



La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX

María Paz Brozas-Polo¹; Miguel Vicente-Pedraz²

Recibido: 22 de enero de 2016 / Aceptado: 4 de octubre de 2016

Resumen. La danza contemporánea constituye un microespacio donde a menudo se cuestionan las representaciones hegemónicas del cuerpo y el papel que la sociedad asigna a la diferencia. Asimismo, la teoría de la danza considera las experiencias vanguardistas del siglo XX como un importante sustrato para la danza crítica actual. Proponemos, al respecto, un estudio de las rupturas más significativas que la danza escénica presenta a lo largo del siglo XX; para ello, identificamos las distintas líneas de fuga que fueron surgiendo a lo largo del tiempo, tanto en la danza moderna como en la posmoderna. En este proceso, señalamos como punto de partida, el debate en torno al cuerpo escénico ideal, así como a sus límites y posibilidades; evidenciamos, además, el surgimiento de distintas respuestas creativas que afectan a la imagen del cuerpo, a su relación con los objetos y la tecnología, así como a la relación específica entre los cuerpos. Constatamos que muchas de las propuestas y preocupaciones de esta centuria siguen vigentes, en particular las que se dirigen a democratizar la danza en un proceso permanente de asimilación estética y pedagógica, las cuales operan a modo de utopía.

Palabras clave: Danza; Diversidad; Escena. Historia; Cuerpo.

[en] Body diversity in contemporary dance: a retrospective approach at the twentieth century

Abstract. Contemporary dance is a space that questions the hegemonic representations of the body and the role that society assigns to the difference. For its part, the dance theory considers the avant garde proposals of the twentieth century as an important substrate for the critical dance in nowadays. We propose, in this regard, an analyses of the most significant breaks that the stage dance produces during the twentieth century. To do this, we identify the different escape line that emerged over time, both in modern and postmodern dance. In this process, we note as a starting point the discussion about the ideal scenic body and their limits and possibilities; moreover, we show how arise creative responses that affect body image, his relationship with objects and technology as well as the specific relationship between the bodies. We find that many of the proposals and concerns of these periods remain in force, in particular those aimed at democratizing dance, in an ongoing process of aesthetic and educational assimilation, which operate as a utopia.

Keywords: Dance; Diversity; Stage; History; Body.

¹ Universidad de León (España)
E-mail: mpbrop@unileon.es

² Universidad de León (España)
E-mail: mvicp@unileon.es

Sumario. 1. Introducción. 2. Los límites del cuerpo humano: ni dios ni marioneta. 3. El potencial del cuerpo: exaltación y liberación. 4. Transgresiones físicas y visuales en la danza moderna y en el *Butoh*. 5. Arte y danza posmodernos: azar, improvisación y ruptura de jerarquías. 6. La democratización de la danza ¿hacia una danza accesible? 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Brozas-Polo, M.P.; Vicente-Pedraz, M. (2017) La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(1) 71-87

La danza nos significa de manera paradójica, evidenciando nuestra precariedad y nuestra permanencia, nuestra fragilidad y nuestra fuerza, nuestra dependencia y nuestra autonomía, en definitiva, nuestro “in-poder” (Artaud) y nuestro poder. (BERNARD 2001, p.24).

1. Introducción

El espacio escénico forma parte de un dispositivo artístico en el que confluyen y se conectan íntimamente distintos espacios sociales a través de la presentación, la representación, la creación y el juego entre los cuerpos. En cualquiera de sus versiones, la escena opera a modo de observatorio y/o laboratorio e implica, para ello, un diseño diferenciado de dispositivos y funciones que construyen y reconstruyen la mirada y la acción; se caracteriza siempre por ser un espacio corporal: con la sola llegada del espectador, el teatro se convierte en *un espacio que respira* (Amagatsu, 2013, p.99), un espacio donde los cuerpos se reúnen, se encuentran y se comunican.

Concebimos la escena como un lugar complejo de actividad creativa que revela una acción presente que, al mismo tiempo, alberga una memoria subyacente de experimentación corporal. Por lo tanto, la actuación se puede analizar como indicadora de un conjunto de procesos previos generadores de práctica y de teoría corporal. La puesta en escena como producto de la composición, otorga de forma condensada visibilidad a los cuerpos, es decir, un tiempo/espacio de exposición en cuyo margen se ofrece un logos o un debate que se hace público y que le confiere, a su vez, cierta potencia pedagógica y política. De hecho, tanto el teatro como la danza escénica han sido utilizados recurrentemente por el poder, de forma más o menos explícita o intencional, para legitimar un determinado orden de los cuerpos. Particularmente, el cuerpo grácil, fuerte, simétrico, delgado y femenino (bajo el control masculino), según un ideal de rectitud y elegancia, definido, entre otros, por Vigarello (1991, 2005).

En este contexto, la sensibilización hacia modos de pensar y de hacer-actuar donde se respeta, valora e, incluso, se festeja la diferencia corporal y la heterodoxia del gesto, parece incrementarse en este siglo XXI en el ámbito de la danza escénica; del análisis de las producciones tanto teóricas como coreográficas se puede afirmar que cada vez más pedagogos y coreógrafos abrazan y se adscriben a los postulados inclusivos a la vez que insurgentes con el statu quo (Albright, 1997; Benjamin, 2002; Boswell, 2005; ASSIDO, 2006; Hugue, 2010; Matos, 2012; Brozas, 2013a; Canalias, 2013; Peeters, 2014; Brugarolas, 2015); unos postulados que constituyen una apertura no sólo a una corporalidad diferente o divergente sino que también,

eventualmente, dan lugar, a través del riego, la excentricidad, la mutiplicidad o la ambigüedad, a la antítesis del orden corporal vigente que se fue construyendo en las cortes europeas desde el siglo XVI y culminado concienzudamente en el XVIII con la gestación del ballet (Papa, 1999).

