

2 of 14

U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE PEDAGOGIA

REFLEXIONES SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA
DANZA CONTEMPORANEA



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
COLEGIO DE PEDAGOGIA
COORDINACION

[Signature]
1989
Luzmila E. Lojós.

Tesis que presenta
Iliana Esparza Aguirre
para optar por el título
de Licenciada en Pedagogía.

Mayo 1989.

FALTA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	pág.
INTRODUCCION	1
CAPITULO 1. La educación artística en la Historia de la Humanidad. Esquema de su desarrollo.	4
CAPITULO 2. Historia de la Danza.	26
CAPITULO 3. La danza como medio de expresión artística.	44
CAPITULO 4. Algunas consideraciones teóricas y prácticas sobre el conocimiento y manejo del cuerpo.	50
CAPITULO 5. Implicaciones educativas.	73
CONCLUSIONES.	79
BIBLIOGRAFIA.	

INTRODUCCION

En la actualidad la formación del hombre otorga un gran peso a la adquisición de conocimientos teóricos y al aprendizaje de habilidades y destrezas motrices, dejando como accesoria la formación artística que si bien contempla las dos anteriores, está fundamentalmente referida al área afectiva. El hecho de considerar este aspecto en la formación es importante ya que esta actividad favorece la afirmación de la personalidad del individuo y le brinda una posibilidad de expresión creativa.

Para comprender la situación actual en torno a la formación artística, y en especial la enseñanza de la danza, fué necesario hacer un breve recorrido histórico para ubicar las funciones que se le han asignado al cultivo del arte en la formación del hombre. para ello partimos de las reflexiones educativas que se manifiestan a través de las corrientes pedagógicas de mayor trascendencia.

Por medio de este recorrido detectamos como en función del ideal educativo, es valorada la educación artística, ya sea como eje central en la formación del hombre al ser considerada como un elemento fundamental en la

afirmación de la personalidad, o bien como un elemento secundario o auxiliar en el desarrollo de ciertas habilidades necesarias para la formación intelectual del sujeto, como es el caso de las artes plásticas. De esta manera obtenemos un panorama más claro de la trayectoria de la educación artística hasta llegar a algunas tendencias recientes de nuestro siglo. En esta trayectoria se hace evidente la carencia de trabajos teóricos en torno a la enseñanza de la danza, por lo que nos vimos obligados a recurrir a la propia historia de la danza para conocer su desarrollo y el papel que ha desempeñado en las diferentes culturas, utilizando para esto dos grandes ámbitos de estudio: la cultura oriental y la cultura occidental, con la finalidad de comprender cómo surgió la danza contemporánea y de definir cuál es la importancia de proponerla como eje central de este trabajo.

Posteriormente pasamos a revisar algunas propuestas teóricas elaboradas por docentes v/o intelectuales de la danza que alguna vez fueron bailarines, acerca de la calidad expresiva y de la importancia que ésta tiene en la estimulación creativa del individuo. En el desarrollo de este tema encontramos muy poco material que aborde la reflexión pedagógica en las diversas disciplinas y en el caso específico de la danza, este tipo de materiales es casi nulo, en cambio encontramos trabajos elaborados desde una perspectiva fisiológica y psico-física del movimiento humano

que tratan de conciliar el aspecto cognitivo con el afectivo para darle al ejecutante la posibilidad de integrar técnica y expresividad.

Finalmente, arribamos a las implicaciones educativas que se pueden extraer respecto al rol que desempeña en la formación del hombre, la práctica de la danza como una opción que brinda la posibilidad de una expresión más plena y creativa.

El objetivo primordial de este trabajo es el de analizar la importancia que tiene la educación artística en general, en la formación del hombre, y en particular, de la educación dancística como medio de expresión individual.

Este trabajo se inició con la inquietud de analizar las propuestas pedagógicas sobre la enseñanza de la danza, con el fin de resaltar la importancia que tiene en la formación del hombre el experimentar con la sensibilización y el dominio corporal a través del movimiento que esta disciplina proporciona, aún cuando el interés del sujeto no sea el convertirse en bailarín profesional.

1. LA EDUCACION ARTISTICA EN LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD. ESQUEMA DE SU DESARROLLO.

En este capítulo se presenta una breve revisión retrospectiva en la que se trata de ubicar como ha sido considerada la educación artística dentro de la reflexión pedagógica a través de distintas épocas:

En la Grecia Antigua la formación del hombre estaba orientada hacia un ideal "la excelencia del ser humano". excelencia que se enmarcaba como principio espiritual en el centro de su pensamiento y que se proponía la creación de la mejor obra de arte: el hombre viviente. De esta manera el pensamiento griego centra su interés en el hombre, y adjudica a éste un ideal de perfección, así "...la idea de la educación representa el sentido de todo humano esfuerzo... y es la justificación última de la existencia de la comunidad y de la individualidad humana..."¹ Ahora bien, esta formación estaba encauzada hacia el cultivo de las artes, ya que si..." el hombre se propone alcanzar el ritmo y la armonía de su vida, interior y exterior... es la música incluidos el canto y la danza, la que se presenta como el mejor medio para

¹ WERNER JAEGER, *Paidéia*, 11.

conseguirlo"². A las artes se les atribuía un poder de conversión espiritual fundamental para el equilibrio psíquico del hombre, puesto que se pensaba que "solo él posee, al mismo tiempo la validez universal y la plenitud inmediata y vivaz que constituyen las condiciones más importantes de la acción educadora".³

El cultivo de las artes no era un accesorio en la formación del hombre ideal, sino una condición indispensable para la creación de un ser sensible, capaz de descubrir la belleza y de experimentar sensaciones que ampliaran su experiencia y le permitieran obrar bien. En esta lógica la sensibilidad estética toma un papel muy importante en la formación del hombre, ya que le permitiría lograr un equilibrio psíquico y una grandeza de espíritu.

La idea de lo bello y el bien se encuentran estrechamente ligadas y forman parte de las ideas centrales en la formación del hombre griego. Estas nos servirán para comprender el sentido de equilibrio en la formación de la personalidad humana, equilibrio que imprime su huella en la civilización griega y que se manifiesta también en las

² IRENA WOJNAR, *Estética y pedagogía*, 35.

³ WERNER JAEGER, *Paidéia*, 49.

relaciones entre el individuo y el Estado. Así vista la educación adquiriría un carácter eminentemente social, en tanto debería formar al ciudadano, y puesto que al formarlo se estaría cultivando una virtud individual, la virtud colectiva sería el resultado de la suma de individualidades: de este modo se manifiesta la búsqueda de una perfecta armonía que conciliaría las relaciones entre el individuo y la colectividad.

El lugar de la polis como comunidad ideal, sería reflejado en el papel asignado a ésta en la comunidad. "La polis es al mismo tiempo el educador y la meta de la educación. La libertad y la independencia de la polis es la base de la libertad y la independencia de sus ciudadanos..."⁴

En el sentido social "toda la ciudad es la que está empeñada en educar, y organizar las fiestas religiosas, las palestras, los juegos y el teatro con la finalidad de formar las conciencias mediante el contacto directo y la participación inmediata en la vida política comunitaria".⁵

En el aspecto familiar se le atribuye la

⁴ EDWARD D. MYERS, La educación en la perspectiva de la historia, 115.

⁵ DANTE MORANDO, Pedagogía, 39-40.

responsabilidad de formar a los niños hasta la edad de siete años. después eran llevados a la escuela. donde se les enseñaba música, gimnasia. literatura. aritmética y algunos conocimientos sobre los deberes y derechos de los ciudadanos.

A los dieciseis años los jóvenes ingresaban a los gimnasios donde a través de la ejercitación física se trataba de dar al cuerpo salud y armonía. además se llevaban a cabo actividades como el dibujo, el canto y la danza y se hacían reuniones con los adultos para escuchar sus enseñanzas.

A los dieciocho años se juraba fidelidad al Estado y eran considerados ciudadanos. pero la educación continuaba en las reuniones públicas donde se trataban aspectos organizativos y jurídicos: en las representaciones dramáticas que se realizaban en las fiestas. acompañadas de música y coros: en las comedias que con su sátira contribuían a la formación del ideal helénico. ya que el teatro era considerado escuela de todos los ciudadanos.

La educación plasmaba claramente dos grandes objetivos: "el desarrollo del ciudadano fiel al Estado y la formación del hombre como persona que ha adquirido plena armonía y dominio de las propias actividades".⁶

⁶ DANTE MORANDO, *Pedagogía*, 45.

El ideal era deliberadamente perseguido, y la educación pasaba a ser obra de toda la comunidad. Esta es la paideia griega, concepto que comprende el ideal humanista de una cultura, podemos decir que si bien el arte no se atribuye como un fin, si es este una expresión del hombre griego.

Haciendo una lectura del ideal educativo de las distintas culturas en la cronología de la historia tenemos que después de los griegos, el ideal en la formación del hombre va a sufrir cambios, y por lo tanto el cultivo del arte como instrumento educativo va a ser relegado, puesto que las necesidades imperantes -época de invasiones y cambios sociales- van a obligar a modificar su función en la sociedad.

Con el advenimiento del Cristianismo la acción de la educación se volcará hacia el interior de los sujetos resaltando los valores de índole espiritual su contenido, entonces, estará ligado a dogmas de fé.

La educación será considerada una misión por parte de quien la enseña, y un hecho divino para quien aprende.

En la Edad Media se lleva a cabo la propagación de las escuelas místicas y episcopales: se hace una exaltación

de las virtudes contemplativas en los claustros. y se limita en general el uso de la razón ante la fé con una creciente difusión de prácticas religiosas.

El ideal de hombre consistirá en asimilar la doctrina del maestro. El discípulo se sabía así mismo ignorante e incapaz de lograr por sí sólo una formación espiritual e intelectual correcta. La razón estaría sometida al principio de la autoridad. lo que importaba era la transmisión de un saber que debería ser asimilado por el individuo: lo cual crearía una uniformidad metódica y por lo tanto una disciplina rigurosa.

La Iglesia adquiere el monopolio de la cultura y de la educación. intentando con esto imponer un control sobre todas sus manifestaciones. pero con el advenimiento del Humanismo. la revaloración del sujeto va a permitir nuevos planteamientos que aprecien las facultades del ser humano.

Durante el Humanismo la educación pasa de ser solamente cristiana a ser esencialmente humana. La nueva educación se libera de la influencia teológica y empieza a

mirar el mundo sin dogmas de fé.

Son humanistas los que consideran al hombre clásico como el prototipo a seguir avocándose al estudio de la cultura grecorromana. El libro y la palabra son los medios que permiten el contacto del hombre con el hombre y, a la educación, se le confiere la tarea de formar personalidades completas y libres, desarrollando todas las facultades del ser humano.

Este espíritu de libertad, y el hecho de que no existe solo un camino para el conocimiento (proclamación propia del Cristianismo) da lugar a una exaltación del individualismo, como expresión de una libertad creativa que origina, en el campo educativo, una serie de actitudes diversas con respecto al quehacer didáctico, resultado de la experiencia individual del educador.

