concentración, se trasladan al momento de bailar con un partenaire en donde sólo la concentración mutua y la coordinación dará como resultado una buena levantada o lucimiento de un pas de deux.

El cuerpo aprende a cuidarse alimenticiamente, más allá de las posibles dietas que necesites hacer,...el cuerpo sabe que necesita energía de los buenos alimentos para funcionar adecuadamente.

P.: Si bien mencionas que el ballet es una disciplina integral, ¿crees que esa preponderancia hacia el cuerpo, ese trabajo en el cuerpo, te somete de alguna forma a una dependencia del mismo?

R.: Necesitas de tu cuerpo en las mejores condiciones siempre. Eso te genera una conciencia latente de cuidados a veces extremos. Diría conciencia y no dependencia.

P.: ¿Cuál fue el peor daño físico que hayas sentido en la práctica del ballet?

R.: Gracias a Dios no he sufrido lesiones graves que hayan perjudicado mi trabajo, ni que me hayan mantenido largo tiempo fuera de carrera. He tenido tendinitis en todos los tendones del cuerpo!, esguinces y torceduras varias y me han operado de un dedo del pie porque lo deforman las zapatillas de punta.

P.: Determinados movimientos, bailar en puntas de pie, el equilibrio que tenes que lograr, la elongación etc., ¿son para vos cuestiones “antinaturales” del organismo humano? digo, porque, por ejemplo el hombre naturalmente no camina en puntas de pie...esa educación hacia ciertos movimientos en el cuerpo, pueden considerarse como antinaturales?

R.: Son completamente antinaturales!!! Por supuesto que el cuerpo no está preparado para pararse en las puntas de los dedos ni soportar tanto impacto por saltos... Bailando la mayoría de las cosas son “incómodas”...se practican hasta lograr fluidez y armonía, pero nunca deja de ser antinatural. Las bailarinas siempre se ven etéreas, armónicas y suaves...para eso se estudia...para que se vea así!. El cuerpo llega a estar en posiciones incómodas y realmente forzadas para lograr poses que en las fotos se ven como si no costaran nada!!!!

He bailado con 5 ampollas sangrando en carne viva a la vez, con 40 grados de fiebre y con distensiones musculares, fascitis plantar, lumbalgias, tortícolis, ojos de gallo y varias molestias más!!!!...He llorado de cansancio físico y me ha dolido hasta el último músculo!!,pero todo forma parte de mi primera elección: bailar. Sarna con gusto no pica?

P.: ¿Qué condiciones consideras que debe tener una chica para ser bailarina de ballet?

R.: Primero debe tener “cabeza”. Con esto me refiero a que debe saber a qué se atiene. Debe ser su elección y hacerlo con total libertad, tener talento y espíritu de superación, fuerza de voluntad y autoestima.

Ahora por cuestiones físicas debería tener una mínima flexibilidad y gracia de movimiento, líneas estilizadas y longilíneas...aunque mi opinión es que el grado de trabajo regular, constancia y compromiso con el entrenamiento influyen directamente sobre el resultado de su evolución. No solo las condiciones físicas iniciales son las que te llevan al éxito. He visto grandes bailarines hechos de puro trabajo y cero condición física.

P.: Dejando un poco de lado la exigencia ¿Qué sentís cuando bailas? ¿Sentís que te expresas de una forma diferente?

R.: El momento de estar bailando es el momento más gratificante para un bailarín, el momento donde todo esfuerzo pierde fuerza, todo dolor desaparece y el sacrificio se transforma en pura dicha y placer. En ese momento sentís que todo valió la pena. Sale el arte más puro...la artista más arraigada, sale el goce y te transformás. Dejas de ser Aldana Bidegaray y sos el hada, la bruja, la princesa, el cisne, la mala, la buena...la que debas ser. Amás, odiás, sufrís, reís a la par de tu personaje y ya no sos consciente que existe una vida real detrás de esas luces que te iluminan de frente.

Luego la corona desaparece, el tutú también. Se borra el maquillaje y al sacar tus “zapatitos de cristal”, las ampollas siguen ahí. Te enfrías y los dolores surgen. Pero todo valió la pena, la gratificación es plena.” Quién te quita lo bailado?”.

P.: ¿Pansas que cuando bailas estas “creando”?

R.: Sin duda. Todo el arte que siento que llevo encima lo vuelco en el escenario. Creo mis historias, las siento a mi manera, las disfruto porque me pertenecen!. Soy la mala del cuento?...ok,que tan mala puedo ser?, una mala malísima, una mala adorable? Soy una princesa, ok,una princesa apasionada o lánguida? .Hay ciertos roles con pautas muy marcadas y otros que permiten que la creación surja de tu arte. Suelo trabajar en la parte creativa de los personajes porque me apasiona la interpretación de los mismos.

P.: ¿Qué te gustaría transmitir cuando bailas?

R.: Querría siempre transmitir lo que siento arriba del escenario. Me comprometo mucho con eso y me encanta cuando alguien me dice que se emociona, se ríe o sufre a la par mía.

Me gusta transmitir realismo y las emociones que me surgen a mí.

P.: ¿Consideras que es una práctica rigurosa?

R. Lo es. Sólo el entrenamiento riguroso permiten al cuerpo llegar a destrezas como las que realiza el bailarín. El cuerpo es cruel y pasa factura. Todo el trabajo que se consigue con horas de arduo trabajo, se pierden hasta en el descanso de un fin de semana. Por esta razón la práctica debe ser repetitiva, constante y rigurosa.

P.: ¿Recordas cómo te estimulaban tus maestros durante los primeros años?

