

# **DANZA Y CORPORALIDAD. EL CAMINO DE LA DANZA Y SU INSTRUMENTO**

**Dance and Corporality. The path of dance and its instrument.**

**Deisy Camila David Triana**

Estudiante de licenciatura en filosofía, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Fecha de recepción 01 de febrero de 2018

Fecha de aprobación 25 de enero 2019

## **Resumen**

Partiendo de mi experiencia y un interés por el papel de la danza no solo en las artes sino también en la sociedad, me propongo hacer un análisis de la concepción de cuerpo que se ha presentado en este arte.

En primer lugar, analizaré el papel del cuerpo en las representaciones de la tragedia griega hasta el inicio de la Ópera, su aceptación por parte de la religión católica y las clases altas, y el inicio del ballet como arte en la sociedad.

Luego analizaré la propuesta de Pina Bausch (1940-2009), quien refresca las prácticas artísticas y explora lugares que el ballet aún no se atrevía a tocar, como por ejemplo, las diversas posibilidades del cuerpo, la innovación de ir desde lo más simple hasta lo más complejo al expresar una emoción, sin dejar de lado la figura de la bailarina y el bailarín tradicional, pero haciendo una transformación de estas. Esta propuesta nace de los movimientos que no necesariamente son estilizados y bellos. Combina el teatro con la danza y acepta el reto de convertirse en propuesta artística y política post Segunda Guerra Mundial al mostrar la multiculturalidad como algo positivo, que refleja en sus obras al trabajar con personas de todo el mundo.

En medio de lo anterior me centraré en la forma en que el bailarín se percibe a sí mismo como experimentador del cuerpo que explora el movimiento, y sujeto que se fortalece y sacrifica para lograr ser uno con su expresión, su corporalidad y su interpretación. Finalizo con una autorreflexión desde mi experiencia sobre el papel social de la danza,

y las implicaciones actitudinales y corporales que he percibido en el trabajo arduo que representa este arte.

**Palabras clave:** movimiento, danza, cuerpo, experimentación

### **Abstract**

Based on my experience and my interest for the role of dance not only in arts but also in society, I want to make an analysis of the body concept that has been presented in this art. In the first place, I will expose a historical contextualization in which I will analyze the role of the body from the representations of the Greek tragedy to the beginning of the Opera, its acceptance by elites, and the beginning of the ballet as an art in society. Then I will analyze the proposal of Pina Bausch, who refreshes the artistic practices and explores other places that the ballet still did not dare to reach, for example the diverse possibilities of the body, the innovation of going from the simplest to the most complex when expressing an emotion, without leaving aside the figure of the dancer and the traditional dancer, but making a transformation of these. This proposal is born from the movements that are not necessarily stylized and beautiful. Theater and dance are combined and Pina Bausch accepts the challenge of making an artistic and political post-World War II proposal by showing difference as something positive. In fact she works with people from all over the world.

In this context I will focus on the way that the dancer perceives himself as an experimenter of the body who explores the movement, and a subject who is strengthened and sacrificed to be one with his expression, his corporality and his interpretation. I will finish with a self-reflection from my experience with the social role of dance, and the attitudinal and corporal implications that I have perceived in the arduous work that this art represents.

**Keywords:** Movement, dance, body, experimentation

## **Historia de la Danza**

En la antigua Grecia la tragedia representaba un gran acontecimiento al que asistían todos los ciudadanos, el funcionamiento de la ciudad se detenía mientras los actores interpretaban sus cantos y se mostraban las diferentes obras;

se había maximizado en las obras la participación humana, en cuanto toda la comunidad estaba implicada, las obras dramáticas gozaban de la mayor importancia posible y tenían un significado equivalente al religioso; nada era más importante para la comunidad, excepto luchar en una guerra. Esta actitud no podría encontrarse más lejos de la que existe en la sociedad burguesa hacia la comercialización del arte. (Magee, 2011, p.98)

Es probable que el origen de la tragedia se diera como un ritual religioso; sin embargo hay teorías que dicen que esto nunca podrá ser comprobado y que la tragedia es primordialmente una práctica artística diferente de lo ritual.

