

Comprensiones de los rasgos de normalización y singularización inscritos en los cuerpos de los bailarines infantiles de la compañía Danza Kapital

Understanding of the normalization and singularization features inscribed on the bodies of the children's dancers of the Danza Kapital Company

Angélica Del Pilar Nieves Gil*, Jenny Mercedes Rojas Muñoz**



Resumen

Las comprensiones presentadas a continuación son resultado de la sistematización de la experiencia de formación en danza infantil de la Compañía Danza Kapital, cuyo principal interés fue develar las concepciones de cuerpo infantil que se han ido

Citar este artículo como: Nieves Gil, A. del P. y Rojas Muñoz, J. M. (2017). Comprensiones de los rasgos de normalización y singularización inscritos en los cuerpos de los bailarines infantiles de la compañía Danza Kapital. *Revista Papeles*, 9(18), 86-99.

Fecha de recibido: octubre 1 de 2017.

Fecha de aceptación: diciembre 30 de 2017.

* Angélica Nieves G. Doctorante en Ciencias sobre el Arte (ISA, La Habana, Cuba). Magister en Desarrollo educativo y social. Especialista en Arte dramático. Licenciada en Danza y Teatro. Catedrática de la Universidad Antonio Nariño y Universidad Pedagógica Nacional. Docente de danza de Secretaría de Educación Distrital. Correo electrónico: angelicanieves@gmail.com

** Jenny Rojas M. Magister en desarrollo Educativo y Social, licenciada en Educación Artística del CENDA, docente de danza de Secretaría de Educación Distrital. Correo electrónico: jennydanzcol@yahoo.com

construyendo a través de su historia. La concepción de cuerpo fue objeto de estudio desde dos categorías: **singularización y normalización**, las cuales están compuestas de *atributos*; estos últimos son el resultado de la voz de los actores en diálogo con autores, conceptos y constructos analizados en la línea de investigación Cuerpo, poder y subjetividad de la Maestría en Desarrollo Educativo y Social de la Universidad Pedagógica Nacional en convenio con el CINDE.

Palabras clave: danza, cuerpo, subjetividad, normalización, singularización, juegos de poder.

Abstract

The comprehensions presented below are the result of the systematization of the training experience in children's dance of the Dance Kapital Company, whose main interest was the development of the conceptions of the children's body that have been built up throughout its history. The conception of the body was the subject of study from two categories: **singularization and normalization**, which are composed of attributes, the latter are the result of the voice of the actors in dialogue with authors, concepts and constructs analyzed in the research line, *body, power and subjectivity* of the Master's degree in Educational and Social Development of the National Pedagogical University in the agreement with the CINDE.

Keywords: dance, body, subjectivity, normalization, singularization, power games.

Introducción

El cuerpo ha sido objeto de estudio de diversos autores; así mismo, es objeto central de algunas prácticas educativas. En este texto será abordado desde el campo de la danza infantil y, para ser más precisos, desde la experiencia de formación con niños y niñas de la Compañía Danza Kapital como espacio para la configuración de subjetividades; proceso investigativo desarrollado a partir de los constructos de la Maestría en Desarrollo Educativo y Social del CINDE (Bogotá) y la Universidad Pedagógica

Nacional, en la línea de investigación Cuerpo, poder y subjetividad.

Como parte del trabajo de esta línea, la sistematización realizada reúne, organiza y clasifica la información desde el año 2000 hasta el año 2010, tomando como participantes tres grupos: bailarines infantiles, bailarines profesionales que en su niñez fueron parte de la compañía y formadores acompañantes del proceso.

Sumergirse en el universo danzado

A lo largo de nuestra experiencia como bailarinas y maestras en los procesos de formación en danza, hemos notado cómo esta influye en la formación de seres sociales de manera significativa, encausando los intereses y proyectos de vida hacia nuevas concepciones y posibilidades de acción en la estructura social. La formación

en danza, además de generar transformaciones en cuerpos que habitan despojados de conciencia y capacidad de acción, encamina hacia la configuración de sujetos que encarnan corporalidades; entendidas estas últimas como una unidad entre cuerpo y mente en un contexto sociocultural y espacio temporal definido.

La formación en danza, además de generar transformaciones en cuerpos que habitan despojados de conciencia y capacidad de acción, encamina hacia la configuración de sujetos que encarnan corporalidades.

En la multiplicidad y complejidad de los procesos de subjetivación, es indispensable reconocer desde Guattari “Que la subjetividad está en circulación en grupos sociales de diferentes tamaños: es esencialmente social, asumida y vivida por individuos en *sus* existencias particulares” (Guattari, 2006, p. 48.).

El modo por el cual los individuos viven esa subjetividad oscila entre dos extremos: una relación de alienación y opresión, en la que el individuo se somete a la subjetividad tal como la recibe, o una relación de expresión y de creación, en la que el individuo se reapropia de los componentes de la subjetividad, produciendo un proceso que llamaría de singularización.

En el espacio de formación que a través de su experiencia ha tenido la compañía Danza Kapital (en adelante D.K) se ha dado la coexistencia de alienación y singularización, siendo reconocidos y considerados en el proceso de sistematización, haciendo visible las tensiones, líneas de fuga, quiebres y relaciones.

