

Congreso de Educación Física y Ciencias

14º Argentino, 9º Latinoamericano, 1º Internacional

18 al 23 de octubre y del 1 al 4 de diciembre 2021

Departamento
de Educación Física

FaHCE



Danza, Destreza y Cuerpo de la Acción en la Formación de Educadores del Cuerpo

Carolina Escudero
CICES/IdIHCS- UNLP/CONICET
escudero.carolina@gmail.com

María Luján Copparoni
CICES/IdIHCS- UNLP
lulicopparoni@upc.com.ar

Octavio Minardo
CICES/IdIHCS- UNLP
octaviominardo@gmail.com

Resumen:

Este trabajo establece una primera formalización respecto de la relación entre los conceptos, danza, destreza y cuerpo de la acción, en el marco de un trabajo orientado a pensar la forma que tiene que adoptar la enseñanza de la danza en la formación de educadores corporales. Nuestra tarea se afilia al paradigma logicista de las prácticas, en función de su inscripción en el lenguaje. En este análisis, tomamos el discurso de la danza y observamos cómo funciona la acción en estos discursos.

Palabras claves: danza, destreza, cuerpo de la acción

Prácticas Corporales, Destrezas y Habilidades

Las prácticas corporales (PC) pueden clasificarse en: aquellas orientadas hacia las habilidades que se definen en función de la situación, donde la acción del cuerpo se orienta por la resolución de una situación; y aquellas orientadas hacia la destreza que se definen como las prácticas en las cuales las acciones del cuerpo tienen su finalidad en la acción misma.

Los avances teóricos hechos en el campo de la danza, orientados a pensarla como contenido de la educación del cuerpo, sostienen como hipótesis que, una vez sustraídos los elementos

artísticos del análisis de su estructura, la misma puede entenderse como una PC, cuyas formas de hacer, pensar y decir toman por objeto al cuerpo y que, en la clasificación propuesta para el abordaje de las mismas, le cabe ubicarse dentro de las destrezas.

A modo de síntesis podemos presentar los siguientes elementos:

- En el modelo de la Educación Corporal (EC), entender a la **danza como PC** nos permite reducir las distintas formas y estilos de danza a una **única estructura** cuyo análisis podemos referir a lo que Laban (1995) denominó **factores del movimiento: espacio, peso, tiempo**, que combinados dan como resultado **la acción y el esfuerzo**.
- Cuando **la acción despliega el esfuerzo** en una **estructura coreográfica** cualquiera, los factores del movimiento adquieren un carácter denominado **“flujo”** cuyas **cualidades** se determinan por **la combinación y relaciones relativas entre los factores** puestos en juego.
- Pensar la danza como un esfuerzo desarrollado en una acción cuyo flujo se identifica con la forma coreográfica, no implica necesariamente el recurso a los elementos que determinan a la danza como arte.
- La **sistematización preestablecida de combinaciones** posibles en un **código** cerrado implica la creación de una **técnica** específica que presenta **relaciones** de significado con ciertos **fundamentos estético/ideológicos** y con ciertos **procedimientos y circuitos artísticos**.
- **Desarticular la relación entre arte y estética** nos permite pensar que la danza puede ser un contenido de la educación del cuerpo: porque **la coreografía puede presentar como tema recurrente la estética del movimiento** y la función de “evocar” sentido que todo gesto tiene, está dada por la condición de lenguaje del hombre, que es quien produce el movimiento.

En este trabajo nos proponemos demostrar a la danza a partir de presentar los elementos que conforman a su estructura pensada como destreza y queremos exponer una reconstrucción sistemática de los usos y acepciones que el concepto de acción toma en el discurso de la danza.

El Cuerpo de la Acción Desde la Perspectiva de la Danza.

En primer lugar, seleccionamos a coreógrafos que hacen y enseñan danza, además de escribir sobre esta práctica. Rudolf Laban (1995) y Doris Humphrey (1965), representantes de la danza moderna de principios de siglo XX y Graham Mc Fee (1992), Hilda Isla y Elizabeth Cámara

(2007), profesor universitario el primero y coreógrafas y profesoras universitarias las segundas que desarrollan su trabajo entre fines del siglo XX y principios del siglo XXI.

