



## Acción social de la danza. Cuerpo, espacio y movimiento *Dance, body, space and movement as social action*

Botana, M.<sup>1</sup>; Sampedro, J.<sup>2</sup>; Castro, E.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Universidad Europea de Madrid

<sup>2</sup> Universidad Politécnica de Madrid,

<sup>3</sup> Conservatorio Superior de Danza María de Ávila

Dirección de contacto

Marta Botana: [mbotana@telefonica.net](mailto:mbotana@telefonica.net)

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2008

Fecha de aceptación: 16 octubre de 2008

### RESUMEN

La danza puede ser utilizada como herramienta de educación social. Su variedad de estilos, ofrece la posibilidad de focalizar en distintos objetivos transversales, convirtiendo la danza en una potente y multifacética herramienta educativa. Dependiendo de la necesidad del grupo, se pueden trabajar distintos valores sociales como la integración del individuo en la sociedad a través de la proxémica o la exploración del espacio personal. La danza se convierte por tanto en la abstracción de la cultura física de una sociedad, cristalizando sus valores sociales en el estilo de cada época. Con el sentido de evaluar el grado de relación existente entre un estilo coreográfico y sus valores culturales, nace la *coreométrica* o *Choreometrics*, definida por Lomax en 1968: danza como medida de la cultura. Para explicar la raíz social de la danza, centramos este estudio en dos de sus principales componentes: cuerpo y espacio. Analizaremos la importancia del cuerpo y la evolución de su significado a través de los modelos clásico, moderno y contemporáneo. En segundo lugar, analizamos otra significativa cristalización: el espacio y sus características según épocas y estilos. Por último, planteamos una propuesta de intervención, en la que, partiendo de la diversidad de estilos coreográficos que conviven en la actualidad (y por tanto, diversidad de valores sociales), se persiguen objetivos educativos muy concretos.

Palabras clave: danza, espacio, cuerpo, coreométrica.

## ABSTRACT

Dance can be used as a tool of social education. His variety of styles, makes it possible to focus on different goals cross, turning the dance into a multifaceted and powerful educational tool. Depending on the need of the group, you can work different social values as the integration of the individual in society through the proxemics or space exploration staff. The dance becomes therefore in the abstraction of a society physical culture, crystallizing their social values in the style of each era. To assess the degree of relationship between a choreographic style and its cultural values, born choreometrics defined by Lomax in 1968: dance as a culture measurement. To explain the dance social root, this study focus on two of its main components: body and space. We will analyse the importance of the body and its changing meaning through classic, modern and contemporary models. Secondly, we analyze another significant crystallization: space and their characteristics according eras and styles. Finally, we raise a proposal for intervention, which, based on the diversity of choreographic styles that coexist at present (and therefore diversity of social values), has very specific educational objectives.

Keywords: dance, space, body, choreometrics.

## ACCIÓN SOCIAL DE LA DANZA

¿Qué aporta la danza al individuo? ¿Cómo trabaja el cuerpo y el espacio? ¿Qué repercusiones sociales tiene? La danza puede ser utilizada como herramienta de educación por medio del movimiento debido a sus diferentes objetivos transversales. Es un lenguaje motriz, con posibilidad de ser focalizado hacia nuestros intereses. Según el enfoque de las clases, una clase de danza puede estar trabajando distintos valores sociales, como la integración del individuo en la sociedad a través de la proxémica o la exploración del espacio personal.

A continuación pasamos a hacer un recorrido por la historia de la danza escénica clásica y contemporánea, enfatizando en el significado del cuerpo y el espacio durante los últimos siglos. Después definiremos la repercusión que la danza tiene, o puede tener en la cultura física de la sociedad partiendo de las ideas de T. Polhemus (1998), exponiendo el planteamiento psicológico del cuerpo social de Francisco Fuentes (2000) y los modelos corporales de la danza de Carmen Giménez Morte (2000). Por último, esbozamos una propuesta de intervención social a través de la danza.