La experiencia que la compañía D.K ha tenido a lo largo de diez años ha permitido la realización de constructos en torno a elementos propios de la danza, reconocidos como importantes por los actores de la experiencia, debido a que constituyen la razón de ser y de actuar en el proceso de formación en danza.

Como primer constructo analizado en la experiencia se encuentra la concepción de cuerpo que subyace en la compañía D.K y que posee gran relevancia en la formación de los bailarines. La noción de cuerpo es concebida de forma consciente y trascendente y se presenta

en este texto desde subcategorías que permitirán identificar los rasgos de singularización (expresados a través de corporalidades) y de normalización (expresados en cuerpos dóciles) dados en los procesos de subjetivación de los actores de la experiencia.

“La danza convierte el cuerpo normal en un cuerpo fantástico” (Aparte de la entrevista realizada al grupo de formadores acompañantes)

Es necesario iniciar diciendo que la concepción de cuerpo es considerada como diferente por los mismos actores de la experiencia. Tal como lo menciona Planella:

Un cambio de concepción del cuerpo, si a partir de los años 70 el cuerpo inicia un ciclo de positividad corporal reafirmada desde las múltiples disciplinas que han existido en la posibilidad de ejercicio hermenéutico en clave positiva. Posiblemente la más representativa por lo que significa eso de la negativa negativización del cuerpo sea el trabajo de Martini (2001) el elogio del cuerpo. Allí el cardenal parte de un interrogante inicial ¿quién soy yo? para llegar a responder lo siguiente: “en efecto, nuestro cuerpo es primero sujeto, más que un objeto; el sujeto no simplemente del tacto de la vista, sino de todas nuestras acciones. (Planella, 2006, p. 32)

Así, en D.K se observa la existencia de una mirada diferente acerca del significado del cuerpo. Esta parte desde una visión que otorga mayor reconocimiento al cuerpo como sujeto, dándole relevancia a este en la vida misma de los bailarines, a tal punto que les han sido reconocidos una serie de atributos considerados por los mismos actores de la experiencia como una forma diferente de contemplarlo. Estos atributos, llamados expresiones singularizadas, marcan la posibilidad de la compañía D.K para otorgar una mirada diferente al cuerpo.

“El cuerpo toma formas particulares cuando hacemos danza” (Aparte de entrevista realizada a un bailarín profesional)

“El cuerpo en D.K es un concepto que se transforma” (Aparte de la entrevista realizada al grupo de formadores acompañantes)

El primer atributo a tratar ha sido denominado *cuerpo posibilitador de experiencias diferentes*. En él se contempla el cuerpo como elemento vivo y formador. Este atributo puede ser entendido desde dos puntos. El primero como la multiplicidad de formas de vivir el cuerpo, y el segundo como medio para realizar acciones fuera de lo común. En el primero se encuentra que:

Acercarse al propio cuerpo de manera diferente como una forma de allegar-se al cuerpo no sólo como materia sino como cuerpo vivido, como ese cuerpo que siente, goza, padece, sufre, da la posibilidad de atender el cuerpo con una actitud más consciente. (Gallo, 2009)

La formación en danza que han tenido los bailarines infantiles de la compañía D.K les ha permitido tener mayor exploración corporal, desde la posibilidad de realizar actividades diferentes, de conocer el cuerpo a través de la relación con el otro, de crear con él, de transformar, pero, sobre todo, de reconocer el cuerpo del niño como importante, complejo y majestuoso; visión que hace que los niños de la compañía vivan su cuerpo fuera de los cuerpos cansados, invisibilizados y coartados que genera el disciplinamiento militante- social y la rutina.

El primer punto tiene relación directa con el segundo, debido a que el acercamiento al cuerpo de forma diferente hace que su desarrollo y su concepción cambien y que por lo tanto vivan a través de él experiencias diferentes; así, los bailarines infantiles de la compañía han tenido la posibilidad de experimentar el cuerpo en diversos escenarios y de tener con él mayor disponibilidad para sentir alegría, satisfacción, tristeza, enojo, ansiedad. Estos dos puntos constituyen una visión corporal propia, que hace que los bailarines se consideren diferentes a los demás.

“Descubrí que mi cuerpo puede hacer muchas cosas” (Aparte de entrevista realizada a una bailarina infantil).

“Puedo conocer mi cuerpo, explorarlo, experimentar” (Aparte de entrevista realizada a un bailarín infantil).

“Con el despliegue de la experiencia corporal, se modelan las percepciones sensoriales a través de la integración de nuevas informaciones” (Le Breton, 2002, p. 59); así, las acciones a través del cuerpo, los sentimientos que estas producen, hacen que se generen nuevos pensamientos, nuevas ideas, nuevas formas de actuar; por ende, se reconfigure la subjetividad.

