

Danza y Educación Física: relaciones posibles

Lucía Servera CICES/IDIHCS-UNLP/CONICET

Carolina Escudero CICES/IDIHCS-UNLP/CONICET

El objetivo del trabajo es presentar un conjunto de reflexiones que tienen por objeto la relación entre danza y educación física. Sostenemos que la recepción hegemónica que la educación física hace de la danza tiende a reducirla a los productos de la industria cultural. Sin embargo, nos interesa presentar una lectura de la danza diferente con el objetivo de pensarla como un saber que habilita una enseñanza no reducida a los patrones de consumo. Para esto proponemos el siguiente recorrido: en primer lugar, trabajar en torno a la distinción entre industria cultural y arte, a partir de aquí problematizar a la danza en términos de práctica artística y su relación a la recepción hegemónica que hace la educación física. En segundo lugar recuperar los elementos de la danza como arte que nos permiten establecerla como un saber a enseñar que toma por objeto al cuerpo.

I.

Recuperar la crítica que hacen Adorno y Horkheimer (1998) en el texto *La industria cultural* nos permite poner en tensión no solo la recepción hegemónica que la Educación Física hace de la danza sino también abordar dos problemas subsidiarios; por un lado cierta romantización que existe en el ámbito de la educación del cuerpo respecto de las prácticas artísticas o expresivas, como si por el hecho de no ser prácticas competitivas y por poner en juego algo del orden de lo expresivo contienen en sí misma una cualidad más genuina o menos artificial que las prácticas tradicionales de la Educación Física. A la luz del texto citado, veremos que no toda producción ligada a la danza o que recupera componentes expresivos supone en sí, la producción de una pieza de arte o una actitud creadora. El concepto de industria cultural nos permite identificar aquellos objetos que *se presentan como arte* de la danza y sin embargo adquieren las características de los productos de la industria cultural, cuyos rasgos trabajaremos a continuación. Por otro lado, nos permite problematizar cierta posición de sujeto que en relación a los objetos de la industria cultural adopta un rol pasivo de consumidor y a la vez activo en la reproducción de un conjunto de formas y lógicas que no se cuestionan. Esta crítica, una vez situada en lo específico de la danza nos lleva también hacia una problematización de la práctica a partir de la cual el cuerpo aparece bajo nuevas formas.

Pensar en las prácticas culturales que buscan trabajar en el orden de lo artístico nos obliga a precisar la distinción entre industria cultural y arte. El concepto de industria cultural parte del supuesto de que la cultura en general puede entenderse como parte del funcionamiento del

sistema industrial, donde la lógica de la ganancia se sostiene en el principio de que la oferta genera la demanda, elemento desde el cual la producción y el consumo de objetos/productos culturales se legitiman a partir de ingresar en el circuito de la utilidad, tanto del lado del productor/artista que estandariza sus formas de hacer al convertirse en una suerte de asalariado de empresas productoras de cultura, como del lado del receptor/espectador, que se convierte en un mero consumidor de productos. Este consumo se da bajo la forma de consumo de masas.

Existe otro problema con este funcionamiento de la industria cultural, y es que la estandarización de los productos, de los mecanismos y del juego de intercambio está basado en estereotipos, en formas repetidas que se identifican continuamente unas con otras. Al monopolio de la producción en serie de los productos culturales, dicen los autores, “se añade el acuerdo, o al menos la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos.” (1998, 167).

Esto nos permite pensar en la imposibilidad de que aparezca la novedad: si todo es repetición idéntica -estereotipo- ocurre siempre lo mismo, no sólo en cuanto a los productos sino también a la forma de relacionarse con ellos. Si asumimos que el rasgo distintivo del arte es la creación, parecería *a priori* una contradicción que un producto artístico pudiera no presentar nada distinto. Sin embargo, como dijimos anteriormente y a la luz del concepto de industria cultural, lo que se presenta como artístico conforma meras manifestaciones dentro de un sistema de semejanza. Lo cual nos muestra la distancia que hay entre el arte y los productos de la industria cultural

Siguiendo con estas ideas, citamos lo que Adorno y Horkheimer (1998) proponen: “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.” (p. 166). Aquí encontramos que esa subsunción de la lógica artística a la lógica social obtura la facultad de pensar de manera crítica al sujeto, esto es, de asumir una actitud de creación e interpretación del hecho artístico, de estar dispuesto a someterse a una experiencia estética. Si el consumo de los productos de la industria cultural por parte de las masas se reitera una y otra vez, genera un automatismo en relación a esta forma de reproducción y consumo que no requiere más que sentidos completos, plenos y dados de antemano.

