

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
PRÓLOGO DE LA TRADUCTORA .....	9
La danza comunitaria: escenario italiano y español .....	9
La autora: Franca Zagatti y su centro artístico <i>Mousikè</i> .....	11
Problemas de traducción .....	12
INTRODUCCIÓN DE LA AUTORA .....	19
<i>Capítulo 1. ¿De qué cuerpo estamos hablando?</i> .....	23
El eje tener/ser .....	23
La multiplicidad de las historias individuales .....	25
Un cuerpo “posible” entre pensamiento y emoción .....	28
La dimensión expresiva y artística del movimiento .....	33
<i>Capítulo 2. ¿En qué danza estamos pensando?</i> .....	37
No cómo, sino por qué se danza .....	37
Las funciones de la danza .....	38
Gestos danzantes .....	39
La intencionalidad del movimiento .....	40
Ramificaciones .....	43
<i>Capítulo 3. Expresión, movimiento, danza: la herencia de un siglo ...</i>	51
En busca de un mundo posible .....	51
François Delsarte: gesto y expresión .....	53
Isadora Duncan: la belleza del cuerpo liberado .....	57
Rudolf Laban: pensar en términos de movimiento .....	61
Margaret H'Doubler: una danza para todos .....	66
Anna Halprin: entramados de vida y arte .....	70
<i>Capítulo 4. Una danza para todos y para cada uno</i> .....	77
Los valores de referencia .....	77
<i>Community Dance</i> : ¿solo un asunto inglés? .....	82
Comunidad de danzas, danzas comunitarias .....	85
La perdida ciudad de la danza .....	89
CONCLUSIONES .....	91

BIBLIOGRAFÍA .....	95
RESUMEN IN ITALIANO .....	101

## Agradecimientos

A mi directora de tesis, la profesora Carmen Castillo Peña, que me ha permitido realizar este proyecto.

A mis padres y a mi familia, que son el apoyo que nunca fallará y en el cual puedo siempre confiar.

A mi profesora de danza Daniela, por entenderme como nadie sabe hacer, por seguir creyendo en mí, y sin la cual hoy no estaría aquí.

A mis amigas que han compartido conmigo este recorrido, en particular Alice, con la cual nos hemos estimulado y ayudado recíprocamente en estos meses largos y complicados.

A Macarena, que no obstante la distancia está siempre ahí. Gracias sobre todo por solucionar perfectamente todas mis dudas lingüísticas.

A la profesora y autora Franca Zagatti, por su amabilidad y disponibilidad en concederme todas las informaciones que necesitaba.

A la danza, a la música y a Giorgia, que representan lo mágico de mi vida.



## Introducción

El contenido del siguiente trabajo consiste en una propuesta de traducción de la primera parte del libro *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza per una danza di comunità*, el cual tiene como tema principal mi mayor pasión, la danza. Este mundo forma parte de la persona que soy, es una realidad de la cual he aprendido y sigo aprendiendo muchísimo y que alimenta mi interés y curiosidad cada día que pasa. Gracias a este recorrido de traducción he podido poner mis conocimientos lingüísticos a disposición de un ámbito que me encanta y que en sí es fascinante para muchos. El libro en cuestión, de la profesora Franca Zagatti, cuya presentación proporcionaré en el primer capítulo, fue un consejo y el resultado de unas conversaciones con mi profesora de danza, la cual desde el principio me contagió con su entusiasmo y prometió ofrecerme todo lo que necesitaría, en el caso en que se realizaría este proyecto. De hecho, una vez confirmada dicha propuesta, su disponibilidad, su ayuda y sus consejos han sido muy importantes para realizar y completar este trabajo. Además ella ha representado, y sigue representando, el puente principal entre la autora y yo, por la relación de amistad que une a las dos desde hace años, y gracias a esto he podido encontrar personalmente a la autora, aprovechando de esta oportunidad para hablar y discutir de este trabajo. La danza comunitaria es el fulcro de este libro y representa un campo bastante amplio y al alcance de todos, además, como la mayoría de los artes, está relacionado al mismo tiempo con muchos otros ámbitos con los cuales mantiene continuos intercambios de varios tipos. Generalmente, las personas que no forman parte del mundo de la danza o que tienen de ella un conocimiento superficial, asocian esta palabra solo al *ballet*, o danza clásica, y están convencidos de que represente, de manera mucho más simplificada y restrictiva, solo un conjunto de tutús, zapatillas de punta, saltos y giros. Pero la realidad es que dentro del mundo de la danza se hallan muchas otras realidades menos conocidas pero no por esto menos interesantes, como pueden ser la danza moderna, la danza contemporánea, el neoclásico, el hip hop, la *street dance*, la danza educativa y la danza comunitaria. Con el término *danza comunitaria* no se designa un particular tipo o estilo de danza, sino se designa una danza que está presente en el ámbito social y que representa una forma de expresión, integración y

compartición<sup>1</sup>, cuyo intento y objetivo es el de dirigirse e involucrar indistintamente a cualquier persona que quiera vivir una experiencia extraordinaria – en el sentido etimológico de extra-ordinaria, es decir fuera de lo ordinario-, pero sobre todo a todas esas “comunidades” minoritarias socialmente “frágiles” o marginadas para que puedan mejorar su condición, o simplemente buscar y encontrar una dosis mayor de autoestima, coraje y vida dentro de sí mismos.

*Persone che danzano* está estructurado en dos partes, cada una formada por cuatro capítulos, la primera de carácter teórico y la segunda de carácter más práctico. Mi aportación concierne solo a la primera parte, la cual trata de la danza comunitaria desde el punto de vista metodológico, histórico, cultural y pedagógico: la autora empieza siempre por la pura reflexión personal y sucesivamente analiza los distintos temas que pueden hallarse alrededor de la danza comunitaria, como por ejemplo los del cuerpo y del movimiento. Como presentación del libro, la autora proporciona su propia introducción en la cual explica el contenido de su obra, las motivaciones y los objetivos que están en las bases de ella y además la indiferente modalidad con la cual el lector puede leer el texto. Para completar el marco cultural, antes de mi propuesta de traducción, en primer lugar presentaré brevemente los escenarios italiano y español en los cuales se inserta la danza comunitaria, en segundo lugar la figura de la autora juntamente a su carrera artística, y sucesivamente explicaré más en detalle cuáles fueron los principales problemas de traducción y las mayores dificultades que he tenido que afrontar durante el proceso de traducción, comentando y sosteniendo mis elecciones. Analizando más en lo específico el tema del libro, en el primer capítulo se presenta la idea de cuerpo, de lo que es, de lo que las personas entienden y sienten como cuerpo y de la relación que hay entre cuerpo y emociones, movimientos e historias individuales. Además se habla de identidad corpórea, de la importancia de la consciencia y de la escucha del mismo cuerpo. El segundo capítulo trata de la danza en general, de sus funciones y beneficios y de los movimientos y gestos que proceden de ella; es fundamental que todos los gestos y movimientos estén pensados porque solo de esta forma pueden originar una danza creativa, que tenga un significado y que pueda transmitir algo. En el tercer capítulo se presentan las figuras principales y promotoras de la danza contemporánea, juntamente con los respectivos recorridos personales y

---

<sup>1</sup> [http://www.mousikeprogettieducativi.com/stampa.php?pagina=persone\\_che\\_danzano.php](http://www.mousikeprogettieducativi.com/stampa.php?pagina=persone_che_danzano.php)

artísticos que han marcado la evolución de la danza, partiendo de los principios del siglo XIX con François Delsarte y llegando hasta finales del siglo XX con Anna Halprin. Finalmente, en el cuarto capítulo se habla de la importancia de la difusión de la danza comunitaria entre las personas, evidenciando precisamente los temas de individualidad y comunidad, y además se analizan algunos casos concretos de danza comunitaria. La segunda parte del libro concierne al aspecto práctico de la danza comunitaria, es decir que se explican los varios contextos y también las varias situaciones con aquellas personas “particulares” como por ejemplos mayores, niños y discapacitados en las cuales ella opera; además se presentan la organización y las modalidades de los encuentros donde la danza tiene el papel de protagonista. Por último, se proporcionan unos módulos operativos que representan prácticas concretas de danza y que pueden ser utilizados sin problemas en los varios escenarios dependiendo de lo que se requiere o de lo que se necesita. Por consiguiente, tras haber trazado una visión general del contenido, se puede afirmar que este libro tiene un carácter descriptivo-explicativo y pedagógico en el cual se encuentran tanto teorías y reflexiones como ideas y proyectos concretos fácilmente aplicables no solo en el ámbito de la danza sino también en la vida cotidiana. Cuando al principio se me propuso esta idea de traducir un libro italiano para el español, realizando de este modo una traducción activa, es decir a una lengua meta que no es mi lengua materna, estaba al mismo tiempo entusiasta pero también un poco preocupada, porque era consciente de que las dificultades serían mayores, sin embargo he aceptado este desafío conmigo misma por la voluntad de comprometerme en esta nueva aventura y para poner a prueba mis conocimientos y mis competencias.

Por lo que concierne a los diccionarios monolingüe, para el italiano he utilizado el diccionario Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana (2013) y el diccionario en línea Treccani, mientras que por lo que concierne al español he utilizado la vigesimotercera edición del Diccionario de la lengua española (2014) y los varios diccionarios que ofrece la página web de la Real Academia Española, como por ejemplo el DRAE (2014), el Diccionario panhispánico de dudas y también los otros diccionarios anteriores al DRAE (2014). Además, para la consultación de aquellas palabras que me parecían menos usadas, más abstractas o de las cuales quería tener informaciones diacrónicas, he consultado también el CREA y el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la

lengua española (NTLLE). Por lo que concierne al diccionario bilingüe, he utilizado el GARZANTI spagnolo-italiano italiano-spagnolo de 2009.

Ha sido interesante descubrir este nuevo campo tanto desde el punto de vista del contenido como desde el punto de vista lingüístico, porque ha sido un aprendizaje total que ha involucrado tanto mi lengua materna, el italiano, como la lengua meta, el español. Además, el ámbito social me atrae de manera particular, sobre todo me gusta ver y aprender cómo se puede ayudar a las personas, por lo tanto me hacía ilusión aprender un poco más con respecto a las posibilidades y a las ventajas que la danza puede llevar a este ámbito. La danza comunitaria es una realidad reciente, se habla de los primeros años del siglo XXI, que aún no se ha afirmado de manera masiva ni en España ni en Italia pero que en los últimos años se está difundiendo rápidamente en ambos países, por consiguiente con este trabajo mi esperanza es la de contribuir a la expansión y al progreso de este productivo y maravilloso mundo del cual estoy orgullosa de formar parte.

## PRÓLOGO DE LA TRADUCTORA

### **La danza comunitaria: escenario italiano y español**

La danza comunitaria tiene dos orígenes: uno europeo y uno estadounidense. En Europa, fue Rudolf Laban – el padre de la danza contemporánea - el que, a principios del siglo XX, desarrolló un recorrido que pudiese llevar al individuo a una consciencia mejor y avanzada de su propio cuerpo y de sus propias cualidades con el objetivo de mejorar la relación entre impulsos interiores y acciones, conjugando por tanto la dimensión interior con la dimensión exterior de las personas. Su idea esencial era que “cada hombre es un danzador”<sup>2</sup> y, por consiguiente, cada persona puede participar e involucrarse en la experiencia de la danza. Por otro lado, en los Estados Unidos, después de los años ’60, la californiana Anna Halprin empezó a trabajar a través de la danza con los que tenían cáncer, SIDA, con grupos de personas de distintas etnias y con homosexuales. Desde hace 20 años, por lo menos, la danza sale de la perspectiva del taller e intenta proponerse como forma de intervención artística en el ámbito social, respondiendo a la urgencia de una incomodidad en una sociedad en la cual las comunicaciones se hacen cada vez más impersonales y fragmentarias. Por consiguiente, el intento es el de involucrar a todos los no profesionales que pertenecen al mundo de la danza en una experiencia de relaciones y uniones que empuje más allá de la simple técnica que establece los diferentes recorridos, trabajando sobre el aspecto creativo y artístico de cada uno de nosotros<sup>3</sup>. Seguramente muchas de las personas, si no todas, que se acercan a la danza de comunidad no harán de la danza su mayor prioridad, pero seguro que podrán convertirse en un público de este mundo porque la experiencia directa ayuda a entender mejor lo que se verá.

En España y en Italia la situación que concierne a la danza comunitaria es similar, es decir que en ambos países aún no es muy conocida y no tiene tanto éxito como en otros países de Europa y de América - quizá sea por una cuestión de cultura o de puntos de vista diferentes-, sin embargo se está expandiendo rápidamente. En Italia hay tres centros principales en los que se ha institucionalizado la danza comunitaria, y estos son Bolonia, con *Mousiké Progetti Educativi* de Franca Zagatti, Rovereto con el *Centro*

---

<sup>2</sup> Cita de Rudolf Laban

<sup>3</sup> <http://www.artispresent.it/rec--int/danza-di-comunita-origini-e-scopi>

*Internazionale della Danza* del coreógrafo Luca Silvestrini y Florencia con la *Accademia sull'Arte del Gesto* del coreógrafo Virgilio Sieni. A todo esto luego se añaden varios artistas, compañías y escuelas que proponen proyectos y laboratorios de danza comunitaria por todo el territorio italiano<sup>4</sup>. Teniendo en cuenta que *Persone che danzano* fue publicado en 2012, a diferencia de lo que afirma la autora en el capítulo cuatro de la primera parte, es decir que la danza comunitaria aún no estaba muy difundida en Italia, hoy en día la situación ha evolucionado y la denominación *danza di comunità* ha alcanzado una mayor popularidad<sup>5</sup>. Sin embargo, lo triste es que el entorno de la danza italiana sigue siendo crítico porque no encuentra el mismo reconocimiento de los otros artes, de esta forma tiene dificultad en obtener el apoyo y las subvenciones que le corresponderían.

En España lo que destaca es que, a diferencia de Italia, la cultura alrededor de los varios tipos de arte, y sobre todo en torno a la danza, está aumentando, como indican los datos del Inventario de Operaciones Estadísticas de la Administración del Estado<sup>6</sup>. En la Península tiene una notable importancia el INAEM, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, organismo del Ministerio de la Cultura de España fundado en 1985. El objetivo de este instituto es el de proteger y favorecer el desarrollo de estas artes tanto en España como en el exterior, y colabora con las Comunidades Autónomas, con instituciones públicas y también privadas. Una de las múltiples iniciativas propuesta por este Instituto es precisamente el uso de las artes escénicas a favor de la inclusión social, a través de proyectos, acciones y acuerdos con los varios centros; por ejemplo se organizan “Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas”<sup>7</sup>, las últimas de las cuales tuvieron lugar en mayo de 2017 en Murcia y cuyo lema era “Cuerpos en movimiento”. Junto a talleres y espectáculos, se habló también de la inclusión en esta realidad de las personas con capacidades diferentes. Luego, por todo el territorio nacional están presentes diferentes escuelas, compañías de danza y asociaciones privadas que favorecen y practican la danza comunitaria, como por ejemplo el Conservatorio Superior de Danza de Madrid “María de Ávila” (CSDMA)

---

<sup>4</sup> <http://www.artispresent.it/rec--int/danza-di-comunita-origini-e-scopi>

<sup>5</sup> Las informaciones proceden de una conversación con la autora sobre el tema.

<sup>6</sup> <http://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/mecd/Paginas/2017/310517informecultura.aspx>

<sup>7</sup> <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social/jornadas-sobre-la-inclusion-social.html>

con la profesora Mercedes Pacheco, la Escuela Municipal de Música y Danza (EMMD) y el Festival “Trayectos”.

### **La autora: Franca Zagatti y su centro artístico *Mousikè***

Franca Zagatti es una estudiosa, profesora y artista de danza que dedica su vida a la difusión y a la afirmación del valor formativo de la danza y de la visión ético-estética de la corporeidad en el ámbito social<sup>8</sup>. Es vicepresidenta de la DES - *Associazione Nazionale Danza Educazione Società*<sup>9</sup> y sigue colaborando con varios proyectos sociales y educativos en las principales ciudades italianas. De 1999 a 2012 fue profesora de la Facultad de Ciencias de la Formación en la Universidad de Bolonia y de 2004 a 2006 enseñó en el curso superior<sup>10</sup> de Disciplinas teatrales en la Facultad de Letras y Filosofías en la misma universidad. Además, desde 1989, dirige el centro artístico *Mousikè* que fundó ella misma en Bolonia, donde sigue enseñando danza creativa y composición, y donde es responsable del *Corso di Danzeducadore*<sup>11</sup> cuyo objetivo es la formación de operadores de danza para el contexto escolar y de comunidad. Escribió también artículos, ensayos y algunos libros, de los cuales los más importantes son *La danza educativa. Principi metodologici e itinerari operativi*, MPE, Bologna, 2004; *Parlare all'altra metà del mondo*, MPE, Bologna, 2009; “*A partire dai corpi. Tracce linguistiche e messaggi di cura in educazione*” in, Paola Manuzzi (a cura di) *I corpi e la cura*, Pisa, ETS, 2009; *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, (MPE, Bologna, 2012).

Su mayor compromiso concierne a la enseñanza de la danza para niños, chicos, personas con discapacidades o problemas de varios tipos y a la formación de educadores y profesores de danza.

Su centro artístico *Mousiké*, que, como ya escrito, se halla en Bolonia, tiene el objetivo de “promover y difundir la danza como experiencia artística y cultural capaz de

---

<sup>8</sup> Las informaciones proceden de su curriculum vitae y otros documentos que la autora muy amablemente me ha proporcionado.

<sup>9</sup> Para una explicación más completa de dicha Sociedad véase el capítulo 4

<sup>10</sup> En Italia la mayor parte de las carreras universitarias se dividen en dos titulaciones, la primera llamada Laurea Triennale que dura 3 años, y la segunda llamada Laurea Magistrale o en algunos casos Specialistica que dura 2 años y a la cual se puede acceder tras la consecución de la Laurea Triennale. En España no existe una subdivisión similar.

<sup>11</sup> La explicación de *danzaeducadore* se encuentra en una la nota 29 del capítulo 4 y es dada por la autora misma.

favorecer y mejorar, desde la primera infancia, la expresión creativa y el bienestar psicofísico de cada persona”<sup>12</sup>. Las propuestas que se ofrecen en esta estructura quieren avanzar una visión de la danza relacionada con los contextos artístico, educativo, pedagógico y social y quieren involucrar a personas de cualquier edad y de cualquier estado social, sin distinción alguna. De hecho, además de los cursos de danza clásica y contemporánea, de los laboratorios de danza creativa y comunitaria y de los cursos de formación para los profesores, destaca el Curso para Danzaeducador, que resulta ser el primer curso profesional reconocido en este ámbito.

## **Problemas de traducción**

En el proceso de traducción he tenido que resolver algunos problemas, sobre todo lingüísticos, que he señalado con notas directamente en el texto si se trata de un caso individual o particular, o que explicaré en este párrafo si se trata de casos que se repiten varias veces a lo largo de los capítulos. Como explica la profesora Hurtado Albir, los problemas de traducción se pueden dividir en cuatro tipos, que son respectivamente los problemas lingüísticos, extralingüísticos, instrumentales y pragmáticos<sup>13</sup>; en mi trabajo encará principalmente problemas lingüísticos e instrumentales - es decir aquellos que conciernen a la fase de documentación-, los primeros de los cuales iré presentando a continuación con el apoyo de algunos ejemplos. En primer lugar analizaré los problemas lingüísticos que he resuelto sin utilizar ninguna técnica específica y en segundo lugar dejaré los que he resuelto utilizando las distintas técnicas traductoras.

Cuando empecé a traducir lo primero que observé fue que en este texto se utilizan mucho las construcciones impersonales y pasivas, y, también, oraciones con sujeto implícito, por lo tanto, dado que en español estas formas no se usan de manera tan amplia, el hecho de transformar, en la mayoría de los casos, las formas implícitas en explícitas y las formas pasivas en activas ha sido el cambio principal que realicé en la traducción. Además, en el texto de llegada he utilizado mucho una construcción típica del español llamada “pasiva refleja”, la cual se construye solo a partir de verbos

---

<sup>12</sup> [www.mousike.it](http://www.mousike.it). La traducción es mía.

<sup>13</sup> Hurtado Albir (2001).

transitivos y está formada con el pronombre ‘se’ seguido por el verbo conjugado en tercera persona. Por ejemplo:

**it.** “In questo modo viene incoraggiata un’ideologia dell’emulazione [...]” (cap. 1)

**esp.** “De esta manera se fomenta una ideología de la emulación [...]”

Otro caso general es el que se refiere a construcciones como “verbo ser+sujeto+a+infinitivo” que indica el cumplimiento de una acción y que en este sentido no existe en español: en la mayoría de los casos he traducido con “verbo ser+sujeto+el/la que+verbo conjugado”:

**it.** “... è l’elemento fisico a farsi sentire” (cap. 1)

**esp.** “... es el elemento físico el que se manifiesta”

De igual modo, la comparación en la que el segundo término se expresa con la estructura “da+infinitivo” como consecuencia de lo dicho antes, ha sido traducida con una subordinada explícita introducida por “que”:

**it.** “tanto intrisecamente vitali da prestarsi...” (cap. 3)

**esp.** “tan intrínsecamente vitales que se prestan...”

También he tenido que intervenir en la traducción de ciertas subordinadas sustantivas:

**it.** “[...] per permettere a questo circuito di funzionare al meglio [...]” (cap. 1)

**esp.** “[...] para permitir que este circuito funcione lo más posible [...]”

Otra diferencia que he encontrado fue que en general en español se suele poner el adjetivo después del sustantivo, a excepción de algunos casos en los cuales se pone por delante para evidenciar un determinado matiz, mientras que en italiano, y en lo específico en este texto, los adjetivos casi siempre se hallan delante del verbo: en la mayoría de los casos, si no había otros impedimentos, he decidido invertir el binomio adjetivo-sustantivo italiano con el binomio sustantivo-adjetivo español porque la frase me resultaba más natural. Un ejemplo es el que sigue:

**it.** “[...] può oscillare fra due diverse modalità di intendere [...]” (cap. 1)

**esp.** “[...] puede oscilar entre dos modalidades diferentes de entender [...]”

Sin embargo, en algunos casos en los cuales había una pareja de adjetivos unidos por una conjunción copulativa, o por múltiples comas, tanto que se encontrasen antes o después del sustantivo he optado por dejarlo todo igual:

**it.** “vari e diversi momenti”      **esp.** “varios y diferentes momentos” (cap. 1)

**it.** “[...] aperto ad un utilizzo ampio, culturale e sociale della danza...” (cap. 2)

**esp.** “[...] abierta a una utilización amplia, cultural y social de la danza...”

Otra cuestión ha sido la de la partícula pronominal enclítica *ne* y la del verbo polisémico *rendere*, sin equivalentes traductivos en español. La partícula *ne* puede indicar diferentes valores, por ejemplo puede cumplir la función de complemento indirecto, pronombre demostrativo o de partitivo. Por lo que concierne el verbo *rendere*, que tiene muchos significados, entre los cuales *devolver*, *producir*, *representar*, *transformar*, en italiano se utiliza muchísimo este verbo por su amplia polisemia y gran aplicabilidad a todos los contextos, así que, a la hora de traducir en español, he tenido que analizar atentamente cada frase y cada contexto para elegir la manera mejor de transferir el mismo significado: la mayoría de las veces he empleado el verbo de cambio “*hacer que*” pero en otros casos he utilizado otras estructuras, por ejemplo:

**it.** “La società dell’immagine, che è la nostra società, ha prodotto uno scollamento fra realtà e finzione talmente significativa, da rendere tutto ciò che è apparenza più attraente della vita stessa”. (cap. 1)

**esp.** “La sociedad de la imagen, que es nuestra sociedad, produjo una disgregación entre realidad y ficción tan significativa que hizo que todo lo que es apariencia fuese más atractivo que la vida misma”.