Según André Lepecki (2004, p.171), en la escena contemporánea crece con fuerza un colectivo de coreógrafos que se postulan por un cuerpo crítico, y cuyas producciones se caracterizan, además de por la ruptura de las fronteras interdisciplinares, por una concepción de la práctica coreográfica inseparable del pensamiento inquieto que la genera. El estudio de la capacidad de la coreografía contemporánea para desentrañar el pensamiento problemático lo aborda, asimismo, Bojana Cvejic (2015). Por su parte, como suscriben al respecto Michéle Fevre e Isabel Ginot (2001, p.4), la utopía del cuerpo ideal en la danza ha implicado la construcción de prácticas disciplinares donde entran en juego manipulaciones u opresiones más o menos consentidas, pero donde se inventan también otras formas de ser o estar en el mundo, otras formas de vivir y pensar la corporalidad y la inter-corporalidad. De este modo, queremos creer con Jeroen Peeters (2014) que la danza puede cuestionar los ideales culturales del cuerpo y que las aproximaciones críticas y experimentales expanden las expectativas, incluidos los elementos corporales, tecnológicos y culturales que sostienen nuestra percepción y nuestro imaginario.

Asimismo, en clara sintonía con los planteamientos de la teoría social y cultural del cuerpo, Pinto Ribeiro (1997), propuso una teoría de las artes del cuerpo donde reclamaba la complejidad, la multiplicidad y la capacidad creadora de un cuerpo-espacio cultural donde se inscriben distintos lenguajes, técnicas o entrenamientos, es decir, donde se superponen o imponen códigos. Frente a un cuerpo patrón, mero receptáculo de atributos o calificaciones (blanco, negro, alto, bajo, gordo, flaco, etc.), subraya la existencia de múltiples cuerpos.

En todo caso, aunque el paradigma de la diversidad se muestra en este principio de siglo XXI especialmente candente, entendemos, con Pinto Ribeiro (1997) y con Lepecki (2004), así como con Boulbès (2014) y con Ruprecht (2015), que las raíces del mismo se pueden encontrar mucho antes; sobre todo, en el contexto de la experiencia y teoría generadas en la escena moderna del siglo XX. Con ellos se puede afirmar que la emergencia de la diversidad del cuerpo (escénico) tiene lugar a la vez que el proceso de emergencia de la danza moderna frente a la danza clásica; en la pugna librada en torno al canon estético y escénico se encuentran sin duda muchos de los ingredientes que dan origen a una alteridad corporal cuyos valores éticos y estéticos trascienden el espectáculo de acuerdo con las propuestas actuales más inclusivas y/o críticas.

Pues bien, el desvelamiento de los elementos de esta pugna contra la homogeneización corporal en el ámbito escénico, es el referente y el objetivo de este trabajo. Con el fin de revisar principios, estéticas y políticas corporales vigentes, aplicamos una mirada genealógica de largo recorrido con el propósito de rescatar y analizar algunas de las propuestas escénicas más significativas; particularmente, aquellos hitos que sirven de sustrato para la reflexión y la acción en el ámbito de la danza escénica y también en el de la pedagogía de la danza donde se reivindica la presencia de los distintos cuerpos posibles. Temporalmente circunscribimos el estudio al siglo XX en cuya primera mitad se fraguan la danza moderna europea y americana que darían lugar, ya en la segunda mitad del siglo, al movimiento posmoderno de

arte y danza; y culturalmente lo ceñimos al contexto europeo y estadounidense a cuyo permanente intercambio se incorpora Japón mediada la centuria.

Las aportaciones singulares que analizamos tienen como primer referente no solo la danza moderna, sino la escena moderna en su sentido más amplio entendiendo que los espacios de experimentación corporal desbordan los límites de las disciplinas artísticas. De este modo, a partir de la discusión temprana sobre los límites y el potencial del cuerpo, planteamos la implicación de la danza moderna en la ruptura de los cánones de la imagen del cuerpo, para abordar, en último lugar, las aportaciones del arte posmoderno en la disolución de las jerarquías espaciales, así como en la democratización explícita de la danza.

2. Los límites del cuerpo humano: ni dios ni marioneta

En los albores del siglo XX, los pensadores del teatro físico, aspirantes a un nuevo teatro no dependiente del texto, trataron de destronar al autor y replantearon los roles de director y actor. La importancia que atribuyeron al movimiento como principal recurso escénico suscitó la emergencia de profundas dudas y nuevos cuestionamientos en torno al cuerpo del actor y a la formación corporal (Brozas, 2003). En relación con el ideal de perfección o modelo corporal escénico, pedagogos y directores como Craig, Schlemmer y, más adelante, Kantor, entre otros, se apoyaron en un ensayo fundamental del siglo XIX escrito por Heinrich von Kleist en 1810: *Sobre el teatro de marionetas* (Sánchez; Zara, 2010).

Se trata de un cuento donde se analizan las cualidades motrices de los títeres y se defiende la superioridad de éstos respecto de los bailarines de carne y hueso. El paradigmático referente de la marioneta se convirtió en el indicador de la vulnerabilidad del cuerpo, alimentó la idea de que el proyecto de perfección técnica del cuerpo no culmina nunca y, asimismo, de que el cuerpo ideal no existe o no es alcanzable en la escena.

Pero, además, el texto planteaba problemáticas centrales para la danza como las relativas a la conciencia, la afectación y la gravedad. Para Kleist (1810), el cuerpo ideal sería aquel que goza, o bien de una conciencia infinita como Dios, o bien de ausencia total de conciencia y afectación como el títere. La búsqueda del desarrollo de la conciencia corporal del bailarín se sitúa como principal objeto de la formación técnica a medida que avanza el siglo XX y a medida que la idea de desarrollo de la conciencia se consolida se van ampliando las posibilidades de la danza (Suquet, 2004) hasta el punto en que llega a constituirse como definidora de la danza; como dice Roux (2007, p.42) el movimiento bailado no se define según una virtuosidad codificada o según una necesidad de expresividad sino que es, ante todo, un estado de conciencia corporal que adquiere sentido en la efectucción.

