

ENSEÑANZA DE LA DANZA EN EL PROFESORADO DE EDUCACIÓN FÍSICA DE LA UNLP: UN RECORTE DE CONTENIDOS

Carolina Escudero

FAHCE/UNLP – CICES/IdIHCS

Presentación:

En el marco de la formación universitaria de grado de profesores/as de educación física en la UNLP, la danza se presenta como un espacio curricular optativo que se ofrece en el último año de la carrera y la oferta de trayectos de formación que puedan asociarse más o menos directamente con la danza, se presentan también con un carácter optativo a partir del cuarto año de cursada -nos referimos al espacio curricular Sensopercepción y al espacio curricular Salsa-. A esto se suma al hecho según el cual, en el ámbito de la educación formal (hacia donde se orienta la formación de profesores en la UNLP) la danza no es un contenido asignado al área de educación física, sino que se circunscribe al área de educación artística.

Por último, los ámbitos laborales de carácter privado que convocan a profesoras/es de educación física y que se vinculan con la danza, lo hacen a partir de recuperar un tipo de práctica ligada a los productos de consumo típicos de la industria cultural que reducen la danza a un producto “enlatado” que adopta las características de un fitness reversionado.

Si bien el carácter obligatorio u optativo que reviste el seminario no impacta en el “saber de la danza”, determina las condiciones de recepción de la propuesta, especialmente en términos de “acceso a un lenguaje de uso común”. El lenguaje de la danza no ha sido pensado, hablado o actuado por casi ningún estudiante entre quienes transitan el seminario. En este sentido la propuesta de enseñanza recoge sus fundamentos articulando dos dimensiones: el saber específico de la danza y sus condiciones de recepción.

Criterios:

Teniendo en cuenta lo anterior es que se establecen algunos criterios que orientan la lectura/interpretación que hacemos sobre el saber de la danza y su recorte en términos de contenidos.

En principio descartamos algunas cuestiones: no formamos intérpretes de danza, no apostamos al eficientismo técnico ni a la incorporación de la técnica en términos de su correcta ejecución, no apuntamos a la copia de movimientos ni al “aprendizaje de una coreografía”.

Enseñamos danza a partir de mostrar la lógica con la cual el movimiento de la danza aparece, indicamos los principios con los cuales un movimiento corporal puede ser “leído” en términos

de movimiento de danza. Para ello explicitamos fundamentos generales, descartamos discusiones específicas y recuperamos aspectos teóricos de manera selectiva.

En este sentido, si bien es necesario reconocer que el “saber” de la danza en términos de práctica cultural no se reduce al conjunto de textos más o menos académicos -históricos y recientes- y tampoco a las fuentes escritas y audiovisuales de las que disponemos, no es menos cierto que en el contexto de la formación universitaria y del trabajo universitario, esos son los primeros recursos de los que se echan mano para avanzar en trabajos de investigación y propuestas de enseñanza. Por eso, el conjunto de los elementos a ser desarrollados en este trabajo y recuperados de hecho en la enseñanza, abrevan allí, en los materiales “teóricos y empíricos” disponibles.

Por último, mencionar que trabajamos con lo que se conoce como danza “escénica occidental”, más o menos académica, más o menos independiente, pero cuyas formas de hacer, pensar y decir han estado determinadas por el acontecimiento escénico. Esto en relación al hecho según el cual este tipo de danza fue y sigue siendo la que más recursos ofrece en términos de lenguaje, código y técnica, para considerar hacer del cuerpo un objeto de elaboración de la enseñanza.

Argumentos:

En teorías y fuentes de danza nos encontramos al menos con tres grandes regiones de problematización -que obviamente, no reducen el conjunto de investigaciones en torno a la danza-. Por un lado, tenemos el conjunto de escritos ligados a la teoría del arte y filosofía estética que problematizan y avanzan en formalizaciones que se ocupan del “**objeto artístico**”, sea este una obra propiamente dicha, un evento o la escena en general. Aquí los trabajos se orientan por discusiones ligadas a la naturaleza de la danza como arte, al estatuto que adquiere el material en el contexto de la producción, por el estilo que desarrolla, por su lugar en el sistema de clasificación reconocido como legítimo por los actores de la danza y el mercado/circuito de circulación de trabajos, por los elementos puestos en juego en el proceso creativo, por las reglas en las que ese proceso de inscribe, por el lugar que ocupa una obra, compañía o coreógrafo/a en la “historia o tradición” de la que forma parte, por su diálogo -o falta de él- con otras artes o lenguajes artísticos, por las estrategias para su puesta en circulación en el mercado del arte, por los legados que recoge, por su inspiración estética. Encontramos trabajos de historia de la danza y de teoría y filosofía del arte.