**it.** “[...] dalla capacità di rendere “presente” la danza nella vita delle persone [...]” (cap. 4)

**esp.** “[...] de la capacidad para que la danza esté “presente” en las vidas de las personas[.]”

En cuanto a la forma implícita de la subordinada temporal, dependiendo de los casos, he traducido poniendo el verbo más adecuado por sí solo en varias formas o acompañado por adverbios temporales:

**it.** “Al suo arrivo”

**esp.** “cuando llegó” (cap. 3)

**it.** “In fuga”

**esp.** “huyendo” (cap. 3)

Una última nota se refiere a la determinación del sustantivo: en español es frecuente el posesivo en casos en que el italiano utiliza el artículo determinado. Por ejemplo:

**it.** “[...] individui pronti ad affrontare processi evolutivi e trasformativi della propria identità”. (cap. 1)

**esp.** “[...] individuos listos para afrontar procesos evolutivos y transformativos de su propia identidad”.

En cuanto a la cohesión del texto, dado que en italiano se tiende a crear frases largas y complicadas, sobre todo en el italiano escrito, como afirmé antes, para dar un sentido mayor de formalidad, en algunos casos he preferido dividir y marcar las frases bastante largas con comas y puntos y comas, para evitar perder o para simplificar el sentido del discurso. Sin embargo, dado que también en el español ocurre generalmente lo mismo, no he tenido que cambiar mucho el aspecto sintáctico, a excepción de algunos casos por elección personal. De hecho, por ejemplo, cuando encontraba listas de palabras bastante largas, unidas por comas, entre la penúltima y la última palabra he preferido poner la conjunción copulativa “y” en vez de dejar la coma simple como en el original italiano, porque en mi opinión daba un sentido más completo de conclusión a la frase.

**it.** “[...] la scelta di comportamenti, pratiche, abitudini”. (cap. 1)

**esp.** “[...] la elección de comportamientos, prácticas y costumbres”.

En esta segunda parte presentaré esos problemas de traducción que he resuelto utilizando las técnicas traductoras, por la cuales he tomado como referencia el libro *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* (2001) de la traductora y profesora Amparo Hurtado Albir.

La que más utilicé fue la modulación<sup>14</sup>, sobre todo por lo que concierne al cambio pasivo/activo que comenté anteriormente. Por ejemplo:

**it.** “[...] dal contesto culturale [...] nella quale è inserita ed ha maturato”. (cap. 1)

---

<sup>14</sup> Hurtado Albir (2001).

**esp.** “[...] del contexto cultural [...] en el cual ella se inserta y ha madurado”.

**it.** “A meno che non sia intrapresa come pratica individuale [...]” (cap. 2)

**esp.** “A menos que no se emprenda como práctica individual [...]”

Otra técnica que utilicé mucho fue la transposición, la cual se refiere principalmente a un cambio de la categoría gramatical. Existen diferentes tipos de transposición y aquellos que he encontrado son:

- De adverbio a sustantivo y viceversa:

**it.** “[...] si modella indistintamente su un “noi” [...]” (cap. 1)

**esp.** “[...] se modela sin distinción sobre un nosotros [...]”

- De verbo a sustantivo y viceversa:

**it.** “[...] con le ragioni del suo esistere”. (cap. 2)

**esp.** “[...] con las razones de su existencia”.

**it.** “[...] è più un momento di risveglio che [...]” (cap. 2)

**esp.** “[...] es más un despertar que [...]”

- Cambio de tiempo verbal:

**it.** “[...] chi, invece, si sentirà frustrato [...]” (cap. 1)

**esp.** “[...] los que, por el contrario, se sienten frustrados [...]”

- De sustantivo a pronombre interrogativo:

**it.** “Non il modo, ma i motivi del danzare” (cap. 2)

**esp.** “No cómo, sino por qué se danza”

- De adjetivo a sustantivo y viceversa:

**it.** “[...] in una festa paesana [...]” (cap. 2)

**esp.** “[...]en una fiesta de un pueblo [...]”

**it.** “[...] e delle nostre pratiche di lavoro”. (cap. 2)

**esp.** “[...] y de nuestras prácticas laborales”.

En medida menor me he valido también de la ampliación lingüística y de su opuesto, la comprensión, cuando he considerado necesario aclarar y añadir, en el primer caso, o simplificar en el segundo, algunos elementos lingüísticos del texto. La ampliación la utilicé sobre todo cuando el texto tenía ambigüedades por los sujetos implícitos, cuando la frase, traducida literalmente, me parecía un poco carente de unión y naturalidad en español. También la utilicé en los siguientes casos:

**it.** “[...] la nostra normalità di simili”. (cap. 1)  
**esp.** “[...] nuestra normalidad de seres similares”.

**it.** “[...] aiuterebbe in molte situazioni, difficili e non”. (cap. 1)  
**esp.** “[...] ayudaría en muchas situaciones, difíciles y no difíciles”.

Por lo que concierne a la comprensión, me ha servido sobre todo cuando se trataba de giros de palabras y perífrasis que se podían simplemente unificar en una o dos palabras, sin alterar o cambiar su significado intrínseco:

**it.** Capacità di tipo tecnico            **esp.** capacidades técnicas (cap. 1)  
**it.** capita di viveri                      **esp.** vivimos (cap. 1)

**it.** “[...] ogni gesto, nell’atto del suo stesso farsi, [...]” (cap. 1)  
**esp.** “[...] cada gesto, en su realización, [...]”

Siguiendo el mismo principio de la ampliación lingüística, pero tratándose de informaciones, he aplicado la amplificación; los casos en que recorrí a ella fueron pocos, sobre todo cuando no encontraba un equivalente, como por ejemplo:

**it.** Salutistici                              **esp.** “que conciernen a la salud” (cap. 1)

En el nivel de léxico, el problema mayor que encontré no consistió tanto en la equivalencia de los tecnicismos, de los términos pertenecientes al mundo de la danza, de frases hechas o metáforas, sino en aquellas combinaciones originales creadas por la autora muy rebuscadas y a menudo poco utilizadas en el italiano corriente que a veces tenían correspondencia en español pero en otras no. En algunos casos he decidido traducirlas literalmente y en otros, aquellas más “crípticas”, he decidido especificar su significado en nota, mientras que, si el adjetivo en cuestión no existía en español, he

optado por traducir con una transposición, dependiendo del adjetivo y de lo que encontraba en los diccionarios. Por ejemplo:

<b>it.</b> Polarità dialogante	<b>esp.</b> Polaridad dialogante	(cap. 1)
<b>it.</b> Desiderio proiettivo	<b>esp.</b> Deseo proyectivo	(cap. 1)
<b>it.</b> Movimento abitato	<b>esp.</b> Movimiento habitado	(cap. 2)
<b>it.</b> Animatoriale	<b>esp.</b> De animación	(cap. 3)
<b>it.</b> Laboratoriale	<b>esp.</b> De laboratorio	(cap. 4)

El mismo término clave de todo el libro, *danza di comunità* en italiano, al principio lo había traducido literalmente como “danza de comunidad”, pero luego me di cuenta de que no era adecuado dejarlo tal como era porque de este modo no resultaba tan claro su significado, ya que podía referirse tranquilamente a la(s) danza(s) típica(s) de cada comunidad española, y no a la danza que involucra a las comunidades “sociales”. Por lo tanto, tras haber apurado esta reflexión también con artículos, libros y páginas web en español, he entendido que el termino correspondiente al italiano *danza di comunità* es danza comunitaria.

Por lo que concierne a diferencias culturales, no he encontrado problemas particulares, solo quería indicar uno que se repite distintas veces a lo largo del texto y que se refiere a una diferente visión de “América” del italiano y del español y que se refleja en el lenguaje. En italiano cuando se quiere indicar los Estados Unidos y a la población de los estadounidenses se dice simplemente *America/americani*, considerando los estados de América del Sur como unidades separadas. En español esta denominación sería restrictiva e incorrecta dado que América comprende tanto el Norte como el Sur y que sobre todo la parte Sur, es decir Latinoamérica, tiene una relación más importante y estricta con España por motivos históricos, culturales y lingüísticos; por consiguiente en español hay que distinguir Estados Unidos y Latinoamérica y no es posible reunir todas estas dos partes bajo la palabra América. De esta forma, cada vez que en el texto aparecía la palabra *americano/a* o *America* iba a verificar que concerniese precisamente a los Estados Unidos y luego ponía la traducción más adecuada explicando el por qué de dicha elección.

## Introducción

*Si el ojo no se entrena, no ve. Si la piel no toca, no sabe.  
Si el hombre no imagina, se apaga*<sup>15</sup>.

Danilo Dolci

A diferencia de los cuerpos modelados en los modos y en las modalidades de nuestros tiempos, tan reacios a experiencias de diálogo y de aproximación corpórea, desde siempre los que danzan responden a impulsos dinámicos y vitales y se sumergen en flujos motores que resuenan de miradas, escuchas y contactos. Entrar en una perspectiva pedagógica de este tipo, sensible a las personas y a sus gestos, abierta a las relaciones y a las situaciones, que se preocupa de moverse, así como de hacer mover a los demás, puede solo orientar y condicionar profundamente los comportamientos y las prácticas<sup>16</sup> tanto en el plano personal como en el profesional. Por este motivo *Persone che danzano* celebra, además del derecho a la danza para todos en una dimensión artística marcada por un clima de espontaneidad participada, también la importancia de una operatividad fundada en el ejercicio de la reflexividad<sup>17</sup>.

Las prácticas de danza que se esbozarán en las páginas siguientes se inscriben en este horizonte procedimental en la convicción de que cualquier propuesta de danza, también la más divertida y despreocupada, cualquier gesto, también el más natural y espontáneo, realizados en ámbito educativo, tienen que ser guiados, siempre y en todo caso, por una costumbre a la comparación consigo mismos y tienen que ser estimulados por una modalidad de operar compleja e correlata que une entre sí el pensamiento y la acción, el sentir y el transmitir, el yo y el nosotros.

Empezando por el asunto del cuerpo y de los modelos culturales relacionados con él, se propondrá un análisis de la utilización de la danza en los contextos sociales y

---

<sup>15</sup> Dolci, D. *Il limone lunare. Poema per la radio dei poveri cristi*, Bari, Laterza, 1970. La traducción es mía. Danilo Dolci fue un activista, poeta, educador y sociólogo italiano.

<sup>16</sup> Con el término prácticas la autora indica todas las actuaciones de un pensamiento artístico, estético y pedagógico, es decir tanto lo que se pone en escena como lo que se proporciona en los encuentros, y esto concierne de igual manera a un plano tanto subjetivo, íntimo e individual como a uno público, explícito y profesional.

<sup>17</sup> Neologismo. Primera aparición: Diccionario esencial (2006). Definición: DRAE (2014)

1. f. Cualidad de reflexivo (acostumbrado a actuar con reflexión).

educativos, intentando mantener siempre en primer plano las conexiones entre concreción operativa y los escenarios metodológicos y conceptuales. El paradigma artístico y educativo hacia el cual nos dirigimos es el de la danza comunitaria que, liberándose de finalidades terapéuticas o, por el contrario, únicamente de diversión y entretenimiento, afirma una visión plural e inclusiva de la danza entendida como herramienta de participación e integración social al alcance de todos, independientemente de la edad, de las posibilidades, de las diferentes habilidades y conocimientos.

Lo que el texto ofrece al lector es un recorrido de acercamiento al concepto de danza comunitaria que avanza por núcleos de reflexión sobre el cuerpo, el movimiento y la danza investigados en clave histórica, social, cultural y pedagógica a través de una perspectiva explícitamente subjetiva y personal y, en este sentido, inevitablemente parcial. Después de una primera parte dedicada a delinear el fondo teórico y metodológico, se pasa a un análisis de los principales contextos en los cuales la danza comunitaria opera (familias, mayores, adolescentes, escuelas, centros sociales) y a la descripción de las principales estructuras y modalidades que sostienen el proyecto, la planificación y la gestión de los encuentros, para terminar con la presentación de enteros módulos operativos de gran aplicabilidad y empleo.

*Persone che danzano* está organizado de modo que los que leen pueden empezar, si lo desean, también por la segunda parte del libro, donde encontrarán una escritura más directa y un contenido rápidamente convertible en acciones concretas. O podrán decidir seguir el orden que, quizá solo por convención, pero no por convicción personal total, se quiere mantener conforme a los cánones tradicionales que normalmente hacen que los razonamientos empiecen por los aspectos más teóricos y abstractos y luego verifiquen, en las argumentaciones prácticas, su contenido.

En uno u otro caso, que se empiece por la primera parte, la cual requiere una concentración mayor y un enfoque de tipo mental y conceptual, o que se empiece por la segunda, donde la concreción de los temas abordados despierta la inmediatez y la fisicidad<sup>18</sup> de un pensamiento operativo y pragmático, lo que espero pueda llegar al lector es una visión de la corporeidad compleja e interconectada con la emoción del pensamiento y de la escritura.

---

<sup>18</sup> Neologismo. Primera aparición: DRAE (2014). 1. f. cult. corporeidad.

Cuando empecé a escribir este libro mi intención era la de hacer el balance sobre las más recientes prácticas de danza en ámbito formativo y educativo para intentar fijar, paralelamente, algunos progresos operativos importantes que emergieron en mi trabajo en estos últimos años. Llevándolo a cabo, sin embargo, me di cuenta de que en la escritura me he dejado llevar, además de la perspectiva metodológica, también por un deseo más íntimo y personal: el de crear un acto de agradecida devolución verbal con respecto a la danza, que en estos años he vivido y visto, que he generado y que me ha regenerado; porque por medio de la danza he crecido, he pensado, he meditado, he inventado, he disfrutado siempre, me he alegrado y me he encontrado a mí misma. Por medio del movimiento aprendí a dejarme atravesar por señales de transformación que procedían de mi cuerpo y del de los demás, y a dejar que su eco encontrase tiempos, espacios, y modos de mi vida diaria. Si es verdad, como yo creo, que en cada gesto podemos leer el relato peculiar de la historia individual de cada uno, lo que deseo, y que espero pueda seguir siendo contada por mis gestos, es, realmente, una conversación continua entrelazada a la danza de los demás.

Franca Zagatti



## ¿De qué cuerpo estamos hablando?

*Hay muchos pensamientos que solo el cuerpo puede pensar.*<sup>19</sup>

Mats Ek

### El eje tener/ser

“Si yo digo *cuerpo*, tú dices...” a veces empiezo de este modo, con un juego de analogías y asociaciones de palabras, muchos de los recorridos de formación que habitualmente estoy invitada a realizar en los varios contextos educativos. Las respuestas son siempre diferentes y se caracterizan por un doble punto de vista<sup>20</sup>: por un lado parece que se ve el cuerpo desde el exterior y la asociación recuerda palabras como: ágil, bonito, sano, fitness, cuidado, retocado, delgado, gordo; por otro lado, parece que se siente desde el interior, así que las palabras mudan y se convierten en: bienestar, calor, sensación, emoción, pasión, inquietud, estrés. Una visión no contradice la otra, ni existe sin la otra; a veces pensamos<sup>21</sup> en nuestro cuerpo como a una “cosa” que modelar, utilizar, cuidar<sup>22</sup>, sanar, mantener en forma, en otras ocasiones, por el contrario, vivimos nuestro cuerpo, sentimos que el cuerpo somos nosotros. Esto puede ocurrir durante un periodo de enfermedad, donde es el elemento físico el que se manifiesta en todo su enlace vital con la existencia, o durante situaciones de gran transporte emocional y afectivo o, a continuación, durante la realización de prácticas motoras entrelazadas con el pensamiento y la creatividad, etc... (Manuzzi, 2009).<sup>23</sup>

Y entonces yo no *tengo* solo un cuerpo, hecho de piel, huesos, músculos, órganos, que pueden ser utilizados según criterios biológicos, fisiológicos, que

---

<sup>19</sup> <https://historiakitch.wordpress.com/danza/>. Traducción de Carlos Gil.

<sup>20</sup> En italiano sería “*doppia scriminatura di sguardo*” donde *scriminatura* indica la raya del pelo. Por lo tanto la autora quiere indicar dos rayas, es decir dos puntos de vista diferentes. En la traducción he optado por la forma más general “*punto de vista*” porque no existe una expresión similar para indicar el mismo contenido.

<sup>21</sup> Compresión. En italiano es bastante frecuente el uso de la forma “*succede di/che + verbo*” al contrario del español, así que he decidido poner el presente simple del verbo que indica la misma cosa.

<sup>22</sup> En este caso he elegido el verbo cuidar en vez de curar porque en español el verbo curar se utiliza principalmente en ámbito médico mientras que cuidar tiene un significado más general y se entiende en el sentido de poner atención en todos los aspectos del cuerpo.

<sup>23</sup> La traducción de Manuzzi es mía.

conciernen a la salud<sup>24</sup>, sino, al mismo tiempo, yo *soy* un cuerpo que vive, percibe, y enseña emociones y pensamientos que se prestan a ser compartidos, comunicados y analizados. Cada persona en su vida se encuentra a atravesar, en varios y diferentes momentos, estas dos modalidades de percibirse, y, el hecho de colocarse o re-colocarse en el eje tener-ser un cuerpo, va a determinar la elección de comportamientos, prácticas y costumbres. Elegir qué comer, cómo curarse, cómo vestirse, qué tipo de actividad motora hacer, cómo expresarse, comunicar y relacionarse, contribuye a construir, expresar y comunicar un modelo preciso de identidad corpórea.

Tanto que prevalezca la idea de *tener* un cuerpo, como la de *ser* un cuerpo, en ambos casos, de hecho, no podemos separar esta visión del contexto cultural, social, político y religioso en el cual ella se inserta y ha madurado. Hablar de cuerpo lleva, por lo tanto, a enfrentarse no solo con la dialéctica del tener-ser, sino también con otra dialéctica, es decir aquella entre personal y social, entre dimensión privada y subjetiva por un lado, y pública y colectiva por otro. Porque ese mismo cuerpo que crece con nosotros y que expresa y cuenta nuestra historia personal, ha sido modelado a partir de un conjunto de valores y significados de orden moral, social, cultural y político que han plasmado sus gestos, sus actitudes y sus movimientos, ya que, como sintetiza eficazmente Galimberti, “residiendo en el mundo, el cuerpo contrae costumbres” (Galimberti, 1998, p. 69)<sup>25</sup>.

El diálogo entre estas dos dimensiones de la corporeidad, la subjetiva y la colectiva, crea una red espesa de recíprocas referencias que van a determinar y construir una identidad individual en continuo y constante devenir. El equilibrio entre la necesidad de ser auténticamente nosotros mismos y la necesidad de sentirnos confirmados, reconocidos e incluidos dentro de algunos modelos corpóreos culturalmente compartidos, depende en gran medida precisamente de los marcos culturales e históricos en los cuales este equilibrio va a insertarse y cumplirse. De este modo la construcción de la identidad puede oscilar entre dos modalidades diferentes de entender la dialéctica entre subjetividad y colectividad: la primera, la de un “yo” que actúa y prefigura un “nosotros” que da testimonio de los muchos “yos”<sup>26</sup> que lo

---

<sup>24</sup> Amplificación. En español no existe un adjetivo equivalente del italiano *salutistico*.

<sup>25</sup> La traducción de Galimberti es mía.

<sup>26</sup> El Diccionario Panhispánico autoriza el uso plural del pronombre: “Se emplea también como sustantivo que designa la propia personalidad individual. Su plural es *yos* o *yoes* (→ plural, 1b): «*Son tantos los yos que en mí murieron*» (Tusquets Mar [Esp. 1978]); «*Esta participación significa, por un lado, un*

componen; y la segunda, la de un “yo” que se adapta, sigue y se modela sin distinción sobre un “nosotros” que orienta y prescribe los comportamientos individuales. Es claro que, hoy más que nunca, parece que es la segunda dinámica la que prevalece, es decir la del “nosotros” que prefigura los diferentes “yos”, y por tanto son los modelos culturales de la corporeidad, y no al revés, los que orientan, sin mediación alguna<sup>27</sup>, los comportamientos, las costumbres y las prácticas<sup>28</sup> de muchos.

El cuerpo de nuestros días parece dibujar una humanidad de cuerpos delgados, jóvenes, ágiles, sanos, perfumados, suaves. Cuerpos que cada día nos guñan (descuidados de la vida verdadera que corre alrededor) desde las páginas de los periódicos, desde los muros de nuestras calles, desde las pantallas televisivas de nuestros hogares, de las palabras de la publicidad. La sociedad de la imagen, que es nuestra sociedad, produjo una disgregación entre realidad y ficción tan significativa que hizo que todo lo que es apariencia fuese más atractivo que la vida misma. De esta manera se fomenta la ideología de la emulación empujando a los individuos a perseguir modelos de cuerpos ideales, “cuerpos perfectos” homologados por una cruel masificación ético-estética. Es a partir de la apariencia física que se juzga a las personas y construir un cuerpo siempre en forma se ha convertido en un imperativo moral: “cuídate” afirma una publicidad famosa, y, de esta forma, hoy en día el cuerpo se ha convertido en “la expresión de una voluntad, el impulso de un deseo, la búsqueda de una identidad ‘rehecha’ que se quiere joven y, porque no, también en salud” (Fusacchi, 2008, p.9)<sup>29</sup>.

## **La multiplicidad de las historias individuales**

Si es verdad, como se suele decir, “que una mentira repetida mil veces se convierte en verdad”, entonces hoy en día son muchos los que creen que pueden conseguir controlar, por medio de una vigilancia enervante, cualquier señal del tiempo que pasa, cualquier indicio de fallo muscular y físico. Controlar el propio peso, cuando esto no degenera en una patología del comportamiento, se convierte en muchos casos en

---

*trascender del yo hacia la instancia suprema, pero también un trascender hacia los demás yoes» (Aisenson *Cuerpo* [Méx. 1981])”.*

<sup>27</sup> He elegido la forma “sin mediación alguna” porque es más frecuente de la forma “sin ninguna mediación” (datos CREA), como lo es en general la forma compuesta por sustantivo+adjetivo indefinido más que adjetivo indefinido+sustantivo.

<sup>28</sup> Se refiere a las prácticas motoras ya citadas anteriormente.

<sup>29</sup> La traducción de Fusacchi es mía.

una coartada con la que nos engañamos<sup>30</sup> de ser capaces de dominar la realidad, una confirmación de nuestra capacidad de auto-planearse y realizarse. Esconder las arrugas, rellenar los pómulos, hinchar los labios parece que se ha convertido en una práctica común, hasta el punto de que cuando unas caras se encuentran, parecen haber eliminado de sus propios rasgos cada rastro biográfico personal. Es claro que si el término de comparación con respecto al cual una persona decide si “se gusta” o no le gusta está modulado, no tanto en la historia y en las experiencias personales, sino más bien en la homologación a los cánones compartidos por la multitud, por consiguiente la polaridad dialogante<sup>31</sup> entre dimensión subjetiva y dimensión colectiva se anula, porque, si desaparece el sentido de la dimensión subjetiva, desaparece también el sentido de la dimensión colectiva y:

El sentimiento del “nosotros” expresado por el deseo de ser semejantes, es un modo que tienen los hombres de evitar la necesidad de analizarse mutuamente más a fondo” [...] Sentir vínculos comunes sin experiencia común sucede en primer lugar porque los hombres temen participar, temen los peligros, y los desafíos de ello, temen su dolor. (Sennet, 2002, pp. 60-62)

De este modo, exactamente en el plano de las identidades corpóreas, cada posible diversidad, cada desvío inesperado de la norma, en vez de ser leído según los parámetros de la individualidad y de la abertura, puede ser utilizado para definir y confirmar, por negación, nuestra propia normalidad de similares. Es suficiente pensar en como, muy a menudo, es exactamente el cuerpo de los “emarginados” – inmigrantes, gitanos, extracomunitarios – el que molesta y aleja a las personas; ese cuerpo – mal vestido, a veces sucio y maloliente, a menudo con un color de la piel diferente del nuestro – hace que esa persona sea tan diferente de nosotros que la consideramos totalmente “inapropiada” (Fusacchi, 2008, p.14)<sup>32</sup>. Seguir adelante, no pararse, no ver ni escuchar no crea remordimientos porque, al final, se esquiva *solo* un cuerpo: no una persona que es un cuerpo con una historia y un plan de vida personal, sino una persona que *tiene* un cuerpo que refuerza, por medio de su diversidad exterior, nuestra normalidad de seres similares.

---

<sup>30</sup> Dado que los sujetos de la dos acciones son distintos, en español no se puede mantener el infinitivo.

<sup>31</sup> Combinación original acuñada por la autora. El adjetivo *dialogante* es un neologismo, según los datos del CREA su primera aparición remonta al 1975 en “Sistemas de comunicación” del autor Jorge Urrutia.

<sup>32</sup> La traducción de Fusacchi es mía.

La desbordante propensión a la creación de modelos uniformadores acaba inevitablemente por reforzar los cierres, aplanar los comportamientos y las representaciones; acaba por negar todo tipo de deseo proyectivo y de confiada propensión hacia un futuro personal por construir también a partir de nuestra corporeidad. De este modo se llega a fomentar una homologación de los cuerpos también en la diversidad más que conceder autonomías a individuos listos para afrontar procesos evolutivos y transformativos de su propia identidad. Antes bien, resulta importante reconocer, ya a partir del vestuario, de los modos de actuar y de la gestualidad el “extracomunitario”, la “cuidadora”, el “retrasado”, el “vagabundo”: esto puede servir para reforzar nuestro modelo de normalidad y para crear guetos de recíproca exclusión.