El hombre es considerado el centro de interés en el aspecto educativo, en contraste con la Edad Media donde lo importante es la transmisión de un saber "El ideal de un desarrollo completo y armonioso de la personalidad impulsó a los educadores a dedicar atención particular a la educación física, porque contribuía a acrecentar el sentido de la autodisciplina, a adquirir confianza en los recursos propios, a acostumar la voluntad a persistir en el esfuerzo, y a

formar un carácter firme y seguro".⁷

Por una parte existe un humanismo laicista, que da lugar a la proliferación de la cultura y, a la educación laica, y por otra parte, un humanismo cristiano que confiere a la educación religiosa un gran valor moral, pero que precisa para completar la personalidad del individuo del conocimiento de una serie de disciplinas de carácter práctico que le permitan dominar los hechos y la realidad natural del hombre. Por lo que incluye en su educación, nociones históricas y científicas, tratados de matemáticas, además de programas de música, dibujo, pintura y arte, no sólo como formas de expresión del gusto estético, sino como elementos formativos que ayudan al sujeto a desarrollar sus capacidades personales.

Por lo tanto, el humanismo insistía en la necesidad de una educación que resaltase los valores de la creación y la libertad individual para lograr un desarrollo armónico del hombre.

Esto nos habla de una amplia disposición y apoyo de las actividades artísticas como elementos formativos. Pero quedaba un vacío referente a los problemas inmediatos de la

⁷ DANTE MORANDO, *Pedagogía*, 50.

vida diaria y de su resolución en la sociedad. y así llegamos a un nuevo planteamiento pedagógico surgido al principio del siglo quince denominado realismo pedagógico.

Este es un movimiento que presenta varias modalidades: el realismo humanista, el realismo social, el humanismo naturalista, y el realismo disciplinario.

El realismo humanista hace una crítica sobre el hecho de apoyarse en los autores clásicos mecánicamente. Propone un programa de estudios basados en el hombre, en las cosas y en la vida; desplazando el énfasis de la enseñanza oratoria por una instrucción práctica para la vida, las artes y la política.

El realismo social acentúa la importancia de las relaciones entre los hombres. Resaltan el hecho de educar al hombre para la convivencia en la sociedad.

El realismo naturista pugna por una educación intuitiva que propone imitar las leyes del desarrollo natural para ayudar al educando a prepararse para la vida. Hace énfasis en la evidencia demostrativa como medio de enseñanza.

El realismo disciplinario proclama que se eduque la mente para capacitarla y poder asimilar cualquier

conocimiento al que se oriente. Se cree que las disciplinas formales potencian las habilidades intelectuales y desarrollan la comprensión.

Este movimiento se centra en la necesidad de una educación útil para la vida, por la necesidad de conocimiento práctico, y se emplea el método inductivo-experimental como medio útil para conocer la naturaleza.

El estudio del ambiente físico y familiar en el que se desarrolla el infante es el objeto de estudio, y su finalidad es la de conocer su influencia sobre la formación del carácter.

Proclama la necesidad de que el hombre se forme según sus actitudes individuales de una manera natural.

Pero estamos en una época de cambios en el campo científico, de necesidad de información para dar a conocer y comprender así mismo el ámbito en el que se desenvuelve el hombre, y aquí se impone la necesidad de asimilar esta información para el sujeto en formación. Es a esta situación que tratará de dar respuesta el denominado movimiento de la Nueva Educación, a través de principios como la belleza y el arte, que serán vinculados a la formación intelectual del sujeto, esta es una tendencia surgida a finales del siglo

diecinueve que pretende revolucionar las técnicas educativas que se empleaban comúnmente en la formación del hombre. Varios autores ejercieron una fuerte influencia en los planteamientos centrales del movimiento. entre ellos destacan: J.J. Rousseau quien toma a la naturaleza como modelo para la formación del hombre. planteando la necesidad de una educación natural. ya que se cree que todo lo que depende de la naturaleza es bueno, por lo que una educación natural desarrollaría espontáneamente las posibilidades del individuo; León Tolstoi subraya el principio de libertad como fundamental en su planteamiento y ubica a la experiencia como el único método pedagógico. Para él. la función del maestro debería ser la de despertar los valores latentes en el niño. y no intervenir de manera directa en su educación; Ellen Key centra su interés en la libertad de los infantes. Pide un respeto total hacia los niños. en nombre de su naturaleza humana. Sugiere que se estimule el trabajo natural del niño y que se reduzca la educación a su completa espontaneidad.

Como se puede observar. en estos autores la educación artística se ha diluido como complemento formativo. pero sin embargo sus ideas van a ser recuperadas para plantear nuevas experiencias en este campo:

- Se exalta el principio de la individualidad y la libertad en la educación.

- El niño es el punto de partida de la nueva pedagogía y el centro de interés teórico y práctico.
- Se plantea la necesidad de una educación basada en las actividades personales, en los intereses y en la experiencia.

Al lado de las actividades técnicas y de aquéllas que amplían el conocimiento sobre la naturaleza, están las actividades artísticas, que se introducen en las nuevas escuelas como medio de satisfacción de las necesidades personales del niño de modelar, pintar o cantar.

Es a partir de los principios de este movimiento que se toma particular interés en la experiencia creativa centrada principalmente en la infancia.

Estudios posteriores (realizados a fines del siglo XIX en Europa Central), centran su interés en acercar al niño con distintos géneros del arte a través de programas escolares diferenciados de acuerdo a las distintas etapas de su desarrollo. Pero el principio de la creación artística resurge para elaborar nuevas tesis acerca del papel de la pedagogía, se trata de experiencias que quieren introducir el principio estético en la labor educativa.

Valga señalar que Steiner propone una pedagogía que ha de reconocer la naturaleza artística del niño, dando especial importancia a la idea del ritmo a partir de la música, ya que piensa que "la música es ante todo un ritmo que se prolonga en el sistema rítmico del ser humano mismo"¹, con el objeto de valorar estos ritmos interiores del hombre, elaboró una teoría de la Eurytmia, basada en la palabra hecha visible a través del gesto.

Dalcroze crea una pedagogía del ritmo que cree facilita la manifestación de una vida armoniosa, enfatizando también el principio de la música a través del ritmo para que el individuo armonice sus funciones corporales y las del pensamiento. Es una idea análoga a la de Steiner, pero desprovista de todo misticismo y del sentimiento religioso de la Eurytmia.

Cizek a través de la escuela de Viena otorga un valor especial al dibujo libre como medio para expresar las emociones personales.

Posteriormente la educación estética conservará importancia por medio de la cultura plástica, sobre todo con la enseñanza del dibujo, se crean escuelas artísticas, pero sigue prevaleciendo la idea de la difusión del arte en los infantes. Surgen organizaciones que hablan del arte para todos, el arte y el niño, y el arte en la escuela. Estos movimientos se proponían organizar la educación artística y poner en contacto a todos los sujetos con la belleza del arte.

⁸ IRENA WOJNAR, *Estética y pedagogía*, 111.

Estos son los planteamientos centrales en las nuevas propuestas que a través de una serie de congresos sobre la enseñanza del dibujo se desarrollan entre 1900 y 1957 y a través de las cuales es posible detectar las diversas funciones que se le confieren a la educación artística y la trascendencia de ésta en el ámbito institucional.

En esta serie de congresos se dan a conocer los nuevos métodos de enseñanza del dibujo imitativo, al mismo tiempo que se discute la importancia de su enseñanza en la formación del sujeto.

El Primer Congreso Internacional de la Enseñanza del Dibujo realizado en agosto de 1900, surge a raíz de la invitación hecha por la Asociación Amistosa de Dibujo de la Ciudad de París, con el fin de que participaran las personas que se ocupaban de esta enseñanza, para dar a conocer su punto de vista sobre estas cuestiones y centralizar los métodos poco conocidos en ese tiempo. En ese entonces, la idea misma del dibujo tenía un carácter estrictamente imitativo, basado por completo en la réplica.

El segundo congreso se realizó en 1904 en Berna, y se trataron principalmente dos aspectos: los métodos del

dibujo en los distintos grados escolares, y el papel del dibujo en la enseñanza especial.

En el tercer congreso reunido en Londres en 1908 se insistía en el aspecto social de la enseñanza del dibujo, y se le brindaba mayor importancia a la difusión de la cultura estética.

La concepción misma del dibujo empieza a ser modificada, al hablarse ya del esfuerzo creador y del dibujo libre.

El siguiente congreso reunido en Dresden en 1912 trata el problema de la cultura general, y se empieza a hablar del papel de la expresión libre del individuo, estableciendo relaciones entre la exigencia técnica y la expresión libre en la formación de la personalidad.

En el siguiente Congreso, se discute la cuestión de la enseñanza del dibujo y de las artes aplicadas, y de su adaptación a la vida moderna de los escolares.

Después se llega a establecer una relación directa entre la educación estética y la vida contemporánea. "El informe preliminar de este Congreso pide que los programas de la enseñanza del dibujo y de las artes aplicadas, estén

adaptados a la evolución de la vida moderna: en consecuencia, que la enseñanza artística y la enseñanza técnica se desarrollen y coordinen: que una nueva formación de los maestros los prepare para estrechar el lazo necesario entre el arte y las técnicas".⁹

A medida que la concepción sobre el dibujo se transforma y pasa del dibujo de imitación al dibujo libre, también esta transformación se manifiesta en el papel de la educación estética, pasando a ser imprescindible en la formación del sujeto y, planteando en forma genérica la necesidad que tiene el hombre de un contacto con la belleza y el arte.

Después de la segunda guerra mundial, a través de la Federación Internacional para la Educación Artística se plantea la necesidad de estimular el trabajo de la iniciación artística como parte integrante de la formación general del hombre, se piensa que es necesario poner al sujeto en condiciones de crear. "El hombre que vive en una civilización técnica ha de conservar sus facultades creadoras, y esto puede hacerse gracias a la influencia del arte que sirve para realizar y expandir las fuerzas sin las que el hombre no puede vivir". Entre estas fuerzas, se ha

⁹ IRENA WOJNAR, Estética y pedagogía, 122-123.

insistido sobre todo en el valor de la imaginación creadora. imaginación capaz de aumentar las dimensiones de la realidad exterior y personal. Es a través del arte como el hombre llega a "juzgar a los seres humanos y sus relaciones, con ojos distintos de los suyos".¹⁰

Se llegan a establecer relaciones entre la educación artística y la formación de las facultades creadoras en el hombre.

De esta manera se le confiere a la educación artística una función más amplia que sobrepasa el sólo interés de la enseñanza artística y plantea la búsqueda de los valores estéticos en la sociedad.

Tendencias recientes que relacionan la educación del hombre con la actividad artística.

La teoría de la educación por el arte presentada por Herbert Read esteta inglés. sitúa el arte entre los diversos sistemas de expresión del hombre, ya que piensa que la función real de éste es la expresión de los sentimientos humanos.

Cree que la situación de la vida contemporánea le

¹⁰ IRENA WOJNAR, Estética y pedagogía, 125.

ha hecho perder al hombre la sensibilidad de su entorno y piensa que es a través del arte que se podría lograr un equilibrio de esta situación.

