



Corpóreo Móvil, Cuarta compuerta, fotógrafo: Diego González

Cuerpo en escena: corporealidad, cultura y creación

Ana maría Tamayo Duque

Poco se piensa el cuerpo como un sitio de construcción de conocimiento, lugar de creación, re-figuración y re-instalación de significados culturales, pero la vitalidad que proviene del movimiento, de este ser-en-el-mundo, y de la construcción misma del mundo por medio de nuestra experiencia es innegable.

En los últimos treinta años, gracias al “giro

cultural” que se ha dado en las ciencias sociales, el lugar del cuerpo en movimiento, no sólo como un espacio en blanco que rellenar o un espejo que refleja la sociedad, se ha ido abriendo camino en los estudios antropológicos, psicológicos, filosóficos y sociológicos entre otros. Esta perspectiva no parte de la idea del cuerpo como un sitio pasivo de inscripción, sino de invención y re-inversión de identidades por medio del

movimiento. Dichos estudios se sitúan en la categoría ampliada de estudios en danza, pero incluyen actividades que parten del cuerpo en movimiento, tomando en cuenta artes marciales, deportes, performances, puesta en escena, en fin, cualquier actividad que implique una relación directa del cuerpo y su construcción de significados por medio del habitar en el mundo.

Esta mirada al cuerpo abre una posibilidad de crítica y reflexión sobre la mirada occidental del cuerpo desde la dualidad cartesiana cuerpo/mente, permeando entre otras, teorías del lenguaje, filosofía y estudios culturales, en su búsqueda por mostrar en la tradición filosófica occidental la ausencia del individuo como un “agente en movimiento” (Reed, 1988: 507).

En los estudios tradicionales sobre el cuerpo, Cynthia Novack resalta cómo el cuerpo se ha visto como un objeto manipulado por fuerzas externas al servicio de algo: religión (cuerpo como ícono), el Estado (cuerpo disciplinado), sexo (categorías de masculino o femenino), entre otras (Novack, 1995: 179). Aunque estas categorías articulan algunos aspectos de la construcción del cuerpo, no capturan la experiencia completa del cuerpo como un

sujeto creativo: productivo y re-productivo. Es Víctor Turner quien propone pensar el cuerpo desde su corporalidad y actividad productiva, como lugar donde el cuerpo social es construido como un ensamble de actividades corporales (Turner, 1995: 166); esta propuesta es la que permite analizar, no sólo la corporeidad propia como una entidad aislada, sino la multiplicidad de cuerpos producidos por medio de la danza.

La investigación en danza explora el movimiento como una posibilidad de pensar con y desde el cuerpo, mostrando cómo este también codifica experiencias e ideas, facilita lectura y creación de signos y, de manera cinética, es un medio de transmisión de conocimiento. Esta perspectiva debilita así los dualismos cuerpo/mente, pensar/sentir y las categorías coloniales y nacionalistas de danza tradicional/danza escénica, (elaboradas a partir de prohibiciones coloniales a prácticas dancísticas tradicionales y desde un marcado énfasis en danzas occidentales como medida “civilizadora”) diferencias entre arte culto/expresiones populares (danza contemporánea y ballet clásico vs. danza popular y urbana).



Corpóreo Móvil, *Cuarta compuerta*, fotógrafo: Diego González

La danza como una expresión y práctica de las relaciones de poder y protesta, resistencia y complicidad ha sido objeto de una serie de análisis históricos y etnográficos en los últimos años. Estos análisis complican cuestiones planteadas, sobre todo desde la antropología, en trabajos anteriores en torno a la política de la danza en las áreas de la etnia y de la identidad nacional, de sexo y de clase. Jane Desmond (1997) habla sobre cómo las identidades sociales son señaladas, formadas y negociadas a través del movimiento corporal a partir de la atención detallada a las formas complejas en que la danza y los estilos de movimiento se transmiten a través de líneas étnicas, nacionales y de clase (la forma en que se baila salsa en Cali, en Puerto Rico o en Los

Ángeles, por ejemplo, denota estilísticamente diferencias de clase, sexo, nacionalidad, entre otras). Desmond, además, hace una defensa poderosa del movimiento como un texto social primario: complejo, polisémico y cambiante que indica afiliaciones y diferencias grupales; esto es, cómo las cuestiones de clase y localidad pueden estar materializadas en cambios de léxicos del movimiento (así como lo había señalado Clifford Geertz anteriormente, 1997: 46), reconociendo la utilidad de los conceptos de imperialismo cultural, resistencia y apropiación para la comprensión de cambios en la danza en todo tiempo y lugar, siempre y cuando se tengan en cuenta los significados contextuales y los procesos de hibridación, parte fundamental de

la significación del movimiento mismo .