Es esta la época de las “pasiones tristes”, como nos recuerdan en su ensayo, Miguel Benasayag y Gérard Schmit, que advierten:

Esta puesta en multiplicidad no concierne únicamente a aquellos que tienen problemas, pues también sería preciso que aquellos que se consideran normales pudieran por fin abandonar, con un gran alivio, esa terrible y dolorosa etiqueta del normal, con el fin de poder asumir y habitar las múltiples dimensiones de la fragilidad. En nuestras sociedades de la dureza y de las pasiones tristes .. nos interrogamos sobre el fracaso de aquellos a quienes llamamos débiles, cuando, nos parece, deberíamos cuestionarnos un poco más sobre aquello que se reconoce como el triunfo y el éxito. (Benasayag, Schmit, 2010, p.91)

Enfrentarse con la “dimensión de la fragilidad”, significaría aceptar la pluralidad de las historias individuales, sacando de ellas, no tanto los elementos de amenaza sino más bien los de riqueza y diversificación. Pero ¿cómo se puede aprender a valorizar la diferencia, si no hemos aprendido a diferenciarnos, afirmando una propia identidad corpórea separada de los modelos homologadores<sup>33</sup> y uniformadores? Esto podría ser, yo creo, el imperativo pedagógico y existencial desde el cual iniciar, o volver a iniciar, cada recorrido de formación y auto-formación en ámbito escolar, educativo y social; solo de este modo el cuerpo podría entonces asumir plenamente ese papel de filtro dinámico entre nosotros y el mundo, expresión primera del ser y del actuar e interactuar con los demás y lugar de cada proyecto existencial.

---

<sup>33</sup> Esta palabra según el CREA apareció solo una vez en 1987 en *Aproximación a la telenovela: Dallas / Dynasty / Falcon Cres* del autor Tomás López-Pumarejo en el ámbito de los medios de comunicación. En el español actual no se usa y tampoco en italiano.

## Un cuerpo “posible” entre pensamiento y emociones

Si se empezase verdaderamente a considerar la corporeidad como origen de cada experiencia cognitiva, sensorial, emocional, relacional nuestra y como puente de activación de cada conocimiento nuestro, entonces el cuerpo podría convertirse en un insustituible dispositivo pedagógico capaz de colocar la experiencia educativa lejos de los aparatos lineales del razonamiento mental y capaz de abrir canales diferentes de aquellos canónicos. La comunicación podría no fiarse y encomendarse solo a las palabras y, ya que un movimiento físico nunca sería considerado solo como un acto material, cada gesto, en su realización, ofrecería nuevas posibilidades de sentido a la existencia de cada uno porque:

El significado de mis manos no se halla en su estructura esquelética, muscular y nerviosa, sino en los objetos que consigo agarrar y en los que se me escapan; la potencia ambulatoria de mis piernas no se halla en la posición anatómica, sino en las cosas que quiero alcanzar y en las que quiero evitar; no son las leyes de la óptica las que me indican las posibilidades de mi mirada, sino las posibilidades y la lejanía de las cosas, de su belleza o de su repugnancia. Para disponer de nuestro cuerpo no es suficiente una perfecta organización anatómica y fisiológica, sino es necesario un mundo donde un cuerpo pueda moverse y expresarse con sentido (Galimberti, 1983, p.70)<sup>34</sup>.

Lo que nos interesa, por lo tanto, no es la eficacia muscular, la eficiencia escénica, no es la edad, la destreza física, la agilidad, la fluidez, la fuerza, sino es el cuerpo entendido como expresión primera del actuar e interactuar con los demás y como base imprescindible de la existencia. Solo en esta perspectiva cualquier intervención educativa puede teñirse de las características de esa educación para todos los cuerpos que deseamos en este libro. Esto no significa subestimar los límites y las dificultades físicas, minimizar las capacidades o las cuestiones sociales y humanas relacionadas con la historia fisiológica, genética, cultural y personal de cada uno, sino considerarlas como datos ineludibles, desde los cuales empezar a implantar nuevos recorridos de construcción y adquisición de las habilidades. El cuerpo del que estamos hablando, estará claro en este punto, no es por lo tanto un cuerpo que entrenar, adiestrar, domesticar según cánones preestablecidos, sino un *cuerpo posible*, que piensa y planea sobre sí separándose del modelo social masificador: no es la exterioridad de mi aspecto

---

<sup>34</sup> La traducción de Galimberti es mía.

la que define mi identidad personal, sino es por medio del cuerpo que soy, que fui y que seré, que dejo y envío rastros de mí.

Proyecto de cuerpo, significa, en este sentido, capacidad de empezar a construir un proyecto de vida que engloba su propia corporeidad, tomar conciencia (y seguir teniéndola<sup>35</sup>) de que el cambio forma parte de la existencia humana y que no siempre somos nosotros los que lo gobernamos, sino que somos nosotros, como personas, los que “deciden” qué hacer ante los cambios que no gobernamos: si asumir la responsabilidad de nosotros mismos o dejarnos llevar hacia los instintos o las modas; si dejarnos caer a nivel del cuerpo-cosa o, siendo conscientes del límite, “elegirnos” por la libertad (Iori, 2002, p.8)<sup>36</sup>.

Si intentamos observar cada tipo de experiencia educativa a partir de una perspectiva corpórea, tenemos que notar como, independientemente de la voluntad de quien forma parte de ella, en esta situación se activa siempre una dinámica de tipo circular entre tres diferentes cuerpos envueltos en la relación: el cuerpo de quien educa, el de quien es educado y el cuerpo deseado<sup>37</sup> y proyectado hacia el cual la intervención educativa se dirige y se desarrolla (Zagatti, 2009 b, p.53)<sup>38</sup>. Por este motivo, antes de ponerse en el interior de esta dinámica y para permitir que este circuito funcione lo más posible, sería importante que cada educador<sup>39</sup> se interrogase sobre el sentido que atribuye a la corporeidad, a la idea de cuerpo que vehicula con sus actos y a su capacidad de construir, proyectar y dialogar alrededor de un imaginario corpóreo<sup>40</sup> fundado sobre la reflexividad y sobre la escucha. Antes que aspirar a modelar nuestro cuerpo según cánones ideales, aceptados, o sufridos de manera acrítica, sería mejor recorrer el camino de una cualidad “pensada” del propio operar. Sin esta fase reflexiva preliminar, el riesgo que se corre es el de una impulsividad vaciada del pensamiento, de un actuar que se hace anunciar por un cuerpo inconsciente de su importante presencia,

---

<sup>35</sup> Compensación

<sup>36</sup> La traducción de Iori es mía

<sup>37</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. “Utilizo el término “cuerpo deseado” (“*corpo sognato*” en italiano) remitiéndome al título de una hermosa poesía de Danilo Dolci, *Ciascuno cresce solo se sognato* (Dolci, 1970), me refiero a la idea de cuerpo que es pensada, planeada y seguida dentro de prácticas educativas.

<sup>38</sup> La traducción de Zagatti es mía

<sup>39</sup> El educador es una figura profesional que posee una titulación específica en este ámbito. Este término es diferente del de profesor porque se utiliza sobre todo en el campo social, de la primera infancia o también en situaciones de discapacidad.

<sup>40</sup> Con imaginario corpóreo la autora indica todo lo que contribuye a crear la idea de cuerpo que tiene una determinada sociedad y las personas que forman parte de ella; esto concierne a lugares comunes, símbolos, metáforas y fantasías que se hallan en torno a la idea de cuerpo y de corporeidad. En primer lugar es un término cultural, pero también subjetivo.

por respuestas corpóreas contradichas o negadas en las palabras. El cuerpo comprometido en prácticas educativas (en ámbito escolar, educativo, artístico, social, deportivo, etc) no puede encomendarse a la impulsividad<sup>41</sup> de la realización sin preocuparse de activar una reflexión sobre los modos más adecuados de actuar. También la propuesta operativa<sup>42</sup> más divertida y despreocupada, el gesto más natural y espontáneo, así como el enfoque más sensible e inspirado, deben tener por atrás la adquisición de la que podríamos llamar una deontología de la reflexividad. Es alrededor de esta compleja modalidad de pensar y actuar de consecuencia, y, sobre todo, de pensar actuando, y es alrededor de este entreno con respecto a un modo de operar metido en el enfrentamiento dialógico con sí mismos también, que este texto se desarrollará.

El desafío es entonces el de conseguir individuar y preparar unas figuras de operadores en los que la competencia reflexiva sobre su propias acciones sea cada vez más importante de las capacidades técnicas necesarias para cumplir esas mismas acciones. Estoy convencida desde hace mucho tiempo de que todos los tecnicismos que crean certezas en automático son extremadamente peligrosos en ámbito educativo porque acaban solo por crear operadores impersonales y limitados. Por otra parte, la palabra *certeza* separa claramente, en clave formativa, una perspectiva destinada a la adecuación con respecto a un preciso modelo de referencia, con respecto a una perspectiva abierta a la complejidad de las situaciones y de las relaciones que se crean dentro de específicos horizontes de experiencia relacionados con el contexto, con las personas, con los lugares. Estoy totalmente de acuerdo con Patrizia de Mennato la cual afirma que todas las profesiones metidas en el ámbito social exigirían una formación acostumbrada a enfrentarse no tanto con un aprendizaje mecánico y unidimensional, sino más bien con estrategias procedimentales y reflexivas, dado que en cada transmisión educativa<sup>43</sup> “cada persona actúa según lo que es, según lo que sabe, según lo que es capaz de prefigurar” (De Mennato, 2007, p.22)<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> La traducción literal sería *instintividad*, sin embargo esta palabra no está registrada en el DRAE (2014) y según los datos del CREA solo aparece dos veces en un documento (Pinillos, José Luis. Principios de psicología, Alianza (Madrid), 1995, por lo tanto he decidido poner otro sinónimo más utilizada.

<sup>42</sup> Tecnicismo. La autora no utiliza nunca la palabra *ejercicio* porque cree que es demasiado impositiva, además el ejercicio debe de ser ejecutado de una manera específica y precisa, mientras que la propuesta operativa deja una mayor libertad de ejecución.

<sup>43</sup> Tecnicismo. Con este término la autora indica todas esas situaciones de enseñanza en las cuales la palabra transmisión subraya el proceso y no solamente el objeto, es decir el contenido de la asignatura.

<sup>44</sup> La traducción de De Mennato es mía.

Es evidente que si en mi modo de enseñar pongo en práctica un hecho corpóreo que no está acostumbrado a interrogarse y a reflexionar sobre sus acciones y modalidades, pronto mis capacidades y competencias, en lugar de seguir floreciendo, marchitarán lentamente, pero no por este motivo se quedarán neutrales, más bien, seguirán reteniendo y transmitiendo inevitablemente, y a veces inconscientemente, un pensamiento metodológico, juicios y evaluaciones. Desafortunadamente hoy en día en la educación motora, escolar y extraescolar, domina una lectura funcional del cuerpo que apoya, por medio de metodologías de carácter científico, la práctica del ejercicio físico que tiene como objetivo el refuerzo muscular y la prestación ejecutiva y no la escucha y la expresión (Sarsini, 2003, p. 121)<sup>45</sup>. Esto conlleva una peligrosa tendencia, que es la de transmitir una sensación de inadecuación al hecho corpóreo individual, el cual va a incidir de toda manera en la vivencia personal y en la posibilidad de construir una imagen positiva de sí mismos. Casi siempre, los que viven con positividad y satisfacción su propio actuar motor, tenderán a amplificar y a profundizar esa experiencia, los que, por el contrario, se sienten frustrados y humillados por una prestación juzgada negativamente, intentarán evitar cualquier experimentación adicional. Es evidente que, si un educador tiene un modelo preciso de motricidad hacia el cual se dirige, tenderá más fácilmente a comunicar una orientación de juicio y de mérito hacia ese modelo. En cambio, si su interés es el de promover el desarrollo de la identidad corpórea de cada uno, modulada según direcciones y variables personales, pero regulada por marcos de intercambio colectivo, la excesiva autocrítica y la sensación de insuficiencia no tendrán motivo de existir. En cambio, son muchos los adultos (y a veces también niños y jóvenes) a los que fue cortado ese diálogo fructífero y emocionante que, a cualquier edad, es posible instaurar con el propio cuerpo. Frases repetidas como “soy un negado”, “me siento ridícula”, “es mejor que no me mueva”, denuncian la culpable ausencia de quien (profesor, educador, animador, entrenador, padre...) habría debido facilitar la instauración de una sensación de intimidad familiar con el placer de moverse. Negar esta oportunidad, cortando el juego de retornos y escuchas entre sí y el propio movimiento, significa empobrecer la calidad general de la vida de los individuos. En una sociedad como la actual, tendría que ser percibido como un imperativo educativo y social primario el hecho de poder enseñar a todos la

---

<sup>45</sup> La traducción de Sarsini es mía

importancia de una confianza íntima y familiar con el propio cuerpo al cual volver, cada día, para aprender a escuchar ese diálogo físico entre pensamiento y emociones que nos hace comprender quiénes somos y quiénes queremos ser, o llegar a ser.

Aún sigue siendo una costumbre probada y difundida, en nuestra cultura educativa, organizar el conocimiento según perspectivas disciplinares que se olvidan de señalar la importancia de integrar e interconectar entre ellos “el conocimiento del sentir y el conocimiento del pensar” (Mannucci, Cacchioni, 2008, p.48)<sup>46</sup>. Más bien, es justo en las situaciones importantes que nos recomiendan “tomar distancia de nuestras emociones” y esto como garantía de elecciones que, de este modo, nos aseguran, podrán ser meditadas, ciertas y racionales. Sería útil, en cambio, tanto para nosotros mismos como en la relación con los demás, que nos fuese enseñado a sacar provecho también de nuestras sensaciones: aprovechar de las señales del cuerpo y de los cuerpos, saber proporcionar una lectura rica, competente e interrelacionada de ellos, ayudaría en muchas situaciones, difíciles y no difíciles.

Valorizar la corporeidad como puente de conocimiento entre pensamiento y emoción permitiría salir de una perspectiva poco respetuosa de esos enredos psicofísicos que van del particular al global, de la experiencia y de las emociones del actuar corpóreo a la maquinaria refinada del pensamiento y del razonamiento. Moverse, actuar, percibir, no son solo actos orgánicos, sino procesos dinámicos que remiten a la activación de estructuras cognitivas, emocionales y mentales.

Conectar las partes: es decir eliminar las fronteras que, de otra manera, las delimitarían, haciendo impracticables los pasajes de una a otra y aislando cada una de ellas en un terreno autárquico, autosuficiente, autorreferencial<sup>47</sup>. La invasión alude a una posibilidad de encuentro, de contaminación y de enriquecimiento, abre al cambio y a la búsqueda de territorios nuevos e imprevistos, hace que el pensar y el actuar sean más “audaces” dado que están disponibles a experimentar esos “múltiples zig zags, esos pequeños o grandes vértigos” que conectan figura y fondo, el interior y el exterior. (Contini, 2006, pp. 35-36)<sup>48</sup>

Moverse y hacer mover a los demás, sobre todo en campo educativo, nunca deberían separarse de la reflexión. La acción del moverse no puede agotar su eficacia en el espacio-tiempo de su ejecución, sino debe poder crear un impulso positivo hacia el

---

<sup>46</sup> La traducción de Mannucci y Cacchioni es mía

<sup>47</sup> Esta palabra no está registrada en el DRAE (2014) pero sí aparece en el CREA. Fecha de consulta: 29 de Enero de 2017.

<sup>48</sup> La traducción de Contini es mía.

actuar y el pensar de cada uno, una actitud para aprovechar las ocasiones para escucharse, volver a pensarse y proyectarse, una tensión hacia el descubrimiento de nuevas oportunidades.

### **La dimensión expresiva y artística del movimiento**

Sentirse, escuchar, observar, reflejar, inventar, actuar, disfrutar, estar bien se convierten entonces en palabras raíces sobre las cuales y alrededor de las cuales es posible activar recorridos personales y colectivos de profundización y mejoramiento de los métodos y de las prácticas.

Lo que acude en ayuda en este trabajo (que es al mismo tiempo humano y profesional) es un área de estudios sobre el movimiento – la de orientación *expresiva y artística* – que desde siempre promueve una mirada atenta hacia los aspectos creativos y relacionales y que está guiada por una relación con el cuerpo y el ambiente de tipo heurístico y flexible. Este área plantea un conocimiento no fragmentado, un pensamiento autárquico e individual que busca en los enredos perceptivos, emotivos, sensibles, las claves de acceso a la interpretación, a la representación y a la figura del mundo. En estas prácticas el cuerpo y el movimiento se abren al poder del lenguaje analógico, poniendo en marcha asociaciones, mecanismos y pensamientos: el actuar físico ya no es solo un acto muscular, sino un canal simbólico y conectivo entre sí y el mundo. El movimiento se convierte entonces también en una ocasión para redefinir el proceso de conocimiento entendido como satisfacción sensorial y como actitud estética; conocimiento que, precisamente porque se adquiere por medio de los sentidos y de las sensaciones, se hace inspirador y apasionante y cruza todas las dimensiones del aprendizaje (Sarsini, 2003, p. 116)<sup>49</sup>.

Y, de hecho, son precisamente *conexión y satisfacción* las que representan, a mi juicio, las dos palabras claves de esa dimensión artística del movimiento que constituye el motor temático y operativo de este texto. Expresarse por medio del movimiento significa encontrar una manera desplazadora<sup>50</sup> y alternativa para contar, con satisfacción, nuestra propia relación con el mundo. Transportar en el plano motor lo que se siente, se

---

<sup>49</sup> La traducción de Sarsini es mía

<sup>50</sup> El texto italiano presenta la palabra *dislocante* (de *dislocare* → desplazar, trasladar) que no está registrada en los diccionarios académicos italianos. Esta palabra tampoco existe en español, por lo tanto he inventado otra palabra de significado igual para expresar el mismo concepto.

ve, se percibe por fuera y por dentro de nosotros, significa encontrar maneras para modelar nuestro sentir, no por imitación o narración, sino por esa natural resonancia empática con las cosas, que nos permite unir espontáneamente sensaciones táctiles, sonidos, olores y visiones. Recibir los instrumentos interpretativos, creativos, de invención motora para hacer eso, puede significar el descubrimiento de una alternativa poderosa de los tradicionales caminos del lenguaje verbal y del pensamiento lógico. Favorece la superación de las inhibiciones, inseguridades, de los miedos y permite saborear plenamente el diálogo silencioso entre interior y exterior, entre nosotros y el mundo. Estar satisfechos significa estar bien, sentirse bien, tener ganas de recorrer nuevos caminos, de lanzarse en el movimiento, de sentirse en movimiento: se trata de un viaje hacia dentro de uno mismo en busca de las raíces físicas y emocionales del “decirse corpóreo”<sup>51</sup>, donde el camino es mucho más importante que el punto de llegada.

Las prácticas de danza que iré esbozando en las páginas siguientes se inscriben en este horizonte y ponen en primer plano un tipo de experiencia totalizadora que une entre sí el sentir y el pensar, el inventar y el producir, el yo y el nosotros, la escucha y el cambio. Ellas se dirigen a todos, sin distinción de edad, habilidad o clase social, porque empiezan de una premisa de acceso democrático y libertador hacia la experiencia de la danza. Aunque están orientadas a una dimensión mejoradora<sup>52</sup> de la persona, sin embargo no hay que entenderlas en una perspectiva terapéutica y de cura cuyo objetivo es la rehabilitación de un estado preexistente. Con una convicción participada hacemos nuestras las declaraciones de Andrea Mannucci que escribe:

De este modo la danza, liberada del concepto de terapia, aunque tenga una connotación terapéutica, se transforma en “placer”, más que “cura”. Respetando la especificidad de la intervención terapéutica que terapeutas del arte, de la música, y de la danza-movimiento<sup>53</sup> activan, alcanzando resultados absolutamente positivos en términos físicos y psicológicos, y respetando el concepto de “cura”, como ya se subrayó, en el sentido de “cuidar de” y no en el significado de “curar, sanar,

---

<sup>51</sup> He traducido literalmente esta expresión acuñada por la autora (*dirsi corporeo* en italiano). Con esta expresión quiere indicar el enredo entre cuerpo y mente entendido como un todo inseparable que requiere una terminología adecuada. En una visión fenomenológica, yo no dejo que mi cuerpo haga algo, sino yo soy mi cuerpo. Por tanto el decirse corpóreo es también la danza, la gestualidad, el modo intencional (o también inconsciente) en el cual, por medio del cuerpo, cada persona se expresa.

<sup>52</sup> Esta palabra no está registrada en el DRAE(2014) pero sí aparece en el CREA. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2017.

<sup>53</sup> Tecnicismos. El terapeuta del arte es una figura profesional de formación psicológico-artística cuyo objetivo es el bienestar de la persona y su tranquila relación con el mundo alcanzado por medio del arte. Lo mismo vale para los otros terapeutas en los respectivos ámbitos artísticos. [www.arteterapia.it](http://www.arteterapia.it)

corregir”, nuestra intención es reevaluar la necesidad de gustar, el derecho de probar placer y deseo, la importancia que los deseos, sentidos y expresados, se cumplan; es nuestra intención, por lo tanto, sostener prácticas educativas y formativas que, involucrando cuerpo, mente y emoción, miren a la formación de la persona siguiendo planes y recorridos que respeten la persona misma y que estén destinados a aumentar la Calidad de la Vida. (Mannucci, Collacchioni, 2008, p.71).<sup>54</sup>

Separar el concepto de danza terapia de una más genérica connotación terapéutica del danzar (deseable para todos y no solo para los que presentan habilidades diferentes o que se encuentran en situaciones de malestar o de discapacidad) puede ayudar sin duda a restablecer los tratos del tipo de danza que estoy prefigurando, sin embargo esto no es suficiente. La danza, hoy más que nunca, es el conjunto de muchas cosas: es arte, espectáculo, creación, emoción, diversión, representación de sí, desahogo, seducción, cura... Hay muchos tipos de danza y modos de entenderla que es necesario exigir, cada vez que se ofrece una propuesta de uso, su definición y su explicación de específicos marcos de referencia - culturales, artísticos, personales. Y esto es lo que intentaré hacer en el capítulo sucesivo.

---

<sup>54</sup> La traducción de Mannucci y Collacchioni es mía



## ¿En qué danza estamos pensando?

*La danza es una isla en un mar de movimiento*<sup>55</sup>

Rudolf Laban

### **No cómo, sino por qué se danza**

Desde los albores de la civilización, la danza ha formado parte de las principales formas de expresión humana, se ha transformado y ha cambiado junto al pensamiento, a las costumbres, a la cultura y a las necesidades de la época y de la sociedad que representaba y reflejaba. De desahogo libertador de emociones a rito propiciatorio y celebrativo, de expresión íntima e interior a código de conducta social, de ritual chamánico a recorrido terapéutico, de forma de arte a entretenimiento colectivo: hay muchas maneras de pensar la danza, así como hay muchos estilos y muchas modalidades de bailar. No es hazaña fácil proporcionar una definición unitaria e integral de ella, el riesgo que se corre es el de establecer una fórmula demasiado circunscrita y limitada, o, por el contrario, excesivamente genérica. Es interesante lo que afirma, con respecto a esto, la antropóloga estadounidense<sup>56</sup> Anja Peterson Royce, la cual sostiene que las diferentes tentativas de precisar el sentido de la danza resultan casi siempre ineficaces, ya que, al hacer esto, nos obstinamos en “separar la forma de la danza de su contexto”, y seguimos utilizando la forma “como fundamento principal para sus definiciones” (Peterson Royce, 1977, p.10)<sup>57</sup>. A efectos de nuestra investigación, abierta a una utilización amplia, cultural y social de la danza, nos parece de fundamental conveniencia aprovechar esta sugerencia y adoptar un punto de vista que no esté fijado exclusivamente en *cómo* se danza, sino, más bien, que esté orientado a identificar y a analizar *por qué* se danza.

La experiencia del bailar pertenece a todos, es raro encontrar a alguien que nunca lo haya probado: puede ser en la discoteca, en una fiesta de un pueblo, en casa

---

<sup>55</sup> La traducción de Laban es mía.

<sup>56</sup> El texto italiano presenta la palabra *americana* porque con ella se entiende de forma genérica los ciudadanos de los EEUU, sin embargo en español se prefiere usar la palabra estadounidense o norteamericano porque se tienen mayormente en cuenta también los que viven en América Latina.