## SIGNIFICADO DEL CUERPO Y EL ESPACIO EN LA HISTORIA DE LA DANZA

La danza, a lo largo de la historia, ha ido cristalizando los ideales de la época correspondiente. “Mientras la cultura física puede verse como una cristalización – personificación – del nivel más fundamental y profundamente enraizado de lo que significa ser miembro de una sociedad particular, la danza debe entenderse como la segunda fase de este proceso – el esquema, la abstrac-

ción o estilización de la cultura física” (Polhemus, 1998). Con este sentido nace la coreométrica o “Choreometrics”, definida por Lomax en 1968 como la medida de la danza, o la danza como medida de la cultura.

Así por ejemplo la danza clásica, propia del siglo XVIII, responde a un trato del cuerpo del bailarín que encaja con los ideales de cortesía, elegancia, y pudor que se valoraban en aquella época. En estas obras, vemos que el espacio es utilizado de una manera equilibrada, ordenada, simétrica y con cierta jerarquía espacial, llegando a ser ocupado el centro de la escena por el Rey Sol (Luis XIV), llamado así por una coreografía en la que todos los demás bailaban a su alrededor haciendo visible su poder a través de la metáfora espacial de la jerarquía. El cuerpo de la bailarina se respeta hasta el máximo, llegando a bailar con guantes en el baile de corte, para no atacar a su pudor. La supremacía del papel principal queda patente al verse arropado por un cuerpo de baile que trabaja en el anonimato, haciendo un trabajo corporal en el que prima la escucha y el trabajo de grupo. Ya Noverre, maestro de baile del Siglo XVIII proponía un cambio con su ballet de acción. Podemos leer en sus revolucionarias epístolas:

“ Las figuras simétricas de derecha a izquierda no se pueden admitir, en mi opinión, más que en los cuerpos de entrada, que no tienen ninguna clase de expresión y que, al no representar nada, se hacen con el único fin de dar tiempo a los primeros bailarines para que recobren su respiración” (Noverre, 2004).

Si analizamos la interacción existente entre los bailarines, encontramos que es mínima. El espacio personal de cada individuo se respeta prácticamente intacto, sin apenas invasión y comunicación motriz.

A partir del siglo XX una serie de revolucionarios empiezan a ver la danza como un lenguaje expresivo de otro tipo de ideas. Comienzan por cambiar el vestuario, lo que ya tiene repercusiones notables hacia la concepción del cuerpo anterior a estos pioneros de la danza moderna. Isadora Duncan (1878-1927) rechaza radicalmente “tabúes y convenciones represivas, que son la perversión del puritanismo de Nueva Inglaterra”, prefiriendo bailar descalza y con un tipo de ropa más suelta (Duncan, 2003). Más tarde la danza se dirige hacia otros fines, en espectáculos en los que prima la expresión de emociones más que la forma; este objetivo resulta incluso en la aparición de un nuevo lenguaje corporal, de nuevas técnicas como es el *Graham*. Ocurre también en Alemania, con los hijos del expresionismo alemán, que en danza corresponden a las figuras de Mary Wigman y Kurt Joos, ambos alumnos de Rudolf Laban (1879-1958). Otra tendencia que surge casi paralelamente es la de mostrar la evolución de movimiento en sí, interesante por su modo de composición, por la idea que representa (no narrativa) o por el tratamiento de alguno de sus componentes, sea la música, el movimiento, la quietud, el espacio como es el trabajo de Cunningham (1919).

“La compañía de Cunningham es un grupo de solistas sin una estrella principal, en la que el movimiento personal de cada uno es importante por ser como es.(...) En el ballet de Cunningham hombres y mujeres se diferencian por sus posibilidades kinéticas, más que emocionales el uso del espacio es igualitario con el mismo interés en cada punto, y el trabajo de dúos, tríos y grupos surge en cualquier momento. Todos los elementos de la danza personifican las ideas de Cunningham sin tener una narrativa. Representan una actitud hacia el arte y hacia la existencia humana. Y el trabajo de *embodiment* (personificación) de los intérpretes-creadores se presenta como un fenómeno valorable en sí mismo.” (Preston-Dunlop, 2002)

Empiezan a surgir así trabajos más abstractos, en los que el cuerpo empieza a ser interesante en sí mismo, no por estar al servicio de un argumento o una emoción. Surgen iniciativas en las que el cuerpo es cubierto con grandes telas, con escenografía móvil a la que dan vida los bailarines y empieza el trabajo de la iluminación escénica, no tan funcional, sino más involucrada en el resultado final de la pieza. Hoy el diseño de luces llega a veces a condicionar el movimiento del bailarín, interaccionando con él o permite un acercamiento mayor a temas íntimos como sería el desnudo, más duro si se trabaja a plena luz del día.