Pero no se debe dejar de lado la representación de los sentimientos y pensamientos del hombre caracterizado y llevado al extremo en los personajes de los héroes que protagonizaban las obras.

En dicha época, la danza era tan importante como el canto, pues mediante ella se representaba el equilibrio que debía existir entre mente y cuerpo: la representación del cuerpo a las palabras se convertía en parte elemental del acto, el interpretar las palabras de musas y aceptar la educación como algo elemental para la civilización. Siguiendo lo que dice Platón en Leyes VIII, 795e, Nikitaras, N., Dallas, G., Nikitaras, C., Diafas, V. y Diamanti, V. (2010) afirman que “generalmente, la gente que baila, incluye ya sea la expresión de las palabras de la musa con la presentación de la grandeza y la nobleza o señala la flexibilidad del cuerpo” (p.57). La danza era parte elemental de la educación del hombre y su desarrollo, le daba consciencia sobre sí mismo y el entorno en el cual se desarrollaba: “de acuerdo a Platón, lo que diferencia el baile del movimiento instintivo es la sensación y armonía del ritmo, lo cual es un regalo” (Nikitaras et. al, 2010, p.56).

En la Edad Media era la iglesia la que determinaba si las cosas eran moralmente aceptables o no. La ópera surge como influencia contraria a todo aquello que era aceptable por la iglesia, los cantos que recitaban las palabras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, fueron acogidos en gran medida por las altas clases sociales: “su gran popularidad debe haber jugado un papel decisivo en la conservación de algunas de sus obras, a pesar del influjo del tiempo, de los incendios de las bibliotecas, y de los caprichos de los maestros de escuela, paganos y cristianos” (Bennett, 1984, p.104). Ante este fenómeno social, la Iglesia termina por aceptar las representaciones operísticas, aunque fuera de sus templos.

Con el tiempo la Iglesia implementa el estilo de la ópera en sus celebraciones, y acepta el modelo de la tragedia conservando su tendencia a la religiosidad, adaptando dicho modelo a sus enseñanzas y conservando las nociones de castigo y recompensa que servían a sus intereses. Es una de las primeras señales de rendición que da la Iglesia frente a las clases altas, el aceptar de cierto modo la representación del hombre en la tragedia y regocijarse con sus enseñanzas:

La influencia del humanismo en la esfera musical, se manifestó en la ruptura del monopolio de la Iglesia en la producción de música ‘cultiva’ o ‘artística’, y en la adaptación de los ideales de sencillez, claridad y racionalidad de la antigüedad Griega, tal como estaba ocurriendo en la literatura y en las artes plásticas. (Cotello, 2002, p. 126)

El músico se convierte a partir de la aceptación de la ópera en alguien culto, con estatus y digno de respeto. Entre más formación tuviese el

músico, y su representación de la tragedia fuera más armoniosa, más éxito alcanzaba entre las familias ricas de la época. Su objetivo no era sólo componer algo maravilloso técnicamente sino transmitir los sentimientos para mover las emociones del público, quien era el juez de su trabajo. Pero con el tiempo las representaciones armónicas, de gran equilibrio y entonación, con una alta calidad musical, comenzaron a ser tediosas para el espectador de la obra, así que se incluyeron otras artes como la danza y el teatro, algo similar, o al menos eso se cree, a las representaciones de la antigua Grecia. Esto ponía a las familias que contrataban los actos en mejor posición frente a las demás y con el tiempo se hizo impensable el montaje de una ópera sin el actor, el cantante, los coros, la danza y todo lo que dicho montaje representaba.

