

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Ascendencias y contexto de surgimiento de la expresión corporal.

Mariana Becerra.

Cita:

Mariana Becerra (2009). *Ascendencias y contexto de surgimiento de la expresión corporal*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/2110>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Ascendencias y contexto de surgimiento de la expresión corporal

Lic. Mariana Becerra

Instituto Universitario Nacional del Arte

Departamento de Artes del Movimiento

mariana.o.becerra@gmail.com

La experiencia a partir de la cual Patricia Stokoe desarrolló su propuesta de Expresión Corporal-Danza cuyos ejes son el *cuerpo*, la *creatividad* y la *comunicación*, fue el contexto europeo de entreguerras donde la Modernidad y su promesa de felicidad comenzaban a ser cuestionadas tras la PGM.

La exclusión del cuerpo como vivencia existencial [experiencia de un cuerpo que desea y siente] y su sustitución por el discurso que lo conoce, era resistida en el campo artístico a partir de la presentación del cuerpo como cargado de pasiones e impulsos internos. La danza moderna en EEUU y la danza libre en Europa introducían lo orgánico y la individualidad del bailarín en la interpretación. Recuperaban para ello las nociones de peso, volumen, impulsos, ritmos vitales y proponían un cuerpo que se expresaba como totalidad, desde el tronco y no sólo desde los miembros superiores. En oposición a la función de entretenimiento hasta entonces atribuida al ballet, se establecía para la danza la necesidad de comunicar.

Los cambios estéticos, artísticos y pedagógicos introducidas por Isadora Duncan¹ y Rudolf van Laban² han sido reconocidos por Stokoe como influencias determinantes de su propuesta. De Duncan rescataba una danza emocionada y subjetiva, conformada a partir de movimientos libres y personales que rompían con el academicismo.

De Laban adoptó una metodología centrada en la investigación de las variables del movimiento. Un abordaje articulado en torno a la observación y la experimentación que introducía la consigna verbal como modo de incentivar la elaboración de respuestas personales. A partir del análisis del movimiento, se renunciaba al perfeccionamiento de un repertorio particular de movimientos estilísticos y, al mismo tiempo, se abandonaba un modelo didáctico articulado en torno a la copia y repetición de la forma.

Conjuntamente con estas dos propuestas, convergen en la EC los principios filosóficos de la Educación por el Arte difundida por Herbert Read y las concepciones pedagógicas de la corriente denominada *Escuela Nueva o Activa*. El punto de partida se relacionaba con la autonomía infantil en los procesos educativos. En función de esta autonomía, la educación se encaraba ya no a partir de la transmisión de conocimientos sino como formación de la personalidad en un entorno educativo caracterizado por la reciprocidad social.³

A partir de estas concepciones Stokoe se pronunciaba a favor de formar productores y no sólo receptores de arte. Para ello, cada educando debía reunir en sí mismo la posibilidad de ser intérprete y creador.

Estos antecedentes enmarcan el postulado democratizador de Stokoe sobre la danza como “patrimonio de todo ser humano y no solamente de los bailarines” a partir del cual la Expresión Corporal se propuso como “corriente de danza que desarrolla las características personales y por eso accesibles y dentro del alcance de cada ser humano”. (Stokoe; 1990:14)

Para la década del `50, la danza en nuestro país continuaba ligada -a diferencia del contexto europeo de entreguerras- a las formas tradicionales, fundamentalmente, del ballet, el folklore y las danzas españolas. Es decir, este campo artístico se encontraba estratificado por los estilos y era fuertemente restrictivo –selectivo- en función de las condiciones o aptitudes físicas.

¹ Isadora Duncan (1877-1927), pionera de la Danza Moderna surgida en USA.

² Rudolf von Laban (1879-1958), fue uno de los precursores de la Free Dance europea y creador de la Modern Educational Dance.

³ Pueden mencionarse como precursores de la *Escuela Nueva* a Rousseau, Froebel, Pestalozzi; Dewey; Montessori.

Desarrollando la experiencia de una danza de y desde personas con diferentes posibilidades y disponibilidades motrices la propuesta de Stokoe cuestionó el estatuto sobre las dotes o los talentos como condición necesaria para danzar.