De las lecturas rescatamos lo siguiente: en *Danza Educativa Moderna* (1995) y en *Dominio del movimiento* (1987) Laban ofrece una definición de la danza en la cual se la puede entender como una estructura rítmica del esfuerzo desplegada en una forma espacial (eukinética y coréutica). El esfuerzo como elemento básico se describe en términos de “acciones básicas de movimiento”. Así, podemos sostener que el concepto de acción forma parte del núcleo central de la definición de danza que nos ofrece Laban y más adelante en *Danza Educativa Moderna* encontramos la siguiente referencia: “En la danza nos sumergimos en el proceso mismo de la acción, mientras que, en otras actividades, sean en el ámbito del deporte o en el trabajo, nuestra atención se centra principalmente en las consecuencias prácticas de nuestras acciones” (Laban: 1995 p.115). En esta referencia, notamos no sólo que la acción ocupa un lugar central en la lógica de la danza, sino que además la finalidad de la acción es el proceso mismo de la acción que se articula con la idea de destreza que el Programa de Investigación Científico (PIC) EC propone. Por último, tenemos que mencionar que para Laban (1987) el esfuerzo se define como una “disposición a la acción”, por lo que suponemos que más allá del romanticismo naturalista que impregna su trabajo, la posibilidad orgánica de esforzarse solo se da si hay una disposición, un deseo de acción.

Los desarrollos de Isla y Cámara (2007), profundizan el Método Leeder, en él rastreamos el concepto de acción en relación a la coréutica, entendida como la disciplina que estudia las acciones del cuerpo en el espacio o las formas de moverse armónicamente en él. La coréutica se ha ocupado de vincular las imágenes de la geometría espacial con las sensaciones de movimiento libre y continuo que se desarrollan de un punto a otro del espacio. Esta idea de movimiento libre y continuo que se ejecuta armónicamente es aquel que antes definimos como “estructura rítmica de esfuerzos” y que enfatiza la importancia de las posibilidades de movimiento del bailarín, quien deberá conocer “acciones básicas” y sus estructuras de esfuerzo que se determinan de acuerdo a la composición de factores de movimiento implicados en cada acción. Esto nos lleva a una clasificación de acciones dinámicas que se representan de manera práctica y en función de ello, adquieren su denominación. A partir de estas acciones básicas, se podrían elaborar infinitas combinaciones y matices de las cualidades del movimiento.

Hasta aquí podemos sostener que la idea de acción que se trabaja en la danza se vincula con el despliegue armónico de las cualidades del esfuerzo a partir de la proyección espacial y rítmica de la acción corporal, sin miras a una situación que presente un entorno cambiante.

Si ponemos atención a los desarrollos de Humprey (1967) y Mc. Fee (2007), el concepto de acción se descentra parcialmente de su relación con el cuerpo y se pone en consonancia con el trabajo de “composición”, la acción espacial que en Laban y en Leeder se explica por la coréutica, ahora se pone en relación con el “tema” coreográfico (Humprey: 2007 p. 34) o con la “intención” comunicativa de la obra de arte (Mc. Fee; 2007 p. 6). Cuando nos encontramos con estas acepciones del concepto de acción en la danza encontramos cierta referencia a una situación que pone el eje de la producción en un sentido que está por fuera de la acción misma. Observamos estos desarrollos como “contra argumentos” respecto de la posibilidad de pensar a la danza como una PC orientada hacia las destrezas. Veamos con más precisión qué ideas de acción proponen.

En El arte de crear danzas (Humprey:1967) sostiene que cuando el coreógrafo independiente se encuentra en situación de creación, una de las primeras cosas que debe resolver es el tema, y la manera de seleccionarlo reside en ponerlo a prueba en la acción. Leemos “Cualquiera sea el tema, la primera prueba a que lo sometemos reside en una sola palabra: acción” (p. 34). Y más adelante “Entiendo así mismo por acción que la danza le ofrece al tema una revelación, un comentario, un nuevo matiz de sentido que no hallamos en su estado original. Si no lo logra, no vale la pena desarrollarlo” (p. 35). Aquí, la acción se identifica con el tema que tiene que representar, con lo cual podemos pensar que la finalidad de la acción no está en la acción misma sino en la relación que establece con la situación que la escena coreográfica le convoca a ejecutar. Se nos presenta aquí el primer contraargumento, elemento que nos lleva a pensar si no hay también habilidad en la danza, mostrándonos entonces una zona gris entre la destreza y la habilidad, un momento que es temporal pero que también es lógico, en el cual la acción del cuerpo no tiene por finalidad la propia acción, sino la resolución de una situación. Así, una vez resuelta, la situación se estabiliza y permanece sin cambios, aquí de nuevo la acción vuelve a tener como fin su propio proceso.