<sup>57</sup> La traducción de Royce es mía.

escuchando música, en la escuela, en el gimnasio. Puede transformarse en una experiencia aislada, ocasional, improvisada o, en cambio, habitual, importante, satisfactoria. A menos que no se emprenda como práctica individual (de estudio, creación, expresión artística), casi siempre está relacionada con momentos de diversión común y de intercambio jovial<sup>58</sup>. Sin embargo, la danza que nos cuentan en el cine y en la televisión hoy en día, no es la de los ritos sociales compartidos, ni de las prácticas de escucha y de expresión se sí. El anfiteatro es el de la competitividad más exasperante: parece que se danza solo para competir, para lograr algo, para alcanzar éxito y popularidad. Creo que, en cambio, la experiencia personal y colectiva de la danza puede, hoy más que nunca, encontrar y acoger motivaciones profundas tanto en el plano de la identidad individual como en el plano social y necesita encontrar enlaces más verdaderos y directos con las razones de su existencia.

### **Las funciones de la danza**

No hay que excluir que el deseo de exhibirse y llamar la atención sea una de las muchas motivaciones que en cada época han impulsado el hombre a bailar, pero no es la sola y, quizá, ni la más sentida y difundida, por lo menos por lo que resulta de la lista extendida por Richard Kraus, que explica de tal manera:

- La danza puede tener muchas funciones, que siempre cambiarán según la cultura, la clase social, la edad o el sexo, la estructura religiosa y otros factores semejantes. En el interior de los varios tipos de sociedad, presentes y pasadas, es posible identificar en el bailar una o más de las siguientes finalidades:
- Es una forma de arte, expresión de sí y de nuestra propia creatividad. En cada herencia cultural puede crear grandes obras que son representadas en línea con una tradición o que se convierten en bases para seguir con la experimentación artística.
- Puede ser también una forma de entretenimiento popular y dirigirse a un público mucho más amplio del público hacia el cual se dirigen las formas estéticas de mayor alcance.
- Es un instrumento de afirmación social, la declaración de un estado, el reconocimiento de pertenencia social o tribal.
- Es una forma de culto, un ritual religioso, un medio para comunicar con Dios.
- Sirve para desahogar y manifestar nuestra propia exuberancia física, la fuerza y la agilidad.
- Representa una importante ocasión recreativa y socializadora, ofreciendo a las personas tanto una manera de recuperar la energía física, como el medio para sentirse insertados y aceptados en un grupo.
- Es una manera de hacer la corte.

---

<sup>58</sup> Compresión. El texto italiano presenta la pareja de adjetivos “*allegro e festoso*” que indican lo mismo y que representa una repetición, en español ambos se traducen solo con una palabra, que sea alegre o jovial.

- Sirve como medio para educar, en el sentido de que se enseña para alcanzar objetivos educativos específicos dentro de una sociedad dada, tanto como la música, el arte y el teatro.
- Es una profesión: ofrece una ocupación laboral a profesores y danzadores.
- Finalmente, sirve como terapia; para muchos representa un instrumento de recuperación y rehabilitación física y emocional, por esto se ofrece, junto a otros tipos de terapia, en muchos centros. (Kraus, 1969, p.22)<sup>59</sup>.

Por lo tanto la danza es una forma de expresión humana muy flexible y dúctil que se lleva a cabo por medio de una amplia fenomenología de manifestaciones, como respuesta a las diferentes motivaciones y para cumplir varias funciones tanto de tipo individual como de tipo colectivo. Asumir una perspectiva de investigación que se interesa no tanto a la forma sino a las razones del danzar, implica la eliminación de cualquier escala de mérito entre las tipologías del danzar, y evidencia y subraya la propensión a investigar e identificar las conexiones entre figuras y fondos, entre cuerpos que danzan y marcos motivadores. La afirmación desdeñada: “Pero esta no es danza!” pronunciada con seguridad ante muchas manifestaciones contemporáneas del danzar (de las del mestizaje urbano a aquellas más conceptuales de la búsqueda coreográfica, de las rítmicamente alienantes de las discotecas a las inclusivas de los territorios educativos y sociales) por parte de los que parecen poseer infalibles categorías de juicio, no puede por lo tanto formar parte de nuestras perspectivas de pensamiento y de nuestras prácticas laborales. Esto no quita que sea correcto intentar identificar un horizonte de referencia dentro del cual insertar las características comunes a todas las manifestaciones del danzar, para intentar elaborar una especie de núcleo primario del cual difundir y precisar nuestras investigaciones.

### **Gestos danzantes**

Danzar es en primer lugar, yo creo, un acto intencional: en sí, difícilmente se puede imponer, es una actividad espontánea que se practica por el simple gusto de hacerla. Tanto si se danza en la discoteca o en la escena como si se danza para compartir una tradición o para dar forma a nuestras emociones, o incluso si se ejecutan fielmente los movimientos o si se inventan otros nuevos volviendo a crearlos, el gesto de los que danzan no tiene una finalidad concreta, sino significa por sí mismo y encuentra su objetivo en su mismo realizarse. Es un gesto que no se dirige hacia el mundo con un

---

<sup>59</sup> La traducción de Kraus es mía.

objetivo práctico o utilitario; el movimiento danzado no produce ni obtiene nada de concreto, no construye nada de material; es efímero, mudable y transitorio. Quizá entonces la sola definición de danza que pueda verdaderamente englobar en su interior todas las diferentes formas y modalidades en las cuales ella se manifiesta, podría ser aquella que la describe como un conjunto de “movimientos organizados realizados con una finalidad en sí mismos” (Peterson Royce, 1977, p.8)<sup>60</sup>. El gesto, entendido como movimiento no casual y “autotélico”<sup>61</sup> (del griego *auto* – mismo y *telos* – fin) es decir realizado sin ningún otro fin que no sea el de existir en el espacio y en el tiempo de su ejecución, puede ser considerado el elemento primario, en virtud del cual se crea y se organiza la danza. Gracias a esta perspectiva, el campo de acción del gesto se expande del contexto real de su uso más amplio y cotidiano al contexto virtual y simbólico que se tiene danzando. No es tanto la tipología del gesto, sino su cualidad, hecha de significatividad ejecutiva y expresiva la que marca la diferencia: el mismo movimiento que yo utilizo para una acción cotidiana como, por ejemplo, limpiar un vidrio, puede transformarse en ese gesto danzante del brazo y de la mano que se manifiesta en el espacio en frente y alrededor de mí. Es extremadamente tranquilizador, a efectos de nuestra investigación, esta conexión entre experiencia concreta del actuar motor y su representación reelaborada, porque confirma, a todos y para todos, la plena accesibilidad a la dimensión del danzar. Los instrumentos caracterizadores no hay que buscarlos por tanto en los virtuosismos, en el talento, en la fisicidad no ordinaria, sino en la capacidad de transformar los gestos de la vida en la “representación animada de un mundo visto e imaginado” (Sachs, 1933, p. XVI).

### **La intencionalidad del movimiento**

El movimiento de cualquier persona podrá ser considerado de este modo una base concreta sobre la cual trabajar; en este sentido podemos pensar en la danza como a una actividad capaz de dar forma, regenerar y transformar lo percibido y experimentado por medio de un uso tanto instrumental y concreto del movimiento, como expresivo y comunicativo. Esos mismos movimientos, esos gestos, que forman parte de nuestra

---

<sup>60</sup> La traducción de Peterson Royce es mía.

<sup>61</sup> Según los datos del CREA se registra solo una aparición de este término en 1996, de la Prensa (fecha de consulta 10 de junio de 2017). De esto se deduce que no es una palabra utilizada, de hecho no aparece en el DRAE (2014). En italiano tampoco es utilizada.

motricidad cotidiana, pueden ser reelaborados de manera creativa y voluntariamente recompuestos y reinterpretados según reglas compartidas guiadas por procesos de conocimiento y sensibilización.

De este modo, parecerían ser la intencionalidad y la conciencia expresivas las principales características que nos permiten distinguir la danza de otras formas de movimiento. En efecto yo creo que es fundamental así, aunque pienso que intencionalidad, expresividad y conciencia tienen que ser metas hacia las cuales tender, pero no siempre pueden ser consideradas como indicadores de evaluación para decidir si el movimiento de una persona es danza o no lo es. Puede ocurrir también, por ejemplo, que se reconozca la danza en el movimiento de alguien sin conseguir identificar ninguna conciencia expresiva, ni intencionalidad o motivación artística en su propuestas motoras. Sin embargo no debemos tener miedo de considerarla danza, si aprendemos a mirarla con los ojos de la danza.

Como escriben Marco Dallari y Cristina Francucci en un preciado libro titulado *L'esperienza pedagogica dell'arte (La experiencia pedagógica del arte)*:

La educación consiste en ayudar a compartir culturalmente las experiencias que cada uno de nosotros quizá ya posee *in nuce*, pero cuyas reglas aún no ha estructurado; estas reglas no son externas al evento o a la persona, sino son reglas de negociación fenomenológica, referencias capaces de transformar en aptitudes culturales y experiencias suficientemente estables los ingredientes mayormente estimulantes y asombrosos de la cultura de pertenencia (Dallari, Francucci, 1998, p.18)<sup>62</sup>.

En consecuencia, es posible ayudar a encontrar y redescubrir la danza como hecho de expresión artística y cultural y como expresión de sí al mundo, también los que poseen referencias y parámetros artísticos y culturales limitados. El acceso a la danza en el contexto social tiene mucho que ver con la ampliación del sentir y del conocer: no significa adaptarse a las reglas, sino construirlas juntos. En nuestra perspectiva, donde son la búsqueda de conexión y la satisfacción (mental, física, emocional) las que motivan la búsqueda del gesto danzado, no puede existir por tanto un límite definido entre movimientos “adecuados” y movimientos “no adecuados”, entre movimientos “correctos” y “equivocados”. No estamos prefigurando técnicas y códigos de movimiento que estudiar y aprender, la en que estamos pensando no es una

---

<sup>62</sup> La traducción de Dallari y Francucci es mía.

danza para pocos extraordinarios “alguien”, sino una danza para “todos y para cada uno” que se ofrece a las exigencias de la gente, a sus necesidades<sup>63</sup>, a las emociones y al sentir individual y colectivo. La mirada de los que operan tiene que ser incluyente, abierta a los territorios de un movimiento poblado por la experiencia corpórea, al servicio de la expresión personal y del intercambio participado. Lo que un operador plantea y proporciona a cualquier persona que quiera bailar es por tanto un recorrido de crecimiento y de adquisición de criterios de elección estética y subjetiva. Porque, si por un lado es sin duda la motivación la que define la presencia del gesto (danza para disfrutar, conocer a las personas, desahogarme...), por otro lado es también verdad que es la conciencia intencional la que, a lo largo del recorrido, redefine las motivaciones y la cualidad de ella (danza para expresarme, comunicar, crear, inventar...).

La danza, en conclusión, no es algo que se puede apoyar al cuerpo desde el exterior, sino es una dimensión interior latente y posible para cualquiera. Casi nunca, desde el punto de vista operativo (en contextos de tipo educativo, formativo, social) ese tipo de movimiento intencional, pensado, significativo, que caracteriza el gesto danzado, como hemos visto, podrá representar un punto de partida seguro; más a menudo, en cambio, podrá convertirse en un punto de llegada para todos esos operadores que hayan acogido con espíritu flexible y curioso la incógnita de recorridos ramificados y modelados conforme a las exigencias de las personas, de los lugares y de los tiempos. El acto de bailar se convierte, de este modo, más que en un objetivo hacia el cual tender, en un punto de vista que adoptar, una clave de interpretación que emplear en el paso de un amplio territorio donde las ramificaciones son siempre posibles. Hay que tener conciencia de que puede haber muchas vías para llegar a la danza, algunas de las cuales pasan por actividades que quizá podrían no ser definidas explícitamente “de danza”, pero en virtud de las conexiones físicas, mentales, inventivas y humanas que provocan, representan una inagotable escuela<sup>64</sup> de conocimiento y enriquecimiento.

---

<sup>63</sup> El texto italiano presenta los sinónimos “*bisogni*” y “*necessità*” que en español se traduce de un solo modo, es decir *necesidades*.

<sup>64</sup> En italiano la palabra *palestra*, en este sentido, es sinónimo de enseñanza, maestro, pero he preferido no traducirlo literalmente en español por no tener una correspondencia semántica exacta con el significado italiano; por consiguiente he optado por la palabra *escuela* adoptando la técnica de la generalización.

## Ramificaciones

No me refiero a ejercicios motorios cuyo fin es promover específicas habilidades útiles al danzar, sino más bien a ámbitos de investigación y de reflexión, a recorridos experienciales<sup>65</sup> que pueden ser vistos como posibles variaciones correspondientes a la dimensión social y comunitaria del danzar y que pueden integrar, sostener y completar la orientación operativa y metodológica. Estos recorridos no hay que considerarlos desde una perspectiva de preparación preliminar a la danza, y el orden según el cual están aquí expuestos no corresponde a una particular progresión de competencias. El valor de estas experiencias, en el plano individual, hay que entenderlo como forma de trabajo consciente sobre sí mismos, de cuestionamiento, de apertura hacia una más amplia idea de movimiento: “es más un despertar que un aprender en el sentido estricto del término” (Caretta, 2000, p. 109)<sup>66</sup>. En particular, me refiero a algunas áreas específicas que, aunque no pertenecen directamente a las prácticas de la danza, sugieren y abren interesantes ramificaciones que, al igual que brazos secundarios de un río, pueden entrar en un segundo momento en el flujo principal dando vida a interesantes uniones, igualmente no hay que excluir su autónomo fluir hacia otras salidas. Pienso especialmente en:

- El área de la *comunicación de tipo analógico y no verbal* (gestos, posturas, mímicas, proxémica etc).
- El área relacionada *con la escucha y el redescubrimiento de la propia vivencia motora*<sup>67</sup> y conectada con la identificación y exteriorización de nuestras propias percepciones y sensaciones.
- El área de *orientación creativa*, cuyo fin es promover la costumbre al ejercicio de la invención.

---

<sup>65</sup> Como enseña el diccionario Treccani, el adjetivo *esperienziale* en italiano pertenece sobre todo a los ámbitos científico, psicológico y filosófico, de hecho no es utilizado en el italiano corriente. Tampoco se utiliza en el español corriente (hecho que se puede verificar en el CREA), sin embargo he decidido traducir el adjetivo literalmente para respetar la elección de la autora.

<sup>66</sup> La traducción de Caretta es mía.

<sup>67</sup> Este es un término típico de la psicomotricidad, el cual indica no solo lo que se hace, sino también lo que se siente y se percibe durante el movimiento; dos personas distintas pueden haber realizado el mismo ejercicio y haber maturado una vivencia motora diferente con respecto a la misma propuesta recibida.

Empezamos por la primera: estudia la organización de los principales factores de la comunicación no verbal, gestos, mímica facial, postura, uso del espacio, voz, entonación; analizar como me acerco a las personas, la repetitividad de mis gestos, la tonicidad de mi presencia, las expresiones del rostro, invita a echar una mirada sobre sí mismos estando conscientes de que nos miran a nuestra vez. la competencia comunicativa, entendida como un conjunto de habilidades que nos permiten transmitir e interpretar las señales del cuerpo, se construye desde pequeños por imitación y por confirmación, y se sedimenta en automatismos y actos, a menudo involuntarios, de los cuales perdemos la esencia originaria, pero que representan una parte importante de la imagen que ofrecemos en la interacción comunicativa y de nuestra identidad corpórea. Abrirse a un ejercicio de desestructuración y desmontaje de la instalación corpórea que cada uno ha montado durante tiempo, permite volver a verlo bajo un nuevo prisma y afrontar conscientemente la reconstrucción y la evolución de la propia identidad corpórea, pero sobre todo “activa” la sensibilidad a los aspectos corpóreos de la relación. Los amplios estudios sobre la CNV, acrónimo de comunicación no verbal (Argyle 1974, Bateson 1972, Hall 1966, Watzlawick 1967), no hay que confundirlos con un código de interpretación de las señales que los demás nos envían a nosotros, es una especie de libro de intervención rápida para la decodificación “infalible” de los mensajes no dichos o no entendidos, pero como un ejercicio de reordenación consciente, en primer lugar, de nuestra misma corporeidad. Es innegable: “no estamos conscientes de comunicar más de lo que no estamos de respirar – no obstante lo hacemos – y esta constituye la condición ineludible de nuestra supervivencia” (De Mennato, 2006, p.53)<sup>68</sup>. Interrogarse sobre la cualidad del propio tono muscular, sobre la respiración, sobre la manera de mirar, de moverse, de acercarse y de entrar en contacto con los demás, orientará hacia una actitud a la escucha empática. “Saber lo que siento por medio de mi cuerpo no me permite solo entender lo que siente el otro, sino más bien me permite generar naturalmente una sintonización real, evidenciar y nombrar emociones y sentimientos que conciernen a la relación con ese particular niño, adolescente o adulto (Gamelli, 2005, p.22)<sup>69</sup>.

Pienso que medirse con ejercicios de exploración y descubrimiento alrededor de los principios de la CNV, representa un recorrido obligado por los que tengan que insertarse en situaciones educativas, de animación, de talleres, de apoyo a la persona,

---

<sup>68</sup> La traducción de De Mennato es mía.

<sup>69</sup> La traducción de Gamelli es mía.

pero que pueda representar también un eficiente recorrido de inicio a un ejercicio corpóreo para todos, abierto a dinámicas de unión entre intención e interpretación, entre lo que se siente y lo que se muestra, entre realidad subjetiva y realidad compartida.

De este modo hemos deslizado, sin evidentes separaciones, en la segunda área de experiencia, aquella proyectada hacia el redescubrimiento de nuestra vivencia motora y que ayuda a ponernos en escucha de los nexos psicofísicos que unen el sentir con el expresar, la experiencia corpórea con la devolución verbal de la misma. La difundida costumbre en ámbito motor, como indica Paola Manuzzi, de seguir modelos de tipo adiestrador, de moverse para alcanzar un objetivo, de hacer sin pensar, ha creado una especie de analfabetismo del “decirse”<sup>70</sup> corpóreo: “como una lengua no utilizada se olvida un poco a la vez, de igual manera la expresión del sí corpóreo queda sin palabras y se refuerza muy poco desde el punto de vista social” (Manuzzi, 2009, p.42)<sup>71</sup>. El cuerpo que se mueve es en cambio una fuente inagotable de sensaciones inesperadas, silencios y excesos de estímulos, sorpresas imprevisibles y confirmaciones rebuscadas. Me pasa a menudo, desafortunadamente, de encontrar a personas que hayan perdido, o nunca desarrollado, las herramientas primarias de la escucha corpórea (y por consiguiente también aquellas secundarias de la devolución verbal); suerte que este déficit no es definitivo y gracias por medio de la práctica siempre es posible reactivarlo y recuperarlo.

Las experiencias de danza e de movimiento expresivo que propongo están relacionadas, generalmente, con un tipo de respuesta motora espontánea e instintiva, motivada y provocada tanto por sugerencias de tipo evocativo y fantástico, como por la simple escucha del propio cuerpo en movimiento. El trabajo está guiado principalmente por la convicción de que cada uno pueda descubrir y desarrollar un movimiento personal en el cual se reconoce y por el cual se siente representado. Es un recorrido de responsabilización<sup>72</sup> hacia una relación más directa con la propia motricidad: se

---

<sup>70</sup> Con esta expresión la autora quiere indicar el enredo entre cuerpo y mente entendido como un todo inseparable que requiere una terminología adecuada. En una visión fenomenológica, yo no dejo que mi cuerpo haga algo, sino soy mi cuerpo. Por tanto el *decirse corpóreo* representa también la danza, la gestualidad, el modo intencional (o también inconsciente) en el cual, por medio del cuerpo, cada persona se expresa.

<sup>71</sup> La traducción de Manuzzi es mía.

<sup>72</sup> Esta palabra no está registrada en el DRAE(2014) pero sí en el CREA. Fecha de consulta: 19 de junio de 2017.

recomienza a escuchar el cuerpo, a desestructurar<sup>73</sup> las costumbres, a seguir los impulsos momentáneos, a aceptar las aberturas.

En este escenario operativo, es indispensable una precisa gestión de las palabras que en la conducción sirven para transmitir indicaciones, sugerencias, consejos. El uso de procedimientos metafóricos se convierte casi en una etapa inevitable, un resultado natural. Algunos estudios (Black, 1962, Lakoff y Johnson, 1980) han redefinido la metáfora, analizándola no tanto como un artificio del lenguaje, una forma retórica de traslado de un dominio semántico a otro, sino más bien como una herramienta conceptual capaz de unir entre sí la dimensión cognitiva y la dimensión perceptiva/sensorial. Cuando nos faltan las palabras para expresar un pensamiento, una sensación, una idea, compensamos a esta falta recuperando a nivel experiencial (sensorial, perceptivo, cenestésico) las nociones más inmediatas y accesibles. Esto ocurre, por ejemplo, en metáforas de uso común como: “Estoy por los suelos”, “Dimos un paso adelante”<sup>74</sup> etc. donde se utilizan imágenes muy concretas para comunicar un concepto. Este procedimiento de transformación e integración de los conocimientos no se verifica solamente dentro del lenguaje cotidiano, sino, como evidencia Marco Dallari, puede extenderse también hacia otras dimensiones del saber: “Es gracias al aumento de las competencias simbólico-metafóricas, cuando los lenguajes no explican ni describen realidades y pensamientos, sino se refieren a ellos, rozan y cortejan las cosas por medio de procesos de comprensión e interpretación, que se crea y se elabora el pensamiento alegórico” (Dallari, 2009, p.21)<sup>75</sup>. En este sentido los procedimientos metafóricos (similitudes, analogías, metáforas) pueden ser extremadamente eficaces para comunicar experiencias personales o para generar y transmitir nuevos conocimientos: nos ayudan en dos sentidos, tanto hacia la producción de movimiento (“Movámonos como movidos por un viento ligero/ ráfagas impetuosas de viento etc”), como hacia la narración de las sensaciones probadas (“Me sentí como inmersa en una corriente de agua marina”). Finalmente hay que puntualizar que el uso de la dimensión metafórica y simbólica,

---

<sup>73</sup> Esta palabra no está registrada en el DRAE(2014) pero sí en el CREA. Fecha de consulta: 19 de junio de 2017.

<sup>74</sup> He intentado traducir los modismos italianos manteniendo el concepto de lo concreto (*terra/suelos-passo/paso*).

<sup>75</sup> La traducción de Dallari es mía.

aunque se tengan innumerables enlaces con las prácticas de danzamovimientoterapia<sup>76</sup>, en nuestro caso hay que mantenerlo en un plano de ficción y representación. En esta perspectiva de trabajo, no se ve al gesto como un síntoma, una señal que interpretar dentro de un recorrido evolutivo y curativo de la persona, sino como a un aparato de evolución y ampliación del lenguaje corpóreo usual, una huella dejada en la pista de acercamiento a la danza. La tarea del “como si”, vehículo de cada procedimiento analógico y metafórico, es la de favorecer la escucha de sí, facilitar la compartición verbal de las experiencias y producir creación motora, puesto que “es el sentimiento imaginado el que gobierna la danza, no las reales condiciones emotivas” (Langer 1953, p.199).