R.: Siempre tuve buenos maestros que te entrenaban para ser la mejor. La exigencia era bastante pareja pero siempre se inclinaba hacia quien tenga más rapidez en el aprendizaje y que demuestre progresos más rápido. Esto hacía que la competencia gane un lugar de importancia y forje tu espíritu más aguerrido para mantenerte en carrera.

P.: ¿Hasta qué edad es “útil” un bailarín/a?

R.: La bailarina puede bailar bien hasta los 40 años aproximadamente. Por supuesto existen casos de grandes bailarinas que han bailado hasta mas grande como también muchas que por los achaques del cuerpo han debido abandonar antes.

El bailarín tiene una exigencia física diferente a la de la bailarina y puede que el cuerpo se deteriore más rápido, por el desgaste de las articulaciones al tener cantidad de saltos en sus performances y por sufrir de la espalda por haber hecho años de partenaire.

En el caso de las bailarinas muchas veces a los 40 años ya con el cuerpo cansado prefieren dar espacio a otras cosas como la familia o pasar a la docencia.

P.: ¿Qué relación podes hacer entre el arte, la técnica y la danza?

R.: Forman un todo. Es un estilo de vida. El arte que lleva uno, sería el artista innato, la técnica clásica en este caso que es tan específica y la danza como movimiento que une todo lo anterior.

P.: ¿Hoy por hoy, la danza constituye para vos un estilo de vida?

El ballet para mí nunca fue lo más importante, siempre estuvo en la lista de mis prioridades pero no la que más.

Si por estilo de vida nos referimos a tener plena consciencia de la dedicación que necesita esta disciplina, sí, la tuve. Estilo de vida diferente al resto, con la seguridad de que ese estilo de vida lo elegía. Y adoptas ese estilo de vida porque te mantiene “en danza”.

Ahora ya más grande y con una familia, el ballet aparece desde otro lugar. El esfuerzo debe ser el mismo para mantenerte físicamente pero la dedicación extra que le pueda poner es menor.

P.: En la actualidad, ¿cuántas veces por semana bailas?

R.: Los ensayos son de martes a sábado. Cuando llegan épocas de funciones bailo jueves, viernes, sábados y domingos.

P.: Si pudieras elegir, ¿volverías a elegir la danza como una disciplina artística o te enfocarías en otra rama del arte? ¿Por qué?

R.: Sin duda volvería a elegir esta disciplina que tantas satisfacciones me dio y que todavía me da.

ENTREVISTA N°2

Entrevista a Micaela Bonanno. Bailarina en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón

P.: ¿A qué edad empezaste a bailar?

R.: Comencé a bailar a los 3 años.

P.: ¿Fue decisión tuya o de tus padres?

R.: Fue decisión de mis padres por recomendación de un traumatólogo ya que yo tenía que usar plantillas porque tenía pie plano, así que crecí bailando y obvio que adoro bailar.

P.: ¿A dónde estás bailando/ entrenando actualmente?

R.: De Lunes a Sábados tomo clases en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y por la tarde divido los días entre ensayos en el Teatro Colón y también tomo clases en el estudio donde comencé cerca de mi casa llamado Tamiris Ballet, donde se encuentran mis amigos.

P.: ¿Cómo te sentís respecto a tus compañeras de ballet? ¿Sentís que hay competencia entre ustedes?

R.: Como te decía, en el Tamiris Ballet, están mis amigos que me apoyan y no hay competencia entre nosotros. Pero, en el Teatro Colón es muy distinto, la competencia es diaria, mis compañeras suelen hablar mal tanto de mí como de las otras ya sea por envidia o para resaltar los errores, hay algunas que se cruzan para entorpecerte, y demás. Yo trato de no entrar en eso, tengo bien claro que ahí voy para aprender, trabajar y corregir mis errores, no voy a buscar amigas, por eso, a mí no me afecta ni la competencia ni los celos que se producen ahí.

P.: Si bien sos muy chica aun, supongo que tenes sueños u objetivos relacionados con la danza ¿Cuáles son?

R.: Primero que todo, estoy por cumplir uno, ya que gané una beca y voy a tomar clases en una escuela de verano de Nueva York llamada American Academy Of Ballet. Mi gran sueño es poder terminar la carrera en el Teatro Colón, pertenecer al Ballet Estable del Teatro Colón y si tengo la oportunidad, sería de viajar, con diferentes compañías de ballet por el mundo, si es primera figura, mejor, estoy trabajando para eso.

P.: ¿Cómo son los entrenamientos? ¿Cuántas horas diarias entrenas?

R.: De Lunes a Sábados son 4 horas diarias a la mañana de clases, estas son muy intensas. Y a la tarde en los ensayos del Teatro Colón que son los Lunes, Marte y Miércoles y más llegando a fin de año se suman los Jueves, son 3 horas de 18:30 a 21:30 y cuando no tengo ensayo por

alguna razón, aprovecho y tomo clases en el Tamiris Ballet, que no son tan intensas porque están mis amigas, y ahí tomo aproximadamente 2 horas y media de clases.

P.: ¿Tomas las clases de danza como una obligación?

R.: Para nada, es lo que amo, si es por mí, estaría todo el día bailando.

P.: ¿Consideras que es exhaustiva la disciplina de la danza?

R.: No, para nada yo disfruto de tomar clases y de bailar.

P.: ¿Consideras que es una práctica rigurosa?

R.: Sí, a la vista de espectador parece muy simple y fluida, pero no es así, es muy complicado, hasta el mínimo detalle se nota, se necesita mucha fuerza, concentración, equilibrio, salto y todo esto tiene que estar aplicado simultáneamente en todo momento para que sea agradable y limpio para el espectador.