En función de las coordenadas indicadas, la Expresión Corporal puede ser considerada como *línea de fuga* en términos deleuzianos. Habría operado en sus comienzos cierta *desterritorialización*. En primer lugar, haciendo circular la danza entre cuerpos no profesionales y, también, al ofrecer en la propuesta estética cuerpos no necesariamente *modulados* por códigos estilísticos. En segundo lugar, presentando un viraje –en la pedagogía de la danza- desde la imitación del movimiento propuesto por el maestro hacia la invención de la *propia danza* a partir de consignas verbales, la estimulación para ampliar el registro perceptivo y de la improvisación individual y grupal.

Ofrecía una práctica encarada desde “la manera de danzar que lleva el sello de cada individuo [...] movimiento, gestos, ademanes y quietudes cargadas de sentido propio” (Stokoe: 1990;15). La danza propia “significa que se encuentra reunido en sí mismo la ‘fuente’ de donde surgen las sensaciones, percepciones, imágenes, emociones e ideas, el ‘instrumento’ con que él traduce esta actividad interna en movimientos actitudes, posturas, ademanes, quietudes, y el ‘instrumentista’ que lo ejecuta.” (Stokoe, 1990:47)

Además, la insistencia en la experimentación del movimiento a partir de la exploración de la propia corporalidad desafiaba -en términos pedagógicos y artísticos- la concepción imperante. Ésta jerarquizaba la adquisición técnica en desmedro de la creatividad; el entrenamiento estaba dirigido a adquirir las formas del código estético más que a bucear en los “contenidos” sensaciones, imágenes, emociones suscitadas por los cuerpos danzantes.

La educación impartida en ese momento histórico descalificaba lo motriz y la experiencia sensible como posibilidades de aprendizaje. En esta desvalorización Stokoe encontraba la causa de la alienación cotidiana, es decir, el “despojamiento del sujeto humano de su singularidad” (Stokoe y Sirkin; 1994:14). Proponía entonces, encontrar la propia singularidad a partir del ejercicio del movimiento con finalidad expresiva.

“...Estimular la creatividad, fomentar el despliegue de todas las potencialidades de la subjetividad en cada persona –más allá de modas, consumos y perversiones del sistema dominante- para que el sujeto social sea protagonista del cambio hacia una sociedad con justicia, igualdad y respeto mutuo...” (Stokoe y Sirkin; 1994:15)

IMPLICANCIAS CONCEPTUALES Y CONTEXTO DE GENERALIZACIÓN

La Expresión Corporal en sus comienzos asume como propio el ámbito específico de la formación en danza. Pero lo cierto es que desde su implementación como disciplina *ad hoc* de la educación musical en el *Collegium Musicum* hasta su incorporación como Licenciatura en Composición Coreográfica en el Instituto Universitario del Arte⁴, su práctica ha venido registrando un extenso margen de aplicación como técnica auxiliar de la salud y de la educación.

En función de que el Estado ha venido otorgando títulos de Profesores de Expresión Corporal reconocidos en el ámbito nacional desde la década del '80; la Expresión Corporal ha sido incorporada a los currícula del Nivel Inicial tras la implementación de la Ley Federal de Educación, y que además, asistimos a un auge de la corporeidad como construcción de la salud y el bienestar, resulta pertinente indagar respecto de la procedencia de tal generalización.

Ante tan generalizada aplicación Stokoe sostenía -hacia fines de los '80- "hay que emprender el camino hacia el rescate de la identidad y la autonomía de la Expresión Corporal-Danza" (Stokoe, 1986:2). Y atendió esta necesidad volviendo a incluir en el nombre el apellido 'danza'. Si bien el cambio de nombre "*Danza libre*" por "*Expresión Corporal*" suscitado a partir de su introducción en el *Collegium Musicum* pudo haber desdibujado la especificidad de este quehacer, considero que el cambio en la denominación no constituye razón suficiente para comprender su generalización y su "pérdida" de identidad.

En mi interpretación, la pérdida de una identidad ligada a la construcción de cuerpos danzantes y su consecuente generalización con fines terapéuticos y educativos se suscitaría por el desplazamiento, en el eje de trabajo, desde el movimiento hacia el cuerpo. Tal corrimiento se observa en la "definición" de la EC como "la poesía corporal de cada ser humano". Y, del ser humano como "*persona integrada en una unidad inseparable, sensitiva, psicológica, social y motriz*" (Stokoe, 1990: 61).