En lo que respecta a la gravedad, en la historia reciente de la danza se desata una cadena de rupturas respecto del paradigma de Kleist; de acuerdo con el ideal romántico, defendía la levedad frente a la inercia de la materia, a la que considerada la propiedad más perjudicial para la danza. Pero el peso, en tanto que elemento fundamental en el análisis del movimiento, el uso progresivo de un espacio más cercano al suelo, el juego con la caída, la alteración del plano vertical y la observación de la gravedad se instaurarán como aspectos centrales de la técnica y la teoría de la danza.

El postulado de Kleist sería recogido por Edward Gordon Craig (1987), cuya teoría teatral propone, en lugar del actor, la *supermarioneta*, símbolo de la paradoja de una expresión corporal inalcanzable por enfrentar los límites y posibilidades de la corporalidad. La *supermarioneta* evoca un cuerpo ideal sin trascendencia que permite y suscita, por su naturaleza todas las libertades, sugiere la aparición más que la anécdota, el icono más que la copia de la vida; aglutina, asimismo, el deseo de la visibilidad escénica y representa la síntesis de cuerpos, colores, movimientos, ritmos, gestos y sonidos sin doble sentido. Se trata de una propuesta de *corporeización* absoluta de lo interno, representada por la ausencia de personalidad, de sentimiento e incluso de personaje humano (Brozas, 1999).

Por su parte, en las vanguardias artísticas -futurismo, dadaísmo y surrealismo- se detectan aproximaciones a la escena que proponen la presencia de la marioneta, el juego de los cuerpos con los objetos o la sustitución de los primeros por los segundos. Desde las vanguardias se inauguran nuevas miradas al cuerpo escénico que pasan, asimismo, por la presentación del cuerpo fragmentado, el acercamiento al interior del cuerpo y la construcción del artificio en torno al mismo. A este respecto, el baile de marionetas, junto con el baile de luces o de cuerpos acartonados, define la danza “mimoplástica” de los futuristas, cuya naturaleza coreográfica fue duramente cuestionada por el público (Bentivoglio, 2005). La búsqueda visual de un cuerpo “motorizado” a través de la metamorfosis cromática y material, a través de la combinación escénica de cuerpos y marionetas e, incluso, a través de la supresión de los cuerpos de los bailarines en escena, constituyó una dirección experimental que parecía reforzar la asociación entre el cuerpo y la máquina o el objeto mecánico pero que no alcanzaba totalmente el ideal de danza *inarmoniosa, desgarbada, asimétrica, sintética y dinámica* que el propio Marinetti formuló en el *Manifiesto della danza futurista* (1917).

Estas propuestas serán retomadas y ampliadas con el desarrollo del arte americano tras los años 50. Un espacio puente entre estos dos contextos se produce con el desembarco de artistas procedentes de la *Bauhaus* alemana en el *Black Mountain College*, espacio experimental creado en 1933 en Carolina del Norte (Blume, Félix, Knapstein, & Nichols, 2015).

Se impone aquí apuntar la singularidad de la Bauhaus, en tanto que referente pedagógico y de investigación en torno al cuerpo. Gracias a las ideas y actividades de artistas como Oskar Schlemmer, esta escuela de arquitectura devino en un espacio de experimentación interdisciplinar puntero en el que la aplicación de las nuevas tecnologías y el uso de los últimos materiales y objetos se utilizaron como recursos para la creación coreográfica (Brozas, 2001). Así, en Schlemmer, descubrimos dos planteamientos didácticos escénicos singulares: el minimalismo y el juego de autolimitación corporal que surge de enfrentar al cuerpo con el objeto. Por un lado, plantea una técnica de movimiento muy sencilla apoyada en parámetros espaciales donde cualquier gesto adquiere máxima importancia: solo a partir de *la tabula rasa* de la simplicidad puede surgir, según Schlemmer (2011, p.74), la diversidad. Por otro lado, inventa una pedagogía creativa que agrega al espacio corporal distintos objetos, los incorpora. A este respecto, en su pieza coreográfica más conocida, el *Ballet Triádico*, el juego corporal se centra en el traje: cada traje dicta al cuerpo la partitura de los movimientos posibles, cada traje se convierte en sí mismo en una coreografía, en un laboratorio del gesto que selecciona o propicia un tipo de movimientos mientras inhibe otros. Las capacidades motrices del bailarín se

combinan con el juego de posibilidades de los objetos que constituyen el traje que lleva (Fig.1). Para Louppe (1999, p.119) la limitación en este uso lúdico de los trajes transforma la deficiencia en un desafío al orden del mundo, así como al *habitus* del cuerpo. Por otra parte, la inhibición de ciertas conductas de superficie permite al cuerpo acceder a otro nivel de conciencia porque cuestiona hábitos o esquemas sensoriomotores en los que estamos cómodamente instalados y fantaseamos en una falsa “libertad de acción”. La danza contemporánea permite seguir explorando estas infinitas posibilidades de experiencia entre cuerpo y objetos, así como las situaciones límites donde el sujeto se sitúa frente a su propio desconocimiento, sus dificultades o a la ausencia de experiencia previa.

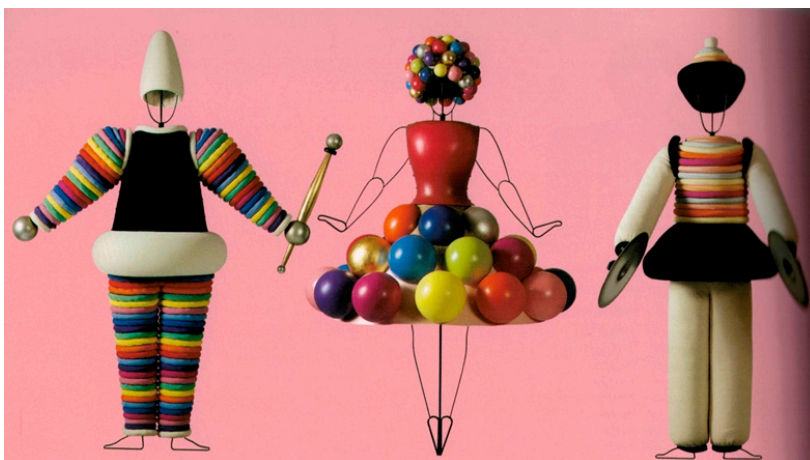


Figura 1. Triadische Ballet. Rosa Reihle (1922). Fuente: Musée Cantini. (1999). *Oskar Schlemmer*. Marsella: Musée de Marseille.

