

Los cuerpos de la danza escénica: La dualidad entre el “cuerpo-sensible” y el “cuerpo-aséptico” como herramienta de análisis

Artículo de investigación

Iker Gómez de la Hoz

Universidad Rey Juan Carlos, España.

danza.ikergomez@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-9343-3716>

Recibido: 8 de enero de 2024

Aceptado: 29 de marzo de 2024

Cómo citar este artículo: Gómez de la Hoz, I. (2025)

Los cuerpos de la danza escénica: La dualidad entre el “cuerpo-sensible” y el “cuerpo-aséptico” como herramienta de análisis. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 20(37), pp. 223–238.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.21752>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Los cuerpos de la danza escénica: La dualidad entre el "cuerpo-sensible" y el "cuerpo-aseptico" como herramienta de análisis

Resumen

Términos como bailarín, *performer*, *mover*, intérprete, bailaor, *butohka* o danzante reflejan la diversidad de enfoques para la identificación del cuerpo en la danza escénica en la actualidad. A pesar de esta multiplicidad de perspectivas, la falta de un consenso generalizado para analizar dicha complejidad es evidente. Este artículo propone un enfoque para examinar la multiplicidad de cuerpos a través del binomio "cuerpo-sensible" y "cuerpo-aseptico", abordando las subcategorías de "emoción", "sentimiento", "neutralidad" y "materia". La propuesta de este binomio considera la distinción entre danza expresionista y expresivista, así como la confrontación de dos frases emblemáticas: "*Motion, not emotion*", resumiendo los ideales de la danza posmoderna y "No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo mueve", de la coreógrafa Pina Bausch.

Palabras clave

artes escénicas; coreografía; cuerpo; danza escénica; perspectivas multidisciplinares; teoría y práctica

The Bodies of Stage Dance: The Duality Between the "Sentient-Body" and the "Aseptic-Body" as a Tool of Analysis

Abstract

Terms such as dancer, performer, mover, interpreter, bailaor, *butohka*, or danzante reflect the diversity of approaches to the identification of the body in stage dance today. Despite this broadening of perspectives, the lack of a general consensus for analyzing this complexity is evident. This article proposes an approach for examining the multiplicity of bodies through the binomial "body-sensitive" and "body-aseptic," addressing the subcategories of emotion, feeling, neutrality, and matter. The proposal of this binomial considers the distinction between expressionist and expressivist dance, as well as the confrontation of two emblematic phrases: "*Motion, not emotion*," summarizing the ideals of postmodern dance, and choreographer Pina Bausch's statement: "I'm not interested in how people move, but what moves them."

Key Words

performing arts; body; choreography; multidisciplinary perspectives; theory and practice; performing dance

Les corps de la danse scénique : la dualité entre le « corps sensible » et le « corps aseptisé » comme outil d'analyse

Résumé

Des termes tels que danseur, performeur, déménageur, performeur, danseur, *butohka* ou danseur reflètent la diversité des approches de l'identification du corps dans la danse scénique d'aujourd'hui. Malgré cette multiplicité de perspectives, l'absence d'un consensus généralisé pour analyser cette complexité est évidente. Cet article propose une approche d'examen de la multiplicité des corps à travers le binôme « corps-sensible » et « corps-aseptisé », en abordant les sous-catégories « émotion », « sentiment », « neutralité » et « matière ». La proposition de ce binôme prend en compte la distinction entre danse expressionniste et danse expressiviste, ainsi que la confrontation de deux phrases emblématiques : « *Motion, not emotion* », résumant les idéaux de la danse postmoderne et

« Je ne m'intéresse pas à la façon dont l'être humain se meut, mais à ce qui l'émeut », de la chorégraphe Pina Bausch.

Mots clés

Arts du spectacle; chorégraphie; corps; danse scénique ; perspectives multidisciplinares ; Théorie et pratique

Os corpos da dança cênica: a dualidade entre o "corpo sensível" e o "corpo asséptico" como ferramenta de análise

Resumo

Termos como dançarino, performer, motor, performer, dancer, butohka ou dancer refletem a diversidade de abordagens para a identificação do corpo na dança de palco hoje. Apesar dessa multiplicidade de perspectivas, fica evidente a falta de um consenso generalizado para analisar essa complexidade. Este artigo propõe uma abordagem para examinar a multiplicidade de corpos por meio do binômio "corpo-sensível" e "corpo-asséptico", abordando as subcategorias de "emoção", "sentimento", "neutralidade" e "matéria". A proposta deste binômio considera a distinção entre dança expressionista e expressivista, bem como o confronto de duas frases emblemáticas: "Movimento, não emoção", resumindo os ideais da dança pós-moderna e "Não me interessa como o ser humano se move, mas o que o move", da coreógrafa Pina Bausch.

Palavras-chave

Artes cênicas; coreografia; corpo; dança de palco; perspectivas multidisciplinares; Teoria e prática

Mullurispá nukanchi kikin kawachingapa imami Ilukanchi Nukanchipa ukuma “ nukakikin kani linzu” “ Nukakikin ajai sumaglla” kawangapa imasam kami

Maillalachiska

Kaipi munanakumi parlanga imasam warmi u kari mullurinkuna kachingapa imasam apamunaku kai wachukunata suurra manima kanchu allilla kanchanimanda kunamanda imasapas katichinaku sugkuna mana allilla iachankuna maituku llakiikunawa iakinkuna kai mulluriikunata apachingapa kaipi Munanaku iachaikusunchi allilla katichingapa kaipi Munanaku iachaikusunchi allilla katichingapa, imasa kaipi nikuskasina, “ nukakin linzu” “ nuka iuiaska”, “ima kaska” “ ima ministiska” chasa kaipi, ninaku imasam paikuna Munanaku kanchama kawachinga kai katichinakuskata “mullurispá man ugnariska” Maillalachiska uianakuskata “ ministidum ka mulluringapa nukakikin chasallata tapuchingapa pitak u pimandatak, mulluringi” chasa kawachiska Dina Bausch.

Rimangapa Ministidukuna

Mullurispá tunaita; mulluriwa sumaglla kawachii; nuka kin; mullurii kawachii sumaglla; chapu mullurikuna; kilkai rurai

Introducción

En el extenso panorama de la danza escénica, el cuerpo emerge como el foco central que da vida a la experiencia teatral. Su análisis y comprensión ha ocupado diversas disciplinas, desde la historia y la teoría de la danza, hasta la filosofía y la antropología. La multiplicidad de perspectivas que convergen en el estudio del cuerpo en la danza abarca desde lo biológico hasta lo cultural y desde lo anatómico hasta lo espiritual.

Un análisis de la bibliografía relevante en el ámbito de la danza escénica revela tres bloques distintivos para abordar el estudio del cuerpo. El primero se centra en la historia, teoría y crítica de la danza, en el cual destacan obras de autores como Sally Banes, Leonetta Bentivoglio, Carlos Pérez o Susana Tambutti. El segundo bloque agrupa perspectivas sobre la estética y filosofía de la danza, incluyendo estudios de Susanne Langer, Graham McFee, Susan Leigh Foster, David Michael Levin y Francis Sparshott, entre otros. Por último, el tercer bloque adopta una visión desde la antropología social, con autores destacados como David Le Breton y académicos como María Carolina Escudero y Ana Sabrina Mora, quienes abordan la relación entre los usos del cuerpo y la construcción de subjetividad en la práctica de la danza desde una perspectiva antropológica.