Sumado a este campo de problematización encontramos un conjunto de textos y materiales que enfocan su análisis en las “**metáforas de cuerpo**” que la danza fue construyendo a lo largo del tiempo. Es decir, tal tipo o estilo de danza trabaja con un tipo de “corporalidad” específica, aquí

los escritos enfatizan en dos regiones sensiblemente diferentes: por un lado, en relación a la elaboración del “médium expresivo”, a cada ideal estético en el campo de la escena le corresponde un instrumento específico, los ideales del clasicismo solo pueden realizarse con el trabajo de un tipo de corporalidad y los ideales del expresionismo también, por poner dos ejemplos claros a la comprensión. Así, cada lenguaje de danza escénica construye su propio instrumento, cada “ideal estético” puesto en juego en el producto artístico requiere un tipo de corporalidad particular. Por otro lado, hay una vía que trabaja en la identificación en términos de metáfora simbólica, entre las distintas corporalidades construidas como medio de expresión y ciertas figuras sociales que “nombran” mecanismos, artefactos. La idea de máquina, de totalidad orgánica, de lo analógico, de lo digital, de artefacto, de animalidad como modos de situar cierta “imbricación” entre formas sociales de desarrollo de la ciencia, la técnica y lo humano y su estofa común con la corporalidad -o bien, la corporalidad de la danza como reflejo de una episteme de época-.

Un último campo de problematización que me interesa presentar es el que está conformado por el análisis del movimiento entendido en términos de “**teoría del esfuerzo**” o de los elementos que conforman la estructura de la danza. Aquí los escritos se orientan a pensar la elaboración de las cualidades del movimiento, de la estética de las acciones corporales a partir la combinación del peso, el tiempo, el espacio, la energía o flujo, la respiración y asociado a esto los factores vinculados a la postura, colocación y control. Es un área de problematización que trabaja sobre la armonía, economía y poética del movimiento del cuerpo con cierta independencia relativa de “la escena”.

Dadas las condiciones de recepción y las modulaciones que el pensamiento -más o menos teórico- de la danza nos ofrece, el recorte de contenidos opera con una primera selección e identifica en los desarrollos de la teoría del esfuerzo, un conjunto de elementos específicos al hacer, pensar y decir que circunscriben de manera precisa un enfoque sobre el cuerpo y sus posibilidades de acción que nos permiten dialogar con la Educación Física atendiendo a la especificidad que plantea “la educación del cuerpo” como sentido que define, al menos en cierto sentido, la identidad disciplinar. La teoría del esfuerzo no se orienta necesariamente hacia la formación de artistas ni de técnicos intérpretes y nos ofrece una base de lenguaje común, una estofa común para introducir en el lenguaje de la danza a estudiantes de grado universitario que nunca se han vinculado a esa práctica. Esto no se vincula con el hecho de que la teoría del esfuerzo sea “para principiantes” sino fundamentalmente a la cadena de significantes que pone en marcha su elaboración, que, como dijimos arriba hacen foco en el análisis de las acciones

corporales y sus cualidades, algo que, orientados por la educación del cuerpo, brinda un saber específico para ser usado y puesto en juego en el campo disciplinar de la Educación Física.

Elementos de la teoría del esfuerzo:

En términos de saber, la teoría del esfuerzo se enfoca en el trabajo sobre las cualidades del movimiento y la armonía de las acciones corporales. Podemos decir que pone el foco en los aspectos “propiamente corporales” del “hacer” danza. Nos permite pensar y problematizar el cuerpo de la danza poniendo entre paréntesis el estatuto artístico de la práctica, y además de eso, nos ofrece un lenguaje que facilita la entrada y puesta en diálogo con estudiantes que atraviesan una formación pensada, actuada y hablada por otras teorías, ya que la teoría de esfuerzo recupera elementos sencillos para nombrar el movimiento y las acciones del cuerpo, que en cierto sentido “pueden reconocerse y ser recuperadas” por los estudiantes, iniciando así el diálogo que caracteriza la enseñanza.