“A través de su corporeidad el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia” (Le Breton, 2002, p. 8). Es necesario recordar que el proceso de subjetivación no consiste solamente en la interiorización que el individuo hace de las experiencias; por el contrario, podría afirmarse que esa configuración es recíproca, por la que el individuo reconfigura su subjetividad y a la vez afecta la subjetividad social. Las experiencias consideradas como



diferentes que viven los bailarines a través de su cuerpo generan transformaciones en ellos y en los otros, en tanto se relacionan, transmiten, comunican. Al respecto, Planella expone:

El cuerpo, en una pedagogía de la narrativa, necesita ser pensado desde la experiencia y no como un simple objeto. Si el cuerpo es la experiencia vivida por el sujeto (encarnado), el sujeto debe ser capaz de transmitir corporalmente episodios de sus trayectos vivenciales. (Planella, 2006, p. 76)

El segundo atributo que constituye la concepción corporal en la compañía D.K es denominado *cuerpo expresivo*. Es importante aclarar que no se trata de afirmar que el cuerpo es expresivo por sí mismo, ni de realizar una división entre persona y cuerpo. Desde luego, como se mencionó anteriormente, para los actores de la experiencia estos dos conceptos son inseparables, como lo plantea Planella:

Estas concepciones se concretan en un cambio hermenéutico en antropología muy mixta en la cual el cuerpo forma parte integral indisoluble de la persona, el cuerpo se concibe como sinónimo de persona, abriendo las puertas a una hermenéutica subjetiva del cuerpo. (Planella, 2006, p. 40)

Habiendo realizado esta aclaración, se puede pasar a reconocer la unión innegable entre persona y cuerpo, dando relevancia al cuerpo como posibilitador de la expresión. Para los bailarines de la compañía D.K, el cuerpo

El cuerpo es comunicador, permite mostrar lo que se encuentra en la mente (pensamientos, ideas), que no es otra cosa que reflejo de su vida misma.

es comunicador, permite mostrar lo que se encuentra en la mente (pensamientos, ideas), que no es otra cosa que reflejo de su vida misma. La utilización del prefijo su en la frase anterior es intencional, debido a que, aunque la expresión corporal utiliza códigos que se construyen en lo social, se hace propia y única. Así, como indica Le Breton, “la expresión corporal se puede modular socialmente, aunque siempre se la viva según el estilo propio del individuo” (Le Breton, 2002, p. 9).

Con este elemento también se hace necesario pensar que la concepción de cuerpo de la compañía D.K no es una concepción simplista, que lo enmarca solo dentro de la posibilidad de movimiento y que lo instrumentaliza. Podríamos decir que la compañía piensa el cuerpo como unidad y le otorga trascendencia, o sea, lo convierte en corporeidad, tal como lo describe Planella citando a Sánchez:

Es preferible hablar de corporeidad, de carácter corporal del hombre, o del nombre como espíritu encarnado, antes que de cuerpo; pues así nos acercamos más a una comprensión unitaria de la persona, en esta aproximación y planteamiento la visión humanista es clara, para Sánchez el cuerpo es espíritu encarnado no es la parte material sino la concreción, la habitabilidad del cuerpo o lo que sería lo mismo, la vivencia de la corporalidad. (Planella, 2006, p. 42)

Enmarcamos entonces la concepción de cuerpo de la compañía D.K con un enfoque unitario. El bailarín y su cuerpo son uno solo, no se unen; sino que constituyen la totalidad.

“Puedo expresar con el cuerpo lo que no quiero decir con las palabras” (Aparte de entrevista realizada a una bailarina infantil)

“Lo que tienes en la mente, en tu vida, es lo que el cuerpo expresa” (Aparte de entrevista realizada a una bailarina infantil)

“El cuerpo del niño es receptivo, más dispuesto a la transformación y por ello el cuerpo del niño es superior al del adulto”.

El trabajo corporal que se realiza en la compañía D.K deja ver la relevancia del cuerpo en el proceso de formación en danza. Tan es así que el tercer atributo es la contemplación de un *cuerpo técnico*. Desde luego que la técnica ha sido vista más como un dispositivo de control en el cuerpo de los bailarines (elemento a desarrollar en la subcategoría de técnicas de dominación), pero la relevancia de este atributo no está dada en la apropiación de los elementos técnicos, sino en la descripción que realizan los bailarines de la técnica como la posibilidad de construcción de un cuerpo diferente, en el cual se reconoce un perfil técnico que está fuera de otras visiones en danza.

Por lo tanto, D.K construye su propia tendencia en cuanto a la técnica, otorgando primacía a la agilidad, a la búsqueda constante de un cuerpo particular, que debe ser diferente, bajo el principio de la formación del cuerpo infantil y no el cuerpo del niño en imitación del cuerpo adulto.

“En D.K existe una exploración de cuerpo como niño” (Aparte de la entrevista realizada al grupo de formadores acompañantes)

Al hablar de técnica se hace necesario mencionar el cuarto atributo, estableciendo relación directa con el anterior; este es el *cuidado físico del cuerpo*. La visión de la compañía en este aspecto muestra expresiones de singularización en tanto que el cuerpo del bailarín (como se menciona en párrafos anteriores) realiza acciones fuera de lo normal, y por ende su forma de cuidarlo varía. Es necesario iniciar especificando que, para los formadores

acompañantes de la experiencia, este es un elemento fundamental, debido a que se le otorga superioridad al cuerpo del niño frente al del adulto, en tanto que el cuerpo del niño es más dado a desarrollar condiciones para la danza. Por ende, se debe formar de una manera especial, reconociendo las capacidades de cada niño, sus condiciones físicas (talla y peso) y evitando al máximo producir lesiones.

