

Nombre y Apellido: Lic. María Carolina Escudero

Afiliación institucional: Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. U.N.L.P.

Correo electrónico: carolinaescu@yahoo.com.ar

Propuesta temática: Políticas del cuerpo

Título de la ponencia: *Disciplina y cuerpo: el ejemplo de la danza clásica.*

En el presente trabajo me propongo como objetivo la aplicación del esquema conceptual desarrollado por Foucault en tercer parte del libro *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*¹, a los principios técnicos y prácticos de la danza clásica. La intención de articular estas dos dimensiones se encuadra en una estrategia de investigación de mayor alcance que tiene por objeto pensar el lugar que ocupa y los usos que se hacen del cuerpo en la danza del siglo XX, en el cual se ha utilizado como marco conceptual a diversos autores de la filosofía política contemporánea.

Esta presentación intenta mostrar a partir de un ejemplo concreto y en base a una propuesta teórica específica un modo posible de articulación entre arte y filosofía.

* * *

*“Ser bailarín, decíamos, es obligarse cada día y durante toda la vida activa a un entrenamiento difícil y cuidadosamente regulado (...) Las reglas a las que se somete el debutante, como la estrella, no tienen nada de arbitrario. Son la aplicación al cuerpo humano de las leyes de la física relativas al equilibrio y el movimiento.”*²

Esta idea la encontramos en el prefacio al libro *La Gramática de la danza clásica* y vemos en ella una doble cuestión, por un lado el sometimiento regulado del cuerpo a la lógica del ejercicio y por otro el estatuto de objeto que asume el cuerpo del bailarín en tanto blanco de aplicación de un tipo específico de saber (el de la física).

A modo de estímulo a la asociación quisiera referir una cita más, de Jean Noverre, coreógrafo del S. XVIII, creador del ballet de acción:

¹ Michel Foucault (1989), *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores, Bs. As., 1975. En particular “Los cuerpos dóciles”.

² Genevieve Guillot y Germaine Prudhommeau y su título *La Gramática de la danza clásica*. Hachette, Bs. As., 1974. Pág. 7

“Así ven ustedes, que para bailar con elegancia, caminar con gracia y presentarse con nobleza, es absolutamente necesario invertir el orden de las cosas y constreñir las partes del cuerpo por una aplicación tan larga como penosa a tomar una posición distinta de la que tenía originalmente.”³

Aquí vemos aparecer otra idea fuerte que Foucault teorizará de modo sistemático en *Vigilar y Castigar*. Entre el siglo XVII y el XVIII la lógica de reconocimiento del individuo pasa del signo natural al signo construido⁴. Aquí la disciplina: el descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco en la aplicación del poder que corrige.

Veamos entonces cuáles son los elementos que desarrolla Foucault en “Los cuerpos dóciles” y pensemos además la disciplina como una forma específicamente moderna de despliegue en el ejercicio del poder, donde el objeto es el cuerpo individual y su objetivo la potenciación de su fuerza en términos de productividad (cuerpos útiles, económicos) y la disminución de esa misma fuerza términos políticos (cuerpos dóciles y morales). Intentemos luego pensar esta productividad física y docilidad política en el marco de la ejecución de la danza.

Foucault entonces, luego de mostrarnos cómo ha cambiado el estatuto del signo a partir del cual es posible reconocer a un individuo, nos indica cuáles han sido los modos concreto que lo hicieron posible analizando qué prácticas han cambiado en torno al ejercicio del poder.

Menciona en particular tres:

- 1) el cambio en **la escala de control**, se apunta a la mecánica del cuerpo, al cuerpo en sus partes,
- 2) el cambio en **el objeto de control**, ya no se apunta al significado de una conducta sino a su organización,
- 3) por último **la modalidad del control**, ya no sobre los resultados sino sobre todo el proceso de la actividad.