Nos parece oportuno en este punto, y en relación al tema que nos ocupa en este trabajo, puntualizar que esta relación de producción estandarizada y de consumo pasivo y reproductivista opera no sólo en términos de la producción y recepción de los objetos culturales sino también en la tarea de enseñanza de los saberes puestos en juego en estas prácticas. Del mismo modo que el principio de “siempre lo mismo” opera en la producción en

serie, también opera en la trasmisión de la cultura, en este caso, generando un estereotipo de clase donde quien ofrece el producto danza se pone como modelo a imitar por clientes que se limitan a “copiar y pegar”, secuencias y estructuras donde vemos siempre el mismo movimiento, en el mismo minuto del mismo track. Lo que produce identificaciones estéticas propias de la cultura hegemónica que tienden a reducir al cuerpo a un objeto de consumo museificado (Cfr. Rocha Bidegain y Lescano).

Es a partir de estas coordenadas que podemos elaborar y sostener la hipótesis de que la danza que toma por objeto la Educación Física de manera hegemónica es la que se vincula a la lógica de la industria cultural, un ejemplo de esto son las clases de “coreografía” o “zumba” que se ofrecen en los gimnasios. Aquí nos vemos obligadas a reconocer que para inscribir este debate en el campo disciplinar de la Educación Física, nos queda un trabajo de rastreo y comprobación que excede los límites de este escrito. En función de esta hipótesis, nos interesa rescatar la dimensión artística de la danza, ya que en el gesto de creación de esta práctica, se pone en juego necesariamente el cuestionamiento de las formas de producción y consumo estandarizadas, dado que éstas alienan el saber de la danza colocando en su lugar el funcionamiento del capital. Recuperar ese saber a partir de su problematización permite maniobrar sobre los medios y materiales que determinan y constituyen los elementos con los cuales y sobre los cuales la danza como práctica artística trabaja. Esto determina el trabajo del arte como una creación conjunta, ya que el objeto artístico se realiza siempre en el encuentro de quien ofrece y quien es testigo. El arte supone un terreno de experiencia común donde la afición evoca una implicación activa del sujeto.

II.

A partir de lo expuesto arriba, nos parece oportuno precisar que de la danza como práctica artística nos interesa recuperar al menos tres cuestiones que pueden ser abordadas en su enseñanza: en primer lugar, su dimensión poética ya que, siguiendo a Louppe (2011), allí se juegan saber, afición y acción, los saberes del movimiento y los modos de análisis. Esto nos conduce hacia el segundo elemento, en el que se pone en juego un principio de actividad cuya consecuencia impacta en el cuerpo y el sujeto, ya que la poética se centra en “lo que en el arte nos conmueve” y remite a un terreno de experiencia común de la cual salimos necesariamente transformados (Cfr. Foucault); y por último, la relación hacia los elementos que configuran el saber (medios y materiales) de la práctica, cuestión fundamental para nosotras, en el punto en el que nos interesa pensar a la danza como un saber a enseñar que toma por objeto al cuerpo. En palabras de la autora leemos:

La poética intenta delimitar aquello que, en una obra de arte puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad, resonar en el imaginario. Es decir, el conjunto de las conductas creativas que dan origen y sentido a la obra. Su objeto no es solamente la

observación del terreno donde el sentir domina el conjunto de las experiencias, sino las transformaciones mismas de dicho terreno. Su objeto, como el del arte, pertenece a la vez al ámbito del saber, de lo afectivo y del actuar. Pero la poética tiende además a una misión más singular: no solamente expresa lo que una obra de arte hace en nosotros; además, nos enseña cómo se hace. (Louppe, 2011, 23).

Decimos entonces que la relación entre estas tres cuestiones circunscribe un espacio de reflexión dentro del cual nos vamos a posicionar, ya que es en ese espacio en el que emergen y se vuelven observables dos dimensiones de la danza que podemos recuperar analíticamente respecto de nuestro objetivo. Por un lado la relación siempre compleja y anudada entre movimiento del cuerpo, lenguaje de movimiento y construcción del gesto. Por otro lado, el dominio de los factores de movimiento. Si bien es claro que no es el mero movimiento del cuerpo lo que define a la danza sino la construcción del gesto, es preciso puntualizar que son los llamados factores de movimiento los que portan las condiciones de posibilidad de la afectividad/afección. Por último, resta decir que el gesto se realiza o se sostiene en el cuerpo, cuerpo que es a la vez medio (instrumento necesario) y materia (objeto poético).

La recuperación de la poética nos invita a ver los recursos propios de los que se ha dotado la danza, en particular la fuerza del cuerpo para producir “el sentido de lo coreográfico” desde el material mismo, es decir los cuerpos que en dominio de los factores soportan el advenimiento del gesto. Cuando nos referimos a los factores de movimiento, estamos pensando en los elementos que dan cuerpo y pensamiento a la danza, son herramientas que permiten interpretar el “acto corporal”. En función de lo expuesto resulta claro que construcción del gesto y dominio de los factores de movimiento constituyen un par indisoluble, arriesgamos en este trabajo a poner en suspenso esa relación para quedarnos en la presentación de los factores de movimiento, ya que estos hacen foco en el trabajo del cuerpo que la danza como práctica realiza.