Muy a menudo las personas que se acercan a prácticas de movimiento y de danza en un grupo de edad que no sea el infantil, están ligadas con costumbres y estereotipos motores asimilados durante tiempo y tienden a ser guiadas e instruidas con precisión acerca de lo que hacer y como hacerlo. Ellas no están acostumbradas a inventar, a sentirse gratificadas por su propio movimiento, quedan perplejas ante la invitación de moverse “libremente”, afirman convencidas de no tener ideas y de sentirse inhibidas. La creatividad, en particular modo aquella motora, que es la última gran área de experiencia que querría mencionar, no depende de las dotes o de la predisposición de una persona, sino de la costumbre que ella tiene en ponerla en práctica. Es una especie de “domesticación” que hay que realizar en un clima y con modalidades apropiadas: nadie es creativo si se siente expuesto al juicio, o si no tiene familiaridad con el “material” sobre el cual su propia creatividad deberá ponerse en marcha y operar, pero sobre todo nadie ganará confianza en sus invenciones si no se siente gratificado por lo que ha producido. El proceso creativo para ser activo y receptivo necesita ser estimulado por específicos procedimientos que son sobre todo de tipo asociativo y combinatorio y necesita confirmaciones y certezas (Zagatti, 2009 c, pp.120-125). Se

---

<sup>76</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. “Históricamente, hasta los años noventa, la técnica, como define la ADTA (American Dance Therapy Association) se llamaba *Dance Therapy* (en italiano, danzaterapia) y solo en un segundo momento este término se sustituyó con el de *Dancemovement Therapy* (en italiano, DMT *danzamovimentoterapia*). Actualmente, el término DMT constituye el más amplio envase, dentro del cual se hallan las diferentes tipologías aplicativas de la misma *Dance Therapy* y la dicción de DMT se utiliza también en Italia por el APID (Associazione Professionale italiana movimientodanzaterapia)” (Peserico, 2006, p.27). La traducción es mía. En España también se utiliza la sigla DMT para indicar la Danza Movimiento Terapia y en 2001 se funda la ADMTE, es decir la Asociación Española de profesionales en Danza Movimiento Terapia ([www.danzamovimientoterapia.com](http://www.danzamovimientoterapia.com)).

desarrolla mejor dentro de territorios definidos y conocidos: es posible partir del movimiento habitual y natural de cada uno y guiarlo a través de un proceso de regeneración y transformación creativa, o bien empezar del aprendizaje de una serie de movimientos sobre los cuales se pedirá intervenir modificando y reinventando solo algunas partes, o aún más, se podrá empezar proporcionando temas de trabajo precisos, una especie de escenarios de acogida corpórea y mental capaces de servir como estímulo, como soporte y como límite a la investigación. Lo importante es circunscribir la tarea, plantear opciones, sugerir posibles variantes, acostumbrar al ejercicio del cambio por medio de aberturas al inusual y al inesperado. La creatividad en ámbito motor debe conquistar, encantar, entretener; no puede costreñir a un proceso conceptual y mental (por lo menos al contexto al cual nos estamos refiriendo) sino debe ser naturalmente perseguida, ofrecida y manifestada. En el tiempo cada uno aprenderá a entender la diferencia entre un movimiento habitado<sup>77</sup> y uno que no lo es, entre un gesto estereotipado y uno personal, entre una propuesta confusa y una organizada con conciencia, pero es un proceso en devenir, ligado a las experiencias individuales, a las inclinaciones y a la frecuentación. Si el trabajo de tipo creativo está bien puesto debería poder despertar en todos el placer de hacer, el deseo de intentar, la ligereza de experimentar, creando una modalidad positiva y activa de “estar en el movimiento”, esa particular condición que el psicólogo estadounidense Csikszentmihalyi (Csikszentmihalyi, 1990) define estado de *flow*, o *experiencia optimal*, es decir el estado de máxima positividad y gratificación que se percibe durante una actividad de tipo creativo, el perfecto equilibrio entre los desafíos proporcionados por la acción y las capacidades personales. A partir de las observaciones hechas, el estado de *flow* está connotado por: elevado involucramiento y control de la situación, focalización de la atención, falta de aburrimiento y ansiedad, motivación intrínseca (gusto por la actividad), alterada percepción del correr del tiempo y ausencia de auto-observación juzgadora. Cuando se alcanza el estado de *flow* por medio del movimiento, lo que el individuo percibe es una sensación profunda de unidad con su ser corpóreo, ya no se tiene esa sensación (que puede ser de agotamiento físico, incomodidad y frustración) que se prueba durante el esfuerzo de “dejar hacer” al cuerpo. Esta experiencia produce

---

<sup>77</sup> Con esta expresión la autora indica un movimiento que no está apoyado sobre el cuerpo, que no está vaciado de la vida y que no representa un hogar vacío; es un movimiento que está lleno de historia personal y pertenece a quien lo ejecuta.

un tipo de satisfacción que es tanto corpórea como mental, un flujo vital que nos hace partícipes de la existencia. Independientemente de las propias habilidades, de la edad, de los límites físicos o mentales, quienquiera puede entrar en esta dimensión fluida y orgánica entre el hacer y el pensar, entre el ejecutar y el inventar. Moverse, por lo tanto, se convierte en un placer, un acto de cura hacia sí mismos. Para un educador, lograr producir ese correcto equilibrio entre los varios ingredientes que de diferentes modos hacen que se verifique esa experiencia satisfactoria, representa una tarea nada fácil, la cual, sin embargo, siempre es recompensada por la vista de cuerpos habitados por la sensación de bienestar, por la armonía de los gestos, por la autenticidad de ese movimiento que se ha logrado dar a la luz en las personas.



## Expresión, movimiento, danza: la herencia de un siglo

*La danza no solo es el arte que da expresión  
al alma humana a través del movimiento,  
sino el fundamento de un completo concepto de la vida,  
más libre, más armónico, más natural.*<sup>78</sup>

Isadora Duncan

### **En busca de un mundo posible**

Si, como hemos visto, hay que entender la danza como un “punto de vista”, que guía la acción de quien opera en campo educativo y social, por consiguiente esto implica la existencia de una perspectiva artística que contribuye a informar y estructurar el imaginario corpóreo y estético de cada operador. Esta visión puede haber sido nutrida y alimentada solo por la herencia viva de actos, pensamientos y representaciones de los artistas de danza que gracias a su operar han influenciado y orientado las prácticas de estudio, la formación y el *training* físico de los que eligieron empezar a transmitir la danza a las personas. Por otra parte, si al principio del siglo XXI podemos mirar hacia la danza como a una herramienta educativa flexible y adaptable a los varios ámbitos de la vida social y de relación (de la escuela a los centros sociales, de las instituciones terapéuticas a las carceleras, de los gimnasios a las plazas, sin limitaciones de edad, habilidad física, clase social o etnia) y si hoy en día evaluamos que la experiencia corpórea del danzar puede interesar a nivel físico y psíquico a las personas, enriqueciendo sus existencias y mejorando la cualidad de su vida, es porque en el siglo pasado la danza se halló en el centro de una revolución estructural que volvió a trazar sus temas, sus estilos, sus prácticas y sus resultados artísticos y pedagógicos.

Periodo de grandes cambios y demudaciones, el siglo XX se caracteriza, en su comienzo, por una búsqueda frenética de innovación en todos los campos de la existencia y del conocimiento del ser humano: a principios de siglo nada parecía ser adecuado a ese tiempo, se necesitaban nuevas visiones, nuevos lenguajes, nuevos sistemas de interpretación de la realidad, nuevas herramientas capaces de encarar los

---

<sup>78</sup> <http://www.huellasdemujeresgeniales.com/isadora-duncan/>

cambios de la sociedad industrial, que mientras avanzaba imponía un cambio memorable. En campo artístico la seña fue “negación”: se quería abandonar los códigos inadecuados del pasado, renegar las formas y los métodos y, situándose en la vanguardia del pensamiento visionario y creativo, volver a crear códigos nuevos. Por consiguiente se formalizaron las “vanguardias” y en la música, en las artes visuales, en el teatro y en la danza cambió todo: la música abandonó el sistema tonal para adoptar la organización dodecafónica, las artes visuales rechazaron las antiguas concepciones espaciales y representativas para abrirse a visiones múltiples, también en la literatura se abandonó el punto de vista realista y naturalista en favor de una escritura receptiva y partícipe de la irracionalidad imprevisible del pensamiento. Lo que la expresión artística rebuscaba no era la más fiel descripción de un mundo dado, que aparecía antiguo y desusado, sino la invención visionaria de un mundo posible.

En este escenario, el teatro y la danza se convirtieron en verdaderas “avanzadillas experimentales” (Casini Ropa, 1990, p.15)<sup>79</sup>; cogiendo y dando forma con antelación a ideas, intuiciones y comportamientos aún en gestación y no definidos a nivel social, llegaron a influir, mucho más de lo que se cree, en las transformaciones culturales, el pensamiento colectivo y las prácticas formativas. En pocos decenios la danza pasó de entretenimiento mundano de la burguesía a lugar de conocimiento y expresión de cada individuo, de arte edulcorada y artificial a fundamento antropológico de regreso a orígenes míticos naturales. El cuerpo que danza, a principios del siglo XX, ya no está encerrado en los rasgos representativos del ballet, sino expresa pulsaciones y significados interiores, es un utópico lugar pedagógico de auto-formación y evolución. A la figura de la “bailarina”, etérea, diáfana, frágil e inalcanzable, se sustituye la de la “danzadora” y del “danzador”, mujeres y hombres “nuevos” que hacen del danzar una herramienta primaria de una afirmación humana, social y artística.

No queriendo proporcionar una visión general exhaustiva de todos los diferentes y entrelazados casos de la interesante aventura de la danza moderna y contemporánea, por cuya exegesis histórico-estética se envía a otros estudios y ámbito de investigación<sup>80</sup>,

---

<sup>79</sup> La traducción es mía

<sup>80</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. Para quien quisiera profundizar la historia y la evolución del pensamiento y de las técnicas de la danza moderna y contemporánea se señalan, entre otros: Carandini S. e Vaccarino E. (a cura di) (1997) *La generazione danzante*, Roma, DI Giacomo Editore; Casini Ropa E. (a cura di) (1990), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino; Pontremoli A. (2005) *La Danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Milano, Gius. Laterza & Figli.

el propósito que me guiará en este capítulo está orientado a aclarar los temas y las motivaciones que establecieron el nacimiento del encuentro entre danza y educación entendida como posibilidad expresiva para todos.

Entre las muchas personalidades que de varios modos han contribuido a renovar la instalación global de la danza durante todo el siglo XX (interesando también, como veremos, tanto el siglo pasado como el siglo actual) he elegido analizar cinco figuras que aunque tienen recorridos artísticos y de investigación independientes entre sí, están ligadas por una atención común hacia los aspectos pedagógicos e sociales del danzar, me refiero a: François Delsarte (1811-1871), Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1958), Margaret H'Doubler (1889-1972) y Anna Halprin (1920). Con su pensamiento, sus existencias, las obras y los métodos de los que han sido inventores y artífices, estos artistas han modificado radicalmente la estructura pedagógica, estética y educativa de la danza y han fijado algunos de los presupuestos esenciales de una visión moderna del educar. *Gesto, expresión, movimiento, naturaleza, búsqueda, impulso, educación, improvisación, comunidad* y, por supuesto, *danza* son palabras que vuelven a entrelazarse en sus historias y que cada uno de estos artistas ha declinado de manera personal y fecunda. Analizar, que sea solo sus legados, nos ayudará, no solo a reconstruir el tejido de una herencia artística que aún sigue siendo vital y proponedora hoy en día, sino también a devolver a sus obras una colocación legítima en ámbito coreútic<sup>81</sup> pero también dentro de la evolución del pensamiento educativo, pedagógico y social.

### **François Delsarte: gesto y expresión**

No obstante François Delsarte no se haya ocupado nunca de danza de manera directa, la influencia de su pensamiento y de sus estudios condicionaron los progresos y las innovaciones de la danza de los comienzos del siglo XX tanto en Europa como en los EEUU<sup>82</sup>. Por cierto, con fuerza precursora (con él aún estamos en pleno siglo XIX) sentó sus<sup>83</sup> bases tanto que hoy en día son muchos los que lo consideran uno de los fundadores de la danza moderna. Empezó a dedicarse al análisis de la gestualidad

---

<sup>81</sup> Tecnicismo. Esta palabra no está registrada en el DRAE (2014) y en el CREA aparece solo su femenino, por lo tanto se puede definir un neologismo. Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2017

<sup>82</sup> En italiano con la denominación América se indican, por antonomasia, los EEUU.

<sup>83</sup> Con referencia a la danza.

expresiva tras haber estudiado canto y arte dramático en el Conservatorio de París. Decepcionado por los métodos de estudios que en su opinión le habían perjudicado irremediabilmente sus cuerdas vocales, empezó a individuar en la estrecha relación entre voz y gesto el fulcro de sus hallazgos. La artificiosidad formal del gesto, impuesta por las técnicas de ese tiempo, a su juicio iban a oponerse a la verdad del sentir. El secreto estaba en afirmar la verdad del gesto, su credo era: “Ningún movimiento sin significado” (Martin, 1933, p.24)<sup>84</sup>. Para descubrir de que modo el significado se exteriorizaba físicamente en el gesto, fue a los hospitales, a los manicomios, a las cárceles, observó y registró minuciosamente las posiciones de las manos, la mímica del rostro, la mirada, los fruncimientos de las cejas, la relación entre los gestos y el tono de la voz. Recogió una muy grande documentación que le sirvió para elaborar una clasificación compleja y minuciosa de la expresión corpórea. La cura maníaca que empleó en la observación de los gestos y del movimiento expresivo del hombre, aunque finalizada a una aplicación estética, sin duda es el tema más innovador de su entera y compleja teoría, la cual llega, en algunos aspectos, a adelantar de unos veinte años los estudios científicos y psicológicos de finales del siglo XIX. Su “estética de la expresión” se basaba en el principio de “correspondencia”: el cuerpo y sus medios expresivos, voz-gesto-palabra, no son más que la manifestación exteriormente visible de las emociones y de los movimientos interiores y viceversa. Para él cada entonación, gesto o palabra que no corresponda a un respectivo impulso interior puede ser solo que falso y manierista. Son únicamente las leyes naturales las que presiden a las manifestaciones expresivas, y no aquellas impuestas por convención, las que establecen el límite entre “verdad” y “falsedad”: sobre este asunto, tan lleno de implicaciones subversoras, Delsarte basará su entero “sistema” sentando las bases del pasaje de la tradición “representativa” del teatro del siglo XIX a la tradición “expresiva” del teatro del siglo XX (Casini Ropa, 1988, p.108)<sup>85</sup>.

Profundamente religioso, partiendo de una perspectiva cristiana, él mira al cuerpo humano de una manera, diríamos hoy, holística y sistematiza esta visión armónica suya alrededor de una enrevesada estructura influenciada por una concepción místico-trinitaria. Para él, alma y cuerpo no son separados, sino son interdependientes y correlatos, por este motivo dentro del hombre coexisten, con la misma dignidad, las tres

---

<sup>84</sup> La traducción de Martin es mía.

<sup>85</sup> La traducción es mía.

dimensiones de vida, espíritu y alma y, es decir, la dimensión sensorial y corpórea, la dimensión mental e intelectual y la dimensión emocional y espiritual. La tríada interior de vida-espíritu-alma se exterioriza gracias a los medios expresivos y artísticos de voz-palabra-gesto. También el gesto, afirma Delsarte, que es el agente directo del alma, se investiga según tres parámetros de estudio: la *estática* (relativa a las leyes del equilibrio del cuerpo), la *dinámica* (que se ocupa del movimiento relacionado con los respectivos impulsos interiores), la *semiología* (que investiga sobre la conexión entre la forma del movimiento y su significado). De la misma manera, se diferenciarán los movimientos según tres clasificaciones, la del *paralelismo* (donde dos partes del cuerpo se mueven contemporáneamente en la misma dirección, estableciendo un equilibrio armónico), de *oposición* (movimientos opuestos realizados por dos partes del cuerpo envueltas contemporáneamente que se mueven en direcciones opuestas), y de *sucesión* (es decir esos movimientos que, sucediéndose de una parte del cuerpo hacia la otra – del centro a la periferia o viceversa – acaban por implicar totalmente el cuerpo). También el cuerpo se divide en tres zonas: *cabeza* y  *cuello* (a los cuales pertenece la dimensión del intelecto/espíritu), *tronco* y *brazos* (que corresponde a la dimensión emotivo-afectiva) y *caderas* y *piernas* (a las cuales toca la dimensión vital y física).

Trasladar al tronco la sede primaria de la emotividad, significó más adelante, en el lenguaje de la danza, quitar esa primacía estilística que el ballet clásico asignaba desde siempre a piernas y pies, y determinó, con esta intuición, un impulso fundamental al desarrollo de la *modern dance*, que encontraría en la movilidad del busto, en el papel de la respiración y en los flujos y reflujos de la energía del danzador algunos de sus principios esenciales (Oliva, 2005)<sup>86</sup>. A partir de estas pocas señales se comprende cuanto fuese imponente y enrevesado el entero sistema ramificado de Delsarte: es correcto remarcar, sin embargo, como sugiere Eugenia Casini Ropa, que el legado de Delsarte hay que buscarlo,

No tanto en la poderosa ciencia de la expresión con su conjunto de leyes y su severo método aplicativo, sino en algunas extraordinarias intuiciones de fondo, en algunas actitudes de la investigación (sobre todo en el campo del movimiento) tan intrínsecamente vitales que se prestan a aplicaciones diferentes. Es decir, y de manera coherente si queremos, más en los valores pedagógicos generales que en aquellos didácticos particulares (Casini Ropa, 1988, pp. 118-19)<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> La traducción de Oliva es mía.

<sup>87</sup> La traducción de Casini Ropa es mía.

Fieles al asunto declarado, intentaré colocar la herencia de Delsarte con respecto a la propuesta de danza que este texto quiere ilustrar. En primer lugar, con su ley de correspondencia él ratificó la igualdad jerárquica y la complementariedad funcional del cuerpo con respecto al espíritu. Las dos partes están separadas, ya que no son diferentes, sino interactúan sin prevalecer la una sobre la otra. Fue el primero el que rebuscó en el cuerpo y en el movimiento las señales visibles de las emociones y del carácter de las personas, intentando establecer unas leyes de valor general, válidas para todos. En este sentido su análisis de los gestos puede ser considerado, de algún modo, precursor de estudios mucho más recientes sobre la comunicación no verbal. En el plano de la didáctica, que llamó *estética aplicada*, y que fue apreciada y practicada por centenares de alumnos, hay que señalar en particular modo dos elementos muy innovadores, que serán retomados y elaborados en las varias técnicas de danza moderna y que siguen estando hoy en día en la base de muchos *trainings* preparatorios. El primero concierne a la importancia de la relajación y de la naturalidad del gesto que, como él intuye, está conectado a la respiración, es decir al ritmo interior de la acción que debe ser escuchado y guiado. El segundo elemento concierne a la clasificación de las formas de sucesión, que consideran el movimiento como un fluir de energía que se recoge y se expande del centro a la periferia. La danza moderna, a diferencia del ballet, se moverá en esta dirección, rechazando la fijeza de las formas estáticas y rebuscando en el fluir orgánico del movimiento una más verdadera correspondencia con los elementos y las leyes de la naturaleza.

Delsarte nunca puso por escrito su organización didáctica que difundió por contacto directo con los alumnos y sin mediación de la escritura. De este modo su teoría fue interpretada y reescrita por los alumnos del maestro. Steele Mc. Kaye y Geneviève Stebbins, en particular, hicieron que fuese extremadamente apreciada y popular en los EEUU, por un lado simplificándola excesivamente, pero facilitando, como veremos, el desarrollo de fructíferos impulsos innovadores y vitales para una nueva visión de la danza.

## Isadora Duncan: la belleza del cuerpo liberado<sup>88</sup>

Si Delsarte puede ser considerado el punto de partida de los virajes y de los progresos del pensamiento ético-estético sobre el cuerpo, Isadora Duncan, con su arte y su vida, marca el punto de no retorno con respecto a la visión tradicional del ballet. Con ella nace la “Nueva Danza” y en las prácticas y en el imaginario coréutico aparece y se fija lo que no existía antes: un cuerpo femenino que expresa una visión moderna, emancipada – no frívola y edulcorada – del arte de la danza. Una mujer terrena que danza a pies descalzos, sin corsés<sup>89</sup> o bustos, sino vestida de ropa suave y fluctuante que le permiten un movimiento libre, natural, respirado.

Isadora Duncan nace en 1877 en San Francisco en una América del Norte ya invadida por un espíritu del delsartismo, del cual hereda la tensión estética hacia un movimiento verdadero y genuinamente expresivo y la confianza en las leyes naturales generadoras de ese movimiento que Delsarte consideraba el espejo revelador de una conexión visible entre cuerpo, pensamiento y emoción. La amplia hagiografía sobre la “divina” Isadora nos cuenta de su obstinada voluntad de bailar libremente desde muy pequeña y de su igual firma repulsión por el ballet, que ella consideraba formalmente constrictivo y deformador del cuerpo de la mujer. Los movimientos formalmente artificiales de la danza académica eran en su opinión una ofensa a la belleza natural del cuerpo humano y una insoportable limitación al libre fluir del movimiento; por este motivo empezó a construir su cuerpo danzante liberándolo de las restricciones físicas: quitó corsés, bustos y fajas. Llevaba, también en su vida cotidiana, vestidos suaves, velos ligeros y túnicas inspiradas en los peplos de la Grecia<sup>90</sup> clásica, pero sobre todo rechazaba las zapatillas de punta, herramienta simbólica de desafío de la gravedad del ballet romántico. “Me denominan una bailarina de pies desnudos. Por mí podrían decir también una bailarina

---

<sup>88</sup> Liberar. Del lat. *liberāre*.

1. tr. Hacer que alguien o algo quede libre de lo que lo sometía u oprimía. *Liberaron las ciudades del sur*. Libertar. De *liberto*.

1. tr. Poner en libertad o soltar a quien está atado, preso o sujeto físicamente.

2. tr. Librar a alguien de una atadura moral.

Librar. Del lat. *liberāre*.

1. tr. Sacar o preservar a alguien de un trabajo, mal o peligro. U. t. c. prnl.

<sup>89</sup> Ya que esta palabra es una adaptación del francés no estaba segura de su plural así que fui a verificarla en el Diccionario Panhispánico de dudas:

**corsé.** Adaptación gráfica de la voz francesa *corset*, ‘prenda interior femenina que ciñe el cuerpo desde debajo del pecho hasta las caderas’: «*Nana, desátame el corsé*» (González Dios [Méx. 1999]). Su plural es *corsés* (→ plural, 1a).

<sup>90</sup> El texto italiano pone la palabra *grecità* que indica algo concerniente a la Grecia antigua y que es poco utilizada en italiano así que he preferido poner simplemente Grecia.

de cabeza desnuda o de manos desnudas. Me quité la ropa para bailar porque de esa manera sentía mejor el ritmo y la libertad de mi cuerpo” Duncan, 2003, p.82)<sup>91</sup>. Isadora, gracias a un nuevo tipo de contacto con el suelo, que buscaba por medio de sus pies y de sus piernas “escandalosamente” desnudos, introdujo una danza gravitacional en diálogo constante con la tierra. Escribía a principios del siglo XX que había que rebuscar la cualidad del movimiento “en el ritmo del agua en movimiento, en el soplo de los vientos [...], en todos los movimiento de la tierra, en los movimientos de animales, peces, pájaros, réptiles, cuadrúpedos e incluso de los hombres primitivos, cuyo cuerpo se movía aún en armonía con la naturaleza” (Duncan, 1909, p.91)<sup>92</sup>. Es solamente por medio de la observación y de la inmersión sensorial en la naturaleza que la danza puede encontrar la inspiración necesaria a su renacimiento.

La danza que ella prefigura e imagina no es solo la concreción inspirada de un pensamiento artístico, sino un proyecto de reforma global de la vida. Por medio de la danza cada persona puede reunirse con la naturaleza y aprovechar gracias a ella de la armoniosa belleza que se funde con el divino. Puede ser que la fascinación y el carisma del personaje, así como los acontecimientos, trágicos y mundanos, de su breve pero muy intensa vida, hayan puesto en segundo plano la dimensión ética y espiritual de su credo. No obstante, con su trabajo logró devolver la dignidad cultural a la danza, que ella entendía no como algo de exterior y superficial sino como arte primario de la expresividad individual femenina y como fundamento pedagógico incomparable. En esta última perspectiva se inserta su proyecto más importante, el que la danzadora seguirá para toda la vida: fundar escuelas donde fuese posible educar a generaciones de niñas y niños a la luz de una verdadera utopía pedagógica y social. Todos los niños, y en particular los de las clases menos acomodadas, debían, en su visión, tener el derecho a una educación inspirada en los principios de la belleza, de la naturaleza, de la expresión libre: “En esta escuela no enseñaré a las niñas a imitar mis movimientos, sino a hacer los suyos propios. No las forzaré a estudiar ciertos movimientos definidos; las ayudaré a desarrollar aquellos movimientos que sean naturales para ellas” (Duncan, 1903, p.36)<sup>93</sup>.

En 1904 abrió, a su costa, en Grunewald en Alemania, una escuela gratuita para los niños de las clases trabajadoras y luego una segunda escuela en Bellvue,

---

<sup>91</sup> José Antonio Sánchez, 2003.

<sup>92</sup> Ivi

<sup>93</sup> Ivi

cerca de París. Entre las veinte niñas que fueron acogidas a Grunewald estaban las seis que Isadora adoptaría y que llevarían su nombre<sup>94</sup>. Pero será solo en 1921, tras haber atravesado el periodo más difícil de su existencia como consecuencia del trágico incidente en el cual perdieron la vida sus dos hijos naturales, Deirdre y Patrick, que Duncan creará poder realizar su utopía en Rusia. Ella misma escribe en su autobiografía haber recibido un telegrama por parte del gobierno del Soviet. “El gobierno ruso es el único que puede comprenderla. Venga a nosotros. Haremos su escuela” (Duncan, 1927, p.238)<sup>95</sup>. Cuando llegó a Rusia Isadora trabajó realmente con centenas de niños, sus cartas desde Moscú tienen inspiración y entusiasmo, cuentan de grandes encuentros con centenas de niños que danzaban con el lema de “un espíritu libre puede nacer solo en un cuerpo liberado”. Pero en poco tiempo, el frío, el hambre, la burocracia soviética, la obligaron a interrumpir el gran deseo de una nación danzante. Hablando del final de esta aventura pedagógica la danzadora escribirá: “Lo que hice en Rusia, estoy lista a hacerlo otra vez para cualquier otro país cuyo gobierno me dé el apoyo necesario. [...] Llegará el día en que una gran escuela de chicos, donde prevalezca una más noble concepción de la vida, abrirá las puertas del futuro a una nueva humanidad. Será la escuela que quiero fundar desde hace veinte años y en la cual aún sigo esperando con una confianza cada vez mayor” (Duncan, 1923, p.156)<sup>96</sup>.