El coro cumple claramente la función de establecer un puente entre el público y el héroe. La identificación simpatética del coro con el protagonista es una invitación al público para que se conduele del héroe de la misma forma que lo hace el coro. Los rasgos y elementos ensoñadores de las odas corales despiertan las fantasías de los espectadores. La música y los movimientos de la danza que acompañan a los coros, transmiten los estados internos del héroe y del coro mismo, y a través de una especie de contagio inducen en el público los sentimientos representados sobre el escenario. (Bennett, 1984, p. 113)

La danza toma un papel protagónico en la presentación de la ópera. Su elemento esencial como expresión del cuerpo interpretando lo que el alma de los actores siente, haciendo compañía al coro y siguiendo las notas musicales, une de forma equilibrada las emociones y las presenta al espectador quien se ha unido a la obra:

Una persona es un cuerpo que piensa y siente: cuerpo, pensamientos y sentimientos encontrarían una expresión directa en esa amalgama que sería la obra de arte. El movimiento corporal, el ademán y la expresión facial revelan y comunican estados interiores con una sutileza infinita, y con una creación y especificidad que pueden prescindir de las palabras. Dominar estas formas de expresión artística es la tarea del actor y del bailarín. (Magee, 2011, p.101)

Aunque la Iglesia había aceptado los cánticos de las óperas, con la danza se dio un proceso diferente: “la danza siempre había sido, en todas las épocas, objeto de sacralización y solo en una segunda fase se transformaba en un rito tribal/totémico y, por evolución, únicamente, llegaba a ser tema de espectáculo y divertimento” (Bourcier, 1981, p.51). Al mover pasiones del cuerpo y ser este considerado como algo que se debía aislar del espíritu para ganar la salvación, la Iglesia integra a la danza en un primer momento, pero se trata de un falso intento de aceptación; de nuevo es rechazada y aislada de todos los ritos religiosos por ser inoportuna y detestable: “sin duda el hecho de que la danza recurra necesariamente al cuerpo y a sus

poderes poco controlables es la razón de que sufriera un ostracismo tan especial” (Bourcier, 1981, p.50).

Sin embargo, al igual que la primera vez, la Iglesia poco a poco cede y le concede a la danza un lugar digno entre las clases altas, sigue estando fuera de su régimen religioso pero la acepta en las obras establecidas de las funciones presentadas para la sociedad; al igual que el músico, ahora el bailarín requiere de conocimiento para la interpretación de la obra: “En el momento en que se hace para el danzarín el conocimiento, aunque sea elemental, de las reglas simples que rigen los movimientos del cuerpo, así como la educación de oído, habrá nacido la danza culta” (Bourcier, 1981, p. 52). La danza inicia su proceso y desarrollo, luego del reconocimiento que se le dio en las grandes óperas, y a partir de allí se hace cada vez más sublime e importante.

Este arte se desarrolla poco a poco desde el mecenato de las familias adineradas de la época. Eran los aristócratas quienes condicionaban los requerimientos de los grandes actos y se formalizó el cuerpo como instrumento del bailarín. Los movimientos rígidos como muestra de elegancia y perfección se mostraban en las presentaciones de óperas y de ballet (cuando este último se logró independizar), siempre contando las historias de los grandes narradores que llevaban a la reflexión del público con respecto a la moral y sobre aquello que se considerara de vital importancia para cada uno de los espectadores.

La ópera, como un lugar donde la danza fue aceptada plenamente y en el que podía seguir su evolución técnica, tomó gran fuerza, sobre todo como una demostración de poder social y económico: “tener un palco en la ópera seguía siendo el privilegio de las clases nobles y de las ricas” (Bourcier, 1981, p. 126). Para mayor audiencia se incluyó en 1699 algo llamado *derecho de los pobres* que consistía en poder acceder a un precio asequible a las plateas del teatro, fuera de pie o sentado según lo que pudieran pagar.