Estos cambios que permiten un nuevo modo en el ejercicio del poder y definen lo que se denomina disciplina, que apuntan a la construcción de un cuerpo soporte de una conducta encauzada y de un tipo de individualidad particular, se realizan en función de un uso particular del espacio, del tiempo, de actividad y de las fuerzas. Veamos qué criterios de

³ Jean Noverre, *Cartas sobre la danza y los ballets*. Editorial Eudeba, Buenos Aires-1962.

⁴ Si bien esto parece contradecirse con lo expresado en la primer referencia, según la cual la aplicación del entrenamiento en el bailarín no tiene nada de arbitrario, deberíamos llamar la atención y así evitar interpretaciones apuradas, que el efecto de ilusión propio del arte y en especial del romántico, marca al ballet de modo tal que llega a configurar no sólo el discurso de movimiento sino también al discurso pedagógico y crítico.

relación se establecen entonces entre el poder, el cuerpo y cada uno de estos elementos para contornear en cada caso particular una relación posible con la danza clásica.

En primer lugar el *espacio* y el arte de las distribuciones, de cada parte del cuerpo por un lado y del cuerpo entero en relación a la totalidad de la actividad, del proceso, por otro. Estos dos niveles de relacionar cuerpo-espacio implican un **principio de clausura**, en tanto se establece un espacio que concentra fuerzas más acá de un límite. En el caso de la enseñanza de la técnica en danza clásica el espacio propio de la escuela de danza y en particular el del aula. En el caso de la creación artística, el espacio del escenario a la italiana, claramente delimitado, en especial en relación al público, aunque también en relación al foso donde se ubica la orquesta. Sólo allí se baila, allí se muestran las obras. Luego un **principio de localización elemental** lo que supone que cada individuo tiene asignado un lugar, un emplazamiento propio, el espacio cerrado se ordena, se reticula, hay una analítica del espacio que supone tantos lugares como cuerpos. En el caso de la enseñanza de la técnica esto se ve claramente en la distribución en la barra de cada una de las alumnas. Cada cual ocupa una porción de la barra no mayor al metro y allí se quedará realizando diverso tipo de ejercicios alrededor del 80% de la clase. Luego se ubican en el “centro” del salón, ordenadas en dos hileras dispuestas en zig-zag, así todas ocupan un lugar preciso. En el caso de la composición la geometrización del espacio diseña lugares específicos a cada miembro de la compañía. Los lugares a ocupar por el cuerpo de baile tienden a ser los costados, cerca de las patas y el fondo, en una ubicación generalmente semicircular. En cambio la primera bailarina y su partenaire tienden a moverse en diagonales a lo largo y ancho de todo el escenario y a ocupar, especialmente en los solos y pas de deux la parte central del mismo.⁵ Luego el **principio de emplazamiento funcional** en base al cual todo espacio tiene asignada una función de utilidad, en danza, cuando no es en función de la visualización tiende a ser en función de los ejercicios de estiramiento, descanso o reposición del cuerpo de baile. Finalmente el **principio de disposición en serie**, el que supone el reconocimiento de cada uno en función de la distancia relativa que guarda con el resto, supone el establecimiento de rangos entre los individuos y una jerarquización del espacio. En la enseñanza de la técnica esto se ve claramente en la distribución de las alumnas, en primer lugar por clase. No todas asisten a la misma clase ni con la misma maestra, en segundo lugar al interior de la clase, por su distribución en la barra, las de mejor rango (o con mejores aptitudes) están en la parte central, lo que supone una fácil localización por parte del docente

⁵ Un análisis detallado de esto no deja afuera las diversas combinaciones en las que aparece el cuerpo de baile (seis dúos, dos cuartetos, tres o cuatro tríos, etc.)