En 1927, Isadora morirá de manera trágica y fulmínea tal como había vivido: la bufanda que llevaba al cuello se enredó en las ruedas de la Bugatti sobre la cual estaba viajando y la estranguló.

Atravesó la cultura de la “Europa antigua” con la fuerza impresionante y desatadora de un huracán, volviendo a mezclar y eliminando clichés y costumbres centenarias tanto en el campo social como en el campo artístico. No solo exaltó el cuerpo de la mujer, más allá de la función sexual y familiar que desde siempre se le atribuye, sino adelantó por medio de su existencia comportamientos emancipados de la sumisión masculina, planteando un futuro destacado para las mujeres, papeles sociales innovadores y una mente independiente en un cuerpo liberado.

La enseñanza que en campo educativo nos importa señalar más que cualquier cosa, dado que sigue siendo invariable y actual también hoy en día, hay que buscarla en

---

<sup>94</sup> Con esta expresión se indica el apellido de la artista.

<sup>95</sup> <https://www.danzaballet.com/isadora-bailar-la-internacional/>

<sup>96</sup> La traducción de Duncan es mía

su radicada convicción de que el movimiento debería corresponder a la forma de los que se mueven (Daly, 1995)<sup>97</sup>:

Tales movimientos tendrán que depender siempre de y corresponder con la forma que se está moviendo. Los movimientos de un escarabajo corresponden a su forma. Lo mismo ocurre con los del caballo. También los movimientos del cuerpo humano deben corresponder a su forma. Las danzas de dos personas diferentes deben ser diversas. (Duncan, 1903, p.22)<sup>98</sup>

Esta afirmación abre hacia algunas consideraciones importantes: la primera concierne a la singularidad individual de la danza de cada persona. Isadora no quería que los alumnos imitasen su estilo, sino pensaba en una multiplicidad de formas basadas en la individualidad de las personas.

La gente nunca comprendió mi verdadero objetivo, pensaban que quería crear una compañía de bailarines para actuar en los teatros. Nada más distante de mis pensamientos. No deseaba formar bailarines de teatro, solo esperaba educar en mi escuela a niños que por medio de la danza, música, poesía y canto expresarían los sentimientos de las personas, con gracia y belleza. (Duncan, 2013, p.25)<sup>99</sup>

La segunda se basa en la constatación de que el cuerpo cambia a lo largo de la vida y por consiguiente también los movimientos deberán cambiar juntamente con ello: “Los movimientos del cuerpo humano pueden ser bellos en cualquier etapa de su desarrollo en la medida en que estén en armonía con la etapa y grado de madurez que el cuerpo ha alcanzado. Siempre habrá movimientos que sean la expresión perfecta de ese cuerpo individual y de esa alma individual” (Duncan, 1903, p.25)<sup>100</sup>.

Habrá que esperar una decena de años para que otra figura importante de artista y pensador, Rudolf Laban, vuelva a afirmar con plena convicción que “cada hombre es un danzador” y a convertir este credo en el núcleo esencial de toda su interesante y estructurada vida personal y artística.

---

<sup>97</sup> La traducción de Daly es mía.

<sup>98</sup> Sánchez, José A. (1999).

<sup>99</sup> La traducción de Duncan es mía.

<sup>100</sup> <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-118217-2009-01-14.html>

## **Rudolf Laban: pensar en términos de movimiento**

Artista, danzador, coreógrafo, filósofo, teórico de la danza, el legado de sus obras y de su pensamiento es tan importante que Rudolf Laban sigue iluminando aún hoy la investigación y sigue alimentando los estudios de danza en ámbito artístico, educativo, terapéutico, social y de análisis estructural.

Nace en 1879 en Hungría, pero vivirá y operará antes en Alemania y luego, después de 1938, en el Reino Unido, donde se quedará hasta el final de su existencia. Hijo de un oficial del ejército austro-húngaro, en los años de su infancia y adolescencia viajó con su padre por los territorios del grande imperio, donde participó en las fiestas y en los bailes del folclore centro-europeo y entró en contacto con la cultura de la Bosnia y Herzegovina, cuyas danzas rituales y sacras de los Derviches le impresionaron mucho. Estudió de manera irregular y a los 21 años, abandonando la carrera militar que su padre había elegido para él, se trasladó a la atmósfera vivaz y efervescente de la París del siglo XX, donde se inscribió en la Escuela de Bellas Artes y donde entró en contacto con las teorías del Delsarte.

Por cierto los principios de Delsarte, en particular el de recíproca correspondencia entre movimientos interiores y exteriores y el de la búsqueda necesaria de la autenticidad del gesto, fueron las bases esenciales para la evolución de su pensamiento. Ya a partir de 1903 con algunos seguidores empieza a dedicarse a la búsqueda de una nueva forma de danza que ya no dependiese de la tradición académica, sino que estuviese organizada armónicamente en torno a leyes autónomas reguladoras de las dinámicas espaciales y temporales. Una “danza libre” que pudiese promover la dimensión psicofísica de cada hombre, proporcionándole el terreno para una búsqueda individual espiritual, expresiva y corpórea conforme a principios universales y comunitarios. Esta doble pista de investigación, una dirigida a la experiencia del individuo y la otra dirigida inmersa en la dimensión colectiva, guiará la obra entera de Laban hacia la conquista de un doble objetivo:

Por un lado liberar el individuo en el físico y en el espíritu, hacer que sea capaz de expresar directamente y sin impedimentos, en un movimiento que lleve a consecuencias extremas las propias leyes naturales, su propia forma y su propio elevarse a poesía; por otro lado afinar a los individuos que se han liberado e un grande “templo danzante”, un “coro de movimiento” que armonizase y

multiplicase en un todo indivisible las diferentes individualidades, ensalzando a una unidad trascendente los elementos comunes (Casini Ropa, 1990, p.133-134)<sup>101</sup>.

Laban estaba consciente del hecho que para desarrollar esta nueva forma de danza – organizada y trascendental – en primer lugar había que crear cuerpos nuevos, dotados de una conciencia más viva y capaces de controlar armónicamente la energía física en relación con el tiempo y el espacio. Por medio de la exploración libre del movimiento quería ayudar a las personas (sin distinción entre danzadores y no danzadores) a usar el movimiento de manera tal que encontrasen sus propias vías de expresión y comunicación. Paralelamente a la práctica individual, en cada clase suya siempre había un momento de danza colectiva. Danzar juntos, compartiendo formas y ritmos, en la conciencia de los demás, del contacto, del peso, de los desplazamientos de cada uno, debía llevar hacia una consonancia ideal de los espíritus y de los cuerpos. Para realizar su utopía de un armónico fluir rítmico del cuerpo que estuviese en equilibrio con el universo natural, a partir de 1913 Laban traslada sus cursos a un lugar ideal para sus investigaciones: *Monte Verità* cerca de Ascona, en Suiza. Está convencido de que una vida en estrecho contacto con la naturaleza, junto a un trabajo sobre el cuerpo abierto a la experimentación y a la investigación en la cual cada uno tiene su propio papel en la colectividad, pueda promover una nueva manera de entender la existencia:

Alianza. Actividad común, crear común. Un símbolo de nuestros tiempos. No solo en las horribles fábricas de nuestras grandes ciudades que imponen la subdivisión del trabajo. También durante una fiesta, un juego, una celebración el individuo representa la comunidad, que, al igual de las personas, se dirige hacia la gran obra de una nueva cultura. [...] Enseñen al espectador obras corales en las cuales él vea el reflejo de su alma colectiva, pues participará con alegría, pues tendremos la sintonía de una gran orquesta (Laban, 1928)<sup>102</sup>.

En poco tiempo la práctica de los que él llama *coros de movimiento* – una especie de rituales danzados colectivos – se difundió, y pueblos y fábricas enteros, batallones militares, grupos deportivos fueron involucrados en representaciones de gran impacto visual<sup>103</sup>. Laban hacía mover estas masas empezando por los gestos cotidianos

---

<sup>101</sup> La traducción de Casini Ropa es mía.

<sup>102</sup> La traducción de Laban es mía.

<sup>103</sup> Entre los adjetivos *visual* y *visivo*, he optado por el primero dado que en el CREA no hay ningún resultado para “impacto visivo”.

de cada uno, gestos sacros, gestos de trabajo, gestos conocidos y compartidos por los grupos, y los armonizaba entre ellos en enormes conciertos semovientes. Lo que caracteriza la obra de este gran maestro, además de su particular visión pedagógica y social, que ya desde el principio él no separa, sino más bien considera complementar a la visión artística, es su incansable tensión intelectual y corpórea hacia una sistematización de los principios que regulan el movimiento. Para él el movimiento no era solo una de las posibles expresiones del hombre, no era solo el resultado de leyes anatómicas confinadas en el interior del cuerpo humano, el movimiento era el elemento unificador de la materia animada e inanimada de todo el universo. Observando, describiendo y analizando el movimiento humano, él quiere investigar y poner de manifiesto el mecanismo que une la manifestación exterior y la motivación interior. En esta perspectiva, no hay que entender el movimiento y la danza como simples hechos exteriores, sino se convierten en conexiones expresivas de la tensión interior: el gesto emergente encuentra la manera más funcional y eficaz de organizar su misma identidad espacio-temporal dentro del flujo dinámico del movimiento. El movimiento se convierte al mismo tiempo en sujeto y objeto de conocimiento que se puede describir y conocer por medio de los factores que Laban ha identificado, y se puede transmitir en virtud de un sistema de notación (*Labanotation* – una escritura simbólica capaz de dar fe de la ejecución danzada) que el artista realizará durante toda su vida, un sistema que aún sigue siendo utilizado tanto en el campo artístico como en el campo terapéutico.

Para él conocer, reconocer y gobernar los factores que regulan el movimiento, significa ser capaz de armonizar y optimizar nuestros propios impulsos interiores, mejorando, de este modo, nuestra propia cualidad de vida. La clave está en el ejercicio consciente de ese impulso interior que se activa en la acción del movimiento, que Laban define *effort* y que estudia en términos de objetivable manifestación exterior según los parámetros de *peso, espacio, tiempo, flujo*. A una transmisión de la danza igual e indiferenciada para todos, Laban opone un “sistema de conocimiento” que es dinámico y dialéctico, porque se crea dentro de específicos horizontes de experiencia ligados al contexto, a las personas, a las situaciones, a las ejecuciones.

En vez de estudiar cada movimiento individual, hay que comprender y poner en práctica el principio mismo de moverse. Este enfoque al material de danza implica una nueva concepción del movimiento y de sus elementos. Además de ofrecer la posibilidad de una orientación sistemática a las nuevas formas de movimiento,

propone al mismo tiempo un dominio consciente de esas mismas (Laban, 1948, pp.11-12)<sup>104</sup>

Esta visión comporta una profunda revolución en las técnicas de transmisión didáctica de la danza. En primer lugar Laban no usa ejercicios estandarizados para sus clases, sino las planea organizándolas por “temas de movimiento”<sup>105</sup>: no se trata de ejercicios gímnicos que ejecutar y suministrar indistintamente a todos de manera estandarizada y repetitiva, sino de un marco para el inicio de exploraciones libres y personales de movimiento. Esto tiene como consecuencia principal una transformación del papel profesor y alumno; este último está estimulado a aprender empezando de su propio movimiento, la formación se convierte en auto-formación, el conocimiento se convierte en proyecto existencial, búsqueda, creatividad; la práctica es sí motivada por un horizonte metodológico de referencia pero es solo al individuo que se deja la opción del camino. En la visión del artista, el individuo no es una mente en busca del conocimiento, sino es una persona que aprende y conoce a partir de su cuerpo. En el mismo plano este es el objetivo del educador, que Laban responsabiliza y al mismo tiempo independiza en la elección y en la planificación de su trabajo: teniendo en cuenta la edad, las capacidades, las costumbres de los participantes, las características del contexto en el cual se opera, cada profesor irá identificar los temas de trabajo más apropiados y planear los encuentros según su propio juicio y siguiendo sus propias intuiciones. La compilación definitiva de su sistema de análisis del movimiento, junto a la escritura del movimiento y a la aclaración de las aplicaciones en ámbito pedagógico, terapéutico y comunitario, tendrá lugar a partir de 1938, cuando, huyendo de Alemania, llegará al Reino Unido. Aquí, no obstante las dificultades de la guerra, Rudolf Laban encontrará el ambiente cultural, el apoyo y los estímulos de amigos de confianza, de seguidores y sostenedores, que le empujarán a ordenar el enorme patrimonio de investigación que él había elaborado y realizado hasta ese momento. En el Reino Unido se publicarán sus dos libros más importantes: *Modern Educational Dance* en 1948 y *The Mastery of Movement* en 1950; en Londres se halla el centro que él fundó y que tiene su mismo nombre, una prestigiosa estructura formativa de carácter universitario

---

<sup>104</sup> La traducción de Laban es mía

<sup>105</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. Los temas de movimientos identificados por Laban son 16 y se pueden diferenciar en temas elementales (del n. 1 al n. 8), aptos para niños hasta los 11 años, y los temas avanzados (del n. 9 al n. 16) que corresponden a las necesidades de los niños a partir de los 11 años.

(*Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*) que recoge a estudiantes, danzadores y coreógrafos procedentes de muchos países del mundo.

Es difícil seleccionar entre los muchos legados de su compleja obra de trabajo lo que aparece más directamente funcional al tipo de danza delineado en este texto. La estructura de análisis según los parámetros de *cuerpo, espacio, dinámica, relación*, que deriva directamente de su sistema de observación del movimiento y de los temas de movimiento delineados en su texto de 1948, queda sin duda el más adecuado instrumento de apoyo a la realización de recorridos de danza en el contexto escolar y de comunidad. Ayuda a programar con claridad y coherencia encuentros de danza medidos conforme a las exigencias de los grupos, de los individuos y de los contextos que de varias maneras están involucrados en experiencias de danza. Sin embargo pienso que la innovación más importante, y la que más que otras resulta ser transversal a todas las posibles exigencias de una danza para todos, hay que rebuscarla en esa actitud suya de “hacer juntos” con espíritu de investigación y de exploración que define la cualidad pedagógica de la experiencia individual y colectiva hecha de inmediatez, creatividad, participación, sensibilidad a la verdad del cuerpo en situación. Adoptar esta perspectiva de trabajo y de conocimiento, implica para el educador una particular cualidad de presencia, ya que los que miran tienen que aprender a entrar en resonancia empática con el cuerpo y con el movimiento de quien se encuentran por delante, exponiéndose y abriéndose junto a la reconsideración de la propia conciencia motora. Laban habla de esto como de un “ajuste sintónico”: “el profesor capaz de sintonizar sus propios *effort*<sup>106</sup> con los de los niños con los cuales trabaja, realiza su deber educativo con mayor facilidad”<sup>107</sup>. Y añade: “Supongamos que el profesor haya adquirido un conocimiento en el campo de estos estudios y que lo haya aplicado sobre sí mismo. Ahora él está listo para acoger el espíritu de los alumnos a los cuales está enseñando, aprendiendo que los componentes y las combinaciones del mismo *effort* se encuentran tanto en las aplicaciones mentales como en las corpóreas” (Laban, 1948, p.65)<sup>108</sup>.

En el plano estrictamente didáctico, los fundamentos metodológicos introducidos por Laban representan unas verdaderas revoluciones. Como ya hemos visto,

---

<sup>106</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. Para Laban, el *effort* representa el conjunto de los comportamientos motores que se pueden analizar según los parámetros de peso, espacio, tiempo y flujo.

<sup>107</sup> La traducción de Laban es mía.

<sup>108</sup> La traducción de Laban es mía.

el profesor de danza ya no es un modelo ejecutivo absoluto hacia el cual dirigirse, lo que propone no son ejercicios motores repetitivos y estandarizados, sino “temas de movimiento” que explorar con espíritu curioso y consciente, y el operador mismo está insertado en un circuito virtuoso de corporeidad pensante, que le llama a una tarea de continua reconsideración de las situaciones, de las propuestas y de los objetivos. La que Laban deja a “sus” profesores es por lo tanto una herencia laboriosa, a ellos les pide que sean personas danzantes, con su cuerpo en escucha, su mirada partícipe, atentos a los movimientos del corazón y del cuerpo, porque curiosos del mundo que ocupan con el movimiento, personas autónomas y responsables, que por medio de su acción pedagógica aspiran principalmente – las palabras son de Lisa Ullmann, primera alumna y luego fiel asistente de Laban en Inglaterra – “a ayudar a las personas a encontrar una relación corpórea con la entera existencia por medio de la danza” (Ullmann, 1975, p.108)<sup>109</sup>.

Rudolf Laban era en primer lugar un artista, ponía una confianza inalienable en el movimiento como factor unificador de la existencia de cada uno y consideraba la danza tanto como un acto creativo y de pensamiento, como un hecho social y cultural. El esfuerzo preciso que cumplió a lo largo de toda su vida, destinado a sistematizar sus investigaciones prácticas dentro de una estructura formal de referencia, nacía del profundo deseo de compartición corpórea de sus descubrimientos. Fueron sobre todo sus amigos y sus colegas los que lo estimularon a dejar una herencia también escrita de sus estudios: su obra dedicada a la danza en el contexto escolar fue solicitada por sus asistentes más íntimos, los cuales en los años del posguerra necesitaban un texto de referencia metodológica para instruir centenas de profesores (Preston-Dunlop, 1998).

### **Margaret H'Doubler: una danza para todos**

Aparecen totalmente diferentes tanto el marco de trabajo como el ambiente cultural y el espíritu de investigación que empujaron a otra gran figura de referencia de la danza en el contexto educativo: Margaret H'Doubler. Estadounidense de Kansan donde nace en 1889, vivió casi toda su existencia en Wisconsin, donde enseñó en la homónima universidad de 1911 a 1954 y donde siguió operando hasta una edad muy avanzada. A ella se le debe el nacimiento, en 1917, del primer curso en ámbito

---

<sup>109</sup> La traducción de Ullmann es mía.

académico dirigido a la formación de profesores de danza para el contexto escolar. El de instruir figuras profesionalmente preparadas a enseñar una “danza para todos”, atentas tanto a los aspectos fisiológicos como a aquellos más estrictamente expresivos y creativos, fue el objetivo primario de toda su carrera. Profundamente inspirada por los nuevos métodos de pedagogía activa elaborados por John Dewey, su profesor en la *Columbia University* de Nueva York en 1916, e influenciada por las teorías sobre la evolución del hombre de Stanley Hall, estaba firmemente convencida de que la danza representaba una excelente herramienta educativa capaz de promover el desarrollo correcto del cuerpo, estimular la imaginación, desafiar el intelecto, mejorar las capacidades relacionales y sociales de cada persona. H'Doubler tenía fuertes ideales democráticos y pensaba que cada niño tenía el derecho a recibir una educación sensible a los aspectos expresivos y cognitivos subyacentes a cada práctica de movimiento y opinaba que el ámbito más idóneo para hacer esto era el ámbito escolar, porque era un lugar destinado a la formación de la sociedad, de toda la sociedad, también aquella menos privilegiada. “en una verdadera democracia la posibilidad de realizar plenamente a nosotros mismos – de reír, crear, aprovechar la belleza, sentirse en armonía con el ritmo del universo – tendría que ser una oportunidad concedida a cada individuo y en particular modo a cada niño” (H'Doubler, 1925, p.32)<sup>110</sup>.

Margaret no era una danzadora y no había estudiado danza, se había licenciado en biología en la Facultad de Educación Física en la Universidad de Wisconsin y esta formación científica suya influenciará toda su metodología (particularmente atenta a las conexiones entre estructura anatómica y conciencia del propio movimiento) y facilitará la inserción de un área disciplinar como la danza en el contexto universitario estadounidense . Su interés para la danza nació de manera bastante original, ya que no fue determinado por una motivación personal, sino fue el resultado de una investigación de estudio que su Directora de Departamento le encargó. Miss Trilling, este era su nombre, era apasionada de danza y estaba convencida de la validez de la inserción de esta asignatura en una facultad femenina, pero al mismo tiempo estaba bien consciente de que nada de lo que se enseñaba en esos tiempos era particularmente indicado para ese fin. Por lo tanto concedió un año sabático a Margaret, de la cual apreciaba sus dotes pedagógicas y su claridad metodológica, para cumplir una investigación precisa: le

---

<sup>110</sup> La traducción de H'Doubler es mía.

encargó que fuese a comprobar si “en el este” hubiese una forma de danza digna de ser enseñada a chicas de buena familia (Ross, 2000). En 1916 Margaret se fue, por tanto, a Nueva York para conseguir un máster en filosofía y educación en la *Columbia University*. La ciudad está llena de fermentos intelectuales y artísticos y el ambiente académico de esos años está en el centro de una verdadera innovación del pensamiento pedagógico. Asistiendo a las clases de John Dewey, Doubler hace suya la asunción de la centralidad de la experiencia concreta en cualquier forma de conocimiento. Lo que la conquista totalmente y que es la base de su innovadora metodología de danza son la revolución sintetizada por el lema *learning by doing* y la idea de que nuestra manera de pensar, también en ámbito artístico, pueda moverse a través de esos procedimientos de resolución de problemas, típicos del ámbito científico. En comparación, la influencia que tendrán las frecuentes y numerosas visitas en las diferentes escuelas de danza de la ciudad, a las que se somete para realizar el trabajo que le habían encargado, será casi inexistente. A este respecto escribirá:

Las danzas que resultaban de este tipo de entrenamiento no parecían ser nada más que una sucesión de movimientos técnicos organizados. No tenían significado. En los pocos centros donde hubo un alejamiento de esta técnica formal no se deducía una sólida teoría o filosofía o razón por lo que se hacía. Era solo un culto o una imitación ciega de la personalidad (Ross, 2000, p.115)<sup>111</sup>.

Margaret, por el contrario, busca una danza a la cual todos pueden acceder y por medio de la cual todo el mundo puede expresarse y, al mismo tiempo, pueda asumir la dignidad de asignatura artística de enseñanza:

Nuestro primer objetivo es el de enseñar a los niños y a las niñas, hombres y mujeres, por medio de la danza. Enseñar danza para que se viva una experiencia que pueda ayudarles a construir su propia filosofía y su propio esquema de vida. No tenemos que pensar, naturalmente, que todo el mundo pueda llegar a ser un grande danzador o que la danza pueda ser vivida como una experiencia artística completa y con la misma intensidad por todos. Pero como cada niño, independientemente de la posibilidad de llegar a ser o no un artista, tiene el derecho a una caja de lápices para colorar y alguna noción de diseño y uso del color, de la misma manera cada niño tiene el derecho a conocer y utilizar su propio cuerpo, en los límites de sus mismas capacidades, para expresar sus relaciones personales frente a la vida. Aunque no pueda emplear nunca sus esfuerzos bastante intensamente para realizar la danza en sus formas más elevadas, podrá igualmente probar la pura alegría rítmica de un movimiento libre, controlado y expresivo y, a

---

<sup>111</sup> La traducción de Ross es mía.

través de este, acceder a un suplemento de vida al cual cada ser humano tiene derecho. Si el interés de enseñar danza es solo el de producir danzadores, la danza como experiencia artística creativa posible para todos está condenada a fracasar. Y es precisamente para evitar este riesgo, que todos los que creen en el valor de la danza deberán operar para devolver a la sociedad una danza que sea creativa, expresiva, comunicable y social, una danza que en todas su manifestaciones posibles se cualifique siempre como arte (H'Doubler, 1940, p.66)<sup>112</sup>.

H'Doubler rechaza una actividad de tipo imitativo y repetitivo, donde no sea necesario involucrar la mente, quiere que esté libre lo más posible de rígidos vocabularios y sobre todo que esté basada en una metodología respetuosa de las leyes del movimiento y sensible al deseo de expresión de cada uno. Recibirá un impulso de gran aplicabilidad didáctica gracias a las clases de un profesor de educación musical, Alys Bentley, la cual enseña música a los niños utilizando el movimiento y sobre todo sin valerse de estructuras constituidas con antemano, sino utilizando la improvisación. Lo que “ilumina” Doubler, en un plano más estrictamente corpóreo que musical, es el hecho de que el *training* que siguen los alumnos, empieza tumbados en el suelo, elemento, este, absolutamente innovador para esos tiempos. Es Margaret misma la que recuerda en una entrevista que para ella esto representó una verdadera revelación: “Por supuesto! Hay que ponerse en el suelo donde estamos libre del empuje de gravedad y luego solucionar lo que son los verdaderos cambios estructurales de la posición del cuerpo cuando él se puede mover libremente (Wilson, Hagood, Brennan, 2006, p.22)<sup>113</sup>.