A pesar de la amplitud de los estudios sobre el cuerpo en la danza escénica, aún persiste una escasez de enfoques que aborden específicamente el cuerpo desde la danza o la coreografía. Un ejemplo notable es el libro *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (1988), producto del trabajo desarrollado por Janet Adshead, Valerie Briginshaw, Pauline Hodgins y Michael Huxley en el departamento de danza de la Universidad de Leeds. Esta obra se centra en diferenciar la historia, estética, antropología y crítica de la danza, argumentando que estas perspectivas tienden a anclarse en la obra, autor o género, desvinculándose de la estructura coreográfica. Además, obras más contemporáneas como *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (2013) de Melanie Bales y Karen Eliot abogan por estudiar la danza desde la danza misma, resaltando que los enfoques interdisciplinarios han enriquecido pero también desviado el estudio al adoptar el lenguaje teórico de otras disciplinas, lo cual ha causado que se pierda la fluidez

en el idioma propio de la danza. En esta misma línea Pérez argumenta:

Lo propio de la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. El asunto mismo en la danza no es el tema, el mensaje, el valor expresivo, la relación con la música, con el vestuario o el relato, ni siquiera el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano. Una vez que se fija esto como centro resulta obvio que no se puede separar completamente de los otros elementos (como el relato, la música o la escena), pero queda claro a la vez qué es lo que se debe evaluar como propio y qué como complemento. (Pérez, 2008, pp. 20-21)

En medio del debate sobre la "autosuficiencia" de la danza en el ámbito académico y la "legitimidad" de otras disciplinas para teorizar sobre la investigación en danza, se destaca que el cuerpo es el único elemento esencial para la existencia de teatralidad en una obra escénica. Es decir, la presencia del cuerpo es la base del teatro. El cuerpo tiene la capacidad única de operar de manera independiente como constructor de subjetividad, siendo considerado el único elemento fundamental que puede operar como discurso en el campo de la coreografía.

Tras esta revisión bibliográfica, se aprecia que, aunque la mayoría de investigaciones relevantes para el tema puedan diferir terminológicamente, todas coinciden en apreciar la existencia de diferentes formas de entender el cuerpo a través de una dualidad de marcada polaridad. Esta dualidad oscila entre las formas del ballet clásico, donde el cuerpo es un medio para conseguir una composición armónica en relación con una música y con unos criterios estéticos de belleza, y su polo opuesto, el cual coincide con la aparición del posmodernismo en la década de los sesenta. Durante este periodo, los artistas se atrevieron a desdibujar la línea entre "cuerpo-ejecutor" y "cuerpo-creador". Se aventuraron a abandonar la idea del espectador como mero observador y despertaron un interés por alejarse de la representación en pos de la presentación. Paralelamente, empezaron a alejarse de la idea de expresarse o de expresar algo, habilitando la posibilidad de ser una identidad propia con un cuerpo como un modo de pensamiento.

Ahora bien, desde el posmodernismo hasta la actualidad, es apreciable que la expansión de la danza ha sido muy amplia en toda su morfología. Algunas formas han recuperado el virtuosismo, lo lúdico, la narratividad, la interpretación, mientras otras han seguido profundizando en maneras de introducir el pensamiento en la acción escénica, entendiendo el pensamiento no como un procedimiento reflexivo de la mente, sino del proceso de reflexión que acontece en un cuerpo en movimiento. En definitiva, se podría decir que la horquilla de cuerpos que atravesaron estos dos polos a lo largo del periodo del clasicismo, el modernismo, el expresionismo y el posmodernismo, en la actualidad no solo pueden seguir distanciándose, sino que también pueden yuxtaponerse. Con ello, dan una mayor diversificación y expansión de las concepciones sobre el cuerpo.

En consecuencia, para atender a la gran diversidad de modelos de cuerpo que se pueden señalar dentro de estos dos ejes, sería poco apropiado plantear una entidad de cuerpo universal. Se debería hablar de una gran multiplicidad de cuerpos circunscritos entre estos dos grandes ejes, el "cuerpo-objeto" que tiene tendencia a entender el cuerpo como un instrumento y el "cuerpo-idea" que tiene tendencia a entender el cuerpo como reflexión o como generador de metáforas.

Este artículo realiza una propuesta para examinar la multiplicidad de cuerpos a través del binomio "cuerpo-sensible" y "cuerpo-aséptico", abordando las subcategorías de "emoción", "sentimiento", "neutralidad" y "materia". Para establecer los parámetros sobre los que se sustenta este binomio, se realiza una distinción entre danza expresionista y expresivista. Se confrontan, asimismo, dos frases emblemáticas: "*Motion, not emotion*", resumiendo los ideales de la danza posmoderna, y "No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo mueve", de la coreógrafa Pina Bausch.

Diferencia entre "danza expresionista" y "danza expresivista"

Existe una tendencia en la historia oficial de la danza escénica a identificar la "danza expresionista" con la "danza expresivista". Además, se tiende a afirmar que ambas corrientes, de manera generalizada, se

confunden dentro del mismo término "danza expresionista" (Pérez, 2008, p. 96).

A comienzos del siglo XX, Loïe Fuller, Isadora Duncan y Ruth Saint Denis protagonizaron una revolución artística que alteró el paradigma del ballet académico, influenciado hasta entonces por los ideales de la Ilustración y la cultura asociada a la Revolución Industrial sobre una estética de belleza única. Estas artistas abogaron por un enfoque romántico que se oponía a lo mecánico y artificial, priorizando lo natural sobre el virtuosismo académico y dando mayor importancia a la expresión emocional y al espíritu individual. Este cambio de paradigma sentó las bases de la danza moderna.

El desarrollo de esta orientación hacia la expresión individual fue profundizado años después con el surgimiento de la danza expresionista, liderada por la coreógrafa alemana Mary Wigman. Wigman, de manera más pronunciada que sus predecesoras, rechazó la técnica y los patrones de movimiento académicos, abogando por la representación de lo feo, lo crudo y lo oculto, así como cualquier forma de intimidad surgida de las emociones expresadas a través del cuerpo. Sin embargo, esta perspectiva de Wigman, que enfatizaba exclusivamente la expresión basada en las experiencias personales, no fue universalmente aceptada por sus contemporáneos.

Figuras como Kurt Joss, Hans Züllig o Jean Cedron mostraron resistencia a respaldar la idea de la emocionalidad pura promovida por Wigman. Consideraron que el individualismo extremo de esta perspectiva era demasiado anárquico y no permitía el desarrollo de habilidades coreográficas al servicio de la expresión artística. De esta manera, abogaron por un reencuentro con los primeros ideales del modernismo, sin rechazar por completo algunos valores académicos. Su enfoque no consistía simplemente en expresar las emociones personales, sino en representar una concepción racional de los sentimientos.