Aparentemente se abrieron las puertas del teatro a todo aquel que pudiese y quisiese asistir, teniendo en cuenta el valor bajo; no obstante, y desde mi perspectiva, no fue más que una forma en la que las familias adineradas de la época podían lucir con mayor firmeza aquella desigualdad de la que estaban tan orgullosos. Se diferenciaban de los pobres con los ostentosos trajes para ir al teatro, mientras aquellos que estaban de pie en la platea iban con sus *mejores harapos* para poder acceder a la cultura.

En 1713 por ordenanza real, en París, se establece el reglamento y la escala salarial para los bailarines profesionales, cuyos efectivos eran los siguientes:

<b>Danzarines</b>	<b>Danzarinas</b>
2 de 1000 libras al año	2 de 900 libras al año
4 de 800 libras	4 de 500 libras
4 de 600 libras	4 de 400 libras

Fuente: (Bourcier, 1981, p. 127)

Por otro lado, para los bailarines no titulares esto se convirtió en un buen sustento; empezaron a ganar buen dinero por hacer parte de pequeños fragmentos de las representaciones que se hacían. Sin embargo, para las bailarinas de esta índole no fue tan fácil, ya que para ellas no había una remuneración económica.

Casanova recoge en sus *memorias* que había recomendado a una joven lavadora para que entrara en el cuerpo de figurantes; ella preguntó cuánto cobraría. “Nada, le respondieron, en la ópera las comparsas no se pagan. Pero no se preocupe por esto. Tal como es usted, pronto encontrará diez señores ricos que se disputarán el honor de subvenir a su falta de honorarios”. (Bourcier, 1981, p. 128)

La bailarina, por su condición de mujer, para poder escalar en la élite de las danzas debía gustar a los espectadores, sobre todo a aquellos con dinero, para que determinaran su estatus en el mundo del baile. Se convierte esto en otra forma de explotación del cuerpo, de aquella búsqueda de perfección y belleza que presupone la bailarina clásica del ballet. La forma en que debía verse, comportarse y bailar debía estar en sintonía con las condiciones preestablecidas de la danza.

La danza no academizada se intentó mostrar en contraposición del naciente ballet, luchando contra las posiciones impuestas por las clases altas y la Iglesia, quienes rechazaban las otras expresiones de baile, satanizándolas y mostrándolas como danzas impuras que debían ser eliminadas. Ante esta postura las danzas paganas se mostraron como forma de revolución desde una aproximación diferente al cuerpo y a lo que este puede representar. Sin embargo este escrito no se detendrá en ellas, ya que, además de la falta de documentación, es claro que se ha dado un proceso diferente de concepción del cuerpo del que aquí se quiere analizar. La intención al mencionarlas es mostrar un antecedente de emancipación desde las expresiones corporales.

Después de la Segunda Guerra Mundial hubo una transformación en todas las artes, las plásticas, el teatro, la literatura, entre otras, todas ponían en tela de juicio los organismos sociales, la forma tradicional en que se había concebido el mundo. Así el tinte político-socio-cultural en las representaciones artísticas de diferente índole se convirtió, casi, en una

obligación. La idea de que el arte se hacía siempre en contraposición a algo se generalizó y se convirtió poco a poco en una tendencia intelectual.

Se da una transformación en la danza, consecuencia de todos los fenómenos sociales que transcurrían en el mundo; no solo dejó de ser un arte para aquellos con un acceso más amplio a la cultura, sino que se convirtió en un saber que, con bases intelectuales muy fuertes, llevó a experimentar el sentir y la exploración del espacio/tiempo y del cuerpo. Se dio así acceso a todo tipo de personas que, desde sus capacidades, ofrecieran nuevos movimientos en la danza.

## Transformación de la danza

Para este apartado me concentraré en la propuesta de Pina Bausch (1940-2009) como uno de los primeros éxitos en la transformación de la danza y como contraposición a todo aquello que se había preestablecido con el ballet. No me interesa, debo aclarar, hacer una larga lista de cada una de sus obras, todas maravillosas, de gran contenido, dignas de análisis. Haré un acercamiento a la propuesta y los factores fundamentales que se dieron en torno al cuerpo y lo que significó.