Propone que el arte se convierta en base de toda la educación, puesto que de esta manera se tendería a conciliar dos aspectos formativos en el desarrollo del sujeto. el intelecto y la intuición. Al mismo tiempo, establece una relación directa entre el sentimiento de lo bello y lo bueno. a lo cual atribuye gran importancia. en tanto es un elemento de educación moral. que se logra a través de lo bello. Lowenfeld es un teórico y práctico de la educación por el arte (titular de la cátedra de educación por el arte en la Universidad de Pensylvania) se ocupa de la educación artística a través del arte pictórico.

Piensa que la educación por el arte contribuye al desarrollo del individuo y al mismo tiempo a la expansión de sus facultades creadoras. ya que le ayuda a recobrar la confianza en sí mismo y a identificarse con sus experiencias personales.

Pone especial énfasis en la necesidad de formar a través de la creación artística las actitudes hacia sí mismo. y hacia el exterior. adjudicándole a éstas últimas gran importancia en tanto que intervienen en el proceso de

adaptación a la realidad, puesto que hace a los sujetos más sensibles al contacto con los demás.

Establece una relación paralela entre el desarrollo mental del sujeto y las facultades creativas, desde la primera infancia hasta la adolescencia, tratando en cada etapa de examinar en función de la actividad plástica que ejerce su influencia sobre el aspecto creativo, emocional, intelectual y social del individuo, la actitud del niño hacia su medio y hacia sí mismo.

Souriau (teórico francés) piensa que todo género artístico es importante en la formación del hombre, pero cree que son sobre todo la pintura y la música las que requieren menos madurez intelectual, por lo que el contacto del niño con estas manifestaciones es mucho más intuitivo y efectivo.

Sugiere que el interés por la música aún más que el de la pintura, depende de la influencia que ejerce el medio educativo y piensa que éste se forma de manera progresiva.

A través de este breve seguimiento histórico podemos detectar algunas constantes:

- Existe una fuerte relación que varios autores establecen entre la educación artística y el

desarrollo de la moral de manera específica. ya que las ideas sobre lo bello y el bien se encuentran constantemente asociadas. El planteamiento más acabado lo encontramos en la antigüedad clásica griega. posteriormente estas relaciones se han mantenido. variando en algunos casos a educación estética, gusto estético, actividades artísticas y resaltando también algunas áreas específicas como las artes plásticas y la música, pero siempre enfatizando este vínculo entre educación estética y educación moral.

- Diversos autores brindan una especial atención al aspecto metodológico porque han recurrido a la inclusión de actividades artísticas como un medio de superar las carencias de la educación escolarizada y como un medio de ampliar las posibilidades formativas del sujeto.
- Hay una tendencia a aproximar los planteamientos educativos con los postulados estéticos e intentos de elaborar una pedagogía de la pedagogía estética que ha tenido repercusiones en el plano de la experiencia. un ejemplo es el caso del planteamiento hecho por Herbert Read sobre la educación del hombre a través del arte.

- La educación artística desde el punto de vista de la reflexión pedagógica no ha sido objeto de un acercamiento teórico y práctico constante. situación que se hace patente a través de la carencia de documentos específicos sobre el tema. Lo que se ha dado son trabajos que en distintos momentos se han acercado a este campo y han resaltado su importancia. e incluso han diseñado métodos sobre la enseñanza de una área específica como la música. tal es el caso de Dalcroze, pero no existe seguimiento alguno que resalte la importancia de estos trabajos y que permita al mismo tiempo el enriquecimiento de la reflexión pedagógica en el campo de las artes consideradas éstas como actividades formativas.

- Aún en el área de la educación artística. no todas las manifestaciones han sido igualmente valoradas. es clara la fuerte influencia ejercida por las artes plásticas y la música. quizá uno de los elementos que han contribuido a la carencia de la reflexión educativa en torno a la danza es que no había definido las pautas de su propio lenguaje que le permitieran sentar las bases para su desarrollo.

Debido a que en esta breve reseña histórica no existen elementos sobre la enseñanza de la danza que nos

permitan seguir su evolución. fue necesario recurrir a la historia de la danza, para tener un panorama más completo sobre el papel que puede tener como actividad fundamentalmente creativa y formativa para el sujeto.

2. HISTORIA DE LA DANZA

En este capítulo se hace un seguimiento de la danza a través de las distintas épocas y culturas, que nos permitirá tener elementos claros sobre sus características y evolución particular.

La danza ha sido una expresión espontánea del individuo en todas las sociedades, y en ellas se ha tenido conocimiento de la expresión del hombre a través del cuerpo: se piensa que en las sociedades primitivas era una forma típica de manifestación del afecto entre los miembros de la tribu. En sus inicios las danzas estaban impregnadas de un fuerte sentido religioso-utilitario, se danzaba para obtener beneficios: para pedir la lluvia, para lograr la fertilidad de la tierra, para protegerse contra fuerzas hostiles. Estas danzas se ejecutaban manifestando un contenido fundamentalmente simbólico, se hacían simulando acontecimientos cuya realización era lo que los hombres deseaban, así el que danzaba representaba la caza de algún animal, o las reacciones de un espíritu o un Dios hacia los hombres, o la lucha entre las fuerzas divinas para reproducir el ciclo de la vida, etc., pasando en todo caso de un rol instintivo a un rol mágico, ya que "...para el hombre

primitivo no existe la división entre la religión y la vida. la vida es religión. su danza es la vida. es una acción derivada de su creencia".¹¹

En la danza se han manifestado siempre los rasgos distintivos de cada cultura: las normas morales, éticas, religiosas, sociales y políticas, por lo que en cada cultura ha tenido una evolución muy particular. así tenemos que en Oriente, en la India por ejemplo la danza ha sido codificada a un extremo tal que cada detalle del movimiento está previsto, asimilando la interpretación personal del ejecutante: la posición del cuerpo, de las manos, la cabeza, su dirección, el movimiento de los ojos, el atuendo y el maquillaje son elementos sumamente cuidados. Los gestos de las bailarinas sagradas forman un verdadero diccionario, mediante el cual van desarrollando poemas bailados.

La bailarina o devadasi (que significa sirvienta de Dios) era una mujer consagrada a un Dios o a un templo, la danza sagrada consistía en la perfecta ejecución de movimientos y ritmos registrados en dos códigos: el Krishava Natya Soutras y el Natya Shastra de Bharata Mauni, que contienen las reglas de la danza, de la música vocal y de la música instrumental. Esta danza, secreta en sus orígenes.

11 PAULINA OSSONA, La educación por la danza, 41.

fue luego también apreciada por los poderosos y finalmente por el pueblo. Pero sólo las devadasí reconocidas y consagradas podían ejercer este arte. "Había 7 categorías de danzarinas sagradas: las dattas, que se brindaban espontáneamente al templo; las bhaktas, que se entregaban al templo por devoción hacia la divinidad; las hritas huérfanas y abandonadas obsequiadas al templo; las alankaras, cortesanas ricamente dotadas por un rey o un noble y brindadas al templo; por último las gopikas, devadasis regulares por sucesión, que a la edad de 12 años y tras 7 de estudios, comenzaban a percibir honorarios fijos, dado que ya podían participar en las ceremonias religiosas".¹²

En estas danzas..."el símbolo gestual ha sustituido con mayor nitidez a las formas instintivas.

Fueron los sacerdotes, magos y chamanes los que inventaron un código de la danza y elaboraron leyes que ninguno debía infringir a fin de no atraer sobre los hombres las maldiciones de las potencias secretas, por una mala interpretación de los ritmos y de los gestos rituales".¹³

Por otra parte, en China la danza era un compendio

12 PAULINA OSSONA, La educación por la danza, 47.

13 RUDOLF LABAN, Danza educativa moderna, 91.

de filosofía y de moral, estaba constituida por graves y lentas moralejas en acción que tenían la finalidad de enseñar al espectador a amar lo bueno y lo bello.

Las danzas religiosas tendían a demostrar sumisión al emperador, ya que éste era la emanación de los espíritus celestiales. En la corte sólo se entregaba título de bailarines a los hijos de los emperadores.

Por lo general, la danza iniciaba con movimientos cortos y acompasados, que se aceleraban a medida que la desarrollaban para terminar finalmente en forma precipitada.

Existían también danzas de las armas o del escudo, y las danzas de sacrificio. En lo que se refiere a los movimientos, estos variaban de acuerdo con la temática. Los vestuarios se adecuaban a la clase de danza o de personaje representado. Mediante la adecuación de símbolos convencionales, se podía apreciar desde el primer momento la personalidad, acción y lugar de desarrollo de los hechos.

En el Japón, la danza era un vínculo entre el hombre y los dioses. "Las danzas de ceremonia fueron creadas e instituidas por los sacerdotes shintoístas para expresar los mandamientos de los dioses y para fortalecer las plegarias de los creyentes.

"Aportes de China, India y Corea fueron enriqueciendo estas formas y las más importantes contribuciones fueron: Las danzas gigaku que son danzas de máscara del ritual budista: bagaku, y sangaku (entrenamiento mímico-acrobático que fue la base del teatro Noh)".¹⁴

Existían danzas rurales que se convirtieron en entrenamiento para la plantación, y que llegaron a refinarse, llevándolas a las ciudades con el nombre de dengaku "música campesina".

La danza japonesa expone la belleza de la edad avanzada del hombre. Okina, la danza del anciano, es técnicamente la más difícil, y está considerada como el ideal de la danza japonesa, y es la más sagrada.

En la danza japonesa el espacio y el tiempo que existe entre un movimiento y otro y entre una pose y otra es llamado "ma", es un tiempo por medio del cual el bailarín se libera del dominio musical; no está regido por la música, sino que la usa para dar mayor expresividad a su danza. El sentido del tiempo se desarrolló durante un largo período, como una parte integral de la vida de los japoneses y fue

¹⁴ PAULINA OSSONA, *La educación por la danza*, 52.

tomado como base del sentido estético y físico del movimiento.

"Se dice que un bailarín que ha alcanzado alto rango y estilo cuando, superando lo humano, ha logrado un alto nivel espiritual o "Kabucho".¹⁵ Uno de los elementos para la obtención del Kabucho es la intensidad u okisa, que reúne las condiciones de amplitud, expresión y profundidad del contenido y que se logra mediante la aplicación de diversas técnicas.

Los rostros son pintados o enmascarados para definir a través de la pintura el carácter y la emoción de los personajes.

Los movimientos preparatorios crean una pequeña pausa que fija la atención en el gesto final y hacen parecer mayor su diseño.

El simbolismo gestual viene a sustituir en Oriente a las formas instintivas de las danzas sagradas. "Fueron los sacerdotes, magos y chamanes los que inventaron un código de la danza y elaboraron leyes que ninguno debía infringir a fin de no atraer sobre los hombres las maldiciones de las

¹⁵ PAULINA OSSONA, La educación por la danza, 59.

potencias secretas. por una mala interpretación de los ritmos y de los gestos rituales".¹⁶

La tendencia místico-religiosa se convierte en la característica en los pueblos del Asia Oriental.

