

La posibilidad de un ocaso

En la danza se dice que el instrumento, medio y materia es el cuerpo. Ahora bien, ¿de qué cuerpo se habla? Hay muchas definiciones y formulaciones desde la antigüedad hasta nuestros días. Por ejemplo, existe la teoría del cuerpo como caída -en desgracia- del espíritu o como un elaborado sistema de alambiques capaces de transformar sólidos en fluidos, humores y hálitos, entre otras. Si pudiéramos viajar al pasado y a distintos puntos del planeta encontraríamos multiplicidad de visiones, construcciones de ideas de cuerpo e hipótesis acerca de su génesis, funcionamiento, belleza y relación con el mundo. Sin embargo una visión dualista reaparece una y otra vez: por una parte, hay un cuerpo que nace, envejece y es mortal, por la otra la afirmación de que hay algo en lo humano que lo trasciende. Podrá ser el espíritu, la obra o el alma que se encarna y desencarna de sus receptáculos físicos. A su vez, el propio pensamiento se formula como algo capaz de mirar, contemplar en modo distante, incluso abstracto y continuo, inmóvil, los derroteros de la materia que se desarrolla y transforma; o, en otras ocasiones, es la materia la que pone límites, pesantez y obstruye el fluir del pensamiento, las ideas y los derroteros de los afectos.

En la actualidad, la biología, el psicoanálisis e incluso la filosofía política inciden en las ideas y aplicaciones respecto del cuerpo individual y el cuerpo social. Sensaciones, imágenes, conceptos y educación se disputan y superponen en la apuesta a un saber acerca del cuerpo. El mundo del trabajo, el mundo de la creación, el mundo de las actividades y la contemplación se entrelazan en las formas de vida actuales, producen resonancias que conducen a pensar, sentir, definir y usar el cuerpo de distintas maneras.

La danza no permanece ajena a estos derroteros. Las danzas rituales de origen mítico y tradicional podrán proponerle como un portador de historias, símbolos y espíritus arcaicos, incluso volverlo encarnaciones momentáneas de fuerzas y divinidades en oficiantes especializados. Las danzas populares, en cambio, son para todos. Nacimientos, casamientos, cortejos e incluso muertes pueden ocasionar danzas, peregrinaciones y toda clase de coreografías sencillas, flexibles, con mucho margen para lo espontáneo, aptas para distintas edades, situaciones y posibilidades. Hay una enorme diversidad de ellas según los pueblos y las épocas, nunca se agota la capacidad de generarlas.

La danza académica propone y recorta su propio cuerpo o sus cuerpos, como dice Susan Leigh Foster en su texto "Cuerpos de danza".¹ En este texto la teórica y bailarina analiza las técnicas (se las llama así en las carreras de danza y frecuentemente se las nombra con el

¹ Foster, Susan Leigh (1992). Cuerpos de danza en *Incorporaciones*. Crary, Jonathan y Kwinter, Sanford, editores, Madrid, Cátedra.

nombre de sus creadores, a menudo coreógrafos que buscaban las maneras de formar y entrenar las cualidades que sus obras requerían, tanto físicas como interpretativas) que se estudian en los EEUU en los años 70, en las formaciones profesionales de danza. Esta manera de formar y entrenar bailarines se ha extendido ampliamente por el mundo. Foster postula tres cuerpos: el ideal, el demostrativo y el percibido, como categorías que define, caracteriza y luego aplica a las distintas tradiciones, escuelas o líneas de trabajo. Los cuerpos de danza realizan ya un recorte: se centran en huesos, articulaciones, músculos, respiración y dejan los sistemas digestivo, hormonal, circulatorio, digamos, por fuera de sus campos de injerencia. El mapa sensorial, las imágenes, representaciones, personalidades interpretativas, el diseño de formas y figuras van cambiando según los ideales de belleza y expresión que los creadores de las técnicas sostengan. Se adquieren, transforman y constatan mediante un arduo trabajo, meticuloso y gradual, de años, estos *tecnocuerpos*.

Sin entrar en un exhaustivo análisis del concepto de técnica y sus usos a lo largo de la historia y filosofía, recurro para apuntar una primera idea a Marcel Mauss que propone en su texto "Las técnicas del cuerpo"² que no existe actividad humana natural o, diríamos, ineducada. Cada comunidad elabora un modo de caminar, nadar, toser, beber, dormir, comer, defecar y parir. Por supuesto, habrá determinaciones anatómicas (tenemos dos piernas, usamos las manos para muchas tareas, nuestra columna vertebral se encuentra en la verticalidad) pero aparecen cuestiones funcionales, religiosas y estéticas entrelazadas que definen que en una comunidad estas acciones se realicen de un modo y en otras, de otro. En el caso de la danza, se han creado distintas técnicas para crear ciertos cuerpos, educarlos, transmitirlos en aras de la eficiencia y la prosecución de ciertos ideales encarnados, como señala Foster en consonancia con Mauss.