En relación con las diferencias entre "danza expresionista" y "danza expresivista", Pérez (2008) señala:

En castellano se pueden distinguir como "danza expresiva" y "danza expresionista". Una diferencia que es claramente formulable al comparar las ideas de Kurt Jooss con las de Mary Wigman y, en menor medida, las de Martha Graham con las de Doris Humphrey. La principal cuestión es

en torno al contenido de la expresión, al contenido propio, no aquello a lo que refiere. Los expresionistas tratan de expresar *emociones*, los expresivistas *ideas*. Es una cuestión de énfasis y de jerarquía. En el primer caso se intenta que las emociones sean directamente el origen y el motor del movimiento. Las *emociones vividas*, incluso en la situación escénica misma. En el segundo caso lo que está en juego es la idea de una emoción y, por consiguiente, el asunto es cómo *representarla* en escena. Los expresivistas estarían de acuerdo con el epigrama de don Vicente Huidobro: "era tan mal actor que lloraba de veras". Los expresionistas en cambio no quieren ser buenos o malos actores, quieren vivir en directo lo que expresan. (2008, p. 96)

De esta manera, se podría establecer que la danza expresionista se caracteriza por canalizar las emociones y la expresión personal a través del movimiento, mientras que la danza expresivista, valiéndose del conocimiento y manejo del arte de la composición del movimiento, se adentra en la exploración de cómo pueden expresarse los sentimientos. En contraste con los expresionistas, los expresivistas no se centran exclusivamente en la manifestación de las emociones personales, sino que procuran representar una conceptualización racional de los sentimientos. De esta forma, aunque expresionistas como expresivistas consideraban reduccionistas los ideales de belleza y rechazaban el uso exclusivo de los movimientos definidos por el ballet académico, en contra de los expresionistas, los expresivistas sí seguían manteniendo la idea de que se puede racionalizar la belleza a través del arte de estructurar el movimiento. En definitiva, los expresivistas perseguían racionalizar desde el movimiento los sentimientos o las ideas y consideraban que, para proyectar esas ideas, era fundamental y necesaria la técnica, el nivel de ejecución y la capacidad de composición.

Un ejemplo de lo anterior se puede observar cuando se hace un análisis descriptivo-comparativo de las obras *Hexentanz II* (1924) de Mary Wigman y *The green table* (1932) de Kurt Jooss. Ambas piezas son consideradas grandes referencias de la danza expresionista. Sin embargo, analizadas en detalle, se hacen evidentes sus divergencias.

En su obra, Wigman transmitía sus propias emociones, sin rechazar una estética feísta y desafiando al público a una respuesta emocional directa. En

contraste, la pieza de Jooss, a pesar de abordar la cruda realidad de la posguerra en Alemania, exhibe un equilibrio entre gestualidad y danza académica. Aunque la gestualidad de Jooss otorgaba mayor naturalidad a los intérpretes que la técnica académica clásica, distaba significativamente de las propuestas corporales de Wigman. A pesar de representar una realidad intensa, Jooss incorporaba elementos del vocabulario académico, cuidando la simetría y la estética, marcando una percepción menos directa y agresiva que la obra de Wigman. Mientras Wigman buscaba estimular emociones directas, Jooss aspiraba a evocar sentimientos a través de la reflexión del espectador sobre su obra. Es decir, la obra *Hexentanz II* se mueve en un plano visceral y de impulsos directos, mientras que *The green table* lo hace en un plano más lógico y racional que busca evocar la idea de un sentimiento sobre el cual el espectador pudiera empatizar y finalmente llegar a conmoverse.

De igual manera, si se hiciera un análisis comparativo de la obra *Café Müller* (1978) de Pina Bausch con *The green table*, se podría observar que el discurso de la obra de Bausch es muy similar a la propuesta de Jooss. Ambas piezas hablan de posguerra en Alemania después de una guerra mundial. Sin embargo, aunque el discurso es similar, la escritura coreográfica y el uso que cada autor hace de los cuerpos es muy diferente. La manera de tratar los cuerpos de los intérpretes de Bausch se alinea mucho más con el trabajo que defendía Wigman y menos con los que proponía Jooss. Entonces, ¿se podría establecer que las obras con un discurso coreográfico similar, pero con una muy diferente escritura coreográfica, marcan la diferencia entre "danza expresivista" y "danza expresionista"? Si, en principio, se atiende a las apreciaciones que se acaban de exponer al analizar estas dos obras, se podría en cierta manera afirmar que sí. Pero antes de responder afirmativamente a esta pregunta, se quiere exponer otra obra que dadas sus características se puede relacionar con *The green table*.

Crystal Pite creó para la compañía NDT la pieza *The statement* (2016). Esta pieza fue señalada por la crítica como la sucesora contemporánea de *The green table* de Kurt Jooss. Haciendo un análisis comparativo entre ambas piezas, se pueden señalar diferentes apreciaciones en torno a ellas. Por un lado, a nivel de discurso, existe una cierta analogía entre ambas propuestas. *The statement* habla sobre el uso del poder en un mundo capitalista neoliberal, a través de cuatro

intérpretes a los que se les ha encomendado la tarea de alimentar un conflicto en un país lejano, explorando el dilema al que tienen que enfrentarse ante la elección entre el abuso de poder y la moralidad de sus acciones. Resulta evidente que, a nivel de escritura coreográfica, las piezas se alinean en el discurso coreográfico, tanto en el análisis comparativo entre *Café Müller* y *The green table* como en el respectivo análisis entre *The statement* y *The green table*, de igual manera, ambas comparativas coinciden a nivel de escritura coreográfica, es decir, podemos indicar que *Café Müller* y *The green table* presentan escrituras muy diferentes, de la misma manera que *The statement* y *The green table* también difieren mucho a nivel de escritura coreográfica. Sin embargo, a pesar de que *The statement* y *The green table* son muy diferentes a nivel de escritura coreográfica, ambas obras están dentro de las características propias que definen la danza expresivista. En definitiva, y tras exponer este segundo análisis, no se podría responder de manera afirmativa a la pregunta anterior.

Con todo, esta exposición permite indentificar las siguientes apreciaciones.

1. La escritura coreográfica de las obras con perfil “expresionista” siempre van a tener escrituras coreográficas diferentes unas de otras. En la danza expresionista, la coincidencia habitual entre coreógrafo e intérprete resalta. Cuando no se da, el coreógrafo no actúa como un generador de estructuras de movimiento para ser ejecutadas, sino como un guía que, mediante ideas o propuestas, dirige al intérprete a desarrollar la danza desde su propio cuerpo, emoción, vivencia o identidad. Este enfoque se da en escrituras coreográficas múltiples cuando se involucran diversos intérpretes. A pesar de las diferencias, estas escrituras comparten una diferenciación limitada por una misma circunstancia específica, lo que restringe las posibilidades de expansión desde los recursos del movimiento. En resumen, en la intersección del cuerpo y el movimiento que constituyen la escritura coreográfica, los expresionistas priorizan la dimensión del cuerpo sobre las potencialidades del movimiento.