Como indicamos arriba, la teoría del esfuerzo se enfoca en el análisis del movimiento para comprender y problematizar las cualidades de las acciones corporales y la armonía en la ejecución de una secuencia de las mismas sostenida en el tiempo. En este trabajo recuperamos los aportes de Laban, especialmente los desarrollados en *Dominio del Movimiento*¹(1987), sin embargo, resta mencionar que, aunque nuestra mirada ponga el foco allí, los desarrollos de Laban sobre el análisis del movimiento son recuperados en el ámbito de la danza de manera regular y sostenida, formando parte del acervo de saber que signa a la danza escénica occidental. Laban se ha vuelto un “clásico” y como tal su discurso y sus formas de actuar están presentes en la escena, la teoría y la enseñanza de la danza, su vigencia nos informa acerca de la actualidad que sus ideas conservan.

Puntalicemos ahora algunos elementos sagitales de su propuesta:

En primer lugar, el **carácter “universalizante” de su enfoque**, que nos indica que todo movimiento corporal, inscripto en cualquier tipo de práctica cultural comporta un “esfuerzo” entendido en términos de “disposición a la acción”. Es decir que el alcance de su teoría no se circunscribe solo al análisis de las acciones corporales “propias” a la danza, de hecho, la danza no tiene “acciones propias”.

¹ Rudolf Laban escribe varios libros a lo largo de su vida, varios de ellos están dedicados a presentar su sistema de notación, otros enfocados en la organización de los elementos que hacen a la puesta coreográfica -coreutica- otros a presentar la función educativa de la danza y otros a desarrollar la teoría de esfuerzo. De estos últimos *Dominio del movimiento* es el único que se consigue traducción castellana, otros dos libros de referencia para trabajar este asunto son *Effort*, escrito en colaboración con Lawrence y *Gymnastik und tanz*.

Esto nos lleva a un segundo elemento interesante a recuperar, lo propio de **la danza**, es el hecho según el cual **es la única práctica que trabaja en el dominio completo del esfuerzo**, en el dominio completo de las cualidades, algo que es posible, de acuerdo a Laban (1987), porque es una actividad que no es utilitaria, no cumple una función pragmática. A un practicante de danza se le puede pedir que sea ligero y lento, o pesado y lento, o que se mueva como si flotara, o que atravesara el espacio dando latigazos con sus extremidades. A un fondista no se le puede pedir que sea lento, a un jugador de rugby no se le puede pedir que corra como si flotara, a un jugador de fútbol no se le puede pedir que domine la pelota dando latigazos con sus pies.

Lo que signa a la danza es justamente su capacidad y si se quiere su función de mostrar la capacidad que tiene la humanidad y en particular el cuerpo humano, de moverse en la amplitud completa de cualidades por el solo hecho de decidir hacerlo ya de un modo, ya de otro.

El esfuerzo se compone de 3 factores objetivos y 1 factor que “se objetiva ad hoc”, cuando decimos factores objetivos nos referimos al hecho según el cual, esos elementos que forman parte del movimiento están ahí actuando en la constitución de la acción corporal con independencia de que lo sepamos o no. La importancia de saber que están ahí, se vincula justamente con la capacidad de dominarlos, de decidir qué cualidad asumirá el movimiento corporal y en consecuencia, que peso relativo tendrá cada uno de ellos en la elaboración de un esfuerzo de acción. Según Laban (1987) la cultura occidental ha generalizado un uso “de esfuerzos incompletos”, es decir, una elaboración del esfuerzo que desconoce el peso relativo que cada uno de los factores tienen en la elaboración armónica del movimiento corporal.