La concepción del movimiento, ha pasado (en líneas muy generales) de ser formal, supeditado al hilo

narrativo o incluso pantomímico, a ser más expresivo en sí mismo (aunque no gestual) o abstracto. El diseño coreográfico ha pasado de mantener el espacio jerárquico, simétrico y ordenado a provocar sensaciones más dinámicas, a la utilización del contrapunto, la interacción con la escenografía, etc. Como ocurre en la fotografía, la publicidad o el cine el mensaje visual actual es completamente distinto. Con todo este cambio, aparece un nuevo abanico de registros corporales, en las distintas técnicas de danza contemporáneas que conviven en el panorama escénico actual, sumadas a la técnica clásica que por supuesto pervive. Lo hace además, tanto en su forma más purista, como en el lenguaje modernizado del neoclásico. Su misión es dar respuesta a todas esas necesidades expresivas o artísticas que tiene la sociedad actual, y que, por tanto, representa la sociedad que vivimos.

## **CONSTRUCCIÓN SOCIAL Y VIVENCIA PSICOLÓGICA DEL CUERPO**

El cuerpo se ha convertido en una construcción social, en cuya delimitación han participado múltiples disciplinas. Así, se pueden señalar la medicina y la religión, como los agentes que más tradicionalmente han influido, unidos a las normas de urbanidad y a las instituciones educativas. Estos cuatro agentes han ido construyendo un modelo, que todo individuo tiene como referencia. Actualmente además, este modelo se ha democratizado, implicando a cualquier persona que se halle bajo la influencia de los medios de comunicación, la industria audiovisual o la industria del ocio. Se crea así, una cultura física que responsabiliza a todo individuo de modelar su cuerpo, encaminándolo hacia los cánones actuales, fuera de los cuales la percepción de sí mismo se ve afectada negativamente.

Aunque el cuerpo, entendido como entidad física nos es dado al nacer, como dice Durán, A., es a través de los años cuando se va construyendo un cuerpo social, al diferenciarse de los demás en tres aspectos (Fuentes, 2000): a) en su visibilidad y conocimiento, b) en su adiestramiento y uso y c) en su aprecio o valoración. Mientras la cultura física se entiende como la cristalización de lo que significa ser miembro de una sociedad particular (como hemos nombrado anteriormente), la danza corresponde a la segunda fase de este proceso, siendo el esquema o la abstracción de esta cultura física. (Polhemus, 1998). Es evidente que el significado del cuerpo es una de las principales cristalizaciones de las que hablábamos ya que, como dice Ted Shawn “La danza es el único arte en el que nosotros mismos somos el material del que el arte está hecho” (Baril, 1987).

A mediados del siglo XX, el crítico y sociólogo literario soviético Bajtin, hace un estudio sobre los textos de Rabelais (monje del siglo XVI), encontrando una propia explicación general de la cultura. Basándose en estos textos, Carmen Giménez Morte distingue en la danza tres modelos corporales (Giménez Morte, 2000):

**El cuerpo clásico.** “Es un cuerpo perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto desde el exterior, sin mezcla, individual y expresivo”. (Giménez Morte, 2000). Representado por la danza clásica o ballet, esta concepción del cuerpo sigue las líneas clásicas de proporción y armonía, que ya aparecían en los primeros tratados de danza que datan del siglo XV. Los pasos de ballet difieren dependiendo del sexo del bailarín, potenciando unas facultades físicas diferentes en uno y en otro. “La bailarina clásica personifica la el estereotipo de la fantasía de género” (Preston-Dunlop, 2002). El rol de la mujer destaca la interpretación lírica, siendo más pasivo, mientras que en el hombre se potencia más el virtuosismo, los grandes saltos y giros que la interpretación de sentimientos. Se hace, por tanto, un uso diferente del cuerpo del bailarín en función de la pertenencia a uno u otro sexo, introduciendo a ambos en la interpretación de historias ficticias, generalmente románticas o infantiles.