2. La escritura coreográfica con un perfil “expresivista” puede tener escrituras coreográficas diferentes entre sí. Para poder expresar las ideas desde el movimiento, los expresivistas se abrieron a no reducir su vocabulario al que hasta entonces venía definido por el ballet académico. En consecuencia, el espectro de

la escritura coreográfica se ha ido expandiendo a una gran multiplicidad de vocabularios de movimiento, los cuales con el tiempo han impulsado diferentes tendencias. A su vez, esta diversificación de lenguajes ha causado que se desarrollen diferentes tipos de corporalidad. De esta manera, podemos apreciar escrituras de movimiento muy similares y que se pueden enmarcar dentro de un mismo estilo o tendencia, como se puede apreciar si comparamos la pieza *Flesh* (2011) de Iván Pérez con *Flabbergast* (2005) de Gustavo Ramírez. Por otro lado, también podemos apreciar la existencia de piezas con grandes divergencias. Nada tienen que ver las escrituras de movimiento de *Botánica* (2010) de Moses Pendleton con las de *Wings of Wax* (1997) de Jirí Kylián, por poner algún ejemplo. De esta manera, en la conjunción del cuerpo y del movimiento que conforman la escritura coreográfica, al contrario que los expresionistas, podemos afirmar que los expresivistas tienden a trabajar más desde la dimensión del movimiento que desde las posibilidades de expresión de cada individuo.

3. A la hora de realizar un análisis coreográfico, diferenciar entre “danza expresionista” y “danza expresivista” permite recabar mucha información. Esta, sin embargo, no resulta muy útil por sí sola para establecer tipos de corporalidad, o al menos para hacerlo de una manera que pueda abarcar adecuadamente la dimensión de la danza en la actualidad.

4. Aun así, atendiendo al binomio de corporalidad que se quiere proponer en este artículo de “cuerpo sensible” frente al “cuerpo aséptico”, es de gran ayuda entender la apreciación y matiz que señala Pérez (2008) en torno a que “las obras expresivistas se mueven más en la lógica de los sentimientos que en las densidades de la emoción” (p. 99), apreciando una clara diferenciación entre emoción y sentimiento.

Apreciaciones al confrontar las frases “Motion, not emotion” y “No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo mueve”

El inicio del expresionismo de Wigman que pretendía expresar desde la emoción, a través de presentar en lugar de representar, ha supuesto un legado e

inspiración tanto para la danza posmoderna como para el *tanztheater*. Aunque en ambos casos, su influencia ocurre de diferente manera.

a) En relación con la danza posmoderna: Los posmodernistas, en su proceso de cuestionar el arte como objeto, no tenían miedo a romper con la idea de arte establecida hasta entonces, validando con ello un nuevo modelo que defendía la idea de vivenciar en lugar de recrear. Esta característica puede apreciarse también en el expresionismo. Sin embargo, la corriente posmoderna, cuestionó y rompió con muchos más aspectos del modernismo. Todos ellos quedan bien resumidos en el famoso *No Manifest* (1965) de Yvonne Rainer. Para la corriente de danza posmoderna, este *No Manifest* se convierte en una herramienta para deslegitimar la danza como espectáculo de mero entretenimiento. Para los posmodernistas, tanto el ballet académico como la danza moderna pretendían convencer, direccionar y manipular al espectador, limitando gran medida la posibilidad de búsqueda y reflexión que este pueda hacer de la danza. Los posmodernistas no cuestionaban qué cosas, ideas, conceptos, emociones o sentimientos pueden significar o representar la danza, sino que consideraban que es la danza en su esencia misma la que es importante, sin que exista la necesidad de un público o industria cultural que la legitime y que finalmente la pueda acabar desvirtuando o manipulando. Es decir, la danza no como herramienta para referenciar aspectos externos, sino la danza para hacer referencia a sí misma.

En estos aspectos, los posmodernistas difieren de la corriente iniciada por Wigman, que abanderaban fuertemente la expresión y la emoción para conectar con las emociones del espectador. Los posmodernistas se movían en torno a la frase *Emotion, no emotion*, donde tanto el cuerpo como el movimiento debían ser neutrales de tal manera que no involucrase de una manera objetiva al espectador. En definitiva, el movimiento no debía ser nada más que movimiento, debía estar alejado de cualquier tipo de narrativa y evitar hacer referencias a algo en particular. Para este fin, se entendía que el movimiento debería estar desprovisto de adornos, intenciones o pretensiones, y carecer de cualquier tipo de énfasis. Ejemplos de esta idea los podemos ver en la obra *Trio A* (1965) de Yvonne Rainer o en la pieza *Water Motor* (1978) de Trisha Brown. Ambas piezas carecen de cualquier tipo de referencia que provenga de la música, del vestuario, de la escenografía o del espacio escénico.

Presentan un tipo de movimiento neutro, de baja energía, que no exhibe destreza, no muestra ni un clímax ni un descenso energético y para el que tampoco se puede intuir un final.

La frase completa estaba interpretada sin inflexiones, dando la impresión de una superficie llana y sin esfuerzo, a pesar de que muchos de los movimientos requerían tensión y eran bastante complejos. Al carecer de pausas y énfasis, la danza hacía desaparecer al espectador la percepción del peso, del tiempo y el espacio, quedando como único objeto de atención el fluir mismo del movimiento. (Sánchez, 2002, p. 120)

Esta exploración de un movimiento que no pretendiera narrar, representar o referenciar validaba un tipo de sujeto para la danza al cual no se le demandaba adiestramiento alguno o técnica especial. Los posmodernistas defendían que el movimiento podía partir de un cuerpo común. Por otro lado, en la búsqueda de la esencia de la danza como la danza misma, las autoreferencias expresivas o emocionales del bailarín, también resultaban un exceso o artificio para la danza. En relación con este aspecto, esta corriente se ponía en un posicionamiento totalmente contrario a los expresionistas. Para los posmodernistas, la danza es danza en sí misma y solo se refiere a sí misma. Por ello el bailarín debía ser neutro y totalmente carente de emociones: *Motion, not emotion*.

Aunque el legado del posmodernismo se puede ver reflejado a día de hoy a través de la *Non Danse*, o las llamadas corrientes "post danza" o "post baile", en la actualidad, la mayor parte de la danza escénica ha abandonado esos territorios. Aunque desde una multiplicidad de visiones muy diferentes, en mayor o menor medida, se puede apreciar cómo una parte de la diversidad de la danza escénica ha regresado hacia la destreza, al esfuerzo y a la exploración máxima de los cuerpos, energías y emociones. Esta diversidad también ha conllevado a que haya una mayor sofisticación en las maneras de referenciar significados y sentidos, además de volver a marcar la diferencia entre el espectador y la obra. Aun así, dentro de la gran diversidad de formas que conforman la danza escénica desde el fin del posmodernismo hasta la actualidad, se puede observar que muchos coreógrafos han mantenido la idea de trabajar la coreografía desde cuerpos con una neutralidad emocional que les facilite trabajar la abstracción del movimiento.