P.: ¿Crees que a través de la danza educaste de alguna forma tu cuerpo?

R.: Sí, ya empezando por la postura que es muy importante para el bailarín y para la vida cotidiana, la alimentación, ya que tiene que ser muy variada para que pueda rendir todos los días, el descanso también es importante por el rendimiento, por eso a veces tengo que cancelar salidas ya que no tengo tiempo para descansar porque me levanto todos los días a eso de las 5 de la mañana.

P.: ¿Qué condiciones consideras que debe tener una chica para ser bailarina de ballet?

R.: Lo principal es la disciplina, luego vienen las condiciones físicas que completan a un bailarín, y después es trabajar constantemente.

P.: ¿Qué te gusta transmitir cuando bailas?

R.: Me gusta transmitir sentimientos, pasión, armonía, belleza, contar historias, imaginación, amor por lo que hago, y muchos sentimientos más.

P.: ¿Cómo te estimulan tus maestros?

R.: En el Teatro Colón es depende de cómo te llevas con el maestro, cuanto entusiasmo y ganas le pones a cada clase y la disciplina, por eso si le pones onda te están muy encima y te corrigen o te felicitan; sino no te registran. Y en el Tamiris Ballet, mi maestra me vive estimulando para que mejore y no solo conmigo sino con todas.

P.: ¿Alguna vez tuviste una lesión importante en tu cuerpo que te ha dejado afuera de alguna función o practica?

R.: No, por suerte nunca, dicen que si uno está bien preparado, descansado y con buena alimentación, es más difícil que te lesiones.

P.: ¿Cuál crees que ha sido hasta el momento la mayor exigencia que tuviste que afrontar en el ballet?

R.: La mayor exigencia tanto física como mental las tuve y las tendré en los exámenes del Teatro, como también en el examen de ingreso.

P.: ¿Qué es lo que más te cuesta a nivel técnico?

R.: No hay algo específico, todos los días aparecen nuevos detalles que se solucionan con el tiempo o en el mismo instante.

P.: Si bien amas lo que haces, imagino que también habrá momentos frustrantes o no tan gratos ¿Podrías mencionarme alguno?

R.: tuve uno hace muy poco en la función de fin de año del año pasado en el Teatro Colón, resulta que bailábamos Vals de la Bella Durmiente y nuestro vestuario era una malla con un tutú romántico rosa, por falta de organización el vestuario no estaba en condiciones pero tuvimos que salir a bailar igual, en el medio de la coreografía se me desprende el tutú y me quedo en malla, encima justo en el medio y adelante del escenario; obvio que no me importó y seguí bailando.

P.: ¿te sentiste discriminada alguna vez por compañeras o maestras de baile?

R.: Discriminación no sería la palabra adecuada, solo entre todas mis compañeras hay envidia, celos y mucha competencia, pero como te comenté antes, trato de no meterme en eso y hacer oídos sordos.

P.: ¿Consideras que, a diferencia de otras chicas de tu edad, tu cuerpo es “distinto”? Si es así, ¿cuáles son las diferencias que notas y a que crees que se deben esas diferencias?

R.: Sí, mi cuerpo es distinto ya que es más flexible, fibroso, tengo diferente postura y tengo diferente andar ya que al ser rotada camino distinto.

Entrevista N° 3

Entrevista a Florencia Blasi. Bailarina de diferentes estilos de danza.

¿Cuánto tiempo hace que practicas danza?

Tomo clases de danza desde los 7 años, con lo cual hace 22 que bailo.

¿Qué tipo de danza practicas?

Comencé con danza clásica y españolas. Continué con danzas árabes hasta la actualidad. E incursione en danza jazz, tap, contemporáneo y hip hop, entre otros ritmos.

¿Dónde te formaste?

Empecé a estudiar en una escuela de mi barrio (Escuela de danzas InésGambetta) donde me egrese de profesora de Danza Clásica.

Estudie Licenciatura en Coreografía en la Escuela de Reina Reech durante un año y medio y paralelamente danzas árabes en la Escuela de Danzas Árabes Saida, donde me recibí en el 2013 de profesora.

Tomé clases de contemporáneo en el IUNA (actual UNA).

Seguí perfeccionándome en la danza árabe con el Maestro Yamil Annum, de cuya escuela me recibí en el 2015 y donde actualmente sigo tomando clases.

¿Bailas actualmente de manera profesional? ¿Dónde bailas?

Actualmente bailo danza árabe de forma amateur, ya que no me pagan por ello. Me presento ya sea de forma solista o grupal en muestras de alumnos, restoranes árabes, o espacios artísticos donde se organizan shows.

¿Cómo definirías la danza si es que consideras que se puede definir esa práctica?

La danza es arte, es expresión. Es entender el movimiento no solo desde la mente sino que es un conocimiento que va desde la mente al cuerpo; es un conocimiento del que siempre hay más por aprender.

¿Crees que es una práctica donde predomina la disciplina?

Si, la disciplina es muy importante. Pero también depende de que pretenda uno de la danza. Si se realiza como hobbies, de una forma más descontracturada o por el simple gusto, creo que “la disciplina pasa a un segundo plano”; en cambio si uno busca ser profesional y dedicarse a la danza el grado de disciplina incrementa.

¿Qué entiendes por disciplina?

Entiendo por disciplina a la constancia. A que si un ejercicio no sale se práctica mil veces hasta llegar al mejor resultado del mismo. Disciplina es igual a compromiso, a ensayo, y a nunca dejar de tomar clases, porque uno nunca deja de ser alumno cuando de danza se trata.