Sobre estos dos principios: la importancia de exponer el alumno a recorridos de conocimiento autónomos basados en la experiencia directa y en la necesidad de encontrar modalidades de trabajo orgánicas y respetuosas del cuerpo en movimiento, H'Doubler estructurará una filosofía de enseñanza caracterizada por una fuerte base teórica y científica. Su metodología empezaba por un estudio anatómico finalizado al control y a la gestión autónoma del movimiento. Definió una serie de ejercicios que llamó *fundamentals*, basados en el respecto del movimiento natural y conformes con la estructura neuro-fisiológica de la persona, y gracias a la repetición de estos ejercicios el alumno podía mejorar su sensibilidad cinestésica y su coordinación. Solo de este modo podía estar listo para componer y montar libremente su propio movimiento. Para desarrollar la creatividad, H'Doubler utilizaba estímulos de géneros distintos: poesías,

---

<sup>112</sup> La traducción de H'Doubler es mía.

<sup>113</sup> La traducción es mía.

historias breves, sugerencias imaginativas. Definió de manera precisa no solo su aplicación didáctica, sino también todos los aspectos operativos y estructurales de una clase de danza en la escuela: duración, organización, parámetros de evaluación, músicas que utilizar, vestuario que llevar, características del cuarto de la clase etc. A lo largo de su larga carrera profesional, logró difundir su metodología en todos los Estados Unidos; muchos de sus alumnos crearon otros cursos de danza en otras universidades estadounidenses y a su vez prepararon generaciones de profesores que difundieron la danza en muchísimas escuelas públicas y privadas del país. Su libro más importante, escrito en 1940, *Dance: A Creative Art Experience*, que revela en su título el explícito enlace con Dewey<sup>114</sup>, fue el texto de referencia sobre las problemáticas ligadas con la danza en educación más vendido y utilizado en los Estados Unidos.

### **Anna Halprin: entramados de vida y arte**

Con Anna Halprin hemos llegado a la última de los cinco artistas elegidos para rasgar la herencia contemporánea de un pensamiento danzado orientado hacia temáticas formativas y de inclusión social. No es solo en virtud de su longevidad artística – nació en 1920 y hoy, con más de 90 años, sigue siendo aún muy activa en campo educativo y escénico – sino también gracias a una propensión a la investigación y a la experimentación congénita en su pensamiento artístico, que Anna Halprin puede ser considerada, en algunos aspectos, el anillo de unión entre las instancias pedagógicas y sociales de la danza del siglo pasado y aquellas del siglo actual. Coreógrafa, danzadora, profesora y terapeuta, en su larga actividad podemos encontrar todos esos núcleos esenciales del pensamiento del siglo XX analizados hasta aquí, enriquecidos, sin embargo, por una muy personal visión del papel social de la artista y por una actitud previsor y precursoras de esas temáticas ecológicas y pacifistas tan centrales y actuales en estos últimos años. Aunque su influencia y sus enseñanzas han inspirado a muchos entre coreógrafos y danzadores estadounidenses del posguerra, si sus obras han abierto el camino a nuevas corrientes de actuaciones ambientales fuera de los teatros, en las ciudades, entre la gente, en la naturaleza, y aunque muchos la consideran una terapeuta que hizo de la danza una herramienta de ayuda y de cura de las personas, Anna Halprin

---

<sup>114</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. Uno de los textos más conocidos de John Dewey es *Art as Experience*, de 1934

desea que la consideren “solamente” una profesora: “No soy una terapeuta, utilizo el proceso artístico para educar a las personas, soy una profesora” – para mí esto es lo suficiente<sup>115</sup>.

De 1938 a 1941 estudia en la Universidad del Wisconsin con Margareth H'Doubler, aprendiendo y haciendo suya una visión educativa basada en el enredo entre creatividad y conocimientos anatómicos y estructurada según una metodología tanto flexible como rigurosa. De esta formación inicial suya derivará esa búsqueda constante hacia un posible equilibrio natural entre estructura y libertad que caracteriza toda su obra. Al principio fueron los niños y su comportamiento espontáneo los que se convirtieron en territorio de investigación y de experimentación; ella misma en una reciente entrevista afirma: “El concepto entero de mi trabajo con los niños fue el de ayudarles a apreciar su misma vitalidad. Quería que ganasen un sentido de confianza en ellos mismos de manera que no estuviesen preocupados de lo que es correcto y lo que es equivocado [...]. Esto se puede alcanzar por medio de la improvisación, dado que en ella tú no eres correcto o equivocado, simplemente eres” (Ross, 2003, p.41)<sup>116</sup>. En 1947 crea las *Marin Country Co-operatives*, un proyecto original radicado en el territorio donde ella vive y pensado para envolver a las familias en la gestión participada de experiencias de enseñanza de la danza a los niños. Esta iniciativa, que durará hasta 1968, interesará muchas comunidades en una amplia zona alrededor de San Francisco, donde se involucrarán directamente a muchísimos niños y a sus familiares en actuaciones colectivas y en una visión participada de la experiencia artística como motor de evolución individual y colectiva. Seguirán por puntos los objetivos que la artista señalaba como adecuados para niños de 4 o 5 años:

1. Una conciencia consciente del más simple y natural de los movimientos.
2. Disfrutar.
3. Explorar y descubrirse a sí mismos.
4. Repetición de estructuras fijas de clases que tienen nuevo material cada semana de manera que no se establezca nunca una *routine* invariable.
5. Estímulo... hacer que el niño sea seguro de sí, ayudarlo a encontrar a sí mismo. (Ross, 2003, p.45)<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. Citación retomada de mis apuntes de trabajo recogidos en enero 2010 en París durante la participación a un taller realizado por Anna Halprin.

<sup>116</sup> La traducción de Ross es mía.

<sup>117</sup> La traducción de Ross es mía.

En este elenco no aparece la palabra “improvisar”, tan central en su práctica artística, sino la palabra “explorar”. Es importante señalar esta elección, porque es Halprin misma, en escritos sucesivos, la que evidencia la diferencia entre los dos términos. Ella opina que la de “explorar” es una actividad mayormente orientada e intencional, más adecuada para los recorridos educativos, con respecto a la de “improvisar”, que en cambio parece estar mayormente relacionada con las situaciones performativas<sup>118</sup>. Una improvisación, para ser improvisación, tiene que representar una especie de respuesta automática sin ninguna interferencia del pensamiento y la respuesta motora “tiene que ser tan rápidamente que no tienes ni idea de lo que estás por hacer hasta que no lo hayas hecho” (Halprin y Kaplan, 2003, p.193)<sup>119</sup>. En la exploración, en cambio, el pensamiento atraviesa el movimiento que se mueve intencionalmente dentro de un campo de investigación y este proceso nos permite recoger informaciones que puedan ser “recursos” a los que hacer referencia en los recorridos individuales y de grupo. Son informaciones relativas al uso del espacio, del tiempo, de la fuerza, de las líneas, de las direcciones etc., que pueden ir estableciendo además de una experiencia del cuerpo, también una terminología compartida. Resumiendo, Halprin afirma que “el explorar es mucho más enfocado y más controlado que el improvisar” (Halprin y Kaplan, 2003, p.191)<sup>120</sup>.

En cada una de esta dos prácticas, el espíritu que informa el trabajo de la artista estadounidense, tanto que tenga el papel de profesora como que tenga el de coreógrafa y *performer*, está caracterizado de manera similar por una abertura a lo que ocurre alrededor, por una propensión hacia una danza colocada en el centro de las existencias de las personas, entrelazada con sus historias y experiencias. En este sentido la autenticidad y la naturalidad del movimiento, que para ella son fundamentales, pueden ser alcanzados por una sensible disposición hacia lo inesperado y lo imprevisible, solo de este modo será posible promover y activar respuestas motoras no influenciadas por estilos o prejuicios culturales, sino en escucha sintónica con la realidad de los hechos. Empujada por estos principios, en 1955 Halprin crea el *Dancers' Workshop*, una compañía en continua investigación y experimentación: músicos, artistas visuales,

---

<sup>118</sup> Esta palabra no está registrada en el DRAE(2014) pero sí aparece en el CREA. Fecha de consulta: 2 de septiembre de de 2017.

<sup>119</sup> La traducción de Halprin es mía.

<sup>120</sup> La traducción de Halprin es mía.

actores, poetas, arquitectos, psicólogos, están invitados por ella para colaborar con los danzadores del grupo. La idea era la de ampliar las fronteras de los lugares del teatro anulando cada separación entre artista y espectador: “empezamos a considerarnos como personas y no como danzadores. Incorporamos acciones que nunca fueron usadas en la danza hasta ese momento” (Worth, L. y Poynor, 2004 p.12)<sup>121</sup>. De esta manera Anna Halprin quiere afirmar su rechazo de inhibir las propuestas motoras estableciendo los límites de lo que se puede definir danza, de quien puede danzar y quien no puede, o de qué espacios y lugares están adecuados para acoger sus actuaciones. Por lo tanto la danza se desplaza a las calles y a la naturaleza. El lugar elegido como espacio de trabajo para la compañía es un palco de madera colgante entre los árboles, construido por su marido, el arquitecto Lawrence Halprin, en el bosque que rodea su casa en Kentfield, a los pies del Monte Tamalpis en el norte de California. Lugar extremadamente significativo por la artista, elegido, pensado y proyectado para realizar concretamente la idea de un arte que no esté separada del vivir cotidiano, en 1978 será la sede del *Tamalpa Institute*, fundado juntamente a su hija Daria y centro de formación y difusión del pensamiento y de la metodología de la artista. También la investigación del *Dancers' Workshop* a partir de los años 70 se dirige siempre hacia esta dirección, moviendo sus propuestas hacia una perspectiva de participación plural con respecto a varios grupos étnicos, de diferentes niveles de edad, clase social, habilidades físicas. “Empecé a considerar el artista como un guía que trabaja para evocar el artista que hay en cada uno de nosotros” (Halprin y Kaplan, 2003, p.73)<sup>122</sup>. Los aspectos físicos, emocionales y mentales narrados por los cuerpos y ligados a las historias de las personas, empiezan a entrelazarse cada vez más empujando a Halprin a iniciar un nuevo territorio de investigación que caracterizará toda la última parte de su trabajo hasta hoy. Por un lado la experiencia del cáncer que la afectó en 1972 la lleva a acercarse a los lugares del sufrimiento y de la enfermedad (trabaja con personas afectas por SIDA, tumores, enfermos terminales), por otro lado su confianza en el poder regenerador del arte y su curiosidad cultural y espiritual que la caracterizan la llevan a concebir nuevas formas de implicación de las personas en la experiencia de la danza.

---

<sup>121</sup> La traducción de Worth y Poynor es mía.

<sup>122</sup> La traducción de Halprin es mía.

Empezamos a trabajar con temáticas relacionadas con la vida real, de este modo las danzas que íbamos a crear tenían un objetivo concreto en las vidas de las personas. Estábamos tocando el interior de nuestras historias personales, y las danzas que realizábamos tenían poderes transformativos. Empecé a llamarlas rituales y a identificar como mitos el material que las creaba. Este fue un momento decisivo en mi manera de ver la danza y todos sus potenciales usos (Halprin y Kaplan, 2003, vi)<sup>123</sup>.

Debajo de esta renovada visión está la idea de una comunidad motivada hacia actos artísticos colectivos: el elemento de la *performance* (junto con cualquier noción de público) desaparece totalmente y cada evento se convierte en ritual. Por medio del movimiento, recorridos de activación sensorial, el diseño, la inmersión en la naturaleza, en sus seminarios Halprin involucra a las personas creando un contexto de participación y un lenguaje danzado compartido para facilitar el salir de los que ella define *living myth*.

El evento más famoso entre los muchos que ella realizó, que sin duda merece aquí una mención, es la *Planetary Dance*. Organizada por primera vez en 1987 y hoy en día está realizada al mismo tiempo por varios grupos en todo el mundo durante el equinoccio de primavera en ambientes naturales de notable belleza, además es una estructura fácil de adaptar a cualquier grupo de personas. Tiene un impacto simbólico y visual muy fuerte y encierra un enérgico mensaje ético-espiritual. Esta danza, que es actuada por centenas de personas reunidas, está acompañada por músicos que mantienen una pulsación regular por todo el grupo y se realiza creando una estructura de círculos concéntricos donde las personas corren o andan por direcciones circulares de sentido opuesto pasando de un círculo a otro hasta llegar al núcleo central donde pueden elegir si danzar, moverse o cantar. Cada participante, antes de empezar su carrera, tiene que declarar en voz alta la motivación de su propia danza (una especie de oferta pública) compartiendo con el grupo el auspicio de la paz entre las personas y de las personas con la tierra.

He participado personalmente a un taller preparatorio a este evento y aunque no he formado parte de una verdadera *Planetary Dance* inmersa en la naturaleza, he podido captar la fuerza evocadora de la experiencia que consigue llevarnos dentro de estructuras arquetípicas de compartición danzada, logrando al mismo tiempo estimular y despertar, en virtud del trabajo corpóreo y mental que lo antecede y lo prepara, la

---

<sup>123</sup> La traducción de Halprin y Kaplan es mía.

original unicidad de nuestra relación con el cuerpo y con la historia personal de cada uno.

Es una propuesta ardua la de Anna Halprin que no se puede afrontar , por lo menos en el plano aplicativo, sin una profunda revisión de las propias prácticas de danza y de la propia ética humana y profesional. Sin embargo, considerando el valor precursor de todas las propuestas de la artista, que, en muchos casos, han adelantado verdaderas “corrientes” de los modos y estilos de danza, pienso que su original abertura hacia la visión ritual y ecológica de una danza global, puede indicar caminos de posible, o quizá inevitable, futura viabilidad. Por lo tanto querría terminar este capítulo con algunas palabras de Anna Halprin, que están inspiradas por una visión totalmente renovada, o, si queremos, reencontrada, de la danza:

Dado que muchos de nosotros luchan por encontrar nuestra identidad espiritual, podemos, yo creo, volver a bailar para redescubrir una antigua tradición que podrá ser útil para nosotros en la cultura de nuestros días. El poder de la danza y del cuerpo contiene recursos que nos proporcionan las herramientas necesarias para la supervivencia en este planeta. Nuestra conexión con la tierra y con los demás como formas de la tierra es nuestro paso crucial sucesivo. Creo que, hoy en día, esto representa una magnífica posibilidad para la danza. Gracias a la danza podemos redescubrir una identidad espiritual y la comunidad que hemos perdido, y el trabajo para que esta danza sea actual, inmediata y necesaria sigue teniendo una enorme importancia. Ahora mismo, para mí la profesora más importante es la naturaleza, es la voz más clara que guía mi danza. Sentir y experimentar la tierra me ayuda encontrar mi propio carácter humano más profundo, y estoy orientando una buena parte de mi danza hacia este teatro infinito, sin tiempo (Halprin y Kaplan, 2003, xii)<sup>124</sup> .

---

<sup>124</sup> La traducción de Halprin y Kaplan es mía.



## Una danza para todos y para cada uno

*No se trata de arte, tampoco de simple conocimiento.  
Se trata de la vida, de encontrar un lenguaje para la vida.  
Y se trata siempre de algo que todavía no es arte  
y podría llegar a serlo.”*

Pina Bausch

### Los valores de referencia

Intentamos entonces agarrar el testigo que el pensamiento y las obras de los artistas del siglo pasado nos pasan y acoger el desafío de continua renovación que la danza envía desde siempre a las generaciones que la expresan por medio de sus propios cuerpos. Para poder diseñar los rasgos principales de una danza pensada para la más amplia inclusión social, no creo que hoy sea necesario, como ocurrió en el siglo pasado, poner en práctica acciones de gran oposición a lo que ya existe y en contra de la tradición, sino más bien iniciar un proceso de reflexión sobre la identidad para conectar entre ellos los legados aún fértiles de un pasado reciente y los resplandores que se encienden ocasionalmente en el horizonte de un futuro cercano.

La danza es un fenómeno complejo y dinámico que tiene un carácter, como dice Andrea Canevaro, institucional, basado en un doble valor constitutivo: uno *instituido* y otro *instituidor* (Canevaro, 2008, p.79)<sup>125</sup>. La parte instituida ya está presente, tiene su gramática, sus propias reglas y sintaxis que van a constituir un marco dado en el cual es siempre posible provocar un proceso instituidor, que ofrece una lectura de perspectiva y de evolución a una realidad en devenir. Por este motivo sería útil salir de esa actitud autorreferencial<sup>126</sup> y sectorial, que a veces parece caracterizar la danza italiana, para adoptar una visión más dinámica. No es a partir de una perspectiva escalar (que tiene por encima las formas clásicas de la tradición académica y a continuación todas las demás), sino abriéndose a una visión sistémica que tenga como fundamentalmente interconectados e interdependientes todos los varios estilos y modos del danzar, como la danza, cada tipo de danza, podrá recobrar un papel central en la vida de las personas. El

---

<sup>125</sup> La traducción de las dos palabras es mía.

<sup>126</sup> Esta palabra no aparece en el DRAE (2014) pero sí en el CREA. Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2017.

lector me perdonará si una vez más vuelvo a precisar esto: no estamos ilustrando un “tipo” de danza, no estamos refiriéndonos a particulares “formas” de movimiento, no estamos prefigurando un “estilo”, sino estamos construyendo un modelo de referencia dentro del cual sea posible insertar acciones específicas, peculiares modalidades de trabajo y deseables resultados operativos en ámbito socio-educativo.

No es nada simple, en ámbito educativo, elaborar una lista de prioridades que tenga en cuenta un orden de importancia en sentido operativo y pedagógico, sin embargo creo que en este caso es correcto declarar y compartir, antes de cualquier otro principio, el *derecho de todos a la danza*. Afirmar esto significa participar en una visión democrática que considera la importante presencia del cuerpo como expresión primera del actuar e interactuar con los demás, y la posibilidad de un acceso facilitado a los modos y a las prácticas de danza, un derecho social. La danza en esta perspectiva se convierte en una herramienta al alcance de todos, que se tiñe de una humana predisposición a expresarse a sí mismos por medio de la participación cinética y sensorial, el gusto de moverse, inventar, contar, disfrutar. La danza no es algo que existe fuera de mí y que yo tengo que aprender y modelar sobre de mí, sino es algo que existe dentro de mí y que yo puedo intencionalmente activar de manera natural. Esto no significa que no necesitemos ayuda para reconocer, iniciar, mejorar y afinar nuestras propias herramientas expresivas, sino es importante no perder el sentido de íntima correspondencia entre nuestro propio ser y nuestro propio danzar. Naturalmente, el segundo principio al cual un operador debe inspirarse es que *no existe una danza única*, las formas y las modalidades pueden ser múltiples y solo la curiosidad y la confianza en la posibilidad de cada uno de danzar puede permitirnos reconocer y apreciar las diferentes manifestaciones de un cuerpo que danza, independientemente de la edad, de las posibilidades, de las diferentes habilidades y conocimientos. La idea ya sostenida por los danzadores del siglo pasado, de un movimiento natural capaz de acoger cada tipo de diversidad original como un recurso, puede orientar aún hoy en día hacia propuestas motoras flexibles y posiblemente no estructuradas patentemente desde un punto de vista estilístico. Solo por medio del respecto de la individualidad de la expresión de cada uno será posible renovar ese sentido de compartición y participación al *danzar juntos*, que está en la base de esta propuesta. De este modo el grupo puede servir de fondo y de marco de cada afirmación individual y personal: “El otro me refleja

como iniciativa de sentido, como subjetividad, y esto se verifica solo si dos subjetividades se encuentran en el camino de la identificación y no en el camino del atropello y de la alienación . [...] La verdad de mí mismo se me proporciona por la mirada de otra persona que certifica mi mirada y al mismo tiempo atestigua la posibilidad de su perspectiva” (Pontremoli, 2005, pp. 11-12)<sup>127</sup>. Danzando con los demás yo me descubro y me afirmo a mí mismo, moviéndome me inserto en el espacio que comparto con otros cuerpos que aprendo a percibir por medio del peso, de la cercanía, de la sintonía rítmica: mirando a los demás mientras danzan, veo y reconozco una parte de mí mismo movimiento y me doy cuenta de poder formar parte de un flujo y de un sentir común. Por medio de la experiencia del danzar, cualquier persona puede instaurar una especie de reflexión tanto con respecto a su propio movimiento, que hay que explorar, escuchar, conocer, como con respecto al grupo, el cual adquiere una función de “absorción” y de compartición de la experiencia motora. Solo manteniendo el rumbo de navegación en ponderado equilibrio entre individuo y grupo, el que guía podrá dirigirse, y fácilmente alcanzar, un “archipiélago” de resultados específicos no marcados por perfiles de tipo terapéutico o “animador”, perfiles en los cuales prevalecen comúnmente, en el primer caso, las exigencias y las necesidades profundas de la persona y, en el segundo caso, la consecución de un agradable clima de general despreocupación y diversión de grupo. El archipiélago al cual acabo de referirme debe de colocarse, en cambio, dentro de un territorio específico que es el de la danza contemporánea, cuyo término indica “lo que hay de innovador o portador de una búsqueda original en la actualidad artística, en diálogo directo con lo que ocurre en la esfera social y política” (Franco y Nordera, 2005, p. XIX)<sup>128</sup> y debe de redefinirse según un “hacer artístico” modelado a partir de un paradigma no solo estético sino y sobre todo ético, que encuentra en la palabra “comunidad” su propia matriz de identidad.

Aunque el concepto moderno de comunidad nace en ámbito sociológico, su uso se ha extendido a muchas otras disciplinas de investigación en el plano individual, colectivo, social, geográfico, político etc. De hecho se puede hablar de comunidad refiriéndose a una localidad, a una institución, a una estructura social, o también a un conjunto de experiencias y de valores compartidos. Por un periodo determinado este

---

<sup>127</sup> La traducción de Pontremoli es mía.

<sup>128</sup> La traducción de Franco y Nordera es mía.

término ha tenido entre nosotros <sup>129</sup> una acepción desequilibrada hacia la problematización, indicando sobre todo lugares de estrecheces, grupos de recuperación y de cura. Actualmente, por el contrario, sugiere Norma De Piccoli, “el concepto de comunidad es utilizado sobre todo como expresión de un modo de ‘estar en la sociedad’ caracterizado por unidad, cohesión e integración social, connotado por un actuar cuyo fin es el alcance de objetivos compartidos, con fuertes uniones sociales” (De Piccoli, 2005, p.97)<sup>130</sup>. Es cierto, sin duda, sobre todo si miramos hacia los fenómenos de agregación <sup>131</sup> facilitados, por ejemplo, por la comunicación de internet, y si consideramos la perspectiva desde el punto de vista de la identificación del individuo con una comunidad de pertenencia, que el concepto de comunidad, aunque corresponde a un sentir contemporáneo, enseña también otra cara de la moneda y, más que una realidad, parece haberse convertido en una necesidad o un objetivo por perseguir. Es cierto que hoy en día ya no es suficiente vivir en el mismo territorio, tener las mismas actitudes y comportamientos para sentirse parte de una misma comunidad, más bien el riesgo, como ya he subrayado, es el de desarrollar formas de alianza autorreferencial unidas contra algo o para defenderse de algo. Es oportuno, entonces, pensar que el sentido de comunidad debe de buscarse y perseguirse, hoy más que nunca, no tanto en el circunscribir las fuerzas desde el interior del grupo, sino en abrirlas hacia el exterior hacia la construcción de ese *Nosotros esencial* que Victor Turner recupera como base de su concepto de *communitas*: “Nosotros esencial formado por personas que están orientadas hacia una meta común elegida libremente, [...] en el sentido de que las personas no empiezan necesariamente una acción hacia los demás esperando una reacción que satisfaga sus intereses” (Turner, 1982, p. 46)<sup>132</sup>.

“La *communitas*”, sigue, “claramente tiene su origen en la relación entre dos o más personas: es lo que creemos compartir con los demás, y sus potencialidades surgen en el diálogo que establecemos entre nosotros” (Turner, 1982)<sup>133</sup>. El concepto de comunidad no elimina, en este sentido, el de individualidad, sino se une a una cualidad pragmática del *hacer juntos*. Es el probar algo libremente elegido y compartido con un grupo, que puede devolver un equilibrio correcto entre individuo y colectividad. Si el

---

<sup>129</sup> Con nosotros se indica a los italianos.