Recordemos que el lenguaje de movimiento es aquello que particularizaba al arte de la danza de otros lenguajes artísticos. Dicho lenguaje se conseguía en la pedagogía tradicional a partir de distinguir el medio, el qué, es decir, el movimiento; del instrumento, el con qué, es decir, el cuerpo. En estas prácticas la comunicación estética estaba sujeta a la adquisición del lenguaje del movimiento por parte de un "cuerpo adiestrado", es decir, un sujeto que se veía compelido a

⁴ Estos procesos tuvieron lugar a mediados de la década del '50 y hacia fines de los '90 respectivamente.

postergar la expresión de su singularidad -experiencia corporal única e irrepetible- hasta tanto reuniese las aptitudes requeridas por el código estético para comunicar.

La pedagogía implementada a partir de la EC hizo un viraje desde el lenguaje de movimiento atrapado en los códigos estilísticos hacia el cuerpo para “recatarlo” de los estereotipos y modelos sociales dominantes ligados al éxito y la posesión de dinero. El cuerpo vale, según Stokoe, porque “él es la vida hecha sonrisa, tristeza, palpitar, guiño [...] a veces, su inexpresividad, es a la vez, una expresión de sí mismo” (1990; 62)

Ahora bien, este corrimiento hacia la poesía corporal de cada ser humano -en tanto capacidad instituyente y no sólo reproductora- queda trunca, a mi modo de ver, por la perspectiva que opone sujeto-objeto al especificar que se trata de un abordaje de la persona [cuerpo] como *unidad senso-psíquico-socio-motriz*. Una definición de *ser integral* a partir de la especificación de partes no es otra cosa más que una noción objetiva de aspectos analíticamente separables y combinables en una estructura. ¿Quién es ese ser integral sino un individuo tan cognoscente como descarnado?

Creo que este desglose en la noción y su aplicación en el abordaje del cuerpo en las prácticas, es lo que ha favorecido que los cuerpos pierdan su espesor y, la *poesía corporal*, la riqueza de su complejidad.

En la medida en que los cuerpos son concebidos como *unidad senso-psíquico-socio-motriz* es posible “mapearlos”, leerlos como signos de una unidad. Más aún, evaluarlos estableciendo con cuánta eficacia y eficiencia responden a lo establecido desde los discursos que delimitan cómo debe entenderse qué es lo *sensu, psíquico, socio, motriz*.

Más de medio siglo ha transcurrido desde el surgimiento en la Argentina de la Danza Libre o EC-danza. Y aquella promesa de *poesía corporal* desde la cual “el individuo sería capaz de hacerse responsable de sus propios deseos pudiendo asumir creativamente los compromisos sociales con su tiempo histórico” (Stokoe y Sirkin; 1994: 14) parece cada vez más lejana.

Cabe señalar que aceptar la posibilidad de la poesía corporal supone asumir la irreductibilidad del cuerpo a la supremacía del lenguaje. Es concebir que un cambio en las maneras habituales de percibir, movernos, actuar suscita nuevas formas de estar-siendo en el mundo y que estos modos “corporales” en los que nos involucramos pueden originar también nuevas significaciones en torno a las prácticas sociales a partir de las cuales se generan.

Considero oportuno poner en tensión la concepción de cuerpo como *ser integral: unidad senso-psíquico-socio-motriz* con otras concepciones teóricas sobre el cuerpo como un intento de restituir el espesor a la noción de poesía corporal. Una complejidad que creo ha sido amortajada por una concepción de cuerpo como “cosa” o “signo”.