Uno de los factores más influyentes de la Segunda Guerra Mundial fue el afán por la perfección del ser humano y el rechazo por aquello que no cabía dentro de la definición propuesta. Al terminar ésta, las artes se mostraron sumamente comprometidas con las diferencias entre los cuerpos y culturas que podían mostrarse como *bellas*. El problema para la danza fue que durante la historia había sido un arte de las élites y esto no permitía un cambio fuerte. Todos los primeros intentos fueron rechazados y por ende fracasados.

Hay muchas formas de danzas que nacieron desde los pueblos, desde las clases más bajas: los esclavos con sus danzas de entrenamiento, las prostitutas con el tango, los cuales se consideran hoy en día como práctica de elegancia y destreza. Prácticas consideradas como la forma en que *la plebe* celebraba los días santos. Pero aquí se considerará el cambio que se dio desde el ballet a la danza contemporánea, un cambio de arte burgués a arte social.

Fiel al ideal, la danse d'école, al favorecer la perfección técnica, encarna con precisión las formas diferenciadas de control del cuerpo y de los sentimientos a las que se ha de someter el hombre de la era industrial. Pero la danza clásica refleja esta limitación del cuerpo en cierto modo de manera inconsciente. En la danza-teatro, por el contrario, esa continuidad

inconsciente se detiene de repente. Los deseos reprimidos, que han invernado en el cuerpo a lo largo de la historia, exigen su derecho. La danza de la bella apariencia se ha paralizado para preguntarse por fin qué es lo que mueve al cuerpo que baila, por qué se mueve. (Servos, 2013, p. 157)

Si bien ya muchos lo habían intentado en diferentes propuestas, la exploración de Pina Bausch (1940-2009) en la *danza-teatro*, que inicia en el año de 1973, es una de las primeras transformaciones que son acogidas por la sociedad Alemana en general, y no sólo por las élites. Esta propuesta revoluciona la forma en que se percibe el cuerpo en el escenario y rompe casi por completo con las ideas de perfección de cada figura.

Pina Bausch precozmente rupturista, testigo de una época desgarrada, donde con la devastación de los cimientos desaparece también el suelo de nuestras certezas más sagradas, se sitúa en la primera fila de la escena de avanzada, desde donde, reinventando el movimiento primigenio de la danza, reducida a los pocos movimientos posibles para una época crítica, actúa impulsada por un afán de acotar —en un ajuste de cuentas con las categorías impuestas del buen gusto y la belleza— los modelos canonizados del cuerpo ideal para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder transgresor. (Vásquez, 2006, pp. 1-2)

Pina se opone, como muchos otros coreógrafos, a la idea de perfección y rigidez del cuerpo en la danza. “En la danza expresionista se recupera el movimiento Libre, una interacción más dinámica con el espacio, y la posibilidad de la autoexpresión corporal” (Vásquez, 2006, p. 2). Se explora la idea de lo feo, en contraposición a la belleza de la bailarina tradicional (con este concepto me refiero a las formas del ballet y la profesionalización inicial de la danza). Los movimientos ya no son estilizados ni resaltan la figura excepcional de las bailarinas, sino que se centran en mostrar las otras posibilidades del cuerpo, el mostrar desesperación, tristeza, contradicción dentro de los sentimientos del ser humano de una forma fuerte, con movimientos bruscos y cotidianos de cada sujeto.