¿Consideras que a través de la danza educaste de alguna manera tu cuerpo? Si es así ¿cómo lo educaste?

Creo que no desde lo físico. Tal vez es difícil de explicar, mi cuerpo generó una memoria, como cuando se dice que uno nunca se olvida de andar en bici. Puedo no estar ejercitada o en forma, o no practicar determinada disciplina desde hace algún tiempo, pero de alguna manera el movimiento sigue ahí porque el cuerpo lo recuerda.

¿Para vos, el bailarín de ballet se diferencia del bailarín de otros estilos de danza? ¿En qué?

Creo que el ballet tiene una mayor exigencia, por ende el bailarín que quiere bailar danza clásica necesita de un mayor compromiso para con ella, más disciplina y más atención para su cuerpo, ya que a mi entender y percepción es la única disciplina que exige tener un cuerpo con determinados parámetros (peso, elongación, etc.)

¿Te referís a un cuerpo estereotipado? ¿Cuáles son las características que tiene que tener un bailarín según tu punto de vista?

Todos, absolutamente todos podemos bailar. Pero para dedicarse profesionalmente al ballet se debe tener un peso puntual y una determinada elongación. Esto, más que mi punto de vista es lo que sucede con los cientos de chicas que intentan ingresar en el Teatro Colón y que muchas veces no quedan por tener un kilo de más o no ser lo suficientemente laxas. También se considera dentro de este estereotipo a aquellas con piernas largas y troncos más cortos

¿La danza es un arte?

Sí. En todas sus formas.

¿Por qué?

Porque la danza es la manera que tiene el ser humano de expresar mediante el movimiento.

¿Cómo definís el arte?

Lo defino como toda expresión del ser humano que tenga el fin de transmitir algo, ya sea para un público o para sí mismo.

¿Cómo son los entrenamientos? ¿Consideras que son exhaustivos?

En mi caso estoy ensayando para la muestra de fin de año de la escuela de danzas árabes donde sigo siendo alumna. Ensayamos todos los miércoles 3hs consecutivas, y sí, es exhaustivo. Aunque no es lo mismo tomar clases donde uno puede estar más relajado (si bien hay una carga de cansancio corporal ya que no deja de ser actividad física), a un ensayo donde se busca que el resultado sea lo más “perfecto” posible.

¿Cómo crees que se logra o trata de lograr esa perfección?

La “perfección” se logra (si es que acaso eso existe) ensayando constantemente, tomando clases con más de un maestro. Haciendo hincapié en los detalles, tanto individual como grupalmente, si es que hablamos de una composición en conjunto. En definitiva, sea en la condición que sea, esforzándose al máximo.

Si te digo que la práctica de la danza, se asemeja a la lógica capitalista, ¿Qué opinas?

La verdad necesitaría de un poco más de contexto para relacionar dos cosas que veo en carriles tan alejados.

Me refiero a la lógica de la disciplina básicamente, a la búsqueda de extraer de los cuerpos sus energías en pos de una utilidad. ¿Consideras que se da en la danza eso?

Desde ese aspecto sí, se da totalmente en la danza. Se va a tratar de buscar de cada bailarín el máximo de él para “generar” arte, para expresar.

¿Cómo es la relación de espacio – tiempo en el baile?

Creo van de la mano. Se necesitan de ambas cosas para bailar. Necesitas del tiempo para recorrer el espacio y del espacio para moverte en determinado tiempo.

¿Crees que cuando bailas estas creando?

Creo que cuando uno baila siempre es en constante creación, uno crea desde el movimiento las emociones que quiere transmitir.

¿Te sentís libre al bailar? ¿Te sentís libre cuando estas entrenando?

Me costó mucho sentirme libre al bailar. Comencé estando bajo el rigor del ballet y uno busca (o por lo menos yo) ser perfecto. Con el paso del tiempo, y de estar 3 años sin bailar, me di cuenta que la danza por lo menos en mi caso debía pasar por otro lado, por disfrutarlo. Y, si bien, la exigencia propia siempre la voy a tener, comencé a encararlo desde otra forma, de igual manera en un ensayo o una clase.

También considero fundamental para que esta “libertad” se dé, sentirse cómodo en el lugar donde uno esta, ya sea desde el maestro hasta compañeros. Lamentablemente es un ambiente donde a veces predomina más la competencia para con el par, que con uno mismo; en ese caso la libertad y el disfrute quedan en planos olvidados por la ambición de “ser mejor que el otro.”

¿Consideras que en la danza clásica y en la danza moderna el bailarín se expresa de la misma forma? O, por el contrario ¿crees que la danza clásica es más estricta y no da lugar a la libertad de movimientos, a expresar sentimientos?

Considero que son danzas muy diferentes, pero que ambas tienen una exigencia importante. Los sentimientos se expresan en todo tipo de danza, solo que tal vez de maneras diferentes. Si a mí me toca interpretar a Odette del Lago de los Cisnes me tengo que meter en el personaje y transmitir los sentimientos que requiere la caracterización.

Creo que la danza clásica es más estructurada, tal vez, desde sus mismos pasos y eso hace pensar que es más fría o que no tiene expresividad.

Si bien, como decís, hay expresividad en el ballet, también me confirmas que son danzas muy diferentes. Puntualmente, donde notas esas diferencias? Teniendo experiencia en

varios estilos de danza y una formación en ballet, no consideras que en el ballet predomina opresión? Me refiero a que, justamente por ser tan disciplinado y estructurado, sea (tal vez) menos libre que otro tipo de danza.