La integración de los diversos aspectos del cuerpo –“lo sensible, lo psíquico, lo social y lo motriz”- resulta antitética de la noción de *cuerpo propio* propuesto por la fenomenología de M. Merleau-Ponty. El cuerpo como *carne, vehículo del ser-en-el-mundo*. Es decir, como el “*entre*” preobjetivo, pre-reflexivo que posibilita la relación con el mundo. No se trata entonces, de “habitar” “el cuerpo” sino de percibir, vivir la intersensorialidad de la cosa porque es la facticidad de la carne la que hace posible que habitemos. Comparable a la obra de arte el cuerpo deviene “*un nudo de significaciones vivientes y no de una ley de un cierto número de términos covariantes*” (2000; 168)

M. Foucault propuso entender al cuerpo como *emplazamiento de relaciones de saber-poder* y la posibilidad de ejercer resistencia a partir de ese mismo ejercicio de poder. Esta tesis nos advierte sobre la corporalidad como una construcción material y simbólica siempre en pugna. En este sentido, entender al cuerpo como *ser integrado* sería asumirlo por fuera de los efectos de poder, un objeto hipostático sobre el que actúa un poder concebido a su vez sólo desde sus aspectos jurídicos o negativos.

El costado de poder poético de los cuerpos danzantes estarían más cerca del “cuerpo *nómada*” deleuziano, “*cuerpo sin órganos, conexión de deseos, conjunción de flujos, continuum de intensidades* (1988; 166). Se trata de *devenir multiplicidad*, todo lo contrario del control de la dinámica o la expresión para la consecución del organismo, la organización, el Yo, el uno o lo múltiple reunido en un *ser integral*.

Cabe pensar, por otra parte, la idea de “identidad” expresada como “ser integral”. ¿Cuándo se deja de serlo y cómo se determina qué es lo igual a sí mismo que habría que recuperar si no se especifica la “identidad perdida”? Más aún, al presentarse sin el ropaje de las coordenadas socio-históricas en la que esa identidad se construiría la noción de *cuerpo [persona] integrada* resulta una abstracción a la cual ajustar la praxis corporal.

A modo de síntesis, la noción de persona [cuerpo] como *unidad senso-psíquico-socio-motriz* procede de ciertas condiciones históricas de los países centrales que pueden sucintamente enunciarse del siguiente modo. El predominio -hasta mediados del siglo XX, aproximadamente- de una imagen

del cuerpo humano como máquina de huesos, músculos y órganos cuyo buen funcionamiento estaría relacionado con la administración eficaz de sus flujos energéticos.

Esta representación se conformaría a partir del entrecruzamiento de relaciones sociales industriales de producción, la hegemonía sobre el cuerpo del discurso médico-psiquiátrico y una concepción humanista del hombre representado -fundamentalmente- como conciencia y como sujeto de libertad.

Sabemos que entrado el siglo XXI las disciplinas -en tanto técnicas de normalización- no han desaparecido, pero ya no operan fundamentalmente a partir de dispositivos de encierro. Lo específico de la conformación mundial actual reside -según N. García Canclini- en la “intensificación de las dependencias recíprocas” facilitadas por factores tecnológicos. Tal “intensificación” da lugar a una “*acumulación multicultural de experiencias*” que, lejos de generar la tolerancia recíproca está acompañada -según Z. Bauman- por el incremento de las tendencias fundamentalistas y neotribales.

En la escena actual, no cuenta tanto el *hombre disciplinado* foucaultiano cuanto el *dividuo* modulado a través del marketing que propusiera Deleuze-Guattari (1988). Se trata de la cultura del *hombre equipado* (Virilio; 1996) en guerra contra la procrastinación y que reubica al cuerpo como objeto de consumo mientras la vida en común se ve atravesada por la debilidad de los vínculos.

Sabemos que las ideas expuestas son aproximaciones conceptuales recibidas y poco americanas. Reconocerlo es el primer paso para no aplicarlas de modo incuestionado sino más bien para usarlas como armas frente a la naturalización de prácticas que pueden alejarnos de la autonomía o reforzar procesos de dominación y silenciadas formas de aculturación.

En “El pecado original de América” (1954), H. Murena analizó la confusión histórica y el sentimiento de inferioridad cultural del continente y propuso que América debía diferenciarse de Europa, rechazar lo que ella no hubiera creado por sí misma.

El perfil cultural de la Argentina está conformado por el componente indígena, el aportado por el aluvión inmigratorio procedente de Europa a fines del siglo XIX y, en los últimos años, por la inmigración latinoamericana y la de procedencia asiática. Sin embargo, perdura en el imaginario colectivo que nos diferenciamos del resto de los latinoamericanos por el estilo europeo y la carencia

de mestizaje. ¿Puede la Expresión Corporal promover la poesía corporal de los cuerpos danzantes surgidos de esta mixtura?