La diferencia entre estos coreógrafos que trabajan desde la neutralidad del bailarín con los posmodernistas es que estos autores no utilizan la abstracción del movimiento para legitimar la esencia de la danza, sino para poder hacer referencias e interconexiones que construyan una dramaturgia de la danza más compleja. En este aspecto, se puede señalar por ejemplo al coreógrafo español Marcos Morau, director de *La Veronal*. Cuando habla de su forma de coreografiar, el director explica que su trabajo se divide en dos dimensiones. Una primera dimensión que trata sobre lo dramático, donde intenta destilar el mensaje que quiere hacer llegar al espectador. La segunda dimensión se refiere al plano formal, considerando la propia escritura coreográfica. En una entrevista, Morau, con relación a su visión y manera de entender el movimiento, dice que

es completamente abstracto y frío, porque no está en contacto o relación con un estado de ánimo, con una emoción. Pero somos personas, no somos personas abstractas, somos personas que tenemos vivencias, tenemos recuerdos y tenemos infinitas emociones. Entonces, claro, los bailarines están trabajando mucho con el raciocinio, mucho con la forma pura y abstracta del movimiento, de la forma y relación entre sí. Pero, hay un momento en que ellos están dentro de un contexto o de una mirada, de una relación entre ellos, que toda esta frialdad, empieza a cambiar, empieza a aumentar la temperatura porque ellos sienten, porque ellos viven. Yo no les puedo cortar este canal y a mí esto me gusta mucho. Si yo trabajara desde el principio calentando y usando las emociones, no sé qué sucedería después cuando ellos están en una situación límite. Por eso me gusta trabajar desde el frío, desde la forma, desde la no consecuencia emocional. (Mercat de les Flors, 2016, 6m50s)

En conclusión, se puede señalar como tanto el expresionismo iniciado por Wigman como el posmodernismo defendían que la danza debía presentar en lugar de representar. Sin embargo, difieren mucho en su manera de hacerlo. La corriente expresionista pretendía realizarlo priorizando las emociones, mientras que el posmodernismo lo quería hacer sin artefactos y desde una danza neutra.

b) En relación al *tanztheater*: La afirmación "No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello

que lo mueve" encapsula parte de la perspectiva coreográfica distintiva de Pina Bausch. Su enfoque creativo involucraba a los bailarines desde el inicio del proceso, iniciando los ensayos con preguntas que evolucionaban hacia reflexiones y debates. Este método desafiaba las jerarquías establecidas por el ballet académico y la corriente modernista expresivista, redefiniendo la relación entre coreógrafo e intérprete. Bausch no dictaba pasos, sino que concebía el cuerpo del bailarín como un sujeto vivo e identitario. Integraba vivencias, recuerdos y experiencias únicas de cada bailarín, así como las emociones, para construir una narrativa rica en significado y dramaturgia coreográfica. Aunque compartía similitudes con el expresionismo de Wigman en la atención a lo personal y emocional, también exhibía características expresivistas, particularmente en la organización y estructuración excepcional de la dramaturgia coreográfica, entrelazando el discurso con todos los elementos escénicos. En síntesis, se podría decir que Bausch heredó el expresionismo de Wigman en su escritura coreográfica y manera de entender el cuerpo de los bailarines, mientras que el expresivismo de Jooss lo heredó no tanto en su ideal de componer y estructurar el movimiento, pero sí en la de estructurar la dramaturgia coreográfica relacionando el discurso con todos los elementos posibles de la escena (música, vestuario, escenografía, significados, símbolos, etc.).

Se puede apreciar la diferencia entre una danza que provoca directamente una emoción en el espectador desde la propia emoción del cuerpo del intérprete y una danza que representa una idea o concepto que pueda finalmente conmover o provocar un sentimiento en el espectador. Del mismo modo, también se puede observar cómo la corporalidad del *tanztheater* de Bausch trabaja en ambas dimensiones. Por un lado, a través de cuerpos que se emocionan, viven y se exponen, y de los cuales el espectador recibe una percepción e impacto más directo (danza expresionista). Y por otro lado, entendiendo que esos cuerpos a su vez pueden generar referencias e interrelaciones con cualquier tipo de baile formal, así como de cualquier otro elemento de la escena que permita, desde la dramaturgia coreográfica, generar y construir espacios de representación que puedan inducir ideas. Estas ideas, en última instancia, pueden hacer reflexionar o evocar sentimientos en el espectador (danza expresivista).

De lo mencionado se pueden señalar las siguientes apreciaciones:

1. Tanto la corriente del *tanztheater* que inició Bausch como la posmodernista encabezada por el colectivo de la *Judson Dance Theater* fueron transgresoras y próximas en el tiempo.
2. Las dos corrientes son relevantes para entender la danza escénica en el contexto de hoy.
3. Aunque de manera diferente, ambas corrientes tienen similitudes con los ideales del expresionismo de Wigman.
4. Las maneras de entender el cuerpo y sus relaciones con la danza son propias de cada corriente y nada tienen que ver unas y otras.

Una vez se ha expuesto, por un lado, la diferencia entre "danza expresionista" y "danza expresivista", y, por otro lado, la confrontación de ideas en torno a las frases "*Motion, not emotion*" y "No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo mueve", a continuación se explora la propuesta de corporalidad a través del binomio "cuerpo-sensible" frente al "cuerpo-aséptico".

El "cuerpo-sensible" frente al "cuerpo-aséptico"

Con "cuerpo-sensible", se quiere hacer referencia a un cuerpo alejado de los ideales de la época de la Ilustración y que no discrimina las expresiones emocionales, espontáneas, irracionales o animales. Este se preocupa más por los comportamientos corporales que por los esquemas mentales. Es un cuerpo que no trata de suprimir, purificar o destilar las energías naturales sino de vivenciarlas. Quiere ser más transformador y generador que receptor de la existencia. Valida la vivencia del individuo por delante de la razón, en lugar de poner la razón como organizadora de la experiencia de las personas. Este cuerpo defiende la naturaleza vivida en plenitud a través de sí mismo, aceptando con ello todas las facultades sensoriales del cuerpo, en lugar de alejarse de ellas, validando y acercándose incluso a las que puedan estar edificadas bajo criterios subjetivos o irracionales. En definitiva, y a través de la observación del hecho teatral, el "cuerpo-sensible" más puro es aquel que estaría más en sintonía con los ideales de la danza expresionista de Mary Wigman.

En el lado más opuesto al "cuerpo-sensible", queda establecido el "cuerpo-aséptico". Este cuerpo se aleja al máximo del sujeto y del individuo, es decir, se considera solamente una sustancia anatómica: un conjunto de pelo, piel, articulaciones, músculos, tendones, formas, volúmenes, pliegues, texturas, bultos y olores. Aunque el "cuerpo-aséptico" puede tener posibilidades de movimiento, se aleja completamente de la temperatura de las emociones, las vivencias, las experiencias, de lo espiritual o del alma. Un cuerpo que carece tanto de personaje como de cualquier referencia al individuo. Un cuerpo sin sujeto. El "cuerpo-aséptico" más puro es aquel que deja de representar o presentar sujetos moviéndose, bailando o realizando acciones. Es la abstracción máxima de la danza, donde el cuerpo desdibuja a la persona, un cuerpo que se niega completamente a hacer referencia a la subjetividad o al mundo interno del intérprete.