Frente a lo anterior, D.K desarrolla sus propias técnicas de mantenimiento que, como las define Mauss (citado por Le Breton, 2002, p. 62), son: “los cuidados del cuerpo en sus diferentes formas, que se ejercen a veces de manera privada o pública, y en los diferentes valores que se le asocian según los grupos y las clases sociales”. Uno de estos cuidados considerado importante para el desarrollo de las actividades en danza es la higiene corporal. Esta técnica de mantenimiento no solo es aplicada para la danza sino para toda actividad física. Tan es así “que la educación física junto con médicos y fisiólogos han privilegiado la dimensión higiénica” (Planella, 2006, p. 17). Por los cambios físicos producidos durante el ejercicio en danza, este elemento es considerado fundamental para desarrollar las clases, debido a que la cercanía y el contacto físico son constantes. Así pues, la forma en que la compañía de danza cuida su cuerpo de forma consciente marca otra diferencia entre la concepción corporal de otras personas y la de los bailarines.

“El cuerpo del niño es receptivo, más dispuesto a la transformación y por ello el cuerpo del niño es superior al del adulto” (Aparte de la entrevista realizada al grupo de formadores acompañantes).

“Al cuerpo debo alimentarlo, fortalecerlo, llenarlo de conocimientos en la danza” (Aparte de la entrevista realizada a una bailarina profesional).

En varias ocasiones, a lo largo del recorrido por las expresiones singulares que subyacen en la subjetividad de la compañía D.K, respecto a

la concepción de cuerpo, se ha mencionado la *conciencia corporal*; por ello, esta es nombrada como el quinto atributo.

La conciencia corporal es un proceso permanente de la vida, que tiene que ver con la mirada hacia sí mismo e implica cierta atención sobre lo que uno piensa, sobre la forma como uno se relaciona consigo mismo, con los otros y con el mundo e influye en la manera de expresarnos. La conciencia de sí como el rasgo de subjetividad predominante en los bailarines. (Gallo, 2009)

La compañía D.K hace que la conciencia corporal enmarque la formación de los bailarines infantiles, desarrollándola desde tres puntos: 1. conciencia del movimiento (reconocimiento de la función y posición de cada parte del cuerpo en la realización de los movimientos), 2. conciencia del propio cuerpo (reconocimiento de sus capacidades, trabajo en el desarrollo y fortalecimiento de las mismas) y 3. conciencia de la respiración. Este último clasificado como indispensable para mejorar su capacidad corporal. El manejo de la respiración se hace visible en el dominio del dolor en los ejercicios de elasticidad y flexibilidad y en la maximización del tiempo de desempeño físico. “Educar en la respiración: habitar el cuerpo - propio exige aprender muchas cosas relacionadas con el cuerpo, entre las cuales encontramos la respiración” (Planella, 2006, p. 44).

“Cuando se es niño el cuerpo se ve de manera general, pero al entrar a D.K se va tomando conciencia de cada parte” (Aparte de entrevista realizada a bailarín profesional).

“El cuerpo va adquiriendo una conciencia propia” (Aparte de entrevista realizada a bailarina profesional).

El cuerpo que baila es diferente a los demás. Como se ha afirmado con anterioridad, el cuerpo para los bailarines de la compañía D.K tiene un significado particular. Aquí aparece

un último punto de quiebre que puede generar singularización en la experiencia, *el cuerpo trascendental*. El cuerpo es constitutivo de la persona. Esta constitución se fundamenta en el resurgimiento de algunos modelos antropológicos no dualistas, que permiten entender el cuerpo desde antropologías que no dicotimizan a la persona.

“Este enfoque se traduce en la simbolización de la construcción del cuerpo, que posibilita que el sujeto encarne su cuerpo, lo represente y lo viva como unidad psicosomática” (Planella, 2006, p. 30). El cuerpo es considerado la esencia de D.K, es un templo en construcción al que se le otorga valor y respeto; en él se evidencia el talento, a través de él la danza fluye, la energía cambia y se convierte en un cuerpo fantástico.

De esta forma, los bailarines describen ese cuerpo trascendente que va más allá de lo tangible. Un cuerpo que es más que cuerpo, que es corporeidad: “cuando afirmamos que el cuerpo humano es corporeidad, queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia diversidad, de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y desorientación al futuro, de sus anhelos” (Planella, 2006, p. 47).

“Existe una esencia que caracteriza el cuerpo en D.K” (Aparte de entrevista realizada a una bailarina profesional).

La concepción de cuerpo que ha construido la compañía D.K hace que el bailarín sea su propio cuerpo; en palabras de Merleau-Ponty (citado por Planella, 2006, p. 47), pasará por confirmar que “no estoy delante de mi cuerpo, no estoy en mi cuerpo, sino que soy mi cuerpo”. Cuando el bailarín concibe su cuerpo desde esta perspectiva, su subjetividad se transforma, su forma de ver y actuar en el mundo cambia, por lo que sus posibilidades de expresarse y relacionarse son otras. En cuanto a la expresión, el cuerpo de los bailarines es reconocido por sus capacidades expresivas, la exteriorización de sentimientos y pensamientos a través del

movimiento. “El sentido de los movimientos se construye mediante el desarrollo de la interacción” (Le Breton, 2002, p. 49). Es así como se lee el movimiento de los bailarines infantiles, desarrollando la exploración libre y espontánea en los momentos de creación, en los que los niños aprovechan toda su sensibilidad y logran representar corporalmente sus pensamientos.