3. El potencial del cuerpo: exaltación y liberación

Junto al debate escénico sobre los límites corporales, también desde principios de siglo XX, emerge con fuerza una concepción opuesta, que habiendo renegado de la industrialización y la mecanización galopantes, reivindica la primacía de la naturaleza corporal. La confianza ciega en las posibilidades motrices contribuye a consolidar al movimiento como objeto de la danza y como principal recurso escénico y desemboca, gracias a las aportaciones del austriaco Rudolf von Laban (1879-1958), en la sistematización de un particular método de exploración del movimiento. El actor-bailarín, más que imitar una secuencia de pasos, ha de ser capaz de observar y experimentar sus propias acciones mediante un análisis multidimensional -espacio, tiempo, energía, etc.- de cuya combinación resultará un abanico de acciones básicas que a su vez determinarán “las cualidades” del movimiento. La preocupación de Laban, se extendía desde el “arte del movimiento”, hacia otros territorios, configurando toda una teoría pedagógica (Laban, 1993) que contrastaba con el espacio escénico elitista del ballet y se inspiraba en las danzas sociales y comunitarias de distintas culturas.

Es imprescindible mencionar en este contexto la figura de Isadora Duncan (1878-1927), una de las bailarinas americanas instaladas en Europa en los albores del siglo XX, a quien se le atribuye la personalidad más combativa contra la restricción expresiva y técnica del ballet clásico en busca de una manifestación libre de la corporeidad. Duncan clamó contra la deformación del cuerpo sometido al entrenamiento de la danza clásica y reivindicaba una propuesta pedagógica y estética de la singularidad y de la diferencia: cada persona y cada cuerpo su propia danza (Duncan, 2010). Planteaba, a este respecto, un proyecto de enseñanza no de la imitación sino de la creación de los propios movimientos.

Su teoría y práctica se verían mediatizadas por la importancia y la amplitud del concepto de naturaleza. El *cuerpo natural* de Isadora Duncan se inspira en los movimientos de la naturaleza, en el gesto espontáneo sin artificios técnicos y en la improvisación, pero, además, es un cuerpo desnudo, de presencia y vestidos sencillos; un cuerpo que no se esconde, sino que se muestra tal cual es. No en vano, siendo pionera en el desnudo de la danza del siglo XX, aportación que significamos por su riesgo y valentía, ella reivindicó la desnudez como elemento fundamental en todas las artes, como garante de belleza y verdad (Duncan, 1993, 2010, p.38).

Además de la innovación relacionada con su capacidad para incluir un nuevo vocabulario de movimiento, la elección original de los temas, los criterios musicales, el vestuario o las concepciones escenográficas, hay que destacar el logro de la autonomía en la gestión sus danzas, como creadora y como intérprete, fuera de los circuitos tradicionales de producción. Es justamente en este contexto y de la mano de bailarinas como Isadora Duncan donde surge la reivindicación del *Solo* y el proyecto de la emancipación del cuerpo femenino en la danza moderna europea (Boulbès, 2014, p. 16); un proyecto cuyos inicios habría que buscarlos, no obstante, en la mentora de Duncan en Europa, Loie Fuller (1862-1928).

4. Transgresiones físicas y visuales en la danza moderna y en el *Butoh*

Además del escandaloso cuerpo semidesnudo de Duncan, sus hermanos y otros continuadores de su proyecto como Malkovsky (Arnoux, 1997), la danza moderna ofrece múltiples direcciones de extrañamiento que afectan a la imagen del cuerpo y que consigue romper los parámetros de percepción a los que estaba acostumbrado el espectador. Una alteración temprana y singular sobre la imagen prototipo del ballet es la que siembra y expande desde París la primera bailarina americana de la modernidad, la anteriormente mencionada Loie Fuller, con cuya creación, la *danza serpentina* (1891), logra una verdadera sensación de metamorfosis mediante el uso de largos bastones, amplias telas, espejos, luces de colores y otros recursos escenográficos absolutamente insólitos en el panorama de la danza escénica. Fuller inventa toda una práctica de la abstracción en la caja negra y esboza una escueta teoría de la danza donde invita a prescindir de elementos tradicionales como la música *para que la bailarina alcance la máxima libertad* (Fuller, 2002/1908). La magia y el asombro surgen de su juego de movimiento envolvente, un juego de luz y oscuridad. La desaparición del cuerpo fascina a los simbolistas y confunde a la crítica y a la historia, pues su creación escénica, de cuerpo sin desplazamiento, se

resiste a la consideración de danza. Su trabajo corporal, la fisicalidad de su mágica presencia, apenas se percibe ni reconoce, no encaja en ninguna clasificación previa. Su cuerpo tampoco encaja en el prototipo de bailarina clásica: se trata de una mujer bajita, fuerte, lesbiana, americana, que produce y actúa en sus propias obras y que incorpora los últimos conocimientos científicos al proceso artístico (Lista, 1994; Albrigh, 2003).

Desclasificar fue, asimismo, una tarea que se asignaron numerosos bailarines alemanes como Vera Skoronel, Anita Berber, Sebastián Dröste, Valeska Gert, etc. en un periodo en el que, entre otras plumas, la de Bataille, firmaba en la revista *Documents* (1929). Destaca Valeska Gert (1892-1978) como representación de la crítica al modelo de cuerpo burgués de la Alemania efervescente y conflictiva de los años 30, simboliza la burla a una imagen del cuerpo acomodada. Su propuesta artística atraviesa distintas disciplinas artísticas como el teatro, el cine, el cabaret, la danza, etc. Así, desarrolla una nueva vía para el arte coreográfico donde combina pantomima, danza sonora, danza abstracta, danza expresionista, grotesca y surrealista. Aunque añorando la danza en comunidad aborda, en solitario, la lucha contra los peligros políticos de su época (Rousier, 2004). Escribió una biografía “Soy una bruja”, creó su propio cabaret en 1932 (*Kohlkopp*) -un singular espacio de cocina, improvisación y anarquía donde no existía programa- y se exilió como mujer judía, rebelde e inconformista de izquierdas (Ivernel, 2004, p.25).