Entre estos rasgos opuestos que se exponen, existe una gran variedad de corporalidades que están circunscritas entre ambos polos. Para poder identificar dentro del binomio "cuerpo-sensible" frente al "cuerpo-aséptico", todas las corporalidades que se circunscriben dentro de esas dos horquillas, se proponen cuatro subcategorías: "emoción", "sentimiento", "neutralidad" y "materia". Esta propuesta no busca que las subcategorías se tomen de una manera impermeable o cerrada, sino más bien pretende servir para referir aspectos que puedan ayudar a identificar relaciones. Estas relaciones pueden, en ocasiones, ser excluyentes, otras veces vinculantes y otras veces pueden tener un carácter de yuxtaposición.

En el último siglo ha proliferado mucho el estudio en relación con la inteligencia emocional, a la vez que se ha empezado a dar más importancia a la diferenciación de las emociones y de los sentimientos. En la actualidad, la mayoría de investigadores en la materia han llegado a cierto consenso y plasman esta diferenciación. A continuación, se establecen apreciaciones para diferenciar entre emociones y sentimientos en el marco de este artículo.

Emoción: Las emociones son respuestas orgánicas psicofisiológicas frente a un estímulo externo o un recuerdo. Estas respuestas son consideradas básicas y surgen de manera espontánea, incontrolable o automática. El número de emociones básicas varía según los investigadores, pero las más aceptadas son las siguientes seis emociones: miedo, ira, alegría, tristeza, asco, sorpresa.

Sentimiento: Los sentimientos vienen a ser la suma de una emoción más un pensamiento, es decir, en el sentimiento hay un componente cognitivo y subjetivo. Daniel López Rosetti en su libro *Emoción y Sentimientos* (2008) dice: "No somos seres racionales. Somos seres emocionales que razonan... Solo tres colores, todos los colores. Solo siete notas, toda la música. Solo seis emociones, todos los sentimientos" (p. 19).

De esta manera, haciendo un paralelismo con la danza escénica, se puede establecer lo siguiente:

1. El ballet académico inspirado por los ideales de la Ilustración tiende a trabajar desde la imposición de sentimientos ficticios desde una idea racional y formal de belleza elevada.
2. En oposición al ballet académico, las primeras corrientes modernas buscaron un temple más

naturalista empezando a distanciarse de la exhibición de sentimientos artificiales.

3. En esta corriente de distanciamiento de lo artificial, el expresionismo llegó aún más lejos que las primeras corrientes modernas, empezando a mostrar las emociones más básicas e instintivas.
4. El expresivismo y la danza académica modernizada buscarían racionalizar el movimiento para evocar sentimientos.
5. El posmodernismo, desde su idea de eliminar cualquier tipo de referencia que no sea el propio movimiento, apostaba por la neutralidad del cuerpo.
6. Finalmente, se identifican piezas de vanguardia enmarcadas en el arte de acción y heredadas del *body art*, que trabajan el cuerpo como si se tratase de un material carente de sujeto.

Lo que se acaba de exponer se puede apreciar de manera visual en la Figura 1.

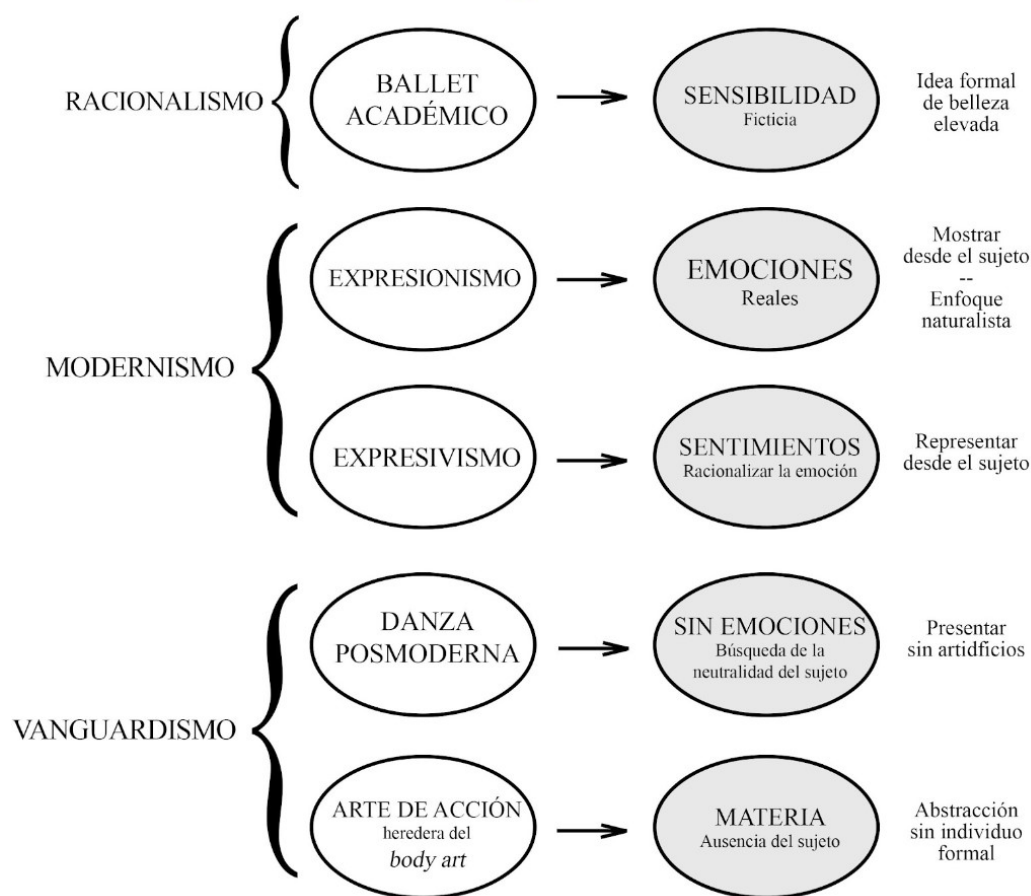


Figura 1. Paralelismo entre corrientes de la danza escénica y Emoción/ Sentimientos. Elaboración propia