Mc. Fee (1992) sostiene que la danza no se define por su relación al movimiento del cuerpo, porque un mismo movimiento adquiere diferentes significados en función de la situación en que se ejecuta. La situación se define por el propósito artístico y comunicativo de la danza. Si bien nos propone un argumento sumamente consistente para ubicarnos en un antiesencialismo

del movimiento como elemento estructurante de la práctica de la danza y nos arroja al lenguaje y el conjunto de reglas que hace que el movimiento adquiera un significado de danza, esto se desarrolla suponiendo la dimensión artística de la misma y no su dimensión de PC. El concepto de acción de Mc. Fee (1992) aparece en este universo argumentativo y lo desarrolla para explicar cómo hacemos para “comprender” una acción como danza.

La acción de bailar debe ser identificada en un contexto que le dé sentido y que describa la intención de esa acción, pero también se debe pensar la acción en relación a quién la ejecuta (danza-bailar). El autor ejerce una distinción para que pensemos la danza, ya sea como acción de un sujeto o como movimiento de un autómata, distinción que se evidencia según donde se ubique el foco de atención para la comprensión del fenómeno que se observa. En el caso de la acción del sujeto, el foco está puesto en la motivación “*explicaciones motivacionales*”, mientras que en el caso del movimiento del autómata el foco se hace sobre las causas “*explicaciones causales*”.

El contexto que explica que algo sea danza, se determina por la intención del sujeto que inscribe su acción corporal en la lógica artística y comunicativa que las reglas del arte ofrecen. Por eso la danza se explica cómo acción, porque si la reducimos a movimiento, caemos en la explicación causal de base fisiológica, que nos ayuda a comprender el movimiento del cuerpo en tanto posibilidad de todo ser animado, pero nada dice del mundo de significados que lo humano crea necesariamente para definirse como tal. Una vez más, el uso del concepto de acción remite al dominio de una situación que está por fuera del cuerpo de la acción, pero sin la cual ese cuerpo siquiera aparece como posible. La identificación del concepto de acción del sujeto con la “voluntad o intención” comunicativa de la danza nos aleja del PIC-EC. Si bien realiza la dimensión de lenguaje en la cual el movimiento aparece como acción con sentido, el énfasis en la intención ubica al sujeto de la acción como soberano de la misma, alejándonos de la idea de “cuerpo de la acción” como efecto de la PC, ya que aquí el sujeto aparece como resultado de su inscripción a la práctica y por lo tanto resultado de su encuentro con la acción corporal y no como fundante de la misma.

Si bien tomamos el desarrollo de Mc. Fee (1992) como un contraargumento a nuestra tesis, un análisis detallado de su argumentación evidencia que se inscribe en una epistemología diferente a la nuestra, una vez asumido el antiesencialismo del movimiento que como elemento central ofrece una interpretación del lenguaje anclado en la comunicación que no dialoga con la idea de lenguaje como práctica que tiene el PIC-EC.

Conclusiones

Nuestro esfuerzo de formalización nos lleva a las siguientes conclusiones:

- En la danza como práctica el concepto de acción aparece de manera clara y recurrente, pudiendo sostener que forma parte de sus elementos constitutivos y estructurantes.
- En algunos estudios el concepto de acción de la danza se identifica con la definición de cuerpo de la acción en la destreza que presenta la EC
- Encontramos, en torno al concepto de acción y su relación con la destreza, un conjunto de contraargumentos que nos llevan a pensar la acción de la danza en relación a una situación que está fuera de la acción misma.
- La situación establecida como finalidad de la acción, se estabiliza una vez que la acción se pone en juego, lo que implica la identificación de una situación que no se asemeja a la que se define para la habilidad.
- En lugar de pensar que la danza puede implicar aspectos de la habilidad, reconocemos en la danza como destreza, un momento lógico en base al cual la acción se establece como tal y luego entra en el círculo del proceso mismo de la acción.

Insistimos en el carácter inicial de esta formalización y reconocemos la necesidad de continuar con estas investigaciones para consolidar una acepción de la danza como práctica corporal y por lo tanto como contenido de la educación del cuerpo.

Referencias

- Cámara, E. e Islas, H. (2007). *Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Tecnológico de Monterrey.
- Humphrey, D. (1965) *El arte de crear danzas*. (pp 34 -35) Bs. As: Eudeba.
- Laban, R. (1994). *Danza educativa Moderna*. Argentina: Paidós.
- Laban, R. (1987) *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Mc Fee, G. (1992) *Understandig dance*. Traducción mecanografiada de Susana Tambutti para uso de cátedra. Texto original Mc Fee, G. (1992) *Understandig dance*. Londres: Routledge.