un acceso a la visión de las compañeras que alternativamente (según se trabaje el lado derecho o el izquierdo) pueden tomarlas como modelo a copiar en la ejecución del ejercicio. En el caso de la obra de arte, se observa algo que se relaciona con lo anterior, no sólo las primeras bailarinas aparecen con un vestuario distintivo respecto del resto y representando al personaje principal de la historia, sino que generalmente tienen asignado un solo, esto es la ejecución de una secuencia de movimientos en la que sólo ella se encuentra en escena. Foucault sugiere que esta relación del poder con el espacio tiene por función crear cuadros, espacios de observación en los que las diversas tendencias se abarquen con una sola mirada, en el caso de la clase claramente esto es así, y en el caso de la puesta en escena de un ballet, ya varios teóricos han dicho del mismo que puede definirse como una pintura en movimiento, o como modo de ponerle vida a un cuadro.

En segundo lugar la relación con el uso del *tiempo* y su regulación, Foucault nos enumera diversos procedimientos en base a los cuales el control sobre la actividad deviene posible. Se busca una **relación de la calidad** entre uso del cuerpo en actividad y determinado tiempo, no más tiempos inútiles sino vigilancia constante para evitar tiempos muertos, cada instante debe concentrar un mayor número de fuerza útiles. En el caso de la enseñanza de la danza esto se ve claramente en la lógica misma de la clase, el tiempo dedicado al descanso está tan programado como el tiempo dedicado al esfuerzo, ya que tampoco la fatiga muscular y aeróbica resulta útil a los imperativos técnicos del bailarín. También habrá una **elaboración temporal del acto**, esto quiere decir un imperativo de ajuste ya que cada función de actividad tiene asignada una parte del cuerpo, a cada estímulo, a cada señal, hay un reconocimiento y respuesta instantánea. El tiempo penetra en el cuerpo cifrando su actividad, esto se ve claramente en el uso del lenguaje. En todo el mundo los maestros de ballet utilizan el francés para enseñar y luego solicitar la ejecución de los pasos, las poses o las reverencias. Hay un cifrado de reconocimiento universal así, cuando se dice plié a un estudiante de ballet ya sea argentino o noruego, ambos ejecutarán la misma acción. Esto supone también una **correlación cuerpo-gesto**, para la eficacia del segundo, el cuerpo todo ha de ser funcional, si el cuerpo no se acomoda a las necesidades del gesto habrá entonces una pérdida de eficacia. Esto supone la lógica de la maniobra, característica de la relación poder-cuerpo-tiempo en tanto prescribe el modo específico de relación con el objeto (o con el gesto). Se esconde en esta lógica disciplinar cierta característica de organicidad en tanto supone la búsqueda y el logro de la eficacia corporal, la relación de poder organiza del modo más eficaz cada singularidad somática. En el caso de la danza clásica esto se observa muy claramente en la relación con la música, cada paso tiene un tiempo musical que le es propio y le corresponde.

Una blanca, una negra, una corchea implican en sí diversos pasos. Un *pettit battement* no puede tomarnos cuatro tiempos, en general se utiliza un solo tiempo. Lo mismo un *developé*, un paso que trabaja el equilibrio y la fuerza de piernas en combinación con la abdominal requiere el uso de unos cuatro tiempos, si se hace rápido es probable que se realice un mal trabajo muscular y de colocación. Lo mismo en la planificación de la clase, se realizan primero cierto tipo de movimientos, a un ritmo lento para contribuir a la preparación de los músculos, a la colocación de la postura y a la liberación articular, luego se va intensificando la exigencia a medida que avanza la clase. A nivel de la composición coreográfica la organicidad en cuanto al tiempo también se observa en la relación con la música, no es lo mismo un *allegro* que un *adagio*. No sólo se reconoce cada una de las partes de la estructura compositiva de la obra porque figuran en el programa. Los balletómanos reconocen los tipos de pasos propios de una u otra parte de la estructura rítmica. En los allegros esperan verse saltos brillantes de diversos tipos, grandes o pequeños, *piqué piruets* y *tours*. En los adagios se ven más bien pasos *a terre*, deslizados, sostenidos y lentos.