Una heterodoxa y una bruja fue también Mary Wigman, una de las artistas exponentes del expresionismo alemán que estuvo muy unida también a los artistas dadaístas. A lo largo de su extenso recorrido artístico y vital (1886-1973), Wigman presentó una propuesta de cuerpo genuino que contemplaba el cuerpo del mal, del dolor y de la muerte (Wigman, 1973). Inspirándose en el teatro *No* japonés, del que rescató la máscara personalizada y una tela pintada, Wigman creó “La danza de la bruja” -*Hexentanz*- presentada en 1913 y filmada en 1926 que se convertiría en un icono universal del expresionismo y, por supuesto, de la danza moderna (Fig.2). Se trata de una temprana e instintiva producción en la que, en posición sedente, araña la tierra con sus manos y, mediante movimientos y gestos que simbolizan el éxtasis de los instintos, explora el ritmo orgánico de las emociones en el terror y la desesperación, en la profundidad de las emociones más ancestrales del ser humano. Con la danza de la bruja reivindica la expresión artística sustentada en la experiencia personal del creador donde, por lo tanto, no existe ni el cuerpo feo ni el gesto grotesco o estridente sino movimientos que surgen de lo más profundo del sentimiento, así como de una libertad coreográfica y experimental sin límites ni prejuicios técnicos, tal y como analiza Ruprecht (2015).



Figura 2. Mary Wigman en Exentanz (1914). Fuente: Wigman (2002/1973). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

Más tarde, su danza afectará a quienes en Japón se consideran los padres de la danza butho: Hijikata Tatsumi y Onho Kazuo (Aslan & Picon-Vallin, 2004). En efecto, *la danza de las tinieblas*, que emerge con fuerza a partir de la bomba de Hiroshima (1945), se nutre tanto de la cultura japonesa tradicional como de las vanguardias europeas de los años treinta, aunque va más allá de ellas. En el *Butoh* el cuerpo quiere dejar de ser vehículo de expresión para ser expresión en sí mismo (Fig.3). En este sentido, trata de liberar al movimiento de la esencia sustancial del expresionismo; trata de eliminar el dualismo entre carne y pensamiento, conciencia y materia (Martineau, 2013). Adam Benjamin (2002, p.28) destaca la importancia de los procesos coreográficos del Butoh, por su particular inspiración estética en los cantantes populares con ceguera de las calles o en las caminadas inestables. Así, el *Butoh* se aproxima a otro cuerpo escénico, que alberga dentro de sí un amplio espectro de manifestaciones: cuerpo caótico, cuerpo torcido, cuerpo profundo, cuerpo subconsciente, cuerpo colectivo, cuerpo viejo, cuerpo fetal, cuerpo transexual, cuerpo esqueleto, cuerpo cadáver, etc. Un (os) cuerpo (s), que no ha dejado de evolucionar, en constante diálogo con otras técnicas corporales, culturas artísticas y otras formas de danza improvisada. Un cuerpo que, por encima de todo, baila otra danza: desarreglada, de sacudidas o convulsiones (Hijikata Tatsumi), de no movimiento, en diálogo con la gravedad (Utso Amagatsu); una danza que admite tanta fantasía y locura como dulzura y precisión, una danza que explora la imperfección, la duda, el vacío y la desintegración (Aslan & Picon-Vallin, 2004; Amagatsu, 2000, 2013).



Figura 3. Carlotta Ikeda en *Zarathoustra* (1980). Foto: Suganuma Mariko. Fuente: Aslan & Picon-Ballin (2004, XI).

El énfasis del *Butoh* estriba en el ser y el estar, más que en el moverse, acentúa la presencia y valora el mínimo movimiento: no interesa cuánto se mueve un bailarín sino cómo y cuándo; se trata de un paradigma que coincide más con los postulados de la danza posmoderna, cuyos principios se articulan en torno al cuerpo que con los planteamientos de la danza moderna que definía su objeto, más bien, en torno al movimiento (Brozas, 2013b).

5. Arte y danza posmodernos: azar, improvisación y ruptura de jerarquías

El contexto experimental que propicia el acercamiento y la contaminación entre artes escénicas y artes plásticas, estimula el cuestionamiento de los procedimientos artísticos y amplía las bases conceptuales de la experiencia en torno al cuerpo, lo que a su vez afecta al juego de sus posibilidades escénicas. El cuerpo se sitúa en el centro de estos intercambios que, en la primera mitad de siglo veinte, excitaron la fascinación de pintores y escultores por las artes escénicas y, en la segunda mitad, permitieron que las artes escénicas se ayudaran de los procedimientos de las artes plásticas, de la música o del video (Sánchez & Zara, 2010). Con el tiempo, el cuerpo presencia mixturas estéticas cada vez más complejas, que en la actualidad incluyen al arte biotecnológico, cibernético e interactivo, que a su vez pueden contribuir a cuestionar los límites del cuerpo y entre los cuerpos.

En Estados Unidos en los años setenta, y poco después en Europa, surgieron rupturas paralelas entre el minimalismo, el conceptual y la danza posmoderna que modificaron los presupuestos del intercambio artístico (Martin, 2009, p.7). Esta revolución del tejido inter-artístico impactó directamente sobre la concepción de la danza de manera que, junto a los nuevos movimientos artísticos se produjeron reformas y cuestionamientos en torno al control institucional que sirvieron para reivindicar los derechos de las personas con discapacidad (Benjamin, 2002).