Tal vez lo que genera esa diferencia entre las danzas (más allá de la técnica de cada una, el cual es aspecto fundamental ya que los movimientos del ballet suelen ser más lineales y rígidos por decirlo de alguna manera pero a su vez son delicados y ligeros) y que crea una falsa ilusión de opresión es el hecho de que en la danza clásica no se da, como en otras disciplinas, la posibilidad de improvisación en escena. Hay un repertorio de obras que hay que seguir, o una coreografía marcada previamente. El bailarín de danza contemporánea puede salir a escena sin coreografía alguna y dejarse llevar por la música (o no) mientras que el bailarín clásico no tiene esa posibilidad, siempre va a estar “regido” por la coreografía montada.

Por otro lado dentro de una clase/ensayo también se ven esas diferencias, la clase de ballet suelen ser más disciplinadas que por ejemplo una clase de hip hop (ya sea desde el uso de un

¿Qué lugar ocupa en tu vida el baile?

La danza no sólo es mi cable a tierra, es a lo que me gustaría dedicarme en un 100% ya sea arriba de un escenario o en el salón dando clases.

Actualmente ocupa el 50% de mi tiempo, es como tener una doble vida. Llegar a la oficina de camisa y pantalón de vestir pero tener el bolso a mano con la ropa de ensayo.

Entrevista N° 4

Entrevista a Franco Purasi. Bailarín Aficionado.

¿A qué edad empezaste a bailar?

Empeche a los 19. Después de terminar el secundario. Decidí tomarme un año sabático y probar algo nuevo, un día pase por frente de una academia y vi gente bailando, sonriendo y con buena música, así que pensé, "tengo que entrar ahí", así empecé a bailar y nunca más deje. Por casualidad encontré una elección de vida.

¿Fue decisión tuya o de tus padres?

Fue puramente mi decisión. Imaginate, terminaba el secundario y no iba seguir una carrera, eso a mis padres no les gustó nada. Y cuando mencione que se me había ocurrido entrar en una academia de danzas, me repitieron incansablemente "es una pérdida de tiempo" "nadie vive de eso" "eso no tiene futuro" y demás críticas. Pero lo que recuerdo que me dije a mi mismo fue, "lo voy a intentar, y si no funciona, no me arrepentiré de haberlo hecho".

¿Qué podes contarnos de tu experiencia?

Bueno, deje esta pregunta para el último. Para cubrir lo que no pude decir en las demás. Creo que la lección o revelación que me queda de la danza, es una forma de conocernos y conectarnos con nuestra naturaleza interna que no encontré en ningún otro lugar. Supongo que todos los modos de arte hacen eso de alguna forma. Pero creo que la danza es la más instintiva y primitiva, recorre tu cuerpo y te toca los nervios, las fibras. Encontré en la danza un modo de espiritualidad más pura, más real, más física, incomparable. Después de investigar otras prácticas, he encontrado similitudes con el budismo y sus prácticas, con el hinduismo, y esas corrientes espirituales que se enfocan en el desarrollo del ser, en busca de un camino superior. Como todo arte, también la música y la literatura, que me gustan mucho, te muestran una comprensión del mundo basado en la belleza y la entrega, en los sentimientos, y en las expresiones peculiares del humano, es nuestra forma de crear, lo que nos asemeja a dios, lo que nos conecta con la divinidad por un momento. En mi caso la danza me hace conectarme con mi cuerpo físico, y sentirlo y entrenarlo para optimizarlo y sacar el mayor provecho de él, acompañado con buena música que haga equilibrar mi mente y buscar la inspiración, encuentro una manera muy placentera de desarrollarme y mejorar como persona, y me inspira a producir pensamientos que luego puedo escribir y compartir con otras personas.

¿Actualmente dónde estás bailando/ entrenando?

Ahora no voy academias a aprender, la economía no está bien y no puedo costear una cuota. Pero entreno en casa, y aprovecho las clases que doy para entrenar también.

¿Cómo son los entrenamientos en cuanto a tiempo/espacio?

Entreno al menos una hora y media, cuando tengo oportunidad, que serán unas tres o cuatro veces a la semana. Media hora es para calentamiento, y el resto para las series que elija ese día. Cuando entreno en casa hago "drills" que serían repeticiones de movimientos cortos o sin mucha amplitud porque no tengo mucho espacio. Cuando estoy en clases, aprovecho hacer giros, saltos, o recorridos. Cuando usas la barra en los ejercicios correctivos no hace falta mucho espacio. Pero si quieres desplazarte o desplegar una coreo te hace falta un espacio como de 45m².

¿Consideras que la danza es una práctica disciplinaria?

Absolutamente, por excelencia. La disciplina es lo que más hace la diferencia, el entrenamiento hace al bailarín, como en cualquier deporte de elite. Es lo que más me gusta del ballet clásico, porque me hace ser consciente de mi progreso, y de mis errores, y constantemente me obliga a ser mejor.

¿Consideras a la danza un deporte de elite? ¿Por qué?

Sin duda, la danza, y especialmente el ballet, son artes de elite, donde sus reglas son definidas y siempre marcan la perfección que se debe lograr, por supuesto, esa perfección es relativa ya que el humano no es perfecto, pero son guías que nos permiten entender la perfección y el equilibrio de las formas para usarlas en el arte.

Usualmente el ballet clásico se forma por los mejores bailarines de una escuela, esa es la elite de la escuela, por eso es que su entrenamiento y dedicación debe ser prueba de que son los mejores.

Además, en Europa y EE.UU. se comienza a considerar el ballet un deporte de elite para que los bailarines tengan acceso a los cuidados de un atleta, como en nutrición, terapias, etc.

¿Es una práctica rigurosa?