Citemos un ejemplo de este tipo de organización corporal:

“Otra adaptación de la marcha normal se ejecuta de la siguiente manera: la pierna de atrás se levanta estirando la punta, pasa adelante deslizándose por el suelo; a partir de la primera posición todo el pie se apoya de plano hasta la cuarta posición adelante. Únicamente cuando esta pierna llegó al fin de su recorrido, la otra pierna pasa a la punta. Así pues, durante la mitad del movimiento las dos plantas del pie descansan sobre el suelo. Muy inelegante cuando se hace con las dos piernas rígidas, se vuelve artística cuando se acompaña de una flexión de las rodillas en el pasaje a primera. La marcha sobre la planta de los pies es empleada actualmente como marcha de parada en el ejército inglés.”⁶

Ahora bien, qué pasa cuando la relación poder-cuerpo-tiempo no se piensa sólo en los términos del desarrollo de la actividad presente sino que se tiene en cuenta su evolución? Aparece la lógica de la acumulación: cada uno **capitaliza el tiempo** empleado y esto se logra **dividiendo el tiempo en segmentos** de relativa autonomía cada uno, que sin embargo se ubican respecto de la totalidad de la actividad proyectada, en una relación serial y de correlación. Si no completo la formación del primer segmento temporal no puedo acceder al segundo. El tránsito de cada individuo por cada uno de estos segmentos y su evolución en la serie de sucesión no es estático, implica en función del desempeño de cada uno, la posibilidad de un cambio de rango. Esto es clásico en las clases de técnica de danza, en las cuales si no se

⁶ Genevieve Guillot y Germaine Prudhommeau y su título *La Gramática de la danza clásica*. Hachette, Bs. As., 1974. Pág. 50.

tiene la rotación esperada en la primera posición, no se podrán hacer los ejercicios que suponen la quinta posición. Veamos qué nos dice el libro con el que estamos trabajando:

“El trabajo de la danza tiene que ser ordenado y constructivo. Un buen profesor no improvisa, tiene un plan de conjunto, incluyendo por una parte, el trabajo del año, por la otra el trabajo de la semana. Al principio de cada año, después de las vacaciones, se empieza con un trabajo simple, dando progresivamente a los músculos la posibilidad de ejecutar los pasos difíciles que la bailarina ejecutaba al término del año. Si se quisiera, de golpe, volver a empezar desde este nivel, al suplir la ineptitud provisoria de sus músculos por posiciones o movimientos falsos, correría el riesgo de contraer graves defectos muy difíciles de corregir.”⁷

En relación con esta dinámica disciplinar Foucault establece cierta identidad entre la lógica de la acumulación y la penetración del tiempo en el cuerpo a partir de la idea de ejercicio y de génesis. Claramente se expresa la idea de construcción de un tipo de cuerpo (o bien de subjetividad), no sólo los signos naturales ya no significan lo mismo, según ya se indicó, sino que hay una génesis efecto de la penetración del poder en el cuerpo, penetración que cuando se trata de acumular tiempo en términos de utilidad tiene a la forma ejercicio como modalidad específica de realización. La danza en eso es un ejemplo claro, de nuevo no sólo lo natural, sino el esfuerzo y la constancia,

“Ser bailarín, decíamos es obligarse cada día y durante toda la vida activa a un entrenamiento difícil y cuidadosamente regulado (...)”⁸

Por último **la composición** y volvemos con esto a la dimensión espacial. Supone en primer lugar, **agenciar las diversas singularidades** entrenadas en la eficacia, la utilidad y la obediencia en una totalidad funcional. Hay una lógica de los emplazamientos y desplazamientos que en función de la posición relativa de cada uno tiene por función maximizar los objetivos. El cuerpo singular ya no importa en sí mismo sino en su relación con el todo, será ahora una simple pieza de una totalidad: si es parte del cuerpo de baile, si es paseante, si es primera figura. Esta relatividad de cada uno respecto del todo se repite también en relación al tiempo, no sólo el lugar asignado es relativo a la actividad total, también el momento en que aparece cada contribución particular a la ejecución del todo está planeado,

⁷ Genevieve Guillot y Germaine Prudhommeau y su título *La Gramática de la danza clásica*. Hachette, Bs. As., 1974. Pág. 276.