"La danza oriental muestra un gran amor por la tierra y expresa el mundo en que vivimos. como una dualidad en que lo paradisíaco y lo cotidiano se encuentran en cercana relación".¹⁷

El dominio del cuerpo se ve influido por su fuerte tradición religiosa. e inspirado en un sentido armónico del movimiento. Los movimientos son lentos y acompasados con contrastes y acentos que realzan la intensidad del diseño espacial.

El movimiento se controla y perfecciona a partir de cierto entrenamiento en concentración y respiración. y se hace énfasis en la sensación del movimiento que experimenta el sujeto.

16 PAULINA OSSONA. La educación por la danza, 59.

17 PAULINA OSSONA. La educación por la danza, 91.

El sentido del tiempo cobra formas coreográficas. Estas disciplinas eran diseñadas por maestros con gran experiencia, y a ellos se les debía gran respeto. Algunas eran transmitidas de generación a generación. Estos acontecimientos culturales marcan notablemente las disciplinas que se encargan del entrenamiento físico, como son el yoga y las artes marciales.

Mientras la danza en Oriente tuvo este desarrollo, en Occidente encontramos que su evolución ha prevalecido con un carácter más estético que místico. en la antigua Grecia por ejemplo, se practicaba "...en las ceremonias religiosas y civiles, y durante las representaciones dramáticas. La danza era un elemento decorativo esencial y juntamente con la gimnasia y la música contribuía a la educación del gusto por la belleza y a la formación de la armonía interior en la que se resumía la vida moral".¹⁸

En Roma por su parte, el sentido estético de la danza se fué ligando cada vez con mayor intensidad a la estimulación del placer y más aún a la estimulación de un placer lujurioso, de ahí que "...en la edad media los padres de la iglesia condenaran las artes como un rechazo a la corrupción en que había caído la Roma del bajo imperio.

¹⁸ DANTE MORANDO, Pedagogía, 46.

Sentenciaban que esa locura lasciva llamada danza, es asunto del diablo" y para cumplir con una razón primordial de la existencia, era necesario salvar el alma para lo cual, el cuerpo resultaba un obstáculo, y debido a que la danza era una actividad física y al mismo tiempo un placer, fue desterrada consecuentemente del culto religioso.

Sin embargo, la tradición popular fué tan fuerte que, hasta el siglo XII, las rondas acompañaban a los salmos y formaban parte de la liturgia. Los campesinos organizaban carolas y farándulas. Las "danzas macabras" sobrevivieron en épocas de hambruna y peste".¹⁹

Luego con el advenimiento de la corte provenzal se establece un código de comportamiento social donde la danza de corte toma características especiales, diferenciándose así de la del pueblo. Los artistas populares (juglares) desarrollan al mismo tiempo una forma coreográfica nueva, a la que se le asigna el nombre de moresca y no es más que una crónica bailada inspirada en la leyenda del Cid, que representaba las batallas entre cristianos e infieles. La obra sintetizaba en un sólo hecho danzado los temas centrales de la época: La religión y la guerra.

¹⁹ LYN DURAN, La danza y la música, p. 2-9.

La danza del renacimiento alcanza su completo desarrollo en Italia y después en Francia donde logra una síntesis entre la danza aristocrática y la danza del pueblo. debido al intercambio de haberes culturales coreográficos entre las clases altas y las populares.

De ahí resultan una serie de manifestaciones que influyeron posteriormente al ballet clásico (como la zarabanda, el minué y la gavota).

Es Baldassari en 1581 quien presentó el ballet cómico de la Reina en el que integraba por primera vez danza, música y drama teatral. creando la primera manifestación del ballet teatral. Este se fué desarrollando, pero paralelamente se le dió mayor énfasis a la música ligada al drama surgiendo así la ópera, nacida en 1597, al presentar Jacobo Peri. Dafne, en Italia.

En el siglo XIX el ballet alcanza su máxima expresión. es una proeza técnica que conjuga gracia y belleza para convertirse en un ideal estético. Hace uso de zapatillas de punta. se vale de una serie de pasos y técnicas definidas. y de un patrón de movimiento y postura como son la mano en reposo y el equilibrio a través de la cadera para lograr movimientos precisos de manos y piernas.

En esta etapa se logra la colaboración de músicos tan importantes como Chaikovski, Stravinski, Prokofiev y Debussy entre otros. Es una etapa romántica donde el ballet llega a representar el gusto de la aristocracia de la época. Hacia mediados del siglo XIX Jean Georges Noverre siendo maestro de ballet en Francia, crea dentro de las danzas cortesanas de la época el llamado ballet de acción, y con él los trajes y los tocados son modificados para dar paso al libre flujo del movimiento, así los detalles sutiles y las reverencias dejan lugar al libre flujo del movimiento.

Esta nueva concepción rompe con los postulados estéticos del siglo XIX. La danza buscaría de aquí en adelante los métodos para dar al cuerpo los medios para expresar una época históricamente conmocionante. Nace así la Danza Contemporánea. Isadora Duncan es una de las primeras artistas que se apoyan en estos postulados buscando encontrar la liberación expresiva del cuerpo a través del retorno a las formas naturales del movimiento. Tomando como modelos esculturas y pinturas de la Antigüedad Griega para construir sus coreografías. Libera al bailarín del exceso de ropa que le impide el libre desplazamiento del cuerpo en la ejecución, marcando de esta manera la tendencia moderna de no ocultar el cuerpo.

En lo que se refiere al contenido "el principal

logro de Isadora Duncan fue, sin embargo, haber reanimado una forma de expresión de la danza que podría denominarse lírica, a diferencia de las formas primordialmente dramáticas del ballet. No había un argumento detrás de sus danzas, que eran, como ella misma las definió, la expresión de la vida de su alma",²⁰ con lo que despierta el sentido de la poesía del movimiento en el hombre moderno, al concederle a la ejecución una carga emotiva que conduce el movimiento, ya que se piensa que la danza debe expresar las emociones de la vida.

En lo que se refiere a la música, fué la primera en atreverse a emplear las grandes partituras de compositores clásicos.

Se le considera la precursora de la danza moderna. A ella siguieron una serie de personajes importantes que marcaron su acento particular en la danza contemporánea. Entre ellos podemos mencionar a:

Rudolf Laban. Teórico, investigador y pedagogo alemán quien sustituye las posturas codificadas del ballet clásico por otras de mayor naturalidad, tratando de identificarlas con la expresión de la vida interior del bailarín; al mismo tiempo elabora una teoría sobre la naturaleza del movimiento y un

²⁰ RUDOLF LABAN, Danza educativa moderna, 17.

sistema de anotación coreográfica para el registro de las obras.

Mary Wigman. Trata de fortalecer la expresión más que la forma, al introducir en el movimiento la estructura básica de tensión-relajación e intenta reconstruir las condiciones ideales del arte ceremonial primitivo. Cree que el movimiento podría interpretarse sin música, siendo la primera en realizar una obra en silencio, recurriendo al cuerpo del bailarín para producir sonidos y ritmos percusivos.

Loie Fuller. Bailarina y actriz, destaca en sus coreografías por sus composiciones plásticas, ya que introduce el uso de largas telas transparentes de colores brillantes que hace destacar a través del manejo de luces y color en el escenario. Destaca su trabajo en lo que se refiere a la forma de la danza en escena.

Ruth Saint Denis. Se vale de recursos técnicos para lograr a través del vestuario y los accesorios, visualizar la música a través de la danza. Teniendo una fuerte influencia mística venida de la filosofía de la India, piensa que la danza pudiera ser una forma de enriquecer al individuo interiormente. Funda junto con Ted Shawn la escuela Denishawn que brinda un espacio a diferentes estilos como la danza española, la autóctona norteamericana y la danza oriental.

Martha Graham. Se convierte de alguna manera en la codificadora de lo que constituía el movimiento de la danza moderna en Estados Unidos a principios de siglo. Trata de rescatar los principios de la danza primitiva. logrando dar una definición técnica a los movimientos: retoma al mismo tiempo el principio de relajamiento y tensión introducido anteriormente por Mary Wigman. Habiendo sido alumna en la escuela Denishawn, es de notar la influencia que recibe de las disciplinas orientales de las cuales rescata algunos elementos que incorpora en la técnica como son: el control del movimiento a través de la respiración. el eje de equilibrio en el movimiento y la disociación de los movimientos en el entrenamiento corporal. Incorpora a su estilo el uso del suelo junto con movimientos para arrodillarse. que son movimientos esenciales de la danza oriental y que no figuran en ninguna de las formas occidentales. También se apropió del uso de los pies al estilo oriental. los cambios y deslizamientos hacia adentro de los dedos de los pies sirviendo como bisagras. Empleó música contemporánea compuesta expresamente para sus coreografías. Introdujo en el escenario utilería simbólica y parlamentos unidos al baile.

Doris Humphrey. Centra su trabajo en las formas estructurales de movimiento en escena. se aboca a estudiar y

examinar las formas del movimiento relacionándolas con los ritmos respiratorios y su expresión en formas sucesivas.

Merce Cunningham. Hace un manejo independiente de cada una de las artes que intervienen en el espacio teatral, por lo que la danza, el sonido y el decorado funcionan independientemente entre sí. Su danza es intensamente física, basada en el ritmo personal humano. los movimientos son libres e impulsivos. introduce elementos de la cotidianidad del hombre. Piensa que la danza es la amplificación de la energía, y la técnica cierta clase de yoga. Maneja de manera impecable el eje de equilibrio a través de la columna, como en el caso del ballet, pero a diferencia de éste, el eje lo ubica en la parte baja de la columna, y además de ser fuente de movimiento para brazos y piernas, logra movimientos fluidos a través del movimiento del eje. En sus coreografías no presenta un suceso único, sino varios que se desarrollan al mismo tiempo. No trabaja con climas dramáticos, puesto que cree que cada movimiento debe de ser valorado independientemente.

Waldeen y Ana Sokolow. Llegan a México siendo integrantes del movimiento de la danza moderna en Estados Unidos y fundan por invitación oficial, el Ballet de Bellas Artes. A través de la creación de obras como "La Coronela", Waldeen logra influir la danza moderna en México, ya que crea esta obra

junto con Silvestre Revueltas la primera obra que refleja los sucesos de la historia nacional, al apoyarse en los valores nacionales tradicionales y manejar elementos característicos de la cultura mexicana.

El impulso que tomó la danza moderna mexicana a partir de los fundamentos establecidos por Waldeen y Ana Sokolow, se conjugó con la efervescencia nacionalista que cultivaron pintores, escultores y músicos que reclamaron juntos con los bailarines, el rescate de un arte sustentado en las raíces populares.

En conclusión podemos afirmar que la danza, ha tenido una evolución diferenciada en oriente y en occidente. La danza en oriente ha tenido y conserva aún ese carácter místico que se encuentra ligado a la formación espiritual del hombre y en ese aspecto conserva aún un fuerte nexo con la educación de los individuos. Mientras que en occidente estuvo marcada por un carácter fundamentalmente estético y desligada de la formación del hombre como parte del proceso educativo, pasa a depender de las transformaciones que sufre la sociedad en su conjunto, hecho que caracteriza fundamentalmente a la danza contemporánea.