Ya, a mediados de siglo XX, Merce Cunningham había anunciado el advenimiento de la danza posmoderna y, dando la espalda a la danza mimética, empezó a situar el azar en el centro del proceso de creación coreográfica. Cunningham reivindicaba, además, la ausencia de jerarquías espaciales y personales en la escena: propone la desaparición del bailarín principal, es decir, el fin de la preponderancia entre bailarines (Reynolds & Cormick, 2003). Otra aportación de Cunningham, que maduraría en la generación siguiente, es la apertura del espectro técnico de la danza a cualquier movimiento posible.

Entre sus bailarines destaca, Steve Paxton quien coreografió *Satisfying Lover* en 1967, una pieza rompedora porque la confianza otorgada al cuerpo no se dirige solo al bailarín entrenado sino a todos los cuerpos: bailan profesionales con aficionados a partir de un material postural y motor básico: caminar, pararse, sentarse, levantarse, etc. (Fig. 4.). La introducción de la silla de ruedas en la escena constituirá un paso más allá de la ruptura con el canon de cuerpos y habilidades coreográficas. Steve Paxton formaba parte del activo colectivo de bailarines y coreógrafos de la *Judson Church* en Nueva York (Bannes, 2002). Este movimiento coreográfico de los setenta abrió la danza a lo desconocido e inesperado profundizando en la improvisación. Y desde los ochenta se desencadena, a su vez, la apertura a cuerpos distintos, incluidos los cuerpos con discapacidad. La experiencia de la danza se abre a un espectro más amplio de cuerpos, pero también a distintos planteamientos pedagógicos en un proceso de alteración imparable donde, no obstante, la inclusión se revela con dificultad o ambigüedad; según Albright (1997, p.68), ésta se aborda en ocasiones de forma superficial u ornamental, pues la moda de la integración, tanto en Europa como en América, corre el riesgo de convertirse en una cuestión políticamente correcta o de interés mercantil.



Figura 4. *Satisfying lover* de Steve Paxton (1967/2011). Foto: Laurent Philippe. Recuperada de: <http://www.divergence-images.com/recherche/paxton+steve/>

El desarrollo de la improvisación desde los años 60, tanto en la danza como en otras artes escénicas, ya se revelaba como una nueva forma de ser y de actuar que modificó las relaciones pedagógicas entre coreógrafos y bailarines facilitando el

acceso a la producción y expandiendo la responsabilidad de la creación hacia el colectivo (Leigh Foster, 2001). De este modo, la improvisación se va a consolidar como el método pedagógico preferido por los pedagogos de la inclusión (Canalias, 2013).

6. La democratización de la danza ¿hacia una danza accesible?

Es difícil determinar hasta qué punto impera en la actualidad este ideal de inclusión y diversidad claramente formulado en los postulados de la danza posmoderna; no obstante, algunas de las direcciones de “democratización” iniciadas en el contexto americano del arte posmoderno continúan evolucionando, progresando, regresando o replanteándose en contextos más actuales. Un caso particular, referente de una danza que pretende ser inclusiva es el del *Contact Improvisation* (CI). Con la aceptación y la reivindicación de la caída y también de la desorientación, desde un punto de vista físico y espacial, el CI, concebido por el grupo experimental de Steve Paxton en los setenta invita a una nueva relación interpersonal y pedagógica que radica en la accesibilidad (Brozas, 2013a, 2016). Desde un marco de crítica estética y social se construye hoy como una práctica especialmente heterogénea desde los puntos de vista de los participantes -edad, género, habilidad- y, también, de los ámbitos de intervención -artístico, recreativo, terapéutico-. Se trata de una danza que sacude con fuerza las normas conductuales y relacionales (Jussilainen, 2015, p.123) en lo que respecta, por ejemplo, a distancias corporales, zonas o gestos de contacto entre bailarines del mismo y distinto género. El cuestionamiento de los roles de género en el CI lo analiza, específicamente, Jess Curtis (2015), quien se refiere a esta forma de danza como una herramienta de cambio social que permite aún hoy examinar y revisar las relaciones entre sensibilidad, fuerza y género. Por su parte, Katy Dymoke (2014, p.209) alude, a la posibilidad de revertir el orden de las dependencias sociales en la medida en que personas con discapacidad visual consiguen guiar a los que son videntes durante la práctica de la danza.

El CI se constituye fundamentalmente, como un diálogo entre dos o más cuerpos diferentes, tal como sostiene M^a Luisa Brugarolas (2015) en su tesis doctoral y tal como desarrolla en su trabajo creativo en la compañía *Ruedapiés* (Fig.5). Marina Tampini (2012), apoyándose en los discursos de Spinoza, Deleuze y Foucault, nos alerta del valor de la diferencia en el CI, donde gracias al otro cuerpo, a su alteridad, se potencia y permite el surgimiento de una danza más creativa que la danza individual improvisada, pues surge del encuentro y de la mezcla de las aportaciones concretas de dos o más cuerpos en un momento dado. El cuerpo individual, que es además un cuerpo sensible, un cuerpo relacional y un cuerpo en devenir, se torna invisible en favor de un cuerpo colectivo, del cuerpo que emerge a través del contacto improvisado (Tampini, 2012, p.84). En términos de Albrigh (2001, p.41), en el CI, y en los dúos danzados en general, en la confrontación física con el otro, la diferencia puede ser reconocida pero también atravesada, desplazada, subrayada y respetada; gracias al intercambio puede ser celebrada y movilizada.



Figura 5. Giacomo Curti y Marisa Brugarolas en *Corpo in divenire* (2013). Foto: Sergio Vaselli. Cortesía de *Ruedapiés*.

Este marco de experiencia, no exento de dificultades y paradojas pedagógicas, nos proporciona, como diría Lucía Matos (2012, p.35), un microespacio de resistencia, una pequeña *línea de fuga para el cuerpo-pensamiento*, así como un lugar para compartir la diferencia y potenciar la inclusión en la danza frente a las perspectivas jerárquicas y dualistas que socialmente predominan.