⁸ Genevieve Guillot y Germaine Prudhommeau y su título *La Gramática de la danza clásica*. Hachette, Bs. As., 1974. Pág. 7.

hay una **combinatoria de cronologías**. Lo óptimo se logra ajustando los tiempos individuales en relación al logro de los objetivos, artísticos en este caso. Aquí la idea es **concentrar y ordenar** de tal modo las fuerzas que lo que se observa es la imposibilidad de funcionamiento del engranaje si no están todos en su posición en el momento preciso. Aquí Foucault recurre a la idea de táctica cómo modo de conducirse a los fines de evitar fricciones y conflictos. La mutua necesidad de cada uno respecto del otro si y sólo si se cumplen las funciones asignadas en tiempo y lugar. La combinación que resulta de la composición de fuerzas supone concentración y eficacia.

Pensemos entonces en el arte de la danza, la misma coreografía se denomina en general composición. Supone el agenciamiento, el anudar un elemento con otro y sobre el otro. Desde los cuerpos de cada uno de los miembros, pasando por la música, el vestuario, la escenografía, etc. Cada elemento tiene que estar en su lugar en el momento preciso, la lógica de la armonía, el principio de simetría y proporción, la idea de frontalidad y geometrización del espacio como elementos específicos del arte de la danza comparten en su lógica de funcionamiento y aplicación, cada uno de los cuatro elementos trabajados por Foucault.

La danza clásica es un dispositivo disciplinar que produce no sólo cierto tipo de subjetividad (celular, orgánica, genética y combinatoria) sino principalmente cierto modo vincular del sujeto con el poder y a su través con el saber. Aplicar los principios de la física del equilibrio y del movimiento, tener como horizonte la salud del intérprete, fijar diagonales, círculos, combinaciones de dúos, tríos, cuartetos, rotar en d'hors, ritmar los pasos, las poses y los gestos, no son más que modos en los que aparece materializado un cierto tipo de saber, específicamente moderno, acerca de la naturaleza en general y del hombre en particular. Materialización que es posible por hacerse carne en un cuerpo, objeto e instrumento de las relaciones de poder. Vemos como el arte, o por lo menos el arte de la danza clásica, lejos de significar el genio del artista, la naturaleza creativa de la mente o los sentimientos y de vincularse a la libertad, asume una lógica disciplinar de producción de cuerpo dóciles y cuanto más dóciles más útiles, así y para terminar quisiera presentar una cita de Maurice Béjart, coreógrafo de ballet contemporáneo:

“Un joven bailarín viene a una audición. Le pregunto: -¿Qué entrenamiento siguió? ¿Cuál es su técnica? -Ninguna- responde-. Yo hago lo que quiero. -No, usted no hace lo quiere,

hace lo que puede que no es lo mismo. El bailarín que pudiera hacer todo lo que quisiera poseería todas las técnicas, lo cual evidentemente no existe.”⁹

Bibliografía utilizada:

- ✓ Michel Foucault (1989), *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores, Bs. As., 1975.
- ✓ Genevieve Guillot y Germaine Prudhommeau, *La Gramática de la danza clásica*. Hachette, Bs. As., 1974.
- ✓ Jean Noverre, *Cartas sobre la danza y los ballets*. Editorial Eudeba, Buenos Aires-1962.
- ✓ Maurice Béjart; *Cartas a un joven bailarín*. Libros del Zorzal ediciones, Bs.As., 2005.

⁹ Maurice Béjart; *Cartas a un joven bailarín*. Libros del Zorzal ediciones. Bs.As., 2005. Pág. 33.