A manera de síntesis, diremos que el enfoque occidental de la danza contemporánea se caracteriza por:

- Estar desligada en su forma y contenido a las danzas rituales religiosas.
- Haber sido influida por técnicas orientales de entrenamiento corporal.
- Buscar expresar los sentimientos y la problemática en la que se ve envuelto el hombre moderno.
- Haber modificado sus formas de enseñanza. desde el entrenamiento corporal hasta el uso del espacio en el escenario.
- Haber aplicado elementos de otras manifestaciones artísticas para lograr una expresión más rica. que trata de responder a las inquietudes del hombre contemporáneo.
- Tratar de integrar la habilidad creativa con el intelecto.
- Hacer uso de la música concreta y electrónica para ampliar las posibilidades coreográficas permitiéndose profundizar en los significados de la obra.

Ahora que conocemos la trayectoria de la danza

contemporánea. trataremos de conocer sus características particulares como forma de expresión, dado que el interés de este trabajo es resaltar su importancia como actividad fundamentalmente creativa y como elemento formativo en la educación del hombre.

3. LA DANZA CONTEMPORANEA COMO MEDIO DE EXPRESION ARTISTICA.

En este capítulo se analiza la cualidad expresiva adjudicada comúnmente a la danza. esto permitirá resaltar la importancia que pueda tener en la formación del sujeto. al mismo tiempo que nos brinda la posibilidad de conocer a la luz de comentarios y escritos de los propios autores de la danza y desde la perspectiva estética de Louis Porcher las cualidades que desde diferentes puntos de partida se le confieren a ésta.

Han sido considerados trabajos escritos por Rudolf Laban y Paulina Ossona, bailarines que hacen algunas consideraciones sobre esta actividad. además de estos autores se incluyen reflexiones de Louis Porcher, esteta francés para que a través de ellas podamos constatar el consenso en el tema.

Para Rudolf Laban "sólo puede hablarse de danza propiamente dicha cuando en torno del ritmo se desarrolla el movimiento con absoluta fluidez, incluyendo una composición definida de formas y matices". Afirma que si bien el material de la danza es el movimiento, al que define como la interacción de esfuerzo y espacio por mediación del cuerpo.

la esencia de esta forma contemporánea del movimiento es que cada individuo tiene una esfera en la que desarrolla su propio enfoque y utiliza su propia interpretación, lo que le brinda grandes posibilidades expresivas. Al mismo tiempo tiene la cualidad de refinar el sentido kinestésico, sentido mediante el cual percibimos el esfuerzo muscular, el movimiento y la posición en el espacio a través de terminaciones nerviosas enclavadas en las fibras musculares de todo el cuerpo.

Le confiere a la danza la función de ayudar al sujeto a tomar conciencia y reafirmar su propia potencialidad, aprender a relacionar y aumentar la capacidad de respuesta y habilidad para comunicarse, por lo que el trabajo de la danza debe partir de formas básicas de movimiento y de su asimilación, y no sobre la concepción de una representación externa para establecer paulatinamente un vocabulario del movimiento que le permita al sujeto adquirir expresividad.

Así este autor destaca que si bien es una cualidad expresiva es condición indispensable que en el sentido práctico el sujeto asimile y particularice el movimiento gradualmente para que esta cualidad se manifieste y modifique de acuerdo al desarrollo personal de cada individuo.

Para Paulina Ossona la danza es un arte visual, cuyos medios expresivos son la postura, el movimiento, el tiempo y el espacio. El arte del bailarín se ve limitado a las posibilidades de su cuerpo, al lugar que este ocupa en el espacio, al tiempo del desarrollo de su obra y a las leyes de la física. Afirma que en la danza, se baila para expresar al hombre en relación con el hombre, o a la naturaleza, la divinidad, la máquina, las pasiones o las costumbres: el espacio es imaginado como mundo conflictual en el que el bailarín proyecta su emoción y del cual recibe estímulo o respuesta, de esta manera la danza se ve obligada a crear cada uno de los gestos, cuya culminación sería la posición más adecuada para traducir un personaje y un estado de ánimo, por lo que la acción expresiva es transmitida a través del movimiento.

Para estos autores la danza es explicada desde dentro, desde las propias características de la expresión, en la que apenas se diferencía el movimiento de la danza de la expresión artística. Para Louis Porcher en cambio la expresión estética de la danza si bien es vista en función de la riqueza personal del individuo, también logra plantear la posibilidad expresiva de sus componentes.

Afirma, la danza, arte del movimiento, determina y es determinada por el continuum espacio-temporal; fragmentar

ese continuum es lo propio del ritmo. los estudios sobre las relaciones del movimiento con el tiempo, del espacio y el ritmo, sobre geometría y mecánica corporal, dieron nuevas posibilidad de expresión al cuerpo humano.

De esta manera le atribuye las siguientes cualidades al uso del espacio. El espacio abre tales dimensiones: alto, ancho y profundo.

El suelo adquiere importancia porque es el lugar de la primera manifestación. la base para un máximo despliegue de amplitud. Las posiciones son múltiples: liberado el cuerpo, todos sus segmentos parten a conquistar diferentes planos del espacio; las posiciones pueden ser simétricas o asimétricas, y los segmentos abiertos, paralelos, cerrados, cruzados.etc.

Las posibilidades rítmicas se multiplican con el uso de nuevas sonoridades como la música concreta.

El peso del cuerpo, los juegos de su masa con el peso, serán un nuevo parámetro de la creación mediante la danza; lo pesado y lo leve tendrán que ser ante todo sensaciones vividas, que la técnica permitirá expresar y enriquecer.

Del flujo de todos estos elementos resultará la dinámica de la danza. Esta dinámica recibirá todas las modulaciones posibles, según se actúe sobre el peso, la expansión, el ritmo y el recorrido en el espacio: pondrá de manifiesto la calidad de tensión e intensidad del movimiento danzado. Se comprende que todas estas sollicitaciones, ya se dirijan al cuerpo, ya a la inteligencia, a la sensibilidad o a la imaginación, van a motivar actitudes y, con ello, comportamientos nuevos impregnados por la estética escogida cuyos caracteres poseeran las obras.

Ya que si bien en las danzas la imagen corporal está muy ligada a un criterio estable sobre el valor estética, existen dos aspectos a considerar en la concepción del cuerpo:

- el cuerpo tal como se le conoce, referido a la actividad cognitiva, y
- el cuerpo tal como es vivenciado, referido a la actividad afectiva.

La interdependencia de estos dos factores cognitivo y afectivo es fundamental para imprimir a la danza un carácter integrador que demanda del sujeto el compromiso con esta expresión artística.

Hasta aquí hemos visto que existe consenso en el sentido de que para Rudolf Laban la expresividad está dada en la posibilidad que tiene cada individuo de interpretar un tema; para Paulina Ossona en cambio está referida a la posibilidad de cada sujeto para explotar la técnica para transmitir emociones.

Para estos dos autores la expresividad es inherente al movimiento. en tanto que para Louis Forcher esta cualidad además de ser inherente al movimiento. está íntimamente relacionada con la estética de éste. Además resalta la importancia de conjugar dos factores: la afectividad y el intelecto. sin embargo sigue existiendo un vacío sobre el cómo lograr esta integración. ya que hasta ahora lo que se ha venido haciendo está centrado en la adquisición de habilidades para el dominio corporal.

De la manera de llegar a esta integración es que tratan algunos autores de arribar a proposiciones que podrían ser importantes en un replantamiento metodológico de la labor dancística.

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES TEORICAS Y PRACTICAS SOBRE EL CONOCIMIENTO Y MANEJO DEL CUERPO.

En este apartado se incluye un esbozo de trabajos que plantean nuevas consideraciones teóricas y prácticas sobre el conocimiento y manejo del cuerpo, planteamientos éstos que podrían servir para reflexionar sobre la enseñanza de la danza contemporánea.

En estas últimas décadas se han realizado numerosos intentos de acceder al conocimiento del sujeto partiendo de la percepción corporal por diversas vías, el movimiento, el ritmo y las sensaciones. De esta manera, por oposición a los estudios psicológicos que pretenden acceder al conocimiento del sujeto a partir de la psique, estos intentos se proponen una meta similar partiendo de la percepción del cuerpo. puesto que en la práctica del análisis psicológico se observa frecuentemente una transformación profunda de la conciencia corporal y aún del cuerpo mismo del paciente, se piensa que de manera inversa, una exploración intensiva de las tensiones, anestesias cutáneas y contracciones musculares conlleva a una mejoría del estado general del sujeto.

Estos trabajos se desarrollan desde diversos puntos de vista, el primero es elaborado por Jean Le Boulch,

licenciado en educación física, medicina y psicología, quien piensa que es necesario abordar el estudio del cuerpo humano integralmente, tomando en cuenta el punto de vista de la fisiología, de la psicología y de la sociología para llevar a cabo una práctica más conciente de las diversas disciplinas que trabajan con el cuerpo. Sin embargo, su planteamiento tiene un marcado acento fisiológico, ya que toma como eje la explicación de los mecanismos a nivel de reflejos corticales y subcorticales que intervienen en el tipo y calidad de respuesta del individuo en situaciones de entrenamiento, y cómo éstos brindan la posibilidad de acceder a la disponibilidad global del cuerpo. Por este motivo, así como por hacer más clara la exposición del trabajo, a este enfoque le llamaremos Enfoque Fisiológico.

El segundo, es el desarrollado por la autora Gerda Alexander con formación en música, realiza estudios de rítmica con un discípulo de Dalcroze quien pensaba que el cuerpo tenía un ritmo propio que debíamos escuchar, para que aflorara y emergiera el hombre musical que tenemos cada uno de nosotros. A partir de su experiencia en rítmica empieza a acercarse a la danza y a realizar estudios sobre el movimiento humano; y es a través de este acercamiento que se da cuenta que en los grupos de danza se lograban expresiones rítmicas en función de la práctica de entrenamiento en la que se formaban, así era fácil distinguir en las presentaciones

la escuela de la que provenían. Este hecho le hace suponer que la creación artística no era tan natural como se proclamaba. Hecho que la lleva a realizar una serie de investigaciones a partir de 1930, llegando a ser autora del método llamado eutonía que se propone la toma de conciencia de la unidad psicofísica del ser humano, cree que es necesario despertar la sensibilidad de la piel, estructura ósea y músculos para recobrar la imagen del cuerpo, ya que sólo de esta manera se puede lograr la conciencia del espacio corporal. A este enfoque lo denominaremos Enfoque Psico-físico.

Y el tercero, es el que plantea Daniel Denis a través de la tesis de que las expectativas que cada sujeto tiene sobre su cuerpo, responden a una serie de patrones sociales, que tienen que ver tanto con la actividad social que desempeña cada persona, como con la ideología que esta sustenta. Por este motivo identificaremos a éste como el Enfoque Social.

Enfoque Fisiológico: Jean Leboulch autor que lleva a cabo estudios sobre el movimiento humano replantea la importancia de considerar el aspecto afectivo en el aprendizaje motriz. Cree que es necesario considerar al cuerpo como unidad y al movimiento como dato inmediato y expresión de la conducta, plantea la unificación de sensaciones y sentimientos,

esquemas motores y corporales.