Como el sentido del movimiento es dado en la interacción, es importante considerar las relaciones dadas en los cuerpos de los bailarines de D.K, relaciones que también son constituyentes de la singularidad. En las relaciones de los cuerpos de los bailarines se encontraron tres atributos. El primero, *el cuerpo comunicador*. Al hablar de comunicación “Está claro que no son dos individuos, un emisor y un receptor, los que inventan el lenguaje en el momento en el que están hablando. Existe el lenguaje como hecho social y existe el individuo hablante” (Guattari, 2006, p. 48). En concordancia con lo anterior, existe el lenguaje de los movimientos, existe el lenguaje de la danza, pero es el bailarín el que comunica. El cuerpo de los niños danzando se caracteriza por transmitir y hacer sentir en el otro que observa; en esto consiste la comunicación, más allá de mostrar una idea concreta, se trata de producir algo en el espectador, de transmitir los sentimientos del niño que danza.

“El cuerpo del bailarín es más expresivo que el del resto de las personas... El cuerpo irradia lo que uno siente” (Aparte

de entrevista realizada a un bailarín profesional).

“Los niños tienen la sensibilidad a flor de piel, su expresión es libre y espontánea” (Aparte de entrevista realizada al grupo de formadores acompañantes).

El segundo atributo en las relaciones de los cuerpos de los bailarines se denomina *contacto corporal*: “El cuerpo en las sociedades individualistas, es el interruptor, marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presencia de un individuo” (Le Breton, 2002, p. 32). Así, en la mayoría de los espacios de encuentro social, el contacto corporal es mínimo; solo se permite dar la mano, saludar de beso y tal vez abrazar si la ocasión lo amerita.

La danza, sin embargo, propende por generar el contacto corporal, con la totalidad del cuerpo, sin colocar límites, pero enmarcado siempre en un ambiente de confianza y de respeto por el otro. Así, mientras otros niños en diferentes contextos ponen resistencia para tomarse de la mano, los bailarines de D.K generan diversos contactos entre ellos, sin barreras, con tranquilidad y normalidad. Se puede afirmar que los cuerpos de los niños bailarines de D.K no son cuerpos coartados, sino libres en el contacto con otros.

“En D.K existe una relación con el propio cuerpo y con los otros cuerpos” (Aparte de entrevista realizada al grupo de formadores acompañantes)



La marca social y cultural del cuerpo puede llevarse a cabo a través de una escritura directa en lo colectivo sobre la carne del actor (modificaciones de la forma del cuerpo). “Engorde o adelgazamiento”. Cualquier marca corporal sobre la que lo colectivo tiende a ejercer un control riguroso.

“Los cuerpos en pareja se sienten... El aroma y la energía se irradian a través del cuerpo” (Aparte de entrevista realizada a un bailarín profesional)

Hasta este punto del texto se ha realizado la descripción de las expresiones singulares que subyacen en la compañía D. K sobre la concepción de cuerpo infantil, analizadas desde las subcategorías y sus atributos. En síntesis, en la subcategoría de puntos de quiebre se han identificado atributos de: *cuerpo como posibilitador de experiencias diferentes, cuerpo expresivo, consciencia corporal, cuidado físico del cuerpo, cuerpo trascendental, cuerpo que baila y cuerpo técnico*; en la subcategoría de expresiones los atributos de: *expresión corporal, exploración del cuerpo del niño*; en la subcategoría de relaciones los atributos de: *contacto corporal y cuerpo comunicador*. A continuación, se dará paso a la descripción de los rasgos de normalización que coexisten con las expresiones de singularización en la concepción de cuerpo de la compañía D.K.

Para efectos de clasificación, la categoría de normalización tiene dos subcategorías: técnicas de dominación y juegos de poder; estas a su vez unos rasgos específicos. Así pues, en las técnicas de dominación se encuentra como rasgo el *cuerpo técnico*, definido este como el conjunto de requerimientos hechos al cuerpo para ser estimado como cuerpo de bailarín. Aunque estos requerimientos no son creados por la compañía D.K, tampoco son negados o

transformados; por lo tanto, buscan conducir la formación del cuerpo del bailarín hacia unos cánones preestablecidos, es decir, buscan la serialización. Este último término es desarrollado por Guattari (2006) quién explica que:

Los individuos son el resultado de una producción en masa. El individuo es serializado, registrado, modelado, La subjetividad no es susceptible de totalización o de centralización en el individuo. Una cosa es la individuación del cuerpo. Otra la multiplicidad de los agenciamientos de subjetivación: la subjetividad está esencialmente fabricada y modelada en el registro de lo social. (Guattari, 2006, p. 46.)

Se busca una estilización del cuerpo... Como un modelo de cuerpo europeo: sano y con habilidades técnicas... El cuerpo debe ser: flexible, fuerte, resistente, debe tener capacidades coordinativas y capacidad de salto (Apartes de entrevistas realizadas al grupo de formadores acompañantes)

“De niña veía el cuerpo como algo para mostrar y divertir. Al crecer lo veo más en la disciplina y el control corporal” (Aparte de entrevista realizada a una bailarina profesional)

Partiendo de lo anterior, se puede decir que la técnica busca la producción de bailarines con características definidas, dejando de lado la posibilidad de la diferencia. Pero, ¿cuáles son estas características? Los bailarines de la compañía D.K manifiestan que para convertirse en bailarín son indispensables elementos como: altos niveles de elasticidad y flexibilidad, poseer línea, desarrollar elementos gimnásticos y tener buen rendimiento físico.