Los trabajos de Pina Bausch parten de la experiencia corporal cotidiana en sociedad, que se ve trasladada y distanciada por medio de secuencias objetivadoras de imágenes y movimientos. Lo que el individuo vive diariamente en su cuerpo como limitación y reducción y que acaba conformando una suerte de autodisciplina tragicómica, se expone en el escenario a través de repeticiones, duplicaciones y otros mecanismos provocadores, de forma que se hace experimentable. (Servos, 2013, p. 148)

La idea de partir de las sensaciones del cuerpo fue algo que caracterizó esta propuesta ya que no se seguía una historia que se bailaba, ni se querían traducir grandes clásicos de la música al lenguaje de la danza, sino que la propuesta partía de la sensación misma del cuerpo, de lo que se siente y se puede provocar desde el mismo bailarín. La interacción del cuerpo con el espacio se volvió algo importante y como novedad la *danza-teatro*



lleva otros elementos al escenario; ya no se trata solo de las pinturas y las ambientaciones clásicas que se habían utilizado desde la construcción de la ópera, se añadieron elementos que venían de lo cotidiano y de la naturaleza. La demostración de los movimientos del cuerpo y su interacción con el entorno se volvieron característicos en la construcción de la obra.

El abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, e incluso el agua, son parte del estilo que alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch. Este estilo, más allá del virtuosismo técnico, ha hecho a la danza contemporánea entrar en la categoría de las bellas artes. (Vásquez, 2006, p. 2)

Al partir, entonces, de la sensación, de los elementos con los que se quiere trabajar y la demostración del movimiento más allá de una técnica impecable, no se lleva una historia lineal, se rompe con las narraciones de las historias clásicas, ya no se trata de seguir la narración e interpretarla con el movimiento; se trata de mostrar al cuerpo mismo, contar la historia del cuerpo al trabajar desde y con la energía del cuerpo.

Las obras de Pina Bausch no siguen una estructura narrativa ni una progresión lineal. Se construyen más bien a partir de una serie de episodios. Múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público y de una gran variedad de músicas en la banda sonora son elementos que llevan el sello reconocible de Bausch y que han pasado a formar parte de un léxico de la danza-teatro en Europa. (Vásquez, 2006, p. 2)

Como propuesta de gran acogida, y muestra elemental de la diversidad, se trata no solo del bailarín sino de la interacción con el público, la afectación del espectador se convierte en parte de la obra misma ya que se quiere mostrar no solo un estilo de danza sino una idea común del tabú, de la realidad social y de los aspectos comunes de la vida. “El espectador se convierte, también en el organizador de sus impulsos y de su experiencia estética. Por medio de la catarsis moviliza internamente la agresión no ejercitada o el erotismo anestesiado” (Vásquez, 2006, p. 3).

Para entonces el cuerpo se había convertido en la base de esta propuesta, la pregunta por la innovación en el escenario pasa a un segundo plano ya que lo más importante es la exploración del bailarín. Los movimientos grandes o pequeños, fuertes o delicados que demuestran experiencias de vida personales se convierten en la respuesta a la pregunta por la diversidad que toma fuerza después de la Segunda Guerra Mundial. Pina no trabaja solo con alemanes sino que lleva bailarines de todo el mundo que pueden contar historias diferentes, que se expresan de formas diferentes, que hablan distintos idiomas, de quienes se puede aprender y con quienes se puede crear. La idea de una danza que no solo muestre movimientos magníficos,

sino que se exprese desde la misma teatralidad del cuerpo, y desee proyectar y partir de la experimentación constante, se convierte en la base de la danza-teatro.

## **Sobre la danza y el teatro de marionetas**

Sin importar el estilo de danza que se practique, el bailarín siempre aspirará a ser más virtuoso cada vez. La técnica que despliega, la innovación, el amor por este arte, son características que se traducen en la disciplina con la que cada uno forma su cuerpo, siempre tendiendo a una idea utópica de perfección.

Si bien a lo largo de la historia la danza ha representado diferentes conceptos e ideales que podían estar a favor o en contra del orden social establecido, es claro que la intención del bailarín sobre su propio cuerpo siempre ha sido la de mejorar. El bailarín a su vez está convencido de que “la danza es la expresión artística y la perfección (o el presenciar perfecto) del cuerpo humano en movimiento” (Levin, s.f., p. 4).