El trabajo sobre las cualidades del movimiento y la posibilidad de dominarlas implica no solo la existencia de “factores objetivos” sino también la “actitud” que tengamos hacia ellos, es decir la incorporación, uso y decisión que en el encuentro con el movimiento se pone en juego de manera particular. Arriba dijimos que los factores actúan en las acciones más allá de que sepamos o no, esto es algo que se da de hecho, el propósito de Laban (1987) es justamente dar cuenta de la importancia que tiene reconocer esos factores y elaborar una actitud hacia ellos en la tarea de dominar el movimiento. Ese es el lugar que ocupa la danza en la cultura occidental, enseñar el dominio completo de los factores, “despertar” una actitud hacia ellos para la elaboración de nuestras acciones corporales.

Los factores del movimiento son el peso, el tiempo, el espacio y el flujo. Algunos autores posteriores a Laban sostiene que el peso es el elemento determinante en la definición de las acciones corporales de la danza, otros sin embargo sostienen que es el espacio. Cabe destacar que, para nuestro autor, todos ocupan el mismo lugar de importancia en términos objetivos, luego, en la elaboración de un esfuerzo particular puede que realcemos uno sobre otro. Si hay

algo que signa a la danza es la posibilidad de elegir/decidir sobre este aspecto sin restricciones funcionales, sin una orientación pragmática (la cualidad del movimiento se elabora en relación al objetivo estético o técnico que estemos trabajando)

Podemos hacer una entrada sencilla a la comprensión de los factores a partir de recuperar los pares de opuestos en el marco de los cuales los mismos se usan ya que, en relación a los factores de movimiento, siempre adoptamos una actitud que nos invita a **ceder** hacia ellos o **luchar** contra ellos. Laban (1987) elabora el siguiente cuadro para sintetizar su propuesta:

Factores de movimiento	Elementos del esfuerzo / luchar	Elementos del esfuerzo / ceder	Funciones objetivas	Actitud clasificable
Peso	Firme	Suave	Resistencia fuerte	Levedad ligereza
Tiempo	Súbito	Sostenido	Velocidad rápida	Duración larga
Espacio	Directo	Flexible	Dirección recta	Expansión
Flujo	Restringido	Libre	Control detenido	Fluidez fluida

Esta organización de factores y elementos básicos para el análisis y la construcción del movimiento nos ofrece una matriz que hace abstracción de estilos y de compromisos estéticos, y ese es justamente su potencial. La síntesis que logra la teoría del esfuerzo en términos significantes, permite su utilización para entender las mas variadas formas de manifestación de las acciones corporales elaboradas en los distintos tipos empíricos de danza.

Es claro que entre los pares opuestos a partir de los cuales podemos diferenciar las cualidades del movimiento, existe un continuo que impacta en la existencia de una infinitud de matices, la posibilidad de dominar el mayor número de cualidades se vincula exclusivamente, según Laban,(1987) con la enseñanza de la danza y la ejecución sostenida de la práctica, solo así tomamos el riesgo de la prueba, la resolución de una dificultad y la construcción de una nueva prueba. A esos matices se los llama **mutaciones de esfuerzo** y se los organiza en función de los **rangos** o la acentuación de uno de los factores; la **mezcla de flujos** que remite a la idea según la cual en la ejecución de una acción o esfuerzo corporal puede haber alternancia de flujos y **grados de intensidad** que remite a cierta exageración o normalización en la ejecución de un esfuerzo básico.

Una última aclaración, diferenciar los factores de movimiento es una posibilidad analítica, en la ejecución de cualquier acción corporal los factores se presentan de manera conjunta, un pasaje de peso supone ya una relación al espacio y una duración de tiempo y una estética de la ejecución o flujo. La teoría de los factores nos ofrece conceptos a partir de los cuales observar

esa ejecución y enfatizar o matizar un elemento u otro y entrar desde un lugar preciso, al gran abanico de acciones que la danza posibilita.