Dichos elementos son necesarios en la formación de los cuerpos de los bailarines infantiles de D.K, porque “en la técnica el cuerpo es considerado un objeto posible de ser manipulado y adiestrado, desde un esquema anatómico-cronológico del movimiento, para llevarlo a

un máximo de virtuosismo” (Mora, 2009). Entonces, a mayor trabajo técnico mayor nivel de interpretación en la danza. Pero el cuerpo técnico no se desarrolla solo, viene acompañado de una serie de técnicas corporales que van más allá del desarrollo del movimiento y que “son gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica, se trata de maneras de acción, de consecuencias de gestos, de sincronía musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa” (Le Breton, 2002, p. 41).

Mauss (Le Breton, 2002, p. 42) realiza una clasificación de las técnicas corporales según su finalidad. En la compañía D.K se tiene la presencia de las siguientes:

1. Según el sexo: las definiciones sociales de hombre y de mujer implican gestos codificados de diferentes maneras. En D.K se observa que existen movimientos y acciones propias de hombres y de mujeres en la puesta en escena de los montajes. Esto se percibe con facilidad debido a que la mayoría de las danzas tradicionales exigen observar la relación hombre-mujer.
2. Según la edad: técnicas para cada etapa (nacimiento, infancia, adolescencia, adultez) en el proceso de formación en danza. Esto es de fácil percepción: no solo existe una diferencia en las prácticas corporales de los bailarines según la edad, sino que también organizacionalmente la compañía se encuentra dividida así: semillero (niños de 3 a 6 años), compañía infantil (niños de 6 a 12 años), compañía profesional (jóvenes y adultos de 13 a 25 años).
3. Técnicas de los cuidados del cuerpo (baño, higiene). Este es un aspecto que se desarrolló con anterioridad. En general, la higiene corporal y de los elementos de trabajo (faldas, trusa, baletas, sombrero, vestuario) es indispensable para el desarrollo de las actividades en un ambiente agradable y en ocasiones se recuerda este requerimiento a los bailarines.
4. Técnicas de cuidado. Esto es evidente en el desarrollo de las clases. En estas se tienen actividades como el calentamiento, el estiramiento y la relajación como formas de evitar lesiones y permitirle al cuerpo recuperarse luego del esfuerzo físico.
5. Según el rendimiento: se piensa en relación con la destreza y la habilidad. En esta técnica, la compañía D.K dedica momentos de formación que hacen que el bailarín mejore su desempeño y realice su interpretación con mayor calidad.

Aunque en la danza se considera indispensable la técnica, esta técnica no es exclusiva de esta disciplina artística. Así, por ejemplo, se observa que:

El racionalismo cartesiano generó una nueva imagen biomecánica que sometió al cuerpo a un análisis mecánico que hizo fortuna durante los siglos XVII y XVIII. En cualquier caso, bajo la impronta racionalista se produjo una proliferación de los ejercicios gimnásticos que durante años quiso uniformizar el discurso corporal desde la escuela hasta el cuartel. (Planella, 2006, p. 62)

Así pues, la técnica corporal sigue cánones impuestos de tiempo atrás y que aún prevalecen. En este sentido, es necesario comprender el porqué la técnica cobra tanta importancia en los procesos formativos. La técnica busca la perfección, es decir, tiene un fin, una meta, un objetivo, y es en este punto donde aparece el segundo rasgo de normalización, el *modelo físico*. Los bailarines describen un anhelo de cuerpo de bailarín con unas características determinadas y de cierta forma impuestas: “el cuerpo es moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor” (Le Breton, 2002, p. 7). Esto se evidencia en los momentos en los que los bailarines manifiestan que el cuerpo debe ser delgado, estilizado, arreglado, a tal punto que por ejemplo se delimita el uso permitido de ciertas prendas e incluso el peinado adecuado para desarrollar la

práctica de la danza, regulando el aspecto del cuerpo y buscando la uniformidad. Así pues, el cuerpo comienza a apropiarse de estos rasgos que lo delimitan y lo definen como cuerpo de bailarín.

La marca social y cultural del cuerpo puede llevarse a cabo a través de una escritura directa en lo colectivo sobre la carne del actor (modificaciones de la forma del cuerpo). “Engorde o adelgazamiento”. Cualquier marca corporal sobre la que lo colectivo tiende a ejercer un control riguroso. (Le Breton, 2002, p. 23)

Este último aspecto, el adelgazamiento, marca la subjetividad de los bailarines de la compañía, debido a que un cuerpo delgado es reconocido y seleccionado para realizar ciertas tareas escénicas que lo privilegian y lo hacen lucir; esto sumado al bombardeo constante de los medios de comunicación sobre la vida *light*, lo que crea un tributo al cuerpo, no desde una visión trascendente sino desde una visión materialista y comercial: “un mercado en pleno crecimiento renueva todo el tiempo los signos que apuntan al mantenimiento y a la valoración de la apariencia bajo los auspicios de la seducción o de la comunicación (Le Breton, 2002, p. 82). Al respecto, Planella dice:

Lo propio de la naturaleza humana es tener un cuerpo, que con el espíritu constituyó una sola estructura sustancial (...) la corporeidad forma parte de la esencia humana y tiene una misión tan importante como insertar al hombre la realidad. Sin embargo, una problemática actual es el culto al cuerpo. (Planella, 2006, p. 45)