El *Contact Improvisation*, como práctica artística entre otras, tiene una dimensión pedagógica, es decir, nos afecta y modifica, pero no nos indica qué debemos hacer. Las prácticas pedagógicas pueden aprender del arte a cuidar lo que nos desestabiliza, pero el arte nos permite, a su vez, abrir el espectro de lo posible e incorporar nuevas imágenes y discursos (Farina, 2006, p.60).

7. Conclusiones

Del análisis del proceso de transformación abordado se puede colegir un cambio de paradigma que se inicia a principios de siglo XX y se prolonga hasta la actualidad: del “cuerpo hábil y normativo” al “cuerpo sensible y singular”.

En gran medida, el tránsito viene dado por el cuestionamiento de los principios de la danza escénica en tanto que disciplina delimitada por los cánones de regularidad y la racionalidad estética; asimismo, por una emergente confianza en las posibilidades de la experimentación, tanto con las técnicas coreográficas y los recursos escénicos, como con los cuerpos-sujetos. Todo ello condujo a una progresiva modificación de métodos didácticos y de procedimientos de composición.

Puede considerarse que el primer impulso renovador fue una consecuencia directa del auge de la modernidad y de su cuestionamiento profundo del ideal corporal del actor-bailarín. Se desarrollan al respecto, en el mismo contexto, al menos dos direcciones nuevas de pedagogía coreográfica: por un lado, la que explora el potencial corporal enfatizando la posibilidad de manifestación de los estados internos y, por otro, la que, acentuando las limitaciones expresivas del cuerpo y su motricidad, investiga la estratégica lúdica de la combinación con otros recursos escénicos para

su ocultación, sublimación o transformación. Además, la ruptura de los cánones de belleza y de movimiento cristalizados en la danza escénica emerge con fuerza en el seno del movimiento expresionista europeo, pero se radicaliza de forma inusitada con la concepción y desarrollo del *Butoh* japonés de posguerra.

Con la efervescencia del arte posmoderno americano, las técnicas de conciencia corporal en la formación del bailarín se hacen patentes. Este nuevo enfoque técnico se combina con un proceso de descentralización del espacio escénico que, a la vez, da lugar a la des-jerarquización del movimiento y del cuerpo gracias a la introducción de patrones de movimiento cotidiano. La profundización en el sentido y la forma de la improvisación contribuirá, asimismo, a consolidar una formulación democratizadora de la danza. Es este movimiento artístico el que permite, además, un nuevo desbordamiento de las fronteras de las disciplinas, el cual, además, propicia el intercambio entre técnicas y métodos creativos de la música, las artes plásticas y las artes escénicas.

La ruptura de los cánones corporales en el panorama coreográfico del siglo XX alcanza también a las relaciones de dominación masculina inherentes a la danza clásica. En plena ebullición de la modernidad, cuando aún las reivindicaciones feministas se muestran muy débiles, irrumpe el prototipo escénico del solo femenino en casos como los de Loie Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman o Valeska Gert, entre otros. Por su parte, en el marco de la creación colectiva posmoderna, se propician nuevas relaciones entre bailarines y bailarinas a partir de las posibilidades físicas y estéticas de cada cual, pero ponderando tanto la independencia como el mutuo apoyo no jerárquico.

La aproximación al pensamiento de la alteridad en la danza escénica pretende contribuir a ensanchar y multiplicar el paisaje del cuerpo; trata de redefinir los límites que distinguen, distancian y aíslan los “otros” cuerpos, es decir, cada uno de los cuerpos. La historia de la danza contemporánea, en un largo y lento recorrido que abarca todo el siglo XX, invita a quebrantar los cánones estéticos, a cuestionar su perverso olvido y condena de la diferencia; nos sensibiliza con otros modos posibles de entender las relaciones corporales, ajenos a un orden dominante. El análisis retrospectivo permite así aproximarnos a la utopía de la singularidad en sus formulaciones más tempranas; formulaciones cuya reconfiguración emerge y converge en distintos marcos pedagógicos donde la inclusión corporal es una prioridad, o constituye una opción pedagógica.

8. Referencias bibliográficas

- Albright, A.C. (1997). *Choregraphing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, USA: Wesleyan University/University Press of New England.
- Albright, A.C. (2003). Matters of Tact: Writing History from the Inside Out. *Dance Research Journal*, 35(2), 11-27.
- Amagatsu, U. (2000). *Dialogue avec la gravité*. París: Actes Sud.
- Amagatsu, U. (2013). *Des rivages d'enfance au buto de Sankai Juku*. París: Actes Sud.
- Arnoux, N. (1997). *Repères en danse libre. Francois Malkovsky (1889-1982)*. París : EPS.