Otras investigaciones interesantes en los estudios en danza tienen que ver con el análisis



Linsi Dec, *Rubies*, Pacific Northwest Ballet, coreografía de George Balanchine, foto: © Ángela Sterling

de la identidad de sexo. Por medio del vocabulario del movimiento, los vestuarios, las imágenes corporales, el entrenamiento y las técnicas dancísticas, se puede ver que muchos discursos sobre el cuerpo están basados en ideas de diferencias entendidas como “naturales” de sexo. Una de las precursoras de este análisis, Ann Daly (1988) describe cómo, en el ballet clásico, la diferencia de vocabulario del movimiento entre hombres y mujeres, en muchos casos es una forma de evidenciar los ideales de sexo en acción. De la misma manera, el ideal de bailarín o bailarina para Balanchine, con sus cuerpos atléticos y alargados, no es igual al del ideal decimonónico de seres etéreos, salidos de este mundo. Los cuerpos de los bailarines son

organismos claramente culturales. En otras palabras, bailarines hombres y mujeres ocupan las definiciones culturales de feminidad y masculinidad que les ofrece el ballet con su estética occidental. Y así mismo, la cumbia, la salsa y la rumba son estilos de danza en los que las mismas dinámicas aplican, pues los bailarines demuestran agilidad, fuerza, bravura, mientras que de las bailarinas se espera que sean más suaves, elegantes y sutiles.

En terminología de Judith Butler, las prácticas físicas de los bailarines clásicos (y de cualquier práctica física en escena y fuera de esta) son “prácticas reiteradas y citacionales” que, en el caso del ballet clásico, evocan y reproducen imágenes de la feminidad y la masculinidad del siglo XIX y se constituyen en actos performativos que elaboran constantemente ideas de los sexos, pues para Butler el cuerpo es una situación, no un estado permanente.

Imagen Gisselle o Sylphide

Bastante interesante es la posibilidad de ver las puestas en escena como sitios en que estas diferencias culturales de sexo permiten mezclas, contradicciones y cruces, nuevas propuestas y visiones reactivas a las convenciones de la heterosexualidad

normativa. Dichas puestas en escena exhiben y generan conflictos de clase y sexo, resistiendo, reforzando o creando formas distintas de experimentar el deseo, la sexualidad y la identidad. Es la corporalidad la que permite explorar creativamente estas posibilidades, pues más allá de ver la materialidad del cuerpo como un ente pasivo que reproduce lo que en éste se impone por las normas culturales, los estilos de la época o los coreógrafos de turno. El cuerpo danzante tiene posibilidad de producir nuevos significados dentro de las estructuras en que se mueve.

Dentro del mundo de la danza hay una creencia compartida en la maleabilidad del cuerpo, derivada de una concepción occidental cartesiana del dominio de la mente sobre el cuerpo, en el que las reglas de la mente las obedece el cuerpo. Muchas veces se puede ver cómo coreógrafos, profesores e incluso bailarines defienden esto reiterando cómo los bailarines están capacitados para controlar sus cuerpos al extremo; controlar sus músculos y sus apetitos; bailar a pesar del dolor y el agotamiento.

Y no es que no se pueda; por supuesto, esto es posible y se realiza en la mayoría de las puestas en escena; lo que se requiere es una interpretación del acto físico que supere la mirada del cuerpo desde la pasividad y la

obediencia y le permita mostrar sus posibilidades de acción. Si bien la coreografía puede determinar la dirección, el vocabulario del movimiento, las secuencias e interacciones en la escena, el intérprete, al bailar, puede dotarla de nuevos significados, o reelaborar los dados, gracias al poder que le otorga la cualidad de la danza de ser, al tiempo, productiva y reproductiva.

La experiencia de la danza es paradójica, pues puede generar sensaciones kinestésicas de poder, control, trascendencia y unión con lo divino, y también referir a ideas de control o subordinación. Es un juego de tira y afloje en que se instalan, resignifican y crean valores culturales, como la imagen de la bailarina interpretando una coreografía en la que encarna y pone en acción los estereotipos de feminidad, pero, al mismo tiempo, interpreta dicho papel con tal fuerza, dominio de la técnica y habilidad, que niega dichos estereotipos.

Mirar la danza escénica desde esta perspectiva enriquece la experiencia como espectador y la empatía kinestésica y permite, tanto al coreógrafo, al bailarín y a los espectadores, nuevos espacios para compartir con y por medio de sus cuerpos en movimiento.

Notas

Utilizo el anglicismo corporealidad, en vez de corporalidad, partiendo del concepto corporeality de la investigadora y pionera de los estudios en danza, Susan Foster, con el que se alude al poder de construcción de significados desde la materialidad del cuerpo.

2 Aunque su trabajo es sumamente importante en el desarrollo de los estudios en danza, es de resaltar que Desmond se apega a un modelo lingüístico del cuerpo que puede ser algunas veces limitante y logocentrista.

Referencias

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, Londres, Routledge, 1990.

Daly, Ann, "Classical ballet: a discourse of difference", en. *Women Performance: Journal Feminist Theory*, 3 (2), 57, 1987/1988.

Desmond, Jane C. (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.

Foster, Susan Leigh (ed.), *Choreographing History*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

_____, *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*, Londres, Routledge, 1998.

Novack, Cynthia, "The body's endeavors as cultural practices", en: Foster, Susan Leigh, *Choreographing History*, op. cit., pp. 177-184.

Reed, Susan A., "Politics and Poetics of Dance", en: *Annual Review of Anthropology*, 27: 503-532, 1988.

Turner, Terence, "Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity and sociality among the Kayapo", en: *Cultural Anthropology*, 10(2): 143-170, 1995.

Anamaría Tamayo Duque es Profesora de la Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes y candidata a Doctora (Critical Dance Studies) en la Universidad de California.