Piensa que es fundamental que el hombre se cree una idea exacta de lo que es y de su lugar en el espacio para lograr el equilibrio del sujeto. Le da gran importancia al aspecto afectivo en la adquisición de habilidades motrices ya que considera que "...el carácter expresivo del movimiento nos remite a la persona y no a un objeto exterior que es preciso alcanzar. Pero el movimiento del hombre se desenvuelve en presencia de la mirada de los demás, y en tal caso, ya no es una mera manifestación subjetiva, sino que se convierte en "expresión para los otros". Adquiere de ese modo, una relación de significante a significado",²¹ así, el aspecto relacional y la importancia del trabajo en grupo ayuda a la persona a ser considerada en su dimensión afectiva, al implicarla como unidad expresiva ante los demás.

En lo que se refiere al aspecto cognoscitivo del sujeto sobre su cuerpo, se basa en ejercicios psicomotores centrados en:

- la función postural y de equilibrio.
- la función de la coordinación.

²¹ JEAN LE BOULCH, Hacia una ciencia del movimiento humano, 276.

- la función de la percepción (aquí considera tres campos perceptivos: Kinestésico, visual y sonoro).

Cree que para que el sujeto pueda acceder a la disponibilidad global del cuerpo será necesario partir del cuerpo en movimiento, basándose en datos perceptivos y expresivos, que transmitan sensaciones y sentimientos personales, ésto para llegar a un esquema corporal o imagen del cuerpo, entendida como: "una intuición de conjunto o un conocimiento inmediato que tenemos de nuestro cuerpo en estado estático o en movimiento, en la relación de sus diferentes partes entre ellas y en sus relaciones con el espacio circundante de los objetos y de las personas. Esta noción es eje del sentimiento de mayor o menor disponibilidad que tenemos de nuestro cuerpo y eje de la relación vivida, universo-sujeto experimentada efectivamente y, en ocasiones, de manera simbólica".²²

Considera que el movimiento humano posee la capacidad de plasticidad al referirse a la capacidad de adaptación motriz en situaciones nuevas, y que debido a esa posibilidad de ajuste, el aprendizaje por medio de la mecanización disminuye esa plasticidad potencial del ser

²² JEAN LE BOULCH, Hacia una ciencia del movimiento humano, 217.

humano debido a que este aliena el cuerpo del hombre y fija su imagen, y en el plano operativo, se consiguen respuestas estereotipadas sin carácter expresivo, que se oponen a la disponibilidad corporal del sujeto.

De igual manera considera que la experiencia motriz realizada en un clima emocional negativo (rígido) es causa de inhibición y se dispone a ser un freno para la disponibilidad motriz.

Considera que es necesario poner a las estructuras corticales (a nivel del sistema nervioso) en condiciones de cumplir un papel eficaz en la respuesta motriz, para que el sujeto tenga la posibilidad de acceder al dominio de sus movimientos, y si esto se desarrolla en un clima de experiencias asociadas a la internalización del modelo (destreza motriz específica) será un factor esencial para el enriquecimiento del esquema corporal. De esa manera la imagen del cuerpo no sería una estructuración que prosigue en virtud de la interacción del aspecto motriz, intelectual y afectivo con el mundo del sujeto.

El aprendizaje así concebido no hace del cuerpo un instrumento de relación sino también un factor fundamental de maduración tónico-emocional que permite al sujeto expresarse completamente por medio de su cuerpo. De esta manera el

autor de esta propuesta, trata de eliminar la oposición entre la praxis del movimiento y su función expresiva, oposición clásica del cuerpo objeto al cuerpo propio.

Si bien no podemos reconocer una práctica especial para la enseñanza de la danza que se apoye en esta propuesta, si es posible reconocer que la sola técnica, que instruía al cuerpo para ir más allá de los movimientos cotidianos era insuficiente para que éste lograra expresar sensaciones, estados de ánimo y sentimientos, por lo que se ha recurrido a sesiones de expresión corporal y ó de concientización corporal, donde se trata de hacer hablar al cuerpo.

Este planteamiento toca un aspecto fundamental para la enseñanza de la danza, que se refiere a la metodología del entrenamiento corporal, puesto que existe una fuerte tendencia a hacer el trabajo de preparación y formación desde fuera, centrándose sólo en la forma, de esa manera el virtuosismo se convierte en una meta, ya que son altamente valoradas las posiciones y movimientos que implican un alto grado de dificultad, de ahí la importancia que han cobrado las técnicas de entrenamiento corporal y su difusión dirigida a público no especializado, bailarines, aficionados y principiantes, así la técnica se ha convertido en la expectativa de perfeccionamiento del bailarín, el entrenamiento se lleva a cabo por largo tiempo e implica gran

esfuerzo y disciplina para lograr resultados favorables.

Desde esta perspectiva el trabajo del bailarín se convierte en una proeza técnica, desligada metódicamente de su carácter expresivo.

De ahí la importancia de considerar la propuesta del autor, al plantear el aprendizaje como un factor de maduración-tónico-emocional que le permite al sujeto expresarse por medio de su cuerpo, y no sólo ejecutar movimientos preestablecidos, sino que el movimiento mismo plasme un estado de energía, ya que es precisamente esa capacidad de expresión la que establece la diferencia entre el cuerpo objeto, moldeado y lastimado para cumplir con los requerimientos del virtuosismo, y al mismo tiempo mudo sobre sí mismo, sobre el descubrimiento de sus posibilidades y de su capacidad, y el cuerpo propio que tiene la posibilidad de acceder poco a poco al dominio de sus movimientos, y con ello se contribuye al enriquecimiento del esquema corporal del sujeto, que es el punto de referencia y acceso al movimiento, que mientras más detallado y minucioso sea, mayores posibilidades sensibles logrará el bailarín, de ahí que Jean LeBoulch atribuya a este tipo de trabajo cualidades expresivas de maduración tónico-emocional.

Por último puede decirse que se trata de una

propuesta que pretende integrar la adquisición de destrezas motrices con el aspecto afectivo del individuo, y que logra articular un discurso coherente capaz de invitar a la reflexión de la práctica cotidiana en la danza contemporánea.

Enfoque Psico-físico: La eutonía es un método occidental que se propone dar a cada sujeto la posibilidad de desarrollar su propia individualidad en el movimiento. La palabra eutonía viene del griego eu que significa buen, justo, armonioso, y tonos de tono o tensión y expresa la idea de una tonicidad armoniosamente equilibrada en adaptación constante y ajustada al estado o la actividad del momento.

Gerda Alexander creadora de este método nace en Wuppertal (Alemania) en 1908, realiza estudios de música y se familiariza con la danza, hecho que le permite tener un panorama general de la danza expresiva que se desarrolló en la década de los 30's. En ese tiempo los grupos de danza que tuvo ocasión de ver pretendían ser expresión del movimiento natural, pero hubo un hecho que le causó asombro, "durante los congresos resultaba fácil colocar a cada alumno la etiqueta de una escuela, circunstancia que la autorizó a concluir que ninguno de esos métodos permitía a los alumnos desarrollar sus posibilidades personales, sino que les

inculcaban una técnica que tendía a uniformarlos...".²³

Este es el punto a partir del cual inicia una serie de investigaciones sobre el movimiento. A través de este trabajo encuentra que existen disciplinas orientales que han logrado un dominio corporal asombroso, como el hata yoga o el T'ai chi ch'uan que por medio de la introspección logran movimientos de base con flexibilidad, utilizando el cuerpo de manera que no se ponen en tensión ni se fatigan los músculos, para lograr un equilibrio absoluto del cuerpo.

Pero Gerda Alexander cree que el hombre de occidente ha recorrido un largo camino en el conocimiento del cuerpo humano, como para retroceder a formas místico-religiosas para el dominio del cuerpo humano. lo que la lleva a plantear por una parte, el dominio del movimiento a través de la conciencia del individuo, y la búsqueda del movimiento creativo, en el sentido de que cada persona tiene una expresión particular que la distingue de las otras.

Piensa que cada cambio de conciencia actúa sobre el conjunto de tensiones de nuestro cuerpo y estas perturbaciones modifican no sólo el estado corporal, sino también el comportamiento y el estado de conciencia del

²³ GERDA ALEXANDER, *Eutonía*, 16.

sujeto, ya que la expresión del cuerpo, en sus actividades y movimientos, en su respiración y voz depende directamente de la relación que existe entre la tonicidad y lo vivido.

La eutonía se propone así actuar sobre la tonicidad para influir sobre el sujeto y lograr un tono adecuado no sólo para una situación de relajamiento sino para cualquier situación cotidiana. Y esta capacidad eutónica se logra a través del desarrollo de la sensibilidad superficial y profunda que llega a influir de modo consciente los músculos que regulan el tono y el equilibrio neurovegetativo (es la porción del sistema nervioso que regula las funciones vegetativas: digestión, respiración y metabolismo).

Para llegar a desarrollar esta sensibilidad se requiere del sujeto una capacidad de observación profunda, ya que debe ser objeto de su propia observación y de vivir simultáneamente los cambios que esa observación produce en su organismo, además debe ser consciente del movimiento, de las variaciones que intervienen en el nivel del tono y de las funciones vegetativas. Se recurre a diversas técnicas para alcanzar este resultado, algunas de ellas son:

- La toma de conciencia y la percepción de la piel, de la masa muscular y de los huesos.

- La noción de conducción por la vía ósea de las ondas mecánicas, que son ondas provocadas por la marcha o por técnicas de sacudimiento que permiten al sujeto tomar conciencia de su estructura ósea.
- La sensación de que ciertas partes del cuerpo (extremidades y cabeza) se prolongan hacia el espacio; esta sensación facilita la ejecución de ciertos movimientos, ya que probablemente se modifica el tono muscular antes de que se realice la ejecución del movimiento.
- La utilización de ciertos reflejos para reforzar la acción de los músculos profundos, permitiendo así liberar la musculatura superficial de funciones tónicas de sostén para las que no está adaptada.
- Prácticas de sacudimiento que permiten reactivar segmentos corporales.

El trabajo inicia con una representación del cuerpo a través del dibujo o el modelado para obtener una representación de cada uno de los participantes, en la que regularmente se observan desproporciones o deformaciones aún por parte de sujetos que desarrollan su trabajo en disciplinas como la danza, la mímica y los deportes. A

través de esta actividad se obtiene un inventario de las distorsiones corporales, de las anestias cutáneas y de las contracciones musculares.

De preferencia el trabajo se lleva a cabo en grupos, ya que se ha observado que esto permite tomar conciencia de la relación con los otros a nivel corporal, y en particular a los grupos de tres se les dá gran importancia, ya que en la relación entre dos la tendencia se dirige ya sea a rechazar al otro, o a aceptarlo de modo tal que frecuentemente se produce una pérdida de la propia individualidad, que se diluye en la personalidad del otro. Trabajar en grupos de tres, en cambio, exige que el sujeto para estar realmente presente con sus dos compañeros conserve su propia individualidad. Al llevar a cabo las prácticas eutónicas el movimiento se caracteriza por la liviandad en la ejecución y por el empleo de poca energía, y las constantes en las prácticas son:

- Normalización del tono.- Cuando el trabajo de eutonía permite a una persona recuperar la flexibilidad de su tono global.
- Igualación del tono.- Cuando se eliminan las fijaciones en fibras musculares dentro de un músculo.