- Aslan, O. & Picon-Vallin, B. –eds-. (2004). *Butô (s)*. París: CNRS.
- ASSIDO. (2006). Congreso de arte y discapacidad. Europa-Dissart. *Tiempo de Danza*, 4, 25-26.
- Bannes, S. (2002). *Terpsichore en baskets: post-moderne dance*. París: Chiron.
- Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-disabled Dancers*. New York: Roudledge.
- Bentivoglio, L. (2005). Danza e futurismo in Italia (1913-1933). En Belli, G. & Guzzo Vaccarino, E. (eds.). *La Danza delle Avanguardie* (pp. 139-145). Milán: Skira.
- Bernard, M. (2001). L'alterité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité. *Protée* 29 (2), 7-24.
- Blume, E., Félix M., Knapstein, G., & Nichols, C. (2015). *Black Mountain: An Interdisciplinary Experiment 1933-1957*. Leipzig: Spector Books.
- Boswell, B. (2005). Rhythmic Movement and Dance. En Winnick, J.P. (Ed.). *Adapted Physical Education and Sport* (pp. 415-433). Champaign: Human Kinetics.
- Boulbès, C. (2014). *Femmes. Attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*. Dijon: Presses du réel.
- Brozas, M.P. (1999). Los límites y las posibilidades de la expresividad motriz en la teoría teatral de Craig (1878-1977). *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 279, 78-82.
- Brozas, M.P. (2001). El cuerpo en la trayectoria artística y pedagógica de Oscar Schlemmer (1888-1944). *Lecturas: Educación Física y Deportes*, 37. Recuperado de <http://www.efdeportes.com/efd37/schlem.htm>
- Brozas, M.P. (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque.
- Brozas, M.P. (2013a). La accesibilidad en la danza *Contact Improvisation. Arte y Movimiento*, 8. Recuperado de <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/919>
- Brozas, M.P. (2013b). El cuerpo en la escritura de la danza contemporánea. *Movimiento*, 19(3), 275-294. Recuperado de <http://www.seer.ufrgs.br/Movimiento/article/view/36539>
- Brozas, M.P. (2016). Contact Improvisation en la universidad: análisis de un proceso didáctico inclusivo con una alumna invidente. *Tándem. Didáctica de la educación física*, 51, 50-54.
- Brugarolas, M.L. (2015). *El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valencia: Departamento de Escultura.
- Canalias, N. (2013). *Danza inclusiva*. Barcelona: Editorial UDC.
- Craig, E. G. (1987). *El arte del teatro*. México: UNAM.
- Curtis, J. (2015). Movement in the Men's movement: Contact Improvisation and social change. *Journal of Dance & Somatic Practices* 7(2), 129-142, doi: 10.1386/jdsp.7.1.129_1
- Cvejić, B. (2015). *Choreographing Problems. Expressive concepts in european contemporary dance and performance*. Hampshire: Palgrave.
- Duncan, I. (1993). *Mi vida*. Madrid: Debate.
- Duncan, I. (2010). La danse de l'avenir. En *Danser sa vie. Écrits sur la danse* (pp. 35-41). París: Centre Pompidou.

- Dymoke, K. (2014). Contact improvisation, the non-eroticized touch in an 'art-sport'. *Journal of Dance & Somatic Practices* 6(2), 205-218, doi:10.1386/jdsp.6.2.205_1
- Farina, C. (2006). Formación estética y estética de la formación. *Educación Física y Ciencia*, 8, 51-61.
- Febvre, M. & Ginot, I. (2001). Présence de l'autre. *Protée*, 29(2), 4-6.
- Fuller, Loie. (2002/1908). *Ma vie et la danse*. Paris: L'oeil d'or.
- Hugue, R. (2010). Arrojar el cuerpo a la lucha. In Sánchez, J. & Conde-Salazar, J. (Eds.) *Cuerpos sobre blanco* (pp. 27-50). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ivernel, P. (2004). Le phénomène Valeska Gert. En Gert, V. *Je suis une sorcière. Kaléidoscope d'une vie dansé* (pp. 11-28). Paris: Editions Complexe et Centre National de la Danse.
- Jussilainen, A. (2015). Contact improvisation as an art of relating : The importance of touch for building positive interaction. *Journal of Dance & Somatic Practices*, 7(1), 113-127, doi : 10.1386/jdsp.7.1.113_1
- Kleist, H. (1988/1810). *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos*. Madrid: Hiperion.
- Leigh Foster, S. (2001). Improviser L'Autre. Spontanéité et Structure dans la danse experimental contemporaine. *Protée*, 29(2), 25-38.
- Laban, R. (1993). *Danza educativa moderna*. Barcelona: Paidós.
- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene. En *Rethinking Dance History* (pp. 170-181). New York: Routledge.
- Lista, G. (1994). *Loie Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*. Paris: Somogy.
- Loupe, L. (1999). Les danses du Bauhaus: une généalogie de la modernité. En *Oskar Schlemmer* (pp. 177-193). Marsella: Musées de Marseille.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Martin, A. (2009). Reflexiones coreográficas. *Art&Co* 5, 6-13.
- Martineau, J. (2013). Ars nascendi. La danza butoh como praxis ontológica. *Otros logos. Revista de estudios críticos* 4, 145-166.
- Matos, L. (2012). (Bio) Política, diferenca e a dança na educacao. En Monteiro, E., & Alves, M. J. (Eds.), *Livro de Atas do SIDD2011. Seminario Internacional Descobrir a dança/Descobrimdo a través da dança 10-13 Novembro 2011* (pp. 26-42). Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana.
- Peeters, J. (2014). Through the Back. Situating Vision between Moving Bodies. *Kinesis 5*. Helsinki: University of the arts Helsinki, Theatre Academy.
- Papa, L. (1999). Modelos para armar. *Tiempo de danza* 20, 28-30.
- Pinto Ribeiro, A. (1997). *Por exemplo a cadeira. Ensaio sobre as artes do corpo*. Lisboa: Cotovia.
- Reynolds, N. & Cormick, M. Mc. (2003). *No fixed points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Rousier, C. (2004). Préface. En Gert, V. *Je suis une sorcière. Kaléidoscope d'une vie dansé*, (pp. 7-9). Paris: Editions Complexe et Centre National de la Danse.
- Roux, C. (2007). *Danse (s) performative (s)*. Paris: L'Harmattan.
- Ruprecht, L. (2015). Gesture, Interruption, Vibration. Rethinking Early Twenty-Century gestural Theory and Practice in Walter Benjamin, Rudolf von Laban and Mary Wigman. *Dance Research Journal*, 47(2), 23-41.
- Sánchez, J.A. & Prieto, Z. (2010). *Teatro*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Schlemmer, O. (1987/1922). *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza*. Barcelona: Paidós.
- Schlemmer, O. (2011/1926). Mathématique de la danse. En: *Danser sa vie. Écrits sur la danse* (pp. 73-78). Paris: Centre Pompidou.
- Suquet, A. (2006). Escenas. El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción. En *Historia del cuerpo: el siglo XX* (pp. 379-399). Madrid: Taurus, v.3.
- Tampini, M. (2012). *Cuerpo e ideas en danza. Una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario de Artes.
- Vigarelo, G. (1991). El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (pp. 149-188). Madrid: Taurus.
- Vigarelo, G. (2005). *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wigman, M. (2002/1973). La danza de la bruja. In: *El lenguaje de la danza* (pp. 43-47). Barcelona: Ediciones del Aguazul.