En el relato sobre el teatro de marionetas de Heinrich von Kleist (1777) se muestra, como uno de los temas a tratar, la perspectiva del bailarín frente a su propio arte, desde el aspecto del movimiento, de lo que cada bailarín desea interpretar y lograr, y la variedad de la danza como expresión.

El relato transcurre en una plaza donde se está presentando una función de marionetas, que al parecer despliegan bailes que divierten al público; se concibe dicho acto como algo sin gracia y dirigido a las clases bajas, pero quien narra la historia se encuentra con un bailarín de gran prestigio quien parece disfrutar del espectáculo. Sin dudarlo le pregunta qué hace allí y este habla de su gran admiración por los movimientos que hacen las marionetas; “me dio a entender con claridad que un bailarín que desee una buena formación podría aprender de ellas bastantes cosas” (Hoyos, 2011, p. 169).

Las marionetas se muestran a nivel técnico como aquella perfección a la que tiende el bailarín, como lo que está desligado de la gravedad y sus leyes, y solo necesita el suelo para lograr mostrar figuras firmes, pero que gracias a aquella fuerza que las domina, el maquinista o el titiritero, hacen piruetas y figuras maravillosas a las que cualquier bailarín aspiraría.

Pero el primer sujeto no se muestra muy convencido y cuestiona aquella idea al decir que para él el teatro de marionetas no es más que un acto burdo que carece de significado. Entonces el bailarín le responde que

si un mecánico llegara a construirle una marioneta según las exigencias que le habría de señalar, ejecutaría con ella una danza que ni él ni algún otro diestro bailarín de su tiempo, sin exceptuar el mismo Vestris, serían capaces de igualar. (Hoyos, 2011, p. 170)

La forma en que puede bailarse es una cosa, pero la idea de desprenderse de todas las leyes de la física para lograr figuras inimaginables que puedan sorprender al público es uno de los ideales utópicos del bailarín, la flexibilidad, los saltos, los giros, cada forma en que el cuerpo se relaciona con el espacio es muestra clara de la idea de perfección que hay en cada bailarín. No importa si se trata de ballet o danza contemporánea, o cualquier otro estilo, la forma en que el danzante se expresa es para él su mayor don, es la forma en la que se mueve, la forma en la que expresa una idea, un ritmo o una emoción, es la vida misma para él.

¿Ha oído usted hablar —preguntó al notar que había quedado silencioso y dirigía la vista al suelo—, ha oído usted hablar de esas piernas mecánicas que construyen los técnicos ingleses para los infelices que han quedado mutilados?

Dije que no, que no había sabido de semejante cosa.

Lo lamento —respondió— porque si le digo a usted que esos pobres pueden bailar con sus piernas artificiales, tengo casi el temor de que no me vaya a creer, bueno, bailar... el margen de sus movimientos es, en verdad, limitado, pero aquellos que les son dables se realizan con una calma, una suavidad y una gracia que llenan de asombro a cualquier espíritu reflexivo. (Hoyos, 2011, pp. 170-171)

La idea de la perfección no se da solo por técnica, es un conjunto que constituye de los ideales del sujeto, sus capacidades y la emoción que él mismo experimenta frente al movimiento ejercido. Cada cuerpo es diferente y lo primero para cada bailarín es reconocer el suyo, sus ventajas y desventajas frente a la danza que se practica. Y desde allí desplegar los movimientos que le sean permitidos y expresar a partir de su capacidad corporal aquello que le mueve, aquella emoción que tiene por dentro. He aquí la desventaja que presenta el bailarín de las marionetas a los danzantes.