- Regulación del tono.- Cuando se logra la desaparición de fijaciones existentes en grupos aislados de músculos. reintegrándolos a la musculatura general.

Los resultados en el trabajo eutónico se observan en "la restauración de la sensibilidad de toda la superficie del uerpo, que se traduce en un mejoramiento de la imagen corporal. Esto trae como consecuencia una mejoría del estado general, una mejor circulación, un mejor sueño y una seguridad y libertad mayores en los movimientos".²⁴

Los cursos de eutonía son impartidos a todo tipo de participantes, en especial a músicos y bailarines. Sobra decir que a través de la práctica eutónica el sujeto que practica la danza logra una conciencia corporal y control del cuerpo de gran beneficio para su desarrollo individual.

Lo fundamental es que esta propuesta cuenta con técnicas específicas de entrenamiento, que permiten al sujeto despertar la sensibilidad corporal a nivel de estructura ósea, el sistema muscular y sensaciones cutáneas, y que sería de gran valor el considerarlo en la enseñanza de la danza, ya que si bien en ocasiones existen clases dedicadas especialmente a la expresión corporal o pequeños espacios

²⁴ GERDA ALEXANDER, Eutonía, 35.

dentro de sesiones que incluyen trabajo de calentamiento muscular, entrenamiento técnico (dividido tradicionalmente en trabajo de piso, barra y diagonales): Generalmente el entrenamiento es hecho y dirigido desde el exterior tomando como punto de referencia la "forma", que sirve de eje para hacer recomendaciones, ya sea sobre ejercicios para adquirir destreza en algún segmento corporal, por la falta de elasticidad y regulación del tono muscular, observaciones sobre la fuerza en las ejecuciones, o correcciones posturales. Todas pensadas en base a un diseño coreográfico en el cual el cuerpo entrenado especialmente para ser visto, encaja y se amolda en forma adecuada para mostrar el denominado "cuerpo objeto" diseñado y configurado especialmente. De ahí la relevancia del método eutónico, de partir de la necesidad interior, de la actitud personal que moviliza al individuo y lo lleva a tratar de infringir los límites de su propia estructura anatómica para acercarse a lo extraordinario, pero a través del despertar de sensaciones y del descubrimiento de las condiciones dinámicas que se conjugan para crear un estado de energía que se plasma a través del movimiento, y que se logra descubrir en cada uno a través del trabajo personal.

Enfoque Social: Este trabajo es desarrollado por Daniel Denis quien parte de la tesis de que la relación del individuo con su propio cuerpo se rige por un conjunto de

normas de elaboración social y que la experiencia del cuerpo se lleva a cabo a través de categorías de percepción establecidas, de tal manera que más que el cuerpo mismo, se percibe la imagen que de él proyecta el entorno social. Plantea el hecho de que recientemente se habla de rehabilitar el cuerpo, de reencontrarlo, en la medida que el interés creciente que se le presta está acompañado por una serie de actividades corporales y por la adquisición de objetos, junto con una serie de consejos, lo que se puede constatar a través de la comparación de las tasas de prácticas deportivas de los últimos años y en la frecuencia con que se prodigan cuidados al cuerpo a través de la práctica de diversas técnicas de entrenamiento corporal como la gimnasia, la danza o los aerobics.

El autor piensa que esta serie de actividades orientadas a brindarle atención al cuerpo, lo que manifiestan en el fondo es la búsqueda de una imagen preelaborada a la que se trata de llegar, se trata de una imagen del cuerpo utópico, creada y manejada por la entidad social en la que se desenvuelven los sujetos. Para apoyar esta afirmación, cita un ejemplo al hablar del sistema social de Atenas observa que los ricos y los pobres no tienen exactamente el mismo cuerpo, lo que lo lleva a considerar que cada clase social produce una cultura somática específica que constituye la base de las diversas conductas físicas por tener un conjunto de normas

que rigen la relación de cada individuo con su propio cuerpo. Observa que cuanto más elevada es una clase social, mayor es el interés que se le presta, a diferencia de las clases populares que mantienen una relación instrumental con su cuerpo y desapruaban la complacencia de las clases altas que sueñan sólo en la forma, mientras que ellas piensan en la fuerza.

Y puesto que se trata de convertir el cuerpo, en virtud de un largo trabajo específico de refinamiento, en un objeto perfecto que no deje traslucir nada del proceso real del cuerpo, piensa que "lo que crea la fascinación de la belleza fetichizada es precisamente ese largo proceso de abstracción, es lo que la abstracción niega y censura en su sistematicidad".²⁵

"El cuerpo es, lo mismo que todos los otros objetos técnicos cuya posición marca el lugar del individuo en la jerarquía de las clases.... un signo de status -tal vez el más íntimo y el más importante de todos- cuya eficiencia simbólica es tanto más fuerte cuanto que en general no se lo percibe como tal y nunca se lo disocia de la persona que lo

²⁵ DANIEL DENIS, *El cuerpo enseñado*, 18.

habita".²⁶

La lógica de nuestra sociedad crea artificialmente un cuerpo mercancía propuesto con enorme complacencia y encubierto con una serie de derechos: el derecho al placer, al esparcimiento, al bienestar que instituyen una ideología del cuerpo.

Pero no se trata de negar la inmersión del cuerpo en una urdimbre de signos, sino que significa rechazar una organización sistemáticamente controlada de esos signos en un código simple en donde la técnica cobre sentido y le brinde al cuerpo la posibilidad de franquear sus propios límites. Tampoco se trata de una repulsa de los códigos, puesto que éstos nos permiten pasar de la experiencia a la simbolización.

La propuesta del autor ante este panorama es crear una motricidad abierta al medio, por lo que cree necesario crear lugares en donde el cuerpo pueda entrar en juego y afirmar su yo. Lugares que asuman su forma según los principios de una arquitectura móvil instituída por quienes participan en la acción. Así nacerán ciudades bajo la pluma de seres humanos que habrán de escribir con verdadera

²⁶ DANIEL DENIS, El cuerpo enseñado, 16-17.

grandeza -mediante el sonido, mediante la imagen, mediante la forma- en el espacio y el tiempo... Cuerpo transfigurado que asume su ubicuidad".²⁷

Cierra el trabajo con una propuesta abierta, y en cierto sentido utópica por los alcances que plantea, pero la reflexión que lo induce a ello pudiera servir como reflexión para hacer un análisis del ambiente específico en el que se lleva a cabo la enseñanza de la danza, así como de la imagen que sirve de modelo para la instrucción, y analizar hasta donde el espacio en el que se desenvuelven los sujetos les permite a través de la técnica y o a pesar de ella descubrir las posibilidades y límites de su plasticidad corporal, que es su medio de expresión personal. -

A través de estos enfoque que parten de diferentes ángulos de estudio, podemos observar cierto consenso en los planteamientos, como son un rechazo al aprendizaje de movimientos mecánicos y a la parcialización en el entrenamiento corporal. Y podemos deducir algunas constantes a las que llegan cada uno de los trabajos:

- 1). Se busca el equilibrio del sujeto tratando de integrar el aspecto afectivo en la adquisición de habilidades

27 DENIS DANIEL, Op. Cit., 201.

motrices. Este es un aspecto importante que en la enseñanza de la danza no ha sido posible conciliar, ya que existe una clara diferencia entre el entrenamiento corporal desarrollado a través de la técnica y los espacios de expresión corporal: debido a que a la técnica se le considera en cierta forma el medio a través del cual se logra la excelencia. Sin embargo, existen resultados poco alentadores para seguir creyendo que la sola técnica es suficiente para lograr movimientos que conjuguen el dominio técnico y la habilidad expresiva, elementos fundamentales en las actividades artísticas.

En la enseñanza de la danza existe una carencia de métodos que cubran de manera paralela estas dos demandas, ya que si bien se hace uso de algunas técnicas de improvisación y sensibilización no existe un método definido que enmarque y guíe claramente la labor educativa en la danza. De ahí la relevancia del método de Gerda Alexander que logra conjugar estas dos características y brindarle al sujeto la posibilidad de desarrollar su propia capacidad de expresión corporal a través del descubrimiento y manejo de su cuerpo. Si bien, este método no es exclusivo de la danza, si responde fundamentalmente a la carencia existente en este campo.

2) Se reconsidera el carácter expresivo del movimiento al plantear que el aprendizaje mecánico en el desempeño de las actividades artísticas es un freno para la disponibilidad motriz, en la medida en que el instrumento de expresión del sujeto en la danza, es el cuerpo y este es fuente de sensaciones, de tal manera que si el acceso al movimiento no parte del reconocimiento de esta capacidad se estará entorpeciendo la posibilidad de expresión del sujeto, que además, como menciona Jean LeBoulch es fuente de maduración tónico-emocional que le permite lograr la disponibilidad a nivel motriz y el enriquecimiento del esquema corporal.

En la enseñanza de la danza si bien se pretende lograr la habilidad técnica para el manejo coreográfico del cuerpo en el espacio, también se propone la expresividad del sujeto a través del movimiento. En la práctica se trabaja arduamente en el dominio motriz, y la otra parte se piensa que puede ser desarrollada a partir del contacto del individuo con la música, la pintura, y en general expresiones artísticas que logren despertar su sensibilidad. Y esto no está en contradicción con la pretensión de fondo, pero no es un sustituto de una práctica carente

de congruencia metodológica.

- 3) Se pretende que el individuo desarrolle su propia individualidad en el movimiento.

En la danza contemporánea, que es una manifestación con grandes posibilidades expresivas no es difícil al ver una representación ubicar el tipo de escuela en la que se han formado los bailarines. comúnmente se habla de escuelas, pero realmente son técnicas de entrenamiento corporal y si efectivamente las técnicas fueran sólo un medio para la disponibilidad motriz y no una meta, el desarrollo del individuo en el movimiento lograría posibilidades expresivas mucho más maduras y centradas que le permitieran enriquecer su medio de expresión. Por lo que es importante no disociar metodológicamente la capacidad expresiva en el movimiento.

Los trabajos elaborados por Jean LeBoulch y Gerda Alexander demuestran que no es un objetivo insalvable, puesto que el método de la eutonía lo muestra. Si bien estos trabajos han sido considerados en este capítulo, no son planteados como el ejemplo a seguir, pero sí una prueba de que el trabajo en la enseñanza de la danza no ha llegado a concretar una metodología

dentro de su propia disciplina. que le brinde la posibilidad al sujeto de desarrollar su propia individualidad en el movimiento.

5. IMPLICACIONES EDUCATIVAS.

Aquí expondremos consideraciones que a lo largo del trabajo se han ido marcando con el objeto de conjuntarlas y tratar de darles una explicación desde el punto de vista educativo.