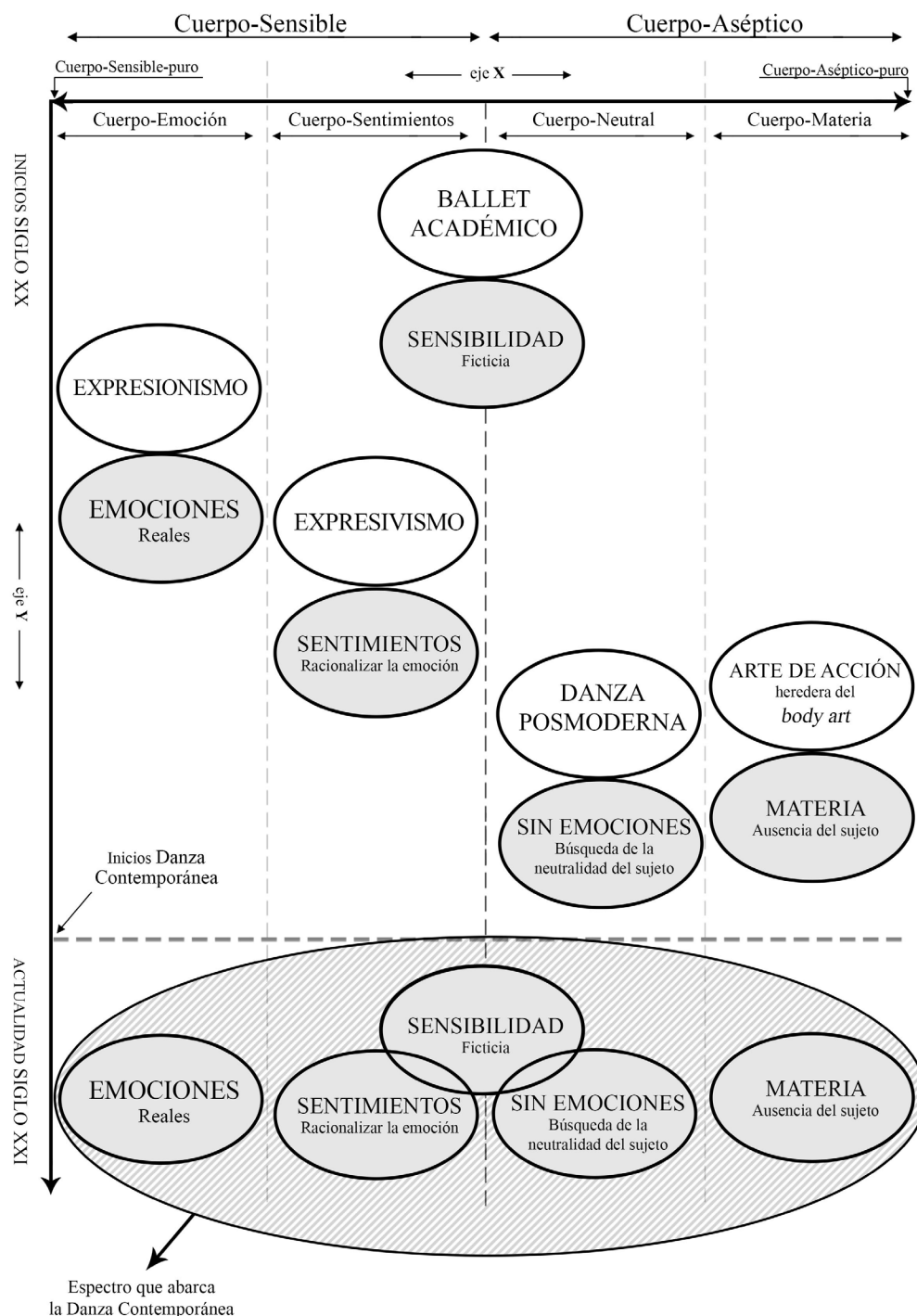


Figura 2. Espectro que abarca la danza escénica con el "cuerpo-sensible" frente "cuerpo-aséptico". Elaboración propia.

La Figura 2, por su parte, deja en evidencia que de los tres bloques principales de la danza escénica (ballet académico, el modernismo y las vanguardias) el modernismo queda situado dentro del "cuerpo-sensible", estableciéndose principalmente las corrientes expresionistas dentro del "cuerpo-emociones", mientras que las corrientes expresivistas se encuentran más en el campo del "cuerpo-sentimientos". En

oposición, las vanguardias se establecen dentro del campo del "cuerpo-aséptico", teniendo una relación más clara la danza posmoderna con el "cuerpo-neutral", mientras que la danza más en consonancia con el arte de acción y el *body-art* se sitúa en el "cuerpo-materia". Igualmente, la Figura 2 permite notar cómo el ballet académico se establece en medio de dos subcategorías, el "cuerpo-sentimientos" y el

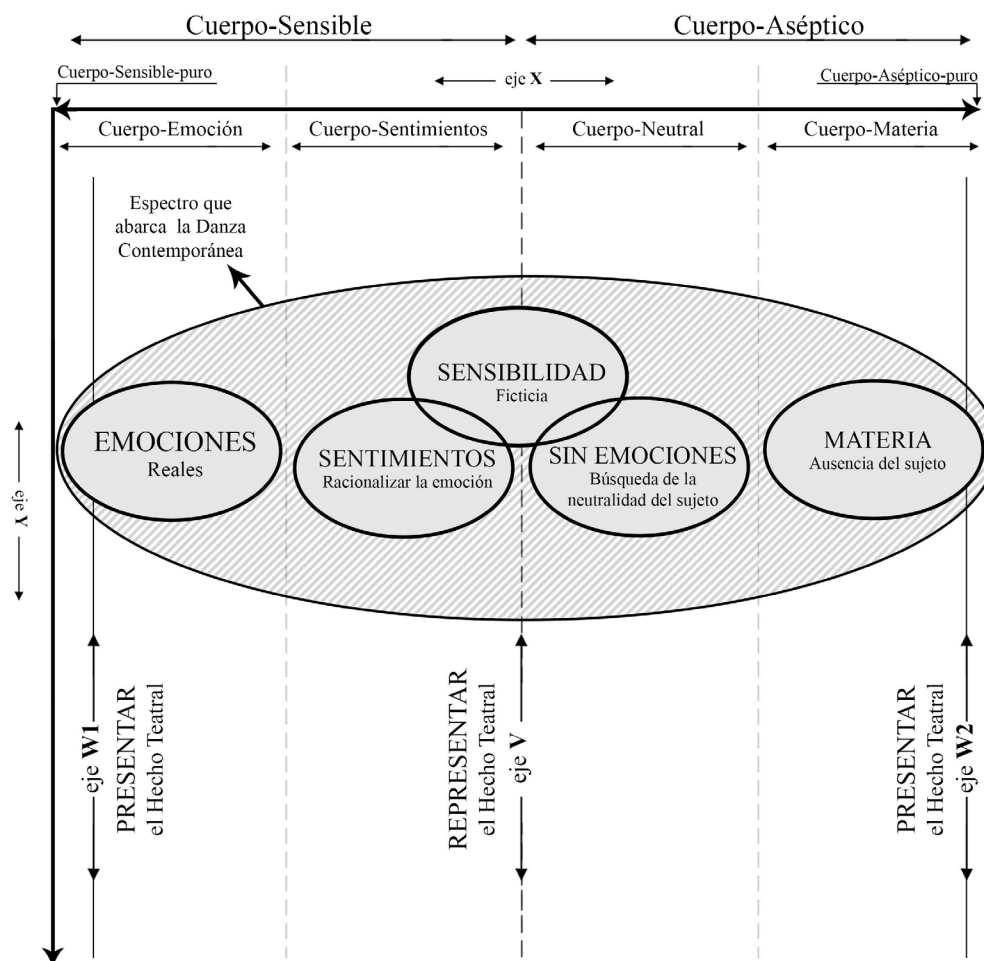


Figura 3. Espectro de la danza contemporánea con relación a la “representación” frente a la “presentación” del hecho Teatral. Elaboración propia

“cuerpo-neutral”. Esto se debe a que el ballet clásico tiene la tendencia de que la interpretación consista en caracterizar personajes ficticios a través de gestos exagerados e impuestos, a menudo a través de la pantomima, lo cual marca por un lado la representación de sentimientos. Esta circunstancia puede ser considerada más afín al “cuerpo-sentimiento”, pero también a la anulación del bailarín como sujeto, que debe permanecer neutro y oculto, más acorde al “cuerpo-neutral”.