Ciertamente, el clásico es para los exigentes. No puede ser menos que perfecto. Y debes atenerte a esos estándares. Se fija mucho en los detalles, y en el control del cuerpo, se entrenan hasta los dedos de los pies! Así que cada milímetro de tu cuerpo debe estar bajo tu supervisión.

¿Crees que a través de la danza se educa el cuerpo? ¿Por qué?

Claro! Es increíble como tu cuerpo puede educarte sobre ti mismo. La conciencia corporal que vas logrando con los años te hace percibir todo lo que le pasa a tu cuerpo, y además te ayuda a

tratar esas molestias. Como cuando tengo un día pesado llego a casa y me estiro, después de media hora me siento como Nuevo, liviano y relajado. Como si me hubieran dado un masaje.

¿Qué relación podrías hacer entre la práctica del ballet y un “trabajo”?

Personalmente, si tomamos la palabra trabajo como se la considera comúnmente. Creo que no tiene mucho en común, yo bailarías aunque no me pagaran por hacerlo, y creo que todos los bailarines harían lo mismo. Pero en cuanto a la palabra en su sentido más científico, como se la usa en la física, relacionada al esfuerzo y la fuerza aplicada, creo que es uno de los trabajos más arduos que hay. Se dificulta comparar la danza con el trabajo porque el esfuerzo, la dedicación, y el sacrificio se neutralizan por el placer y la satisfacción que te da. Y muchos se aprovechan de eso para desvalorizar el trabajo del bailarín, y la inversión de dinero, tiempo y esfuerzo que se necesitan para bailar.

¿Para vos, que es lo más dificultoso de la danza?

Claramente sería la dedicación en sí. Como no hay una carrera oficial de danza, los bailarines deben dedicar el tiempo que les sobre de su día a entrenar, ya sea que trabajen o estudien. El aprender a bailar es lo más difícil, porque debes trasladarte a distintos lugares, muchas veces después de un día difícil, porque los padres prefieren pagar libros en vez de puntas nuevas. Porque no recibes el apoyo suficiente, porque nadie cree que lo vas a lograr. Lo más difícil diría, es hacer realidad tus sueños, y frecuentemente la danza es un sueño.

¿Qué te gusta transmitir cuando bailas?

Que lo disfruto, que soy feliz. Creo que hay que predicar con el ejemplo, tal vez si yo logro transmitir pasión y amor por la danza, más personas se animen a descubrirla. No pienso mucho en como se ve desde afuera, pienso en disfrutarlo. Ósea, es el mejor momento de mi vida, por lo que he trabajado tal vez todo un año, y solo dura unos minutos, debo disfrutarlo al máximo.

¿Alguna vez tuviste una lesión importante en tu cuerpo bailando?

Nunca, no al menos para tener que recuperarme. Varias veces me molesto la rodilla por un tiempo, o me tiro el talón, o estire demasiado y me dolió por una semana. Pero no más que eso. Muchos bailarines se lesionan frecuentemente, pero soy de entrenar con calma y cuidando mis movimientos, se progresa igual de rápido y se evitan largos periodos de inhabilitación por una lesión.

¿No crees que, en el caso de bailarines profesionales, sus mismos entrenadores le exigen al máximo y muchas veces provocan fatigación, lesiones?

Sí, claro. En una academia entrenas dos horas dos veces por semana, en el ballet oficial entrenan cuatro horas todos los días, eso solo ya produce una fatigación. Por otro lado, el cuerpo logra un

estado físico que puede soportar ese esfuerzo con el tiempo, lo que antes te parecía imposible, lo haces todos los días. Y seguramente esos bailarines tienen más lesiones que los demás.

Aunque también, los mismos maestros son muy cuidadosos con sus alumnos, como te dije, se trata de evitar lesiones a toda costa. Las maestras suelen decirte que te tomes tu tiempo, que lo hagas con calma que te puedes lesionar. El objetivo del entrenamiento en ballet es para evitar lesiones, aumentando la flexibilidad, corrigiendo las posiciones, utilizando la fuerza correcta, y entrenar con movimientos lentos hasta que tu cuerpo aprenda a moverse sin riesgo, y luego recién aumentar la velocidad.

¿Cuál crees que ha sido hasta el momento la mayor exigencia que tuviste que afrontar en el ballet?

Como veras, no soy mucho de fijarme en comparaciones, empecé a bailar de grande y nunca fue mi objetivo convertirme en un bailarín de escenario, sabía que no era mi oportunidad. Me dedico al entrenamiento, a enseñarlo y estudiarlo. Pienso que es una disciplina para la vida y la salud. Pero el ballet está lleno de exigencias. En mi caso, sería dedicarle tiempo para progresar, y ser el único de mis amigos que baila en vez de jugar al fútbol, lo cual no es malo, es gracioso, pero un poco excluyente. Pero sé que eso no es nada comparado con bailarines que debe competir para formar una carrera.

Si, como vos bien decís, no estas a un nivel de profesionalismo y competitivo como los bailarines profesionales. Pero me imagino, que al estudiar, bailar y enseñar, tendrás contacto con muchos bailarines/as profesionales, que podes contarme sobre ellos? Al bailar, puede que tengas otra perspectiva. Como ves vos a los bailarines profesionales? Me refiero a nivel exigencia/disciplina/constancia/trabajo/dolencias/presiones...

Sí, hay mucho para decir sobre eso. Conozco muchos profesionales, que entrenan y trabajan de la danza. La primera diferencia que veo es que ellos deciden elegir la danza como su profesión, un día deciden que van a ser bailarines, y allí aparece el sentido de identidad, esa elección les hace cambiar sus costumbres y rutina diaria, cambian sus vidas. Se trasladan mucho, viven con poco dinero, buscan mejorar sus habilidades. Y eso los lleva a tener una vida menos materialista, es decir, sus prioridades pasan por desarrollarse ellos mismos.