En el capítulo anterior hablamos de un vacío metodológico que prevalece en la enseñanza de la danza y que se manifiesta en la incongruencia entre lo que plantea: "uno de los objetivos de la danza en la educación es ayudar al ser humano a que halle una relación corporal con la totalidad de la existencia";²⁸ "la danza contemporánea trata de integrar el conocimiento intelectual con la habilidad creativa, y es este un objetivo de suma importancia en cualquier forma de educación"²⁹ y lo que logra: ya que en las presentaciones de danza es posible reconocer en que técnica ha sido formado un bailarín y de que escuela procede, puesto que el estilo o conjunto de caracteres que distinguen una determinada forma expresiva de las demás es patente y marca o define el patrón básico de movimientos, de esta manera, cuanto más marcado se es por un estilo en la ejecución es más difícil darse cuenta

²⁸ RUDOLF LABAN, Danza educativa moderna, 111.

²⁹ RUDOLF LABAN, Danza educativa moderna, 29.

de que la propia capacidad de expresión aún no ha sido desarrollada. Esto es, no existe un trabajo que defina y fundamente cómo debe de ser esta práctica para que cumpla cabalmente con sus objetivos: sin embargo, las propuestas formuladas desde diferentes campos de estudio como las de Moshe Feldenkrais, Gerda Alexander y Daniel Denis nos muestran que son trabajos consistentes que pudieran servir para replantear la enseñanza de la danza.

Este vacío metodológico en la danza, hace patente que la actividad pedagógica en este campo ha sido nula, y que los estudios de otras disciplinas como la psicología y la fisiología han venido a influir la actividad que se lleva a cabo en el entrenamiento dancístico, haciendo aún más clara la necesidad de la reflexión pedagógica en esta área.

El enfoque occidental del desarrollo de la educación artística y en particular de la danza ha hecho que esta disciplina se haya especializado a tal grado que ahora su enseñanza se ha desligado de la educación del hombre en sentido amplio, y por su derivación hacia la estética, su desarrollo ha estado estrechamente ligado a la técnica, con esto ha perdido por un lado su esencia expresiva, ya que esto ha llegado a tal grado que es posible apreciar obras que son un culto a la proeza técnica, pero totalmente desprovista de emotividad, puesto que "la danza debería expresar

sentimientos e ideas de lo que llamamos vida interior":³⁰ y por otra, su carácter formativo. es decir ha perdido su esencia como disciplina integradora de la personalidad del hombre, "mediante la danza el sujeto descubre muchas cosas sobre su persona: su cuerpo, su mente, sus pensamientos, su imaginación, sus ideas. Descubre las posibilidades de su cuerpo: su fuerza y elasticidad, el desafío a la gravedad por medio del salto; adquiere conciencia del ritmo: frecuencia y velocidad. También reconoce el espacio a través del movimiento: dimensiones, niveles, direcciones, frentes y líneas de energía. La danza enseña tanto la conciencia del cuerpo como el control de sus movimientos... y la transmisión de emociones y pensamientos con claridad... esto sirve no sólo para desarrollar la habilidad psicomotriz, sino para ampliar la percepción sensible, sobre todo para relacionar el lenguaje corporal con el lenguaje verbal. Ya que en la persona no está por un lado la mente y por otro el cuerpo y los sentimientos. Un individuo es todo esto en forma integrada".³¹

Hasta ahora la enseñanza de la danza se ha centrado en la forma, y si bien la ejercitación a través de la técnica

30 SUSANNE K. LANGER, Textos de estética y teoría del arte, 955.

31 LIN DURAN, La importancia de la danza infantil en el proceso educativo, 6.

es lo que le permite al sujeto ampliar su código de movimiento más allá de las acciones cotidianas. este entrenamiento está disociado del control del movimiento que de manera individual logra cada uno de los sujetos. a través del cual se reconocen las posibilidades y limitaciones a nivel de estructura ósea y muscular que lo prepara para el movimiento.

Si esto se llevara a cabo a partir del simple entrenamiento técnico los accidentes y lastimaduras no serían tan comunes en este medio.

Además es importante resaltar que el ritmo que cada sujeto tiene al realizar movimientos corporales. debe de ajustarse poco a poco al ritmo del grupo de entrenamiento. Y si el entrenamiento no fuera solamente dirigido desde la forma, centrándose en el aspecto visual del mismo, la suerte del sujeto que se acerca a la danza sería mucho más enriquecedora.

A manera de síntesis, diremos que la actividad dancística en la formación del sujeto contribuye a:

- Desarrollar el sentido Kinestésico, referido al equilibrio y a la reacción tónica a nivel muscular.

- Alentar el impulso hacia el movimiento, puesto que incita a exteriorizarlo por medio de la sensibilización.
- Desarrollar la habilidad motriz.
- Adquirir expresividad a través del movimiento.
- Preservar la espontaneidad en el movimiento, a través del conocimiento individual de sus propias capacidades.
- Formarse un criterio estético sobre esta disciplina.
- Formar sujetos receptivos ante las manifestaciones artísticas de su época.
- Sobre todo fomentar la creatividad a través del dominio consciente de su cuerpo y del manejo de su particular posibilidad expresiva, decimos que un sujeto es creativo cuando teniendo una serie de habilidades logra concretar propuestas novedosas e inesperadas y llevarlas a la práctica metódicamente.

Ahora bien, cuando hablamos de la danza en la formación del hombre nos estamos refiriendo a la educación

que se dá en el ámbito escolar o fuera de él. por lo que estas consideraciones son planteadas en sentido general para la actividad dancística en la formación profesional. en el entrenamiento a través de cursos libres o para la enseñanza escolarizada.

CONCLUSIONES

- La educación artística es y ha sido clasista, pero la diferencia es que en la antigüedad era parte de la formación del hombre y en la actualidad, aún cuando sigue prevaleciendo esta distinción, ya no es considerada como parte de su formación.
- Existe una fuerte relación que los autores establecen entre la educación artística y el desarrollo de la moral, hecho que se ha descuidado al igual que la formación del carácter y la disciplina en el individuo.
- Se ha recurrido a la inclusión de actividades artísticas como un medio de superar las carencias de la educación escolar.
- La reflexión educativa en torno a la danza ha sido escasa y de reciente aparición, lo que limita desde el ámbito educativo su implementación.
- No encontramos una propuesta que referida al papel de la danza en la formación del hombre, valore el papel de esta como actividad fundamentalmente creativa para

el sujeto.

- Existe una carencia metodológica en la actividad dancística, debido a la disociación que ésta ha sufrido en la formación del hombre y de su inclinación hacia el campo de la estética, que la ha llevado a centrar su actividad práctica en la "forma", de ahí la importancia que se le brinda a la técnica de entrenamiento.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, GERDA. *La eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*; tr. Leonor Spilzinger. Buenos Aires. Paidós. S.A. 1979. 171p.
(Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales No. 4).
- BATTOK, GREGORY. *La idea como arte*; Barcelona. Gustavo Gili. 1977. 156p.
- DENIS, DANIEL. *El cuerpo enseñado*; tr. Alberto Luis Bixio. Barcelona. Paidós. S.A. 1980. 202p.
(Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales No. 7).
- DIGELMAN, DENIS. *La eutonía de Gerda Alexander*; tr. Nilda M. Finetti. Buenos Aires. Paidós. S.A.. 102p.
(Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales No. 14).
- DOING, RUTH. *Danza escolar. Rítmica corporal*; México. CICO-INBA. SEP. 1985. 36p.
(Cuadernillos de Danza No. 3).
- DUNCAN, ISADORA. *Mi vida*; tr. Luis Calvo Andaluz. México. Fontamara. 1984. 373p.
- DURAN, LIN. *La danza y la música*; México. CICO-INBA. SEP. 1985. 8p.
(Cuadernillos de Danza No. 1).
- DURAN, LIN. *La importancia de la danza infantil en el proceso educativo*; México. CICO-INBA. SEP. 1985. 7p.
(Cuadernillos de Danza No. 2).

- FELDENKRAIS. MOSHE. *Autoconciencia por el movimiento*: Buenos Aires. Paidós. S.A. 203p.
(Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales No. 9).
- HARROW. ANITA J. *Taxonomía del dominio psicomotor*: tr. Eddy Montaño. Buenos Aires. El Ateneo. 1978. 119p.
(Biblioteca Nuevas Orientaciones de la Educación).
- HOGG J. y otros. *Psicología y artes visuales*: tr. Justo G. Beramendi. México. Gustavo Gili. 1969. pág. 9-80.
(Colección Comunicación visual).
- JEAGER. WERNER. *Paidéia: los ideales de la cultura griega*: tr. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. 2a. ed. México. F.C.E.. 1974. 1151p.
- LABAN. RUDOLF. *Danza educativa moderna*: tr. Amanda Ares Vidal. Buenos Aires. Paidós. S.A. 1978. 131p.
(Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales No. 2).
- LE BOULCH. JEAN. *Hacia una ciencia del movimiento humano. Introducción a la psicokinética*: Buenos Aires. Paidós. S.A. 1978. 277p.
(Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales No. 3).
- MAISONNEUVRE. JEAN Y OTROS. *El cuerpo humano. Modelos del cuerpo y psicología estética*. S.A.. México. Paidós 220p.
(Colección técnica y lenguajes corporales).
- MARGOLIS. JOSEPH. "Art as language". En: *Monist*. Vol.58 No.2. California. 1974. p.p. 175-186.
- MARIN IBÁÑEZ. RICARDO. *La creatividad en la educación*: Buenos Aires. Kapelusz. 1974. 40p.
(Colección Cuadernos pedagógicos. No. 29).

- M. MASCIOTTA. *Dizionario di termini artistici*. Firenze. S.A..
ed. Felice le Monnier. 1969.
- MORANDO, DANTE. *Pedagogia. Historia crítica del problema educativo*: tr. F. Velasco. 2a. ed. Barcelona. Miracle.
1961. 444p.
(Biblioteca de Antropología No. 13).
- MYERS. EDWARD. *La educación en la perspectiva de la historia*: tr. Florentino Torner. México. F.C.E.. 1986.
500p.
(Colección Breviarios. No. 188).
- OSSONA. PAULINA. *La educación por la danza. Enfoque metodológico*; Barcelona. Paidós. S.A. 1984. 179p.
(Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales No. 21).
- PORCHER. LOUIS y otros. *La educación estética. Lujo o necesidad*: tr. Iris Acacia Ibáñez. Buenos Aires.
Kapelusz. 1975. 221p.
- RAGON. MICHEL. *El arte ¿para qué?*: 3a. ed. México.
extemporáneos. 1985. 147p.
- SANCHEZ VAZQUEZ. ADOLFO. *Textos de estética y teoría del arte*: México. UNAM. 1972. 489p.
(Colección Lecturas Universitarias No. 14).
- SMITH. RALPH. A. *A esthetics and problems of education*.
Chicago. U.I.P.. 1971. 581p.
- WOJNAR. IRENA. *Estética y pedagogía*: tr. Carlos Gerhard.
México. F.C.e.. 1967. 250p.
(Sección de Obras de Sociología).