Una clase de danza en Educación Física 5:

Recapitulamos con algunas consideraciones: enseñar danza en el PUEF implica una serie de condiciones que dan un marco a las decisiones que tomamos al momento de pensar una propuesta de trabajo general, un cuatrimestre de cursada y una clase. De lo expuesto arriba retomo el hecho de que la danza es un lenguaje que las/os estudiantes de Educación Física no conocen, es decir, un lenguaje que no están acostumbrados a hablar, por lo que enseñarlo vale la pena por simple el gesto de ofrecerles algo nuevo, que les muestra nuevas formas de hacer y pensar la elaboración del movimiento y ligado a esto, nuevas cualidades en la ejecución. Ligado a esto, no buscamos la excelencia técnica y la correcta ejecución de un gesto y tampoco buscamos la formación de interpretes bailarines, el aspecto artístico del lenguaje de la danza queda puesto entre paréntesis con el interés de poner foco en el aspecto mas propiamente físico o corporal de la danza, suponiendo que encontramos ahí una estofa común, un conjunto de significantes que permiten introducir a las/os estudiantes en una conversación con la danza, hay en el aspecto de lenguaje corporal una posibilidad de diálogo que vuelve a la danza un práctica inteligible -en el contexto institucional mencionado arriba, seminario optativo del ultimo año y rama del saber excluida del mercado de trabajo-.

Estas condiciones funcionan sobre la danza como un movimiento de pinzas que recogen de su saber en términos de práctica cultural, los elementos sintetizados arriba en términos de teoría del esfuerzo. Esos elementos se recuperan en clave del análisis de la técnica, si bien no apuntamos a la correcta ejecución, si ponemos el foco en los fundamentos que subyacen o sostienen por ejemplo del principio de rotación hacia afuera tan característico del clásico, o bien el mecanismo de pliegue para abordar cuestiones ligadas a la velocidad y el peso. En este sentido, el esfuerzo de las clases se orienta a que puedan “comprender” y “dar cuenta” del sentido que tiene ejecutar un movimiento de un modo u otro y que puedan anticipar la lógica de una secuencia sostenida de movimientos en función de la combinación de factores puesta en juego.

La propuesta concreta se basa en el hecho de poder entrar a la danza y hablar su lenguaje corporal. Teniendo en cuenta el hecho de que no tomamos una postura sobre la enseñanza que adopte un criterio evolutivista, ni términos de edad ni en términos de saber, el criterio de aproximación no se vincula con ir de lo mas simple a lo mas complejo, sino con seleccionar de manera arbitraria uno de los factores de movimiento. A partir de ahí todo se organiza de manera

clara y sencilla. No sólo porque tenemos un criterio para la selección y armado de material, sino porque de la mano del factor elegido, vienen los otros, lo que permite visualizar tanto la operación del concepto como operación analítica/teórica -en términos de recorte que responde a una decisión teórica-, como la confluencia del conjunto de los factores en la manifestación empírica.

La clase propone secuencias organizadas de movimiento que se van enriqueciendo de acuerdo al proceso de incorporación o diálogo que vayamos sosteniendo sobre y con el lenguaje y el trabajo se secuenciación o de organización coreográfica del esfuerzo se presenta como un aspecto formal que “ordena” y cristaliza el funcionamiento del esfuerzo y la elaboración de las cualidades.

Sobre los elementos básicos del esfuerzo se van sumando dispositivos y mecanismos que funcionan como herramientas de mínima didáctica: por ejemplo la oposición de tensiones, el doble vector de fuerza, la organización de la postura y el movimiento pensando en los huesos y no en los músculos, las partes del cuerpo y sus relaciones y las distintas manera de elaborar esas partes, los espacios entre articulaciones, los mecanismos de pliegue y despliegue, las torsiones y la organización de la acción corporal en términos de tarea que se ejecuta entre planos y ejes de acción.

El ejemplo:

Aquí voy a presentar un ejemplo de problematización de lo expuesto arriba de cara al trabajo técnico de un cuatrimestre. Del conjunto de los factores de movimiento seleccionamos solo uno como vía de entrada al lenguaje de la danza y como criterio para ordenar el abordaje técnico. Por caso, vamos a trabajar con el peso. Una vez hecha esa selección sigue siendo necesario circunscribir más claramente qué vamos a hacer con el factor peso.

Una primera parada hacemos en ejercitaciones que nos permitan identificar las dos actitudes que podemos tener en relación al peso, ceder a o luchar contra. Aquí lo importante es registrar el diferencial en términos de organización de la postura, de descarga de peso, de superficie de apoyo, de relación entre tono y movilidad que ambas actitudes construyen y por lo tanto el tipo diferencial de cuerpo que aparece.