Se exigen mucho, y entrenan mucho, pero buscan más estilos para aprender, una bailarina de ballet busca diferentes maestros que le enseñen más diversidad sobre el ballet.

La disciplina y la constancia no la sufren como un sacrificio, disfrutan entrenar y se divierten en el proceso. Lo que más esfuerzo les consume es mantenerse en su camino, cuando eligen ser bailarines, saben que será difícil encontrar trabajo. El mayor trabajo para ellos es vivir con poco dinero, con trabajos esporádicos, dividiendo su tiempo, viajando en busca de oportunidades,

tratando de mantener el sueño vivo. En general dedicarte a la danza es una elección de vida que conlleva mucho esfuerzo.

¿Qué es lo que más te cuesta a nivel técnico?

Como varón, la flexibilidad, claro. Por naturaleza las mujeres tienen más flexibilidad y les da esa ventaja en sus líneas. Aunque tampoco le presto mucha atención, o preocupación, trato de llevar un desarrollo equilibrado entre fuerza y flexibilidad, me fijo si lo que me falta es más fuerza o más flexibilidad y trabajo en eso. Por suerte he superado el obstáculo de la rotación, que era mi gran dificultad. Y así voy superándome, tuve que aprender a cultivar la paciencia, cosa que no está en mi naturaleza. Y ahí va otra cosa que puedes aprender de la danza, a nivel de crecimiento personal.

¿Qué diferencias hay entre el ballet y otros tipos de danza? Me refiero a nivel técnico y artístico.

He bailado clásico, jazz, tap, y salsa. El clásico es considera la madre de las danzas, y a nivel técnico no hay comparación, es perfecto o no lo es, no hay grises. Y eso me gusta, es claro y definido en lo que es bueno. A nivel técnico jamás he visto a nadie entrenar como una bailarina, es el tope de línea. A nivel artístico hay muchos estilos, pero siempre que sigan las reglas del ballet son siempre destacados. Los ballets más tradicionales con puntas se ciñen más al tiempo a las poses, a la rigidez de la disciplina. Los más contemporáneos se bailan descalzos, y se mueven más fluidamente, resaltan el cuerpo y su naturaleza. En cuanto a las otras danzas, son maneras, ritmos y estilos que surgen de tradiciones que representan una cultura, no tienen mucha técnica, y si bien son artísticas, no llevan ese misticismo del arte como creación. Pero cada danza tiene su característica particular. El clásico es para entrenar y el tap para divertirse, suelo decir.

¿Me podrías definir como son las disposiciones del espacio dentro del ámbito de la clase?

Voy a describirte un salón de clases estándar, el espacio es de al menos 35m² (7*5). Puede tener espejos en dos lados del salón o en uno, los espejos cubren todo el ancho de la pared y hasta unos dos metros de alto. Se necesitan barras, que se colocan a 1,20m de altura aproximadamente, preferiblemente de madera, a veces también se usan barras móviles. El piso es mejor que sea de madera, aunque dependerá del presupuesto de la academia. El equipo de música debe tener buena calidad, aunque no es necesario que tenga mucha potencia, el volumen debe dejar que escuchemos a la maestra. La iluminación debe ser suave y abundante que no se generen sombras duras que puedan confundir.

Me refiero más bien, a como se disponen los bailarines/estudiantes en el espacio. ¿Tienen, por ejemplo, un lugar definido o van cambiando?

Cada uno tiene siempre un lugar en la barra, y también en el centro, un lugar donde se sienten cómodos. En las clases siempre se ubican en esos lugares, pero cuando se arma la coreo se ordenan para ese tema. Es útil siempre tener la capacidad para ubicarte en cualquier espacio.

En clase, siempre se cambia de frente se cambian de lugar y se recorre el espacio como una forma de aprender a moverte en un escenario. También se cambian los ejercicios de izquierda a derecha.

¿Qué importancia tiene el tiempo musical para poder bailar?

Depende de la danza. En clásico es más flexible, ya que los movimientos son más suaves y la música no tiene muchos golpes. Pero siempre es bueno saber el ritmo, y tener buen oído. El tap es más estricto, debes ir perfectamente a tiempo, cada golpe debe estar en su instante correcto. Pero en general, es importante ir a tiempo, es decir, por más que bailes a contratiempo, debes saber los que estás haciendo, debe ser consciente, no por error.

¿Consideras que el ballet es un arte? ¿Por qué? ¿Cuáles son sus características?

Absolutamente, el ballet es el arte del cuerpo. Busca la belleza y la perfección como todo arte, busca expresar y poetizar el movimiento, no es solo un deporte que busca lograr un puntaje, el ballet busca crear la forma del movimiento. Y esos procesos creativos que se experimentan en el ballet son característicos del arte.

Como espectador, ¿Qué es lo que más te “atrapa” de la danza?

Jamás había ido a ver un ballet antes de empezar a bailar, así que no sé lo que es ser un mero espectador de la danza. Ahora trato de ir a todos los espectáculos de danza que pueda. Y me fijo en las líneas, en la destreza, trato de ver el trabajo que conlleva lograr lo que están haciendo en el escenario, me atrapa ver la gracia con la que el cuerpo puede moverse, e imaginar lo que deben estar sintiendo esos bailarines. Para luego implementarlo en mis rutinas. Me gusta la disciplina, y la anatomía de la danza, eso es lo que me atrapo desde el principio. Más allá de eso no soy un buen espectador de danza, cuando la gente me pregunta -de que se trató el ballet?- yo respondo -de gente bailando.