Los factores de movimiento pueden ser definidos como aquellos elementos que constituyen la estructura de la danza entendida como una, por fuera de sus diferentes estilos. Estos factores están presentes siempre que haya danza y son: espacio, peso, tiempo y flujo. Las diferentes combinaciones de estos elementos mínimos van a confluir en calidades de movimientos diferentes, en los cuales se ponen en juego la fluidez y los distintos aspectos que la misma puede tomar.

En todo esfuerzo corporal intervienen los cuatro factores del movimiento, podemos decir que pensar el movimiento en términos de esfuerzo, implica pensarlo en términos de calidad. El dominio de los factores que se ponen en juego en el esfuerzo garantiza la creación del movimiento danzado, ya que para Laban (1987) lo que distingue al movimiento de la danza de cualquier otro tipo de movimiento corporal, es la ejecución de un flujo continuo con un

recurso de uso completo del esfuerzo reconociendo que el trabajo con las alteraciones del mismo implica el conocimiento de reglas definidas. Citando a Laban:

El entrenamiento en el esfuerzo en general, o la educación en el conocimiento y dominio de la multiplicidad de posibilidades de manifestaciones de esfuerzo en el cuerpo terminan por lograr un objetivo claro, que es esencialmente el desarrollo de la capacidad individual de alterar sus esfuerzos. (1987, 275).

De manera esquemática la multiplicidad de cualidades que puede dar por resultado la combinación de los factores, podemos presentarla a partir de una oposición de pares opuestos, en el marco de los cuales siempre encontraremos matices y variaciones, sin embargo a fines explicativos nos parece útil la simplificación. En este sentido, el factor peso puede pensarse entre el par opuesto que dictan su total retención en oposición a la fuerza de gravedad o su entrega y descarga. En relación al tiempo, la oposición juega entre una velocidad rápida y una lenta. Respecto del espacio pensamos en una construcción espacial directa o indirecta. Por último, en relación al flujo como juego de tensiones dinámicas que se proyectan en escena, tenemos el par de oposición entre uno restringido y uno libre.

La posibilidad de pensar la enseñanza de la danza, remitiéndose a estos factores y sus combinaciones, implica una tarea de abstracción y reducción de la multiplicidad fenoménica con las que se presenta que consideramos necesaria de realizar si queremos hacer foco en el cuerpo que la danza construye en su práctica.

III.

Para cerrar nos parece importante puntualizar que si bien hacer del cuerpo un objeto de elaboración de la enseñanza es algo de lo que se ocupa la educación corporal y es a partir de aquí que podemos leer a la danza a la luz de los problemas que se plantean a la educación del cuerpo, no es menos cierto que en otras prácticas y en relación a otros problemas el cuerpo aparece de otras formas. Hacer del cuerpo un objeto es una tarea epistemológica que nosotras iniciamos para pensar la enseñanza de la danza, esto no quiere decir, que en su relación a la producción artística no seguirá cumpliendo su función de medio expresivo.

Entonces la relación entre gesto y dominio de los factores puede por momentos presentarse para su abordaje conjunto o por momentos decidir trabajarlos por separado, tal como intentamos esbozar en esta ponencia. De hecho, si siguiéramos la línea de trabajarlos de manera conjunta, aparece una cuestión ineludible que dejamos planteada en estas palabras de cierre para una futura problematización y que tiene que ver con la cuestión de la técnica en el arte y en las prácticas corporales.

En primer lugar invitamos a pensar la técnica por fuera de su dimensión meramente instrumental y darle lugar a la idea de técnica como creadora de mundo, en segundo lugar nos interesa pensar que el trabajo técnico constituye la posibilidad de crear el signo de la danza. Siguiendo la idea de gesto en Agamben nos encontramos con la siguiente articulación significativa “La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta.” (Agamben, p. 53). En este sentido, no es ni un medio para un fin, ni un fin sin medios: mero instrumento o mera finalidad; sino “la exhibición de una medialidad” sin fin. Esto nos invita a pensar la importancia de la enseñanza de la técnica y a revisar sentidos comunes al respecto.

Bibliografía

- Adorno, T y Horkheimer, M (1998) “La industria cultural. La ilustración como engaño de masas” en Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Trotta. Madrid
- Agamben, G. (2001) “Notas sobre el gesto” en Medios sin fin. Notas sobre la política. Pre-textos. España.
- Loupe, L. (2011) Poética de la danza contemporánea. Universidad de Salamanca. España.
- Foucault, M. (2003) “El libro como experiencia. Conversación con Michel Foucault” en La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto. Siglo XXI, Buenos Aires
- Laban, R (1987) Dominio del movimiento. Editorial Fundamentos. España
- Rocha Bidegain, L. y Lescano, A. (2012). “La museificación del cuerpo en la gimnasia”, ponencia presentada en las VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31422>