“Puedo arreglar mi cuerpo y ser un poco más flaca” (Aparte de entrevista realizada a una bailarina infantil)

Reconociendo cómo la técnica corporal y el modelo físico constituyen en D.K acciones que tienden a la normalización, y que no por ello dejan de ser importantes, se contempla su incidencia en el proceso de formación de

los cuerpos de los niños y niñas bailarines. De igual forma, se observa que también aparecen rasgos que tienden a la serialización. La *formación corporal* como técnica de dominación se describe así, pues el cuerpo no llega a ser libre totalmente, sino que necesita responder y moldearse bajo condiciones descritas por los bailarines de la compañía; por ejemplo, la formación corporal debe darse desde temprana edad.

“Se educa al cuerpo para aumentar su rendimiento, su capacidad, su habilidad, su eficacia” (Mora, 2009). En este sentido, es pertinente iniciar el proceso de formación desde la niñez, debido a que el cuerpo se encuentra dispuesto a los cambios y se puede implementar con mayor eficacia la técnica, permitiendo moldearlo, es decir, formarlo según los requerimientos de la danza. Estos requerimientos quedan inscritos en el cuerpo y definen los rasgos propios del bailarín.

En todas las circunstancias de la vida social es obligatorio determinada etiqueta corporal y el actor la adapta espontáneamente en función de las normas implícitas que lo guían. Según sus interlocutores, su estatus y el contexto del intercambio, desde el comienzo se da cuenta de qué modo de expresión puede utilizar, a veces no sin torpeza y lo que puede decir de su propia experiencia corporal. (Le Breton, 2002, p. 50)

En concordancia con lo anterior, el cuerpo del niño formado en la danza es definido por los rasgos establecidos comúnmente para el cuerpo del bailarín. Es importante reconocer que innegablemente existen desde el nacimiento dos elementos considerados como rasgos de serialización, definidos como condiciones innatas y necesarias para ser bailarín. Al respecto, Mora (2009) menciona que:

Las condiciones consisten en una serie de características y disposiciones anatómicas que en su conjunto forman un cuerpo-base que se percibe como el

sustrato necesario para el aprendizaje total de la técnica específica de la danza, constituyen una dimensión corporal que se supone que no puede ser enseñada ni construida, sino que son características puntuales que las niñas traen con ellas, que se tienen o no se tienen.

Aunque estas condiciones innatas no se exigen en D.K, y por tanto no son necesarias para pertenecer a la compañía, en otros espacios de formación de bailarines son determinantes para ser aceptado. Estas condiciones son: las condiciones morfológicas: “El destino del hombre está escrito desde el comienzo en su conformación morfológica” (Le Breton, 2002, p. 17). Los bailarines de D.K los describen como criterios que hacen la diferencia. Los cuerpos que presentan estos requisitos ocupan lugares privilegiados en los montajes, los que no requieren mayor esfuerzo y dedicación para lograr tal reconocimiento.

“El cuerpo es algo que hay que explotar y alimentar para crecer como bailarina... El cuerpo necesitaba de entrenamiento porque no tenía las condiciones físicas que otros sí, pero igual yo tenía otras cosas que otros no” (Aparte de entrevista realizada a bailarina profesional)

Es preciso anotar que el cuerpo de los niños bailarines no solo ha sido configurado en la experiencia en D.K, sino también en el contexto; por tanto, se evidencian en ellos las marcas o inscripciones hechas por el grupo social al que pertenecen; a esto se le denomina construcción social del cuerpo:

Está construcción social del cuerpo, tiene un correlato en la percepción social del propio cuerpo. Es decir, a los aspectos puramente físicos, se suman otros de tipo estético, como el peinado, la ropa, los códigos gestuales, las posturas, las mímicas, que el sujeto incorpora para sí. El cuerpo es entonces aprehendido. (Gómez, 2008)

El adelgazamiento, marca la subjetividad de los bailarines de la compañía, debido a que un cuerpo delgado es reconocido y seleccionado para realizar ciertas tareas escénicas que lo privilegian y lo hacen lucir; esto sumado al bombardeo constante de los medios de comunicación sobre la vida *light*.

El cuerpo debe ser formado, afirman los bailarines de D.K, debe ser entrenado, moldeado, debe responder a una disciplina y a un control. En las prácticas en danza identificamos estos elementos en el desarrollo del *trabajo corporal*, definido como las acciones que la persona realiza para mejorar su desempeño al danzar. Así pues, en este trabajo corporal se observan momentos dedicados a: segmentación corporal, fortalecimiento cardiovascular, salto, fuerza, resistencia, acrobacia, elasticidad y flexibilidad; elementos que dejan inscritos rasgos en el aspecto físico del bailarín, modelan la forma de sus músculos y sus posturas.