En 2004-2005 se realizó una Encuesta de Pueblos Indígenas Complementaria del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas -2001-. De la misma se concluyó que había en territorio argentino 282.000 hogares en los que, por lo menos, un integrante se consideraba indígena, lo que significaba, como mínimo, una población de unas 600.000 personas.

En función de esos relevamientos, la población aborígen argentina quedó distribuida en 31 etnias, a saber: atacamas, ava guaraníes, aymaras, chanés, charrúas, chorotes, chulupíes, collas, comechingones, diaguitas, diaguitas calchaquíes, guaraníes, huarpes, lules, maimarás, mapuches, mbya guaraníes, mocovíes, omaguacas, onas, pampas, pilagás, querandíes, quichuas, ranculches, sanavirones, tapietes, tehuelches, tobas, tonocotés, tupí guaraníes y wichis.

En la actualidad, la mayoría de ellos viven en contextos de pobreza y marginación. Cabe interrogarnos respecto de cómo juega la Expresión Corporal ante esta diversidad. ¿Promueve la construcción de cuerpos danzantes o, constituye una actividad psico-profiláctica resgistrando a estos ciudadanos en la grilla de lo senso, psico, socio, motriz para desarrollar las nuevas competencias expresivas y comunicativas que demanda el capitalismo flexible y postpanóptico?

El *lei motiv* de la creatividad -para la Expresión Corporal específicamente, y también para la filosofía de la Educación Por el Arte- consistía en el desarrollo de las cualidades artísticas para la transformación de las condiciones sociales. Entrado el siglo XXI, este *lei motiv*, a mi entender, ha sufrido un desplazamiento hacia el objetivo de mejorar la calidad de vida olvidando el cuestionamiento de lo existente.

Predomina en los distintos niveles educativos - preventivos una tendencia que propone el desarrollo de la motricidad, la creatividad y la comunicación como modo de evitar que la capacidad de respuesta se trabe o vuelva rígida generando una ineficiencia en la adaptación. Circula una representación de hombre integrado en términos de “*ser saludable con capacidad de disfrute*” en un contexto cuyos rasgos generales son una creciente marginación y pobreza; la ausencia de relatos que den sentido a la existencia y la fragilidad de los vínculos. En este sentido, si el objetivo de plasticidad en la respuesta no está acompañado de una ética que se comprometa con la transformación de lo existente es posible sospechar que la creatividad estaría destinada a aceptar los mecanismos del mercado.

Lo advertido también puede aplicarse al eje comunicación. Es decir, la modalidad de enseñanza - basada en la interacción cooperativa y la presencia física- requiere que el “otro” no sea considerado como “mismo” deviniendo mero objeto de solicitud y realización individual. De lo contrario se corre el riesgo de incrementar una política de la “precariedad”.

Habiendo interrogado los preceptos teóricos que enmarcan a la Expresión Corporal y que coadyuvaron a su generalizada aplicación, es momento de expresar que la potencia que ofrece esta práctica reside en esos intersticios donde vemos aflorar las intensidades y desdibujarse al ser integrado en una unidad senso, psico, socio, motriz. Momentos en los cuales a partir de la danza en, con y a través del grupo “nuestra” multiplicidad nos sorprende fugazmente a pesar del arnés conceptual de un sujeto soberano que decide sobre su cuerpo.

Bibliografía

- Barman, Zygmunt. 1999. *La globalización. Consecuencias Humanas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1988. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Posdata sobre las sociedades de control*. En: Ferrer, Christian (Comp) *El lenguaje libertario*, Tomo 2, Montevideo, Norman.
- García Canclini, Néstor. 1999. *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.
- Foucault, Michel. 1980. *Microfísica del Poder*. Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2000. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona, Península.
- Stokoe, Patricia. 1986 *La Primera Escuela Argentina de Expresión Corporal. Historia y antecedentes de esta corriente según la experiencia de su creadora*. Inédito.
- Stokoe, Patricia. 1990. *Expresión Corporal: arte, salud y educación*. Buenos Aires, Editorial ICSA/Humanitas.
- Stokoe, Patricia y Alicia, Sirkin. 1994. *El proceso de creación en arte*. Buenos Aires, Almagesto.
- Virilio, Paul. 1996. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires, Editorial Manantial.