¿Ventaja? Ante todo, mi dilecto amigo, una de índole negativa, y es ésta: que el muñeco no haría jamás nada afectado. Porque la afectación, como usted sabe, aparece cuando el alma (*vis motrix*) se halla en cualquier otro punto distinto del centro de gravedad del movimiento. Ahora bien, como el maquinista mal puede gobernar otro punto que ése por medio del alambre o el hilo, ocurre que todos los demás miembros, como tiene que ser, se hallan muertos, son simples péndulos y siguen la sola ley de gravitación, excelente cualidad que en vano busca la gran mayoría de nuestros bailarines. (Hoyos, 2011, p. 171)

## Conclusión

A lo largo de la historia, la danza ha sido parte elemental de las culturas, ha sido representación de los ideales del pueblo, de las ideas políticas, de la demostración de estatus, de la idea revolucionaria de un arte emancipador cuyo instrumento es el cuerpo. Estas perspectivas han permitido que desde diferentes disciplinas intelectuales se haga la pregunta con respecto al cuerpo y al movimiento; con ello ha surgido la pregunta por la danza.

Como arte cuyo cambio se ha dado con el pasar de los siglos, la pregunta por la danza sigue estando vigente, y sus posibilidades aún son muchas, puesto que es un arte que ha empezado a moverse en todas direcciones y que cada día sigue creciendo; se ha abierto a diferentes culturas y personas, posibilitando la experimentación de movimientos, ritmos, nuevas combinaciones que dan como resultado innovadores productos donde el cuerpo es el protagonista.

Se han creado muchas propuestas sobre la relación que hay entre cuerpo y danza, entre cuerpo y mundo, dando así protagonismo al movimiento que expresa sentimientos, ideas y emociones, un cuerpo que siente y reflexiona sobre sí mismo y, en este sentido, un cuerpo que permite al bailarín conocerse y conocer el mundo que le rodea a partir de experiencia y la experimentación. La danza ahora no solo es un arte sino una forma de concientización del propio cuerpo y por ende de la relación de cada sujeto con el mundo. La danza presupone un manejo y una conciencia del cuerpo; concebirlo como parte fundamental del yo, descubrir sus particularidades y los alcances propios dentro del espacio en que cada sujeto se mueve a diario. No importa el estilo de danza o la particularidad de cada sujeto, cada uno desde su experiencia es un experimentador del cuerpo.

Caminar por la vida reconociendo los espacios, las sensaciones, lo propio que define cada particularidad, sin fijarse en prototipos, desligándose de la idea de que hay solo un tipo de cuerpo perfecto y que solo ese puede otorgar la felicidad, pues eso privaría al bailarín de reconocer los movimientos y ver la diferencia que hay entre cada uno como potencialidad para la interpretación de la danza; es partir de la vida misma, de la cotidianidad para bailar, aprender y proyectar cada nuevo conocimiento en este arte y a su vez en la vida misma. Se debe concebir la danza como una forma de vida para quienes la practican, ya no importa (desde muchas perspectivas) si una persona cabe o no dentro del prototipo tradicional; es su vivencia lo que hace único a cada intérprete, lo que hace que cada demostración sea única.

## Referencias

- Bennett, S. (1984). *Razón y locura en la antigua Grecia. Las raíces clásicas de la psiquiatría moderna*. (F. C. Boado, Trans). Akal/universitaria.
- Bourcier, P. (1981). *Historia De La danza En Occidente*. (R. Alier, Trans). Blume.
- Cotello, B. (2002). *La mitología clásica en la historia de la ópera*. Suma cultural 6.
- Hoyos, L. E. (2011). Heinrich von Kleist. Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas. *Ideas y valores*, 165-182.
- Levin, D. M. (s.f.). *Los filósofos y la danza*. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>
- Magee, B. (2011). *Wagner y la Filosofía*. (C. Vilá, Trans). Fondo de cultura económica.
- Nikitaras, N. D. (2010). Enfoque teórico de la danza en Grecia en el período clásico, siglos V y IV a.C. *Lúdica Pedagógica*, 02(15), 55-61.
- Servos, N. (2013). Danza y emancipación. La danza-teatro de Pina Bausch. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Artea.
- Vásquez Rocca, A. (2006). Danza Abstracta y Psicodrama Analítico. *Revista Observaciones Filosóficas*, 3. <http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html>