¿Crees que hay diferencia entre ver un espectáculo de ballet por televisión y verlo en vivo? ¿Por qué? ¿Cuáles son esas diferencias que puedes mencionar?

Hay mucha diferencia, en casi todos los espectáculos en vivo, en video se pierde el 50% de la experiencia. Hay muchas razones, primero porque tanto las cámaras como los micrófonos no capturan todos los aspectos del momento, y después los medios de reproducción tampoco tienen la capacidad de mostrar todo completamente. Pero también se pierde mucho de la sensación de estar en vivo allí, la acústica, las vibraciones, los instrumentos. Además el público y lo que

emiten, la adrenalina, la excitación, los aplausos. Yo estudie cine y soy productor independiente, y veo la diferencia aun en el backstage, cuando filmas, el trabajo es monótono, repetís lo mismo muchas veces, hay demasiado control, terminas el video, y luego nada más pasa, se acaba el trabajo. En cambio, el teatro es diferente, ensayas constantemente, es menos controlado y más familiar, te reunís y compartís tiempo con tus amigos, y cada vez que salís al escenario sentís el vértigo, la adrenalina, el miedo, los nervios, la ansiedad, como si fuera la primera vez, y eso no se compara con nada.

¿Crees que hay mayor autenticidad en el aquí y ahora del vivo y en directo?

No sé si le llamaría mayor autenticidad, un mensaje puede ser entregado en cualquier medio. Pero la experiencia se pierde, la electricidad en el aire, el vivo se enfoca mucho en la experiencia del espectador, en la experiencia física, porque el espectador está presente junto con el artista.

Me gusta ver ballet en video, aprendo mucho sobre la línea y las coreografías. Pero de un modo más educativo, es decir como un ejemplo, pero en video no se siente el trabajo del bailarín, es como si estuviera más lejos.

ENTREVISTA N° 5

Entrevista a Verónica Echevarría, 30 años. Bailarina de danza clásica y jazz

P.: ¿Cuánto tiempo hace que practicas danza?

R.: Bailo desde que soy muy chiquita, pero comencé a tomar clases formalmente a los 14 años.

P.: ¿Qué tipo de danza practicas?

R.: Actualmente estudio danzas clásicas y jazz. Además he bailado flamenco, pero poco tiempo

P.: ¿Dónde te formaste?

R.: Empecé en la escuela del barrio cuando tenía 14 años. Cuando fui creciendo fui incrementando las horas de ensayos y clases. Me perfeccioné con cursos y seminarios.

P.: ¿Bailas actualmente de manera profesional? ¿Dónde bailas?

R.: No soy profesional, hago presentaciones en diferentes centros culturales, en eventos y fui a algún que otro casting.

P.: ¿Cómo definirías la danza si es que consideras que se puede definir esa práctica?

R.: La danza es mi pasión. Es una manera de vivir para mí...y si quieres que te diga conceptos, no sé. ...es arte

P.: ¿Crees que es una práctica donde predomina la disciplina?

R.: Si, disciplina y esfuerzo

P.: ¿Qué entiendes por disciplina?

R.: Para mí la disciplina es constancia, ensayar y todo lo que requiere ser bailarina. Es una manera también de vivir. Yo soy disciplinada en casi todos los aspectos de mi vida

P.: ¿Qué diferencias notas entre la danza clásica y el jazz? ¿el ballet es más exhaustivo?

R.: Si, el ballet es mucho más “técnico” si bien en todo baile hay una técnica, el ballet es donde esa técnica es mucho más exhaustiva. El ballet es difícil. Son horas y horas y horas de práctica para que te salga un paso o una pirueta. Bailar clásico lleva años y años de formación. En

cambio en un año puedes aprender a bailar jazz. La diferencia radica en la exigencia que tiene el ballet, que no lo tiene ni el jazz ni otras danzas modernas.

P.: ¿Consideras que a través de la danza educaste de alguna manera tu cuerpo? Si es así ¿cómo lo educaste?

R.: Si, la danza me permitió educar mi cuerpo. Más que nada porque a través del baile empecé a conocer mucho más mi cuerpo, lo que necesito, como alimentarme para sentirme bien por ejemplo- y cómo manejar los dolores.

P.: ¿Has sufrido muchas dolencias en los años en los que llevas practicando esta disciplina?

R.: No tantas por suerte. Si te refieres a lesiones no tuve ninguna de importancia. Pero si dolores, calambres, ampollas etc. Esos son gajes del oficio.

P.: ¿Cómo son los entrenamientos? ¿Consideras que son exhaustivos?

R.: Y si, si quieres lograr tus objetivos si. Nada puede ser a medias. Tienes que esforzarte para lograr ese paso, ese salto, esa pirueta... lleva mucho tiempo, entrenamiento y constancia.

P.: ¿Te sentís libre al bailar?

R.: Al bailar siento libertad absoluta. El baile es eso, es sentir y expresar lo que sentís para que la persona que te está viendo sienta la misma pasión. Bailar te libera de muchas cosas. A veces estas mal anímicamente y salís al escenario o vas a una clase y te olvidas de todo.

P.: ¿Crees que hay contradicción entre esa libertad que mencionas y el control del cuerpo al que te sometés cuando aplicas la técnica en la danza?

R.: Para mí no es contradictorio. Vos manejas tu cuerpo. Tienes que tener un control para poder lograr hacer determinado paso o lograr una postura. Si no, te desbalanceas. Pero lograr eso es lo que permite gozar lo que viene después... bailar