**El cuerpo moderno.** “Esta concepción sería la del cuerpo limpio. De líneas definidas, unicorporal.” (Giménez Morte, 2000). Se empieza en esta época a expresar sentimientos, inquietudes personales del hombre común, usando el cuerpo como modo de transmisión de ideas individuales y las relaciones entre el artista y el mundo que le rodea. “Con su cuerpo de bailarín, Cunningham se integra en el universo de su época. Hace del cuerpo un elemento vivo, que participa en la existencia inmediata de un mundo sometido a las fluctuaciones de la actualidad (...). Además, Cunningham no deshumaniza nunca el cuerpo. Lo utiliza y lo respeta como elemento de expresión corporal” (Baril, 1987). Su obra no tiene un argumento lineal emotivo o novelesco sino que son individuos en movimiento. Rompe con toda noción de romanticismo pues la danza no debe ser, según él, un medio de evocar motivaciones presentidas. Para Cunningham, “el tema de la danza es la danza misma.” (Colomé, 1989). Es la época en que aparecen grandes figuras, femeninas en su mayoría, que revolucionan el estado estable de la danza: Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Martha Graham o Mary Wigman, ya nombradas anteriormente. El vestuario también sufre cambios, bien marcando el cuerpo y definiendo sin ningún pudor

sus líneas naturales, bien usando ropa que no difiere de la cotidiana o bien porque es inexistente dejando aparecer los cuerpos desnudos o simplemente maquillados. Con el siglo XX, llega también una tendencia al contacto sin tabúes.

**El cuerpo contemporáneo.** El cuerpo de la escena postmoderna es tratado como materia transformable, modelable entre las fronteras del mundo humano y el animal, real y e imaginario, concreto y abstracto. G. Morte identifica esta época como la del uso “grotesco” al que se refiere Bajtin, en la línea de traspasar todos los bloqueos que innecesariamente coartan el acto creativo. Lo importante es transmitir, llegar al espectador, alcanzar una democratización de la danza. Lo que Baril describe como deshumanización del cuerpo de Alwin Nikolais, consiste en crear formas escultóricas que evolucionan en el escenario, constituidas por uno o varios bailarines cubiertos por telas elásticas. Nikolais es un creador de formas en el escenario en las que conjuga los efectos de iluminación, sonido y movimiento corporal, produciendo un diseño de líneas escultóricas en movimiento. Su principio de la deshumanización corporal, muchas veces criticado, trata de desproveer al cuerpo del bailarín de movimiento y formas específicamente humanas. Cubre sus cuerpos con trajes que él mismo diseña para ocupar el espacio, trazando evoluciones completamente distintas a las tradicionales. “Nikolais presenta el cuerpo del bailarín bajo un aspecto distinto, mediante los sistemas de elasticidad que le dan unas formas desprovistas de toda referencia a la apariencia del cuerpo humano. El bailarín se convierte así en protagonista abstracto.” (Baril, 1987). Actualmente, trabajos como los de Momix o Decoufflé, utilizan elementos externos como sillas, palos o telas, prolongando y distorsionando el cuerpo. Otra técnica que aparece este siglo de ruptura, es el *contact improvisation*, que, de la mano de su creador Steve Paxton, rompe completamente ese pudor de invasión del espacio de otro bailarín, de su kinesfera. En esta técnica los bailarines usan el apoyo del cuerpo de otros bailarines para poder moverse en otros planos, con nuevas superficies, y en definitiva con una calidad diferente.

## EL ESPACIO COREOGRÁFICO

Como hemos dicho anteriormente, el espacio nos resulta una herramienta muy útil de análisis por varios motivos (Botana, 2007):

1. su diseño está presente en imágenes que estamos muy habituados a recibir e interpretar como es la publicidad, el cine o la fotografía (Yates, 2002).

2. es un elemento bastante objetivo y presente en todas las creaciones coreográficas, lo que permite un análisis comparativo de distintos estilos.

3. su interpretación no es sólo objeto de la danza, está presente en otros estratos de la cultura y la ciencia, y son estudiados por otras áreas de conocimiento que aportan mucha información como la antropología, la proxémica o la praxeología motriz (Sampeiro, 1999).