“El cuerpo del niño es un cuerpo moldeable, como una joya preciosa” (Aparte de entrevista realizada al grupo de formadores acompañantes)

Como última técnica de dominación se encuentra el *cuerpo herramienta*: “la concepción de cuerpo está ligada con la materialidad” (Planella, 2006, p. 36). La compañía D.K, a pesar de otorgarle un carácter trascendental al cuerpo, en ocasiones lo percibe como un instrumento que le permite a la persona desarrollar algo, lo observa como un medio para. Esto se hace evidente en el momento, en que los bailarines utilizan su cuerpo para mostrar y divertir a las personas cuando danzan; sumado a ello, como toda herramienta, el cuerpo tiene una vida útil que en cierto momento dejará de servir para la danza. Al respecto, Le Breton (2002) plantea



que: “como mencionaba Mauss, el cuerpo es el primero y el más natural instrumento del hombre, que modelado de acuerdo con el hábitus cultural, produce eficaces prácticas”. En el momento en el que el cuerpo modelado por la danza no cumple con los requerimientos técnicos “dejará entonces de bailar”.

“Bailaré hasta que mi cuerpo lo permita”
(Aparte de entrevista realizada a un bailarín profesional)

Como última subcategoría de normalización se contemplan los juegos de poder, entendidos desde las tensiones dadas por los diferentes actores de la experiencia en sus relaciones. Esta subcategoría establece relación con la anterior, en cuanto a que concebir al cuerpo como herramienta, este se usa para figurar como el mejor bailarín, para sobresalir y recibir mayor reconocimiento, obteniendo, así, privilegios frente a los demás. Esto se puede analizar desde el planteamiento que realiza Bourdieu (citado por Gómez, 2008) sobre el cuerpo legítimo y el cuerpo alienado: “Existe una percepción de cuerpo de los que dominan - cuerpo legítimo - y un cuerpo de los dominados - cuerpo ilegítimo o alienado- ambos están unidos por una relación de complementariedad” (Gómez, 2008). Así pues, para que haya un cuerpo con reconocimiento en escena debe haber un cuerpo que le sirve de antesala y que ayude a exaltar al cuerpo con mayor nivel interpretativo.

“Veía el cuerpo en relación con ser la mejor frente a las demás” (Aparte de entrevista realizada a bailarina profesional)

En la generalidad de los bailarines de la compañía D.K existe una percepción de superioridad corporal frente a las personas que no están vinculadas al mundo de la danza. Esta percepción se visibiliza en expresiones tales como “el cuerpo del bailarín hace cosas que otros no pueden”, “las otras personas no poseen una consciencia corporal”. En estas afirmaciones se puede leer que los niños y niñas al pertenecer a este proceso de formación en danza, construyen rasgos corporales que generan reconocimiento social, lo cual hace que se sientan diferentes a los demás. Esta diferencia marca un estatus social que los separa de otros. “Estas inscripciones integran simbólicamente al hombre dentro de la comunidad, del clan, y lo separan de los hombres de otras comunidades clanes” (Le Breton, 2002, p. 32).

“Las personas que no practican la danza no tienen consciencia de su cuerpo... Mi cuerpo de niño hacía cosas que otros niños no podían por falta de formación y consciencia” (Aparte de entrevista realizada a un bailarín profesional).

Por último, en la concepción de cuerpo de la compañía D.K existe un claro rol jerárquico que ejerce la directora y los formadores acompañantes en los niños y niñas. Este se devela

en la orientación de la formación del cuerpo de bailarín y los requerimientos considerados indispensables para la formación en danza, dejando en ellos rasgos que definen el modelo físico y la concepción de cuerpo.

“En los cuerpos de los niños es más fácil implementar lo que el docente quiere” (Aparte de entrevista realizada al grupo de formadores acompañantes).

Luego de este recorrido de la concepción de cuerpo que subyace en las prácticas de la compañía D.K, se concluye que en dicha concepción coexisten tanto rasgos tendientes a la normalización como rasgos tendientes a la singularización, y juntos definen la subjetividad de los actores de la experiencia, que en determinados elementos se aliena a la concepción

social de cuerpo, y en otros emergen fugas, escapes frente a los procesos de serialización, rasgos que el social y en especial el mundo de la danza instaure. Según Bourdieu (citado en Gómez, 2008):

El cuerpo humano es un producto social (mucho más que natural), modelado (construido) en relaciones sociales que lo condicionan y le dan forma. Es decir, el cuerpo humano es por ello, un cuerpo “desnaturalizado” en un sentido estrictamente biológico. A través del cuerpo hablan (y como tal pueden ser leídas) las condiciones de trabajo, los hábitos de consumo, la clase social, el habitus, la cultura. El cuerpo es pues, un texto donde se inscriben las relaciones sociales de producción y dominación.

Referencias

- Gallo L, C. G. (2009). *www.efdeportes.com*. Recuperado el 15 de Octubre de 2010, de <http://www.efdeportes.com/efd130/la-experiencia-de-la-danza-en-la-constitución-de-subjetividad.htm>
- Gómez. (2008). *www.topia.com.ar*. Recuperado el 10 de octubre de 2010, de <http://www.topia.com.ar/articulos/cuerpo-leg%C3%ADtimo-y-cuerpo-alienado-de-pierre-bourdieu>.
- Guattari, F. (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Le Breton, D. (2002). La sociología del cuerpo [The sociology of the body]. *Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión*.
- Mora, A. S. (2009). Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica. *Question, 1*. Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- Nieves A, R. J. (2010). *Ensayo Notas bipolíticas. Potencia y bloqueo de la acción*. Bogotá: Documento sin editar. CINDE-UPN.
- Planella, J. (2006). *Cuerpo, Cultura y Educación*. Editorial Descleé de Brouwer, S.A.