Ahora bien, dominar el factor peso, implica no solo reconocer las diferentes actitudes en relación a él, sino ponerlas en juego en una acción concreta, incorporamos en una segunda estación, el desplazamiento y aquí se abren otras ventanas sobre las cuales debemos decidir cual abrir.

En primer lugar, la idea de desplazamiento como traslado de peso, en relación a una trayectoria espacial. No dejamos de hacer foco en el peso, pero aparece ya necesariamente, en el orden de los acontecimientos empíricos, el factor espacio. En el contexto de la conversación que se inicia respecto del lenguaje de la danza y con el lenguaje de la danza, hacer esta mención es importante, no obstante, el centro del trabajo sigue siendo en torno al peso.

El traslado de peso puede darse en la vertical, es decir sobre los dos apoyos de los pies, puede ser en la horizontal que nos ofrece el suelo, y ahí podemos poner en juego formas de desplazamiento y pasaje de peso que utilicen el mayor número de puntos de apoyo o superficie de contacto y de ahí podemos ir hacia 4 apoyos, 3 apoyos, 2 apoyos, etc. Se introduce entonces otra dimensión en espacial, no solo en relación al desplazamiento sino en relación a los niveles de ejecución.

Podemos también trabajar en relación al pasaje de peso en el propio cuerpo, esto quiere decir como hacemos para que pese un codo, un isquion, una rodilla, la cabeza, etc., que movibilidades habilitan eso, y sobre eso jugar con los aspectos anteriores: tenemos entonces el viaje del peso en el cuerpo, mas el viaje del peso en el espacio.

En este punto es probable que las limitaciones técnicas y de ejecución no resueltas hagan traba en el trabajo y limiten la conversación. En particular suelo elegir dos modos para destrabar esas limitaciones: por un lado, introduciendo la torsión como mecanismo que conjuga velocidad - introducimos entonces el factor tiempo- con el peso y el espacio. Aquí, luego de trabajar “ejercitaciones técnicas” orientadas a el abordaje de la torsión, regresamos al ceder, luchar, movilizar el peso en el cuerpo, trasladar el peso en el espacio. Por otro lado, haciendo un abordaje del lugar de la pelvis en el trabajo técnico del pasaje de peso, entendiendo a la pelvis como el complejo articular coxofemoral, sacrolumbar y sínfisis púbica. Su estabilidad y control como elementos que habilitan “libertad” en las extremidades nos permite el abordaje conjunto del pasaje de peso en el propio cuerpo y en el espacio en distintos niveles.

El someterse a la practica de manera regular, entendida como forma de pensar -darle lugar a la idea en el pensamiento de que son posibles modos de hacer y construir movimiento- y como ejercitación técnica -ascesis, estética de la existencia- redundante en la incorporación de mecanismos y técnicas propias del lenguaje de la danza junto con la incorporación de la capacidad de resolver problemas que plantea el movimiento haciendo foco en el uso del factor que estamos trabajando, en este caso el peso. La idea de someterse de manera regular debe entenderse en términos de compromiso con la clase propuesta en el seminario, es decir, sostener una asistencia regular. Esta propuesta de recorte de contenidos y de modalidad de trabajo implica reconocer que el trabajo es de las/os estudiantes.

En lo formal, la organización de la clase suele ser de ejercitaciones focalizadas en un primer momento, para luego organizar el tema abordado en una secuencia sostenida de movimientos, es decir en una “escritura o grafía” que permita dar consistencia y forma a las acciones del cuerpo. La música puede estar o no estar, ya que no es un elemento que forme parte de la estructura de la danza.

El trabajo sostenido redundará en mayores grados de autonomía por parte de las y los estudiantes al momento de resolver un problema de movimiento específico, la incorporación de formas nuevas de hacer, el reconocimiento de formas nuevas de construir movilidad y por lo tanto, nuevas formas en que el cuerpo puede actuar.

Bibliografía utilizada

- Laban. R (1987) El dominio del movimiento. España: Fundamentos