4. el trabajo de necesidades especiales a través de una actividad artística permite realizar un ejercicio más inconsciente por parte del practicante, que otro tipo de terapias. La herramienta del espacio puede ser además, un elemento de trabajo muy sutil, permitiendo desbloques más complicados de alcanzar de manera consciente.

Focalizar en el espacio, implica una preocupación en el compromiso del cuerpo con el aquí y ahora. Cuando entramos en este dominio, nos alejamos de la danza como objeto artístico, para ver la danza como evento de participación humana. Laban utilizaba esto muy bien, enfatizando o bien en la experiencia del participante, o bien en el aspecto social del cuerpo, el cuerpo como entidad social comprometido con el espacio político y cultural. (Preston-Dunlop, 2002)

## **PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

A modo de resumen, podemos decir que a comienzos del siglo XXI, conviven en la danza académica y escénica todos estos estilos, cuyas diferencias provocan que algunos académicos hablen ya de géneros distintos en lugar de estilos. En este panorama, la herramienta del análisis espacial, establece un punto de encuentro entre técnicas de muy diversa índole, ya que toda creación coreográfica (y plástica), pasa obligatoriamente por una serie de decisiones que van modelando el diseño espacial final de una obra. Muchas de estas decisiones son comunes a un estilo coreográfico, así hemos citado

anteriormente la distancia del clásico frente a la mayor interacción del contemporáneo. Como hemos ido viendo muy superficialmente, estas decisiones no están carentes de significado, aunque su especificación no sea objeto de este estudio.

Lo interesante de la situación ecléctica actual, es que podemos recurrir a una u otra técnica, a uno u otro enfoque en función de las necesidades específicas de la población a la que nos dirijamos. Vamos a esbozar algunas ideas de intervención, no dirigidas necesariamente a poblaciones con necesidades terapéuticas. Es interesante el trabajo con composiciones clásicas, por ejemplo, en centros educativos que requieran cierto énfasis en el establecimiento de un orden, control, equilibrio y jerarquía. Si interesa, en cambio, fomentar la relación entre iguales, se puede comenzar por una comunicación motriz, como la que se establece en el *contact*. Para un trabajo más introspectivo y de autoconocimiento, podemos recurrir al *release*, técnica que huye de las demostraciones virtuosas. Aquel trabajo con telas que Baril tacha de deshumanizar el cuerpo, quizá es la herramienta perfecta para trabajar con trastornos alimenticios.

Por otra parte, sería interesante plantear una formación teórica para aprender a ver un espectáculo de danza. Esto sería interesante para optimizar la comunicación entre público, crítico y programador. El crítico o programador de danza de esta manera, será capaz de ofrecer al espectador de a pie la idea de lo que va a ver, independientemente de sus facultades imaginativas (Copeland, 1998). Éste vivirá el espectáculo con su libre interpretación del mismo, pero con la información clara, el espectador podrá elegir el tipo de espectáculo que quiere ver e incluso fidelizarse.

En definitiva, queremos resaltar el potencial social que deriva de esta actividad física artística tan amplia como es la danza en todas sus versiones actuales, en la capacidad de alcanzar objetivos propuestos, a través de una disciplina, a la vez motriz, cognitiva y artística, ante diferentes grupos de población.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.
- Botana, M. (2007). *Análisis del espacio coreográfico*. Madrid: UPM.
- Colomé, D. (1989). *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner.
- Copeland, R. (1998). Between description and deconstruction. In A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge.
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal.
- Fuentes, F. (2000). *Aportaciones de la educación física al yo corporal*. Paper presented at the Cuerpo, género y sociedad. Madrid.
- Giménez Morte, C. (2000). *II Jornadas de Danza e investigación*, Burjassot. Valencia: Los libros de danza S.L.
- Noverre, J. G. (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Esteban Sanz.
- Polhemus, T. (1998). Dance, gender and culture. In A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge.
- Preston-Dunlop, V. (2002). *Dance and the performative*. London: Verve.
- Sampedro, J. (1999). *Fundamentos de táctica deportiva*. Madrid: Gymnos.
- Yates, S. (Ed.). (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona. Gustavo Gili.