Tomando la elipse rayada que hace referencia al espectro de la danza contemporánea, se presenta un nuevo esquema incluyendo dos nuevas variantes. Por un lado, el eje V y, por otro lado, los ejes W1 y W2, que establecen respectivamente el binomio que enfrenta la idea de “representar” frente a la de “presentar”. Atendiendo al binomio “representación-presentación”, la “representación” busca a través de la

identificación de un personaje ficticio cierto realismo, mientras que la “presentación” busca a través del propio cuerpo afirmar el propio carácter escénico del hecho teatral, es decir, afirmar el cuerpo desde su propia realidad escénica. Así pues, se podría decir que la “representación” tiende a tener un carácter idealista, mientras que la “presentación” tiende más bien a tener un carácter materialista.

En este sentido, en la Figura 3, se puede apreciar de manera visual la relación existente entre estos dos binomios que cohabitan dentro del campo coreográfico: por un lado, el binomio que enfrenta el “cuerpo-sensible” con el “cuerpo-aséptico”, y, por otro lado, el binomio que enfrenta la “representación” con la “presentación” del hecho teatral.

De acuerdo con la Figura 3, cuanto más próximo al eje central se encuentra el binomio del



Imagen 1. *El Lago de los Cisnes* (2022). Teatro Nacional de República Dominicana. Fotografía: Mika Pasco.

“cuerpo-sensible” y el “cuerpo-aséptico”, más tenderá a tener un carácter en torno a la “representación”; mientras que cuanto más se aleja de este eje central y más se aproxima a los ejes de los extremos, lo tendrá hacia la “presentación”.

A través de la observación de la Figura 3, se pueden realizar las siguientes apreciaciones:

1. Las propuestas más afines a trabajar con el “cuerpo-emocional” y con el “cuerpo-materia” se identifican más con la idea de “presentar” a través de la danza. En este sentido, de los diferentes términos que se usan para identificar la danza escénica, se pueden señalar como más afines a esta característica a la danza teatro, el teatro físico, la *non danse*, el post baile o la post danza.
2. En oposición, en las propuestas que trabajan un cuerpo con “sensibilidad ficticia”, vemos que están directamente sobre el eje V, el cual identifica la idea de “representar” a través de la danza, cuyo mayor

exponente se ha designado al señalar la mayoría de las obras de ballet académicas.

3. La elipse “sentimientos”, que identifica tanto a piezas académicas modernizadas como a modernas academizadas, tiene una zona de la periferia de su elipse más próxima al eje V de la “representación teatral”; mientras que otra de la periferia de su elipse tiende al eje W1 de la “presentación teatral”.

4. De manera análoga, la elipse “sin emociones”, que identifica igualmente tanto a piezas académicas modernizadas como a modernas academizadas, tiene una zona de la periferia de su elipse más próxima al eje V de la “representación teatral”; mientras que otra de la periferia de su elipse tiende al eje W2 de la “presentación teatral”.

Conclusiones

En vista de la continua expansión de la danza escénica, es crucial reconocer que las corporalidades propuestas en este artículo no deben considerarse

como absolutas o inamovibles, sino más bien como estructuras flexibles y modulables. Estas estructuras tienen la capacidad de evolucionar, redefinirse y matizarse de acuerdo con los territorios que vaya conformando el dinámico espacio del hecho teatral. El binomio "cuerpo sensible" y "cuerpo-aséptico", propuesto para definir estas corporalidades, busca facilitar la comprensión de los diversos usos del cuerpo en la danza escénica, así como promover el análisis de las relaciones entre el cuerpo, el movimiento y la escritura coreográfica.

Este enfoque resulta más específico y preciso que la equiparación exclusiva del cuerpo de la danza escénica con un estilo, técnica o territorio. Aunque se ha intentado desarrollar una propuesta coherente y plausible, se reconoce la complejidad del objeto de estudio, que continuará matizándose en función de los territorios en expansión de la danza escénica.

Para finalizar, se quiere señalar que para contribuir al avance del conocimiento en la danza escénica, es esencial desarrollar métodos que, en lugar de depender únicamente de una terminología unificada, integren rigurosamente una metodología que valore la subjetividad dentro de la investigación artística. Esto implica la necesidad de configurar campos ontológicos que capturen la cultura viviente y expansiva que surge de la danza escénica. La reflexión y la práctica artística deben trabajar en conjunto para ampliar el conocimiento del campo coreográfico, brindando así un aporte valioso al pulso artístico en el momento de la creación.

Referencias

Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgins, P., & Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana Teatres de la Generalitat Valenciana.

Bales, M., & Eliot, K. (2013). *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies*. OUP USA.

Ballet Junior de Genève. (2012, 29 marzo). *Flabbergast - 2012* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gsMBMZBsgAk>

Iván Pérez. (2014, 11 febrero). *Flesh by Iván Pérez* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UnfRkaoYcD8>

López, D. (2018). *Emoción y sentimientos: No somos seres racionales... somos seres emocionales que razonan*. Ariel.

Mercat de les Flors. (2016, 1 marzo). *Retrat coreogràfic LA VERONAL* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ghQ_79w9KjE

MOMIX - Archive Channel. (2009, 19 junio). *Botànica promo video* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BSWuasd6-Sw>

MONARDA. (2023, 5 mayo). *Wings of Wax: Clip from the Ballet by Jiří Kylián | Nederlands Dans Theater* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WKF27O4m-il>

Nederlands Dans Theater (NDT). (2016, 11 febrero). *The statement - Crystal Pite (NDT 1 | Somos)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rragD1P34NA>

Plataforma ANM. (2019, 8 octubre). *Trio A - Yvonne Rainer* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI

Pérez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Lom Ediciones.

Pina Bausch - Café Müller [libro-DVD]. (2010).

Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha.

Grimm, T. (Director). (2000). *The Green Table*. [DVD. Producción del Joffrey Ballet de la obra *The green table* de Kurt Joss] Kultur Video.

The Poise Project. (2017, 26 julio). *Trisha Brown in Watermotor, by Babette Mangolte 1978* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2-5o8dLagJ8>