Aparece entonces una ambivalencia que podemos también encontrar en otras disciplinas: por un lado, la mecánica y fisiología del cuerpo humano en cuanto a potencia muscular, respuesta reactiva, flexibilidad, necesita de cierta edad (juventud) pero por otro la adquisición, dominio técnico y madurez interpretativa (incluso la comprensión de los idea-

les de los artistas creadores y las aptitudes profesionales para desempeñarse en la carrera escénica) requiere de plazos de incorporación gradual, dominio y despliegue progresivo. He ahí una de las contradicciones de la vida del bailarín y la vida social que se manifiestan con frecuencia y por eso aparece la idea de "sacrificio" de algunas cosas (dietas, tiempos, maternidad, diversión) por no cejar en el logro que la demanda actual del virtuosismo hacia el que ha tendido la danza requiere. Como se sabe, no hay tantos puestos de trabajo en estas profesiones y la competitividad ha exacerbado estos aspectos. Ocurre también en la vida de los deportistas de alto rendimiento.

Volviendo a los cuerpos de danza, hallamos que la danza clásica produce un particular cruce entre geometría (la racionalidad propia del siglo XVII y la física newtoniana la nutren) con historias del romanticismo (Téophile Gautier escribe argumentos en los que seres mitológicos o embrujados como las mujeres-cisne, las sufrientes y enojadas Willis o las etéreas sílfides, por ejemplo, intervienen) donde lo humano y lo sobre o subhumano entran en contacto y colisionan. Vale aclarar que el hecho de que se llame clásica no significa que en ella dominen las ideas de sobriedad, equilibrio y armonía, sino que es un particular objeto estético donde aparecen ideas de simetría espacial (por ejemplo en la disposición de los cuerpos de baile o las estructuras de los Ballets), con ideas de la ciencia moderna (eficiencia del cuerpo como una máquina, mirada sobre el universo físico) con ideas políticas (la representación de las clases sociales en tanto monarquía, aristocracia y pueblo no sólo se encuentra en el diseño y distribución del teatro *a la italiana* sino en los argumentos mismos de las obras) y la sensibilidad y los seres e ideas sobre el desencuentro amoroso del romanticismo. También el divertimento (escenas de puro lucimiento físico y coreográfico) de los bailarines en alternancia con el avance de la acción se produce en estas obras.

En el siglo XX estos ideales artísticos cambian: surgen cuerpos con centros pélvicos que se contraen y sueltan, ritmos respiratorios que organizan el movimiento en caídas y recuperaciones, ideas geométricas que incluyen de algún modo la física cuántica multiplicando puntos focales, ejes y trazados, aparecen conocimientos anatómicos que transforman las maneras de usar la musculatura en consonancia con

² Mauss, Marcel (1992) *Técnicas del cuerpo en Incorporaciones*. Crary, Jonathan y Kwinter, Sanford, editores, Madrid, Cátedra.

el avance del conocimiento acerca del sistema nervioso; se presentan interpelaciones del campo de la performance que cuestionan el estatuto mismo del cuerpo escénico y el espectáculo tematizándose y volviéndose obras y entrenamientos. Los asuntos, planteos, personajes y modos de su tratamiento van atravesando transformaciones radicales que podríamos demarcar al interior del modernismo, posmodernismo o tardomodernidad en la danza. Pero otra vez la política, las sensibilidades de la época y el desarrollo mismo de la historia serán los factores que inciden en las obras, las técnicas y los espectáculos.

Todo ello, salvo algunas excepciones como la danza Butoh o formas que dialogan con otras danzas no tan academizadas aún (el flamenco, el tango, el folklore) o algunos artistas en particular, continúa en sus producciones artísticas adhiriendo a los ideales de juventud, capacidad atlética, cierta postulación de la androginia que se había anclado en los siglos precedentes conformando un entramado sumamente estable. Resulta justamente de la confluencia de los que antes decíamos: virtuosismo técnico, profesionalización creciente y consolidación de un cierto objeto estético que se constituye como elegido en las principales ciudades capitales de Oriente y Occidente: el espectáculo de Ballet. Luego seguirán sus hijas, la danza moderna, neoclásica y contemporánea. La performance, posteriormente, se agregará a esta familia donde como en todas, hay jerarquías, derechos de antigüedad, quienes obtienen más y menos favores de los “príncipes” de turno.

De lo que se trata, entonces, es de ver, construir y mostrar cuerpos capaces, potentes cuando incluso la fragilidad, la debilidad y delicadeza se “representan”, para volverse alusión. ¿Se trata casi de cuerpos salidos de las ensoñaciones de Platón y Sócrates lo que ansiamos ver en escena?

Cuerpos de mancebos, lampiños, no excesivamente viriles ni femeninos, musculares, jóvenes, hábiles, disciplinados que se aproximan al arquetipo del cuerpo (desarrollado ya, eterno, incorruptible, habitante del mundo celeste) en la Atenas brillante. Mediando traducción al mundo moderno del siglo XIX, que es el de origen de las obras de ballet, claro está, con sus filtros y recortes.

Luego del advenimiento de la danza moderna y con otras influencias estos cuerpos, ya promediando el siglo XX, cambian. Aparece una tensión: el entrenamiento produce otra musculatura, la aspiración de democratizar la danza postula que deben ser bienvenidos otros cuerpos y etnias. El mundo del tango en nuestro país, la televisión, los videos musicales y otras formas de danza donde las formas femeninas y masculinas, algunas modalidades del erotismo en curso privilegiadas, vistas como deseables, traccionan a su vez. Ya entrados en el siglo XXI anabólicos, terapias químicas, cirugías estéticas, modelos publicitarios y de vida empujan contundentemente sobre los ideales y de un modo u otro, resuenan en las artes académicas. Política, ciencia y arte, una vez más, en diálogo y eco recíproco.

Se ven ahora obras que tematizan el goce sexual maquinal, el uso del desnudo de algún modo vinculado al porno ya sea desde una perspectiva crítica, autoficcional o cómplice de estos discursos. Se exhiben otros cuerpos: jóvenes, musculares, sexys, eufóricos. También *queer*. Quizás además desencantados del amor, me atrevo a decir. Como comentario al paso, me pregunto acerca de las lesiones, algunas irreversibles, que esas exigencias piden a los bailarines, todo lo que hay que hacer porque sostenerse esa escena tiene sus costos. Enton-

ces, ¿es que queremos tener cerca siempre “carne fresca”, cuerpos que producen un erotismo estandarizado, similar al que vemos en otros lugares, los espectadores?

Nunca todos los espectadores queremos lo mismo y siempre habrá hegemonías y contrahegemonías. En esta dirección propongo preguntarnos, en consecuencia, qué queremos cuando asistimos a un espectáculo de danza. ¿Qué es lo que vamos a buscar ahí?

La mayor parte de nuestras existencias no somos jóvenes ni atléticos ni tan hermosos y sexys, lamentablemente. Puede ocurrir que el avance de ciertas imágenes de belleza que las pantallas en nuestros días refuerzan, engrosen un ideal inalcanzable de cuerpos. De hecho, lo que circula mayormente en nuestros celulares, son cuerpos que se encuentran intervenidos quirúrgica, cosmética y digitalmente para exhibirse en escenarios mediáticos y la internet. Son cuerpos editados. Dan de comer a esos ojos que nunca se cansan de mirar, favorecen las culturas cosméticas, de cultivo e intervención químico-física y de las cirugías estéticas en consonancia con el hecho de acicatear aquel anhelo de mantenernos vigentes para el mercado del sexo. Este estado de cosas -sintetizadas un poco de un plumazo-, hipotetizo, también ha impactado en la danza académica, incluso en su versión crítica o su contracara cínica.

¿Qué cuerpos están hoy en la escena, en las distintas escenas? ¿Cuál es su proveniencia? ¿Cuáles efectivamente nos hacen falta si consideramos al arte como reflexión, iluminación, pero también señalamiento crepuscular y, por qué no, consuelo?

DIANA ROGOVSKY

Diana Rogovsky es artista, gestora, productora y docente de danza.

Se formó en distintas técnicas de danza en la Escuela Armar Danza Teatro (CABA), continuando luego con maestros argentinos y extranjeros. Además, ha completado el Profesorado de Expresión Corporal en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata y el Posgrado Especialización en Danza en la Facultad de Artes, UNLP. Actualmente cursa el Doctorado en Artes línea de formación latinoamericana en la Facultad de Artes, UNLP. En 2016 realizó el Posgrado en Gestión y Comunicación Cultural en FLACSO, CABA.

Se desempeña como docente de materias teóricas y prácticas en el Conservatorio Gilardo Gilardi, Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas “José Hernández”, Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, Estudio TEM, Liceo Víctor Mercante y otros espacios de educación. Desde 2013 hasta 2016 se desempeñó como Jefa de Área, luego Regente de Estudios y actualmente es Directora de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Desde 2014 a 2017 trabaja como tutora en la Especialización en Problemática de las Ciencias Sociales y su enseñanza, en INFoD, PNF, MEN.

Ha recibido reconocimientos del Fondo Nacional de las Artes, Fundación Antorchas, Instituto Nacional del Teatro, Instituto Prodanza, Consejo Provincial de Teatro Independiente. Ha realizado más de veinte producciones coreográficas con la Compañía La Marea Danza, el Equipo Dinámica Zaguán, la compañía de Proyecto Fierro y otros proyectos. Cogestora del Ciclo Supervivencias y de la productora de eventos artísticos Euphrasia. Miembro de la Asociación ACIADIP (coreógrafos, intérpretes y afines de la ciudad de La Plata). Integra la Cátedra Libre en Gestión Cultural de la Facultad de Artes, UNLP. En diciembre de 2015 se publicó su primer libro: “Una bailarina argentina”.