<sup>130</sup> La traducción de De Piccoli es mía.

<sup>131</sup> En español existe el adjetivo *agregativo* pero como explica el DRAE (2014) es desusado.

<sup>132</sup> La traducción de Turner es mía.

<sup>133</sup> La traducción de Turner es mía.

riesgo es que el grupo encuentre, de manera indiferente, el sentido de su existir solo en su misma autoconfirmación<sup>134</sup> como grupo (étnico, social, económico, cultural, territorial, mediático), entonces hacemos que sea el individuo el que encuentre un posible horizonte de sentido personal por medio de la compartición participada de experiencias reales dentro de un grupo. ¿Y cuál experiencia es más compartible de la del bailar? Como afirma Luca Silvestrini, coreógrafo inglés de origen italiano, comprometido desde hace años en proyectos artísticos de *community dance*:

Que trabaje en los contextos de comunidad o que trabaje con bailarines profesionales, mi objetivo es el de reunir un grupo de personas en torno a un proyecto y de crear las condiciones para que esta recién nacida comunidad pueda compartir un proceso creativo en el cual cada uno se sienta responsable y parte relevante [...]. Estoy convencido de que la experiencia del bailar englobe una fuerte potencialidad transformadora y a menudo represente una oportunidad de cambio y una forma de rescate para muchas personas. Para alguien puede ser un modo para adquirir visibilidad, para tener una voz y merecer una *chance* de ser escuchado. Porque la danza no prescinde de quienes somos, sino existe y toma forma a partir de nuestro cuerpo, de nuestra sensibilidad y de nuestras experiencias. La danza es algo muy concreto, hecho de fisicidad, peso, materia, técnica, que nos lleva a estar plenamente en el momento, pero que al mismo tiempo nos pone en contacto con la parte menos tangible de nuestro vivir. Celebra la persona y sus cualidades y hace que la diversidad y la individualidad sean una riqueza (Silvestrini, 2011, p.214)<sup>135</sup>.

La danza es capaz de catapultarnos, más y mejor de cualquier otra experiencia, a un estado de conciencia particular que afecta emociones, sentidos y cognición y se convierte en experiencia satisfactoria y positiva dotada de inmediatez, enfocada en la acción del momento, pero al mismo tiempo abierta a la reelaboración del vivido colectivo. En la danza el acto motor tiene en sí la posibilidad de transformarse tanto en acción como en conciencia de esa acción: no solo mi actuar está valorado por el actuar de los demás y mi danza vive de la danza que los demás cumplen alrededor de mí, sino, en la expresión de sus propias sensaciones, cada uno extiende dimensiones experienciales, interiores, afectivas e imaginativas muy grandes que pueden convertirse en espejo reflectante para el vivido inexpressado por los demás.

Entre danza y comunidad se crea entonces, más allá de la alegre combinación lexical, un binomio de tipo electivo capaz de prefigurar y remitir a una unión afortunada

---

<sup>134</sup> Esta palabra no aparece en el DRAE (2014) pero sí en el CREA. Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2017.

<sup>135</sup> La traducción de Silvestrini es mía.

y para nada ficticia destinada a exaltar en la reciprocidad los respectivos valores subyacentes.

### ***Community dance*: ¿solo un asunto inglés?**

Un estudio reciente sobre el estado de la danza inglesa comisionado por el *Arts Council*<sup>136</sup> definió la *community dance* como “uno de los mayores éxitos de la danza de los últimos 30 años” (Burns y Harrison, 2009, p.129)<sup>137</sup>. Es reductor definirla un fenómeno, es difícil considerarla solo una metodología, quizá sea más fácil describirla como un movimiento de organización del trabajo de profesionales que tienen en común una manera igual de entender y de ofrecer la danza a las personas. Ahora en el Reino Unido el término *community dance* identifica una variedad amplia de experiencias y proyectos (muchos de los cuales gozan de financiaciones públicas y de estructuras institucionales de referencia) destinados a difundir prácticas de danza en contextos sociales, como cárceles, hospitales, barrios pobres, contextos urbanos y/o rurales, escuelas, reformatorios, centros sociales. Las propuestas se extienden de simples experiencias de laboratorios a actuaciones y representaciones públicas, a servicios continuativos para las personas, a proyectos de colaboración mixta con varias agencias educativas del territorio. La mayor parte de estas propuestas son ideadas y guiadas por artistas *free-lance*, muchos de los cuales organizados en asociaciones o compañías de danza, o directamente insertados dentro de estructuras nacionales o regionales aptas para la promoción y el progreso de la danza. Hay una asociación nacional que representa esta amplia población de operadores, la *Foundation for Community Dance*, la cual posee una página web llena de informaciones y recursos<sup>138</sup> y la revista especializada *Animated* distribuida y leída también fuera del Reino Unido. Cuando nació en 1986, la asociación, que entonces se llamaba *National Association for Dance and Mime Animators* (NADMA) contaba con 30 socios, pero ya en 1995, cuando adoptó la denominación actual, los socios ya habían llegado a 400, y hoy en día, frente a 1600 socios entre escuelas, asociaciones, instituciones y compañías, el número de

---

<sup>136</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. El *Art Council* es la agencia nacional para el progreso de las artes apto para financiar los proyectos, las compañías, las instituciones privadas en el Reino Unido. Recoge y distribuye los fondos públicos directamente de los fondos del estado y de los provechos de la Lotería nacional. [www.artouncil.org.uk](http://www.artouncil.org.uk)

<sup>137</sup> La traducción de Burns y Harrison es mía.

<sup>138</sup> [www.communitydance.org.uk](http://www.communitydance.org.uk)

profesionales que concierne directamente a esta asociación, es de por lo menos 4600 profesionales en la sola Inglaterra.

No obstante la oferta de danza en ámbito social y educativo se haya expandido mucho también en otros países europeos y extraeuropeos<sup>139</sup>, hay que decir que no existe una realidad tan bien estructurada y organizada como la inglesa. Las motivaciones están ligadas con el enredo de varios factores de tipo histórico, político y artístico. Ya a partir de los finales de los '60 algunos lugares célebres de formación y promoción de la danza contemporánea, como la *London School of Contemporary Dance*, el *Laban Centre*, *The Place*, empezaron a activar una política de acercamiento al territorio proporcionando clases demostrativas en lugares no canónicos para la danza. Los danzadores que se formaban en estos contextos se vieron ya orientados, una vez terminados los estudios, hacia una búsqueda artística que no preveía como única salida la danza en los teatros oficiales y, que sea por necesidad o que sea por espíritu de investigación, empezaron a proponer iniciativas de acercamiento de la danza a las personas (Benjamin, 2002, p.36). En esta obra ellos encontraron el apoyo iluminado y previsor del director de aquel tiempo de la *Claouste Gulbenkian Foundation*<sup>140</sup>, Peter Brinson, que entre 1960 y 1970 promovió el programa “Artistas en residencia”, el cual preveía unas financiaciones destinadas a danzadores y compañías que residían en escuelas, cárceles y hospitales. Paralelamente también el *Arts Council* empezó una política de financiación para las compañías y los danzadores que proponían intervenciones y proyectos atentos a la dimensión educativa y participativa del danzar (Thompson, 2006). Este alejamiento de los espacios canónicos del arte coreúutico para que la danza pudiese llegar a las personas que no tenían acceso a estos lugares, llevó a una confrontación reveladora con las personas “no danzantes”. Como revela en una entrevista Tamara McLorg, coreógrafa y danzadora, implicada desde hace muchos años en proyectos de *community dance*: ”Empezamos a descubrir que la gente no estaba particularmente interesada en ver lo que hacíamos nosotros – querían hacerlo ellos! Por tanto los participantes querían en serio convertirse también en danzadores”<sup>141</sup>. De este modo el punto de vista artístico

---

<sup>139</sup> Esta palabra no aparece en el DRAE (2014) pero sí en el CREA, aunque su última aparición remonte al año 1999. Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2017.

<sup>140</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. Fundada en 1956, es una fundación benéfica finalizada a promover y sostener proyectos culturales, educativos, científicos y sociales. [www.gulbenkian.org.uk](http://www.gulbenkian.org.uk)

<sup>141</sup> Nota de la autora. *Can Do Can Dance* (2006). *The history of Community Dance in the UK*, entrevista a Tamara McLorg. Disponible en <http://www.candocandance.de/history.html>

tuvo que cambiar de perspectiva y a buscar nuevas maneras para interactuar con e involucrar al público.

En un terreno tan productivo, abierto a la investigación privada y a la ayuda pública, a partir de los principios de los 80' se afirmaron algunas de las más famosas compañías de danza inglesa conocidas también a nivel internacional por su innovadora oferta educativa y por una política de inclusión de la diversidad que preveía el acceso a la escena también a danzadores minusválidos. Entre estas hay que citar por lo menos : *AMICI Dance Theatre Copany, Green Candle, Jabadao, CandoCo Dance Company* (Amans, 2008). Concluyendo este lento proceso de afirmación de la *community dance*, en los años '90 se preparó una verdadera infraestructura de servicios articulada en *Dance Agencies* (nacionales y regionales): estos organismos gozan de una forma de financiación pública (*Arts Council* y *Regional Arts Boards*) pero tienen una inventiva autónoma, que puede ser orientada al apoyo de los artistas jóvenes, a la financiación de los proyectos de *community dance*, a la formación y a la investigación en el ámbito de la danza contemporánea.

A pesar de que los cortes a la cultura y el estado de crisis generalizada hayan afectado gravemente también al Reino Unido en estos años, no es difícil imaginar cuánto la cualidad y la vastedad de las propuestas, en términos organizativos, estructurales y artísticos, sobre todo si los confrontamos con el contexto italiano, son tan importantes que para nosotros representan una fuente preciada de estímulos y sugerencias. Si los elementos de eficiencia y positividad de esta instalación reticular de ayuda a la producción artística contemporánea a carácter social resultan de una inmediatez tan franca que no merece ningún tipo de profundización, puede ser útil, sin embargo, coger algunos elementos de vulnerabilidad del sistema sobre los cuales reflexionar. Una primera evaluación podría nacer de la consideración relativa a la extensión y a la variedad de los proyectos de *community dance* en el territorio anglosajón. Podríamos preguntarnos, por ejemplo, si la ampliación de las experiencias de los ambientes más diferentes o la reiterada voluntad de no identificarse en ningún método prescriptivo, no pueda acabar representando un elemento de posible debilidad o, por lo menos, haciendo que sea necesaria una vigilancia del sector entero.

Está bastante claro que, si bajo el mismo término se puede insertar tanto un claro proyecto anual en las cárceles, que prevé un largo recorrido de trabajo, una

representación final y filmaciones de alta calidad comisionado a coreógrafos y directores renombrados, como un breve curso de danza organizado en una sala puesta a disposición por la parroquia del barrio, es la doble manera de juicio adoptada la que hay que cuidar y salvaguardar atentamente. Cuando los indicadores de evaluación no dependen exclusivamente de la calidad de las actuaciones, sino, como es justo, también de la participación de las personas, del progreso de la calidad de las relaciones, de la capacidad para que la danza esté “presente” en la vida de las personas, entonces es la preparación de los operadores la que representa el fulcro de la acción. Desde este punto de vista en Inglaterra no faltan sin dudas las posibilidades: hay por lo menos cuatro universidades inglesas que ofrecen una carrera específica en *community dance* (*University of Suffolk, Teesside, Middlesex, Surrey*) y la sola asignatura está presente también en muchas otras facultades; desde 1981 se ha activado además un postgrado (Titulación en *Community Dance*) en el *Trinity Laban* de Londres (Burns y Harrison, 2009). Como alternativa y nueva posibilidad, cualquier coreógrafo, danzador, profesor de danza que comparta los valores que inspiran la *community dance* puede elegir idear y formular un proyecto, independientemente de su titulación. Quizá sea por este motivo que con previsión desde 2011 la *Foundation for Community Dance* ha previsto el inicio de un *National College for Community Dance*, pensado tanto para la formación inicial como para la de los operadores de servicio: además de los cursos regulares organizará seminarios, conferencias, actualizaciones.

Ahora volvemos al escenario italiano.

### **Comunidad de danzas, danzas comunitarias**

En Italia el interés en torno a la experiencia de la *community dance* es un fenómeno muy reciente: nos proporciona una posible fecha de inicio un acontecimiento específico, un congreso, el primero en nuestro país, dedicado a esta temática. Abierto a experiencias nacionales e internacionales, el encuentro fue pedido y organizado en 2004 en Bolonia por la *Associazione Nazionale DES – Danza Educazione Società*<sup>142</sup>. Ya observando el título del congreso, *Oltre la scuola...la community dance*, es posible notar algunas señales significativas de profundización que conciernen a la situación italiana.

---

<sup>142</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. Para las profundizaciones se remite a los *Atti* del congreso: Delfini L. (2005) (a cura di) *Oltre la scuola... la community dance*, *Atti del convegno internazionale*, Bologna, Mousikè Progetti Educativi.

Mientras tanto la palabra “escuela” nos indica un enlace evidente con la danza educativa. Muy difundida hoy en día en el territorio nacional gracias a talleres pertenecientes a recorridos no curriculares de las escuelas, enseñanzas universitarias específicas, cursos de educación superior y actualizaciones para profesores y operadores, en su comienzo, a principios de los años ’90, la danza educativa representó una pequeña revolución para el mundo un poco rutinario de la danza italiana<sup>143</sup>. Esto porque, enfrentándose con el ámbito escolar, con pedidos y necesidades nuevas respecto a las que se encaran en una escuela de danza, teniendo que elaborar estrategias de orientación hacia la danza cautivadoras y englobadoras<sup>144</sup>, encontrando la que ya llamé varias veces “la otra mitad del mundo” y es decir: “esa parte formada por personas, grandes y pequeñas, que no conocen la danza, que no la practican, que a veces no la sienten ni como exigencia” (Zagatti, 2009 c, p.71)<sup>145</sup>, la danza educativa ha evidenciado, también en términos metodológicos, la distancia entre dos diferentes modos de entender la danza y su enseñanza.

La diversidad que hay entre estos dos mundos crea distancia y la distancia, para ser reducida, requiere ver el *otro*, nos pide tomar conciencia del hecho de que el otro existe independientemente de nosotros [...]. Mover la reflexión sobre el otro significa volver a negociar la propia identidad, renunciando a las pequeñas certezas, a las costumbres cómodas, requiere una abertura de mirada: es, a todos los efectos, una revolución humana y profesional. Enseñar danza en una escuela significa en primer lugar poner en el centro de nuestra enseñanza a la persona, no a la persona dotada, no al futuro danzador, sino a todas las personas, para llegar a hablar – de danza, a través de la danza, por la danza – a todo el mundo sin distinción (Zagatti, 2009 c, p.72)<sup>146</sup>.

Es evidente que la danza educativa, precisamente porque está abierta a la escucha y a la comparación social, no podía que asumir sobre sí los cambios inevitables de la sociedad hacia la cual iba y va a intervenir y actuar. Para volver al título de ese primer congreso, hoy podemos decir que “más allá de la escuela” encontramos una pregunta social ampliada, un mundo de personas en busca de nuevos modos de

---

<sup>143</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. Para profundizar la génesis y desarrollo y la metodología de la danza educativa remito a mis estudios anteriores recogidos en: Zagatti F. (2004), *La danza educativa. Principi metodologici e itinerari operativi per l'espressione artistica del corpo*, Bologna; MPE e Zagatti F. (2009), *Parlare dell'altra metà del mondo. Raccolta di scritti*, Bologna, MPE.

<sup>144</sup> Esta palabra no está registrada en el DRAE (2014) pero sí aparece en el CREA. Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2017.

<sup>145</sup> La traducción de Zagatti es mía.

<sup>146</sup> La traducción de Zagatti es mía.

expresarse, compartir y comunicar, que en la danza pueden encontrar una herramienta que mejore nuestras propias existencias. De hecho, también en Italia hay muchas experiencias de danza en los centros sociales, en las cárceles, con los mayores de edad, con las familias, con grupos étnicos, con los minusválidos (en ámbito mental, psíquico, físico), y todas, aunque estén caracterizadas por una diferente inventiva y por múltiples marcos metodológicos, tienen en común algunos hilos de identidad reconocibles. Al igual que la palabra *educativa*, puesta al lado de la palabra *danza* indicaba un preciso contexto de intervención que era aquello escolar, la palabra *comunidad*, puesta al lado de la palabra *danza*, se convierte ahora en la palabra clave alrededor de la cual se aclaran y desarrollan varios y posibles tipos de creatividad. Como subraya atentamente Laura Delfini, editora del congreso de 2004:

El operador de *community dance* se define artista-pedagogo con una fuerte sensibilidad ética, social y política; declara poder equivocarse, volver a pensar, emocionarse y hacerse afectar; encuentra al otro por medio de la palabra, de la escucha, de la observación, de los sentidos; considera importante conocer la procedencia de los demás y la compara con la suya; vuelve a pensar y, a veces, vuelve a fundar la simbología del gesto y del movimiento; utiliza técnicas y modalidades de movimiento de género distinto. De aquellas que proceden de la cultura de los años 70 (con una atención especial a la propiocepción y a la percepción del espacio y de los demás) a las culturas más actuales (hip-hop, break dance) o consolidadas (danzas tradicionales, sociales, folcloristas); mantiene un margen de apertura en la programación de los encuentros; interviene con delicadeza; siente el deber de defender su mismo trabajo y su grupo de las presiones ligadas a la moda o también a la imagen estereotipada de la danza [...]. Muchas personas, tras el congreso, afirmaron que se dieron cuenta de que su actividad podía, de hecho, ser considerada como una experiencia de *community dance*. Reconocí en esto una similitud con lo que ya había pasado en otras ocasiones con respecto a la danza educativa: muchos operadores rápidamente se apropiaron de esta definición porque les parecía adecuada para describir su trabajo (Delfini, 2005, pp.15-16)<sup>147</sup>.

Es un mecanismo este, el de reconocerse en el trabajo de los demás, que tiene que ver con la compartición de una dimensión común de sentido aplicada a una lectura precisa de la realidad; pero lo que se hace a nivel individual, es decir las respuestas concretas que se ofrecen en términos operativos a una lectura de las necesidades del contexto en el cual se opera, naturalmente precede, y es inevitable, la definición que se dará de ese mismo operar, sucesivamente, a nivel colectivo. Si al tiempo del congreso, y

---

<sup>147</sup> La traducción de Delfini es mía.

este es el segundo indicio que encontramos en el título, se escogió mantener el término inglés, *community dance*, dado que aún no existía palabra equivalente, hay que notar que tras el congreso la versión italiana *danza di comunità* empezó a manifestarse y a ser utilizada. No es casualidad que, después de esa fecha, la escuela que gestiono personalmente desde 1999 en Bolonia, dedicada a la formación de una figura de operador de danza preparada para el contexto escolar y social, denominada danzaeducador<sup>148</sup> se ha transformado en: “*Mousikè – Scuola di formazione e ricerca in danza educativa e di comunità*”. Además hay que señalar la realización, en 2009, de otro curso de formación para operadores de danza comunitaria organizado en Brescia por la *Associazione Danzarte*. La misma DES que organizó el congreso de 2004 inició, después de esa fecha, una reflexión sobre sus propios objetivos que la llevó en 2010 a modificar el acrónimo de DES, *Danza Educazione Scuola*, en *DES Danza Educazione Società*.

Ciertamente también en Italia<sup>149</sup> no faltan las compañías de danza con orgánicos artísticos integrados o con proyectos insertados y entrelazados con los contextos urbanos y sociales. Aunque el término danza de comunidad aún no ha entrado plenamente en el léxico de las producciones artísticas, sin embargo estas aberturas demuestran un interés, un cambio de marcha en la visión del cuerpo y en la investigación que por medio de la danza el artista ofrece a la sociedad. La misma amplia difusión de episodios de *flash mobbing*, especie de eventos colectivos en los cuales, por medio de un pasa-palabra informático, centenas de personas se reúnen en lugares públicos como plazas, estaciones y centros comerciales, para crear actuaciones de danza a sorpresa, nos indica como la idea de dejar a la danza de cuerpos no-artísticos un mensaje ético-estético muy grande y englobador es muy sentida y participada sobre todo entre las generaciones más jóvenes.

---

<sup>148</sup> Retomo y traduzco la nota de la autora. El danzaeducador es una figura profesional especializada en el proyecto y en la dirección de una actividad de danza en la escuela y en el contexto social. Actúa con finalidades educativas, formativas, socializadoras y artísticas, pero no terapéuticas o rehabilitadoras. Su intervención está finalizada a difundir la cultura de la danza y a promover un lenguaje artístico y expresivo del cuerpo que cuide el bienestar psicofísico de la persona. El ámbito profesional en el cual se halla el danzaeducador se caracteriza por propuestas atentas a una amplia gama de experiencias motrices, creativas y expresivas que se diferencian por intervenciones realizadas de maneras muy distintas, por duración, organización y contenidos. Extractos del perfil profesional del danzaeducador en: [www.mousike.it](http://www.mousike.it)).

<sup>149</sup> Compensación. He tenido que especificar el “noi” porque el público pensado para este libro es el italiano.

Finalmente, moviéndonos hacia el frente de la investigación coreográfica no se puede no esbozar, aunque brevemente, la experiencia de uno de los coreógrafos más famosos de la danza contemporánea italiana, Virgilio Sieni, que en sus últimos trabajos y en su más recientes producciones ha involucrado cada vez más frecuentemente a individuos y a grupos de personas, de edad, experiencia y habilidades diferentes. Con el nacimiento de la *Accademia sull'arte del gesto*, fundada por él mismo en 2007 en *Cantieri Galdonetta* de Florencia, donde también se encuentra la sede de su compañía, en efecto él concretizó y afirmó una precisa y muy personal visión pedagógica y estética que mira al redescubrimiento y a la transmisión del gesto como a un repertorio poético escondido “en el cual resuena la memoria de un patrimonio cultural y humano compartido” (Mazzaglia, 2001, p.96)<sup>150</sup>. Su amplia y prolífica investigación de estos años, hecha de representaciones, proyectos coreográficos y pedagógicos, pero también de obras visuales y de refinadas propuestas editoriales e iconográficas, “un mapa de senderos basados en la escucha, en la conciencia y en la concentración, todo un sistema de conocimientos e intuiciones que pueden guiar al danzador, al niño, al anciano, al artista” (Sieni, 2009, p.7)<sup>151</sup>, no podrá no influenciar y orientar, de manera indirecta, inesperada y a veces inconsciente, la mirada y el imaginario estético de los que, en Italia, se acercarán a la danza comunitaria en los años que van a seguir.

### **La perdida ciudad de la danza**

Si la entendemos con una acepción amplia y englobadora, la danza de comunidad podrá representar para Italia, yo espero, un gran puerto acogedor para cualquier tipo de embarcación que navega en ese archipiélago de la danza que ya señalé, donde se mira a la danza de manera “ecológica”, teniendo en cuenta tanto de los varios elementos que la componen como de las relaciones recíprocas entre el todo y las partes. Es un lugar educativo donde no se hacen distinciones de mérito entre un estilo de danza y otro, sino se toma en consideración en primer lugar el análisis del contexto cultural y social, para recuperar las raíces emotivas, sociales, culturales y los universales corpóreos del danzar. Enviando el lector a la segunda parte de este libro donde analizaré esos instrumentos metodológicos que constituyen la armadura de sostén sin la cual cada

---

<sup>150</sup> La traducción de Mazzaglia es mía.

<sup>151</sup> La traducción de Sieni es mía.

visión educativa, una vez expuesta a las crudas “intemperie” de los territorios de la realidad social, corre el riesgo de romperse, querría dejar la conclusión de esta primera parte a un breve cuento. Es una historia que escribí hace algunos años para un grupo de niños de una escuela primaria de Minerbo, un pueblo en provincia de Bolonia, donde durante años he realizado talleres de danza educativa. Naturalmente la narración es totalmente de fantasía, sin embargo los niños nunca tuvieron dudas de que fuera real. Se titula: *La perdida ciudad de la danza*.

Querría contaros la historia de un famoso arqueólogo e investigador de antiguas leyendas y tradiciones, que tenía el nombre de Alphonse Du Cherche. Alphonse dedicó toda su vida a recoger pruebas de la existencia de una misteriosa ciudad: *la perdida ciudad de la danza*. Parece que ninguno la haya visto nunca, ninguno sabe donde esté, ninguno sabe si aún exista o si haya existido realmente, pero su recuerdo atravesó con fascinación inmutable siglos y siglos de historia humana. Podemos encontrar unos indicios de ella en muchos textos históricos, hablan de esto en varias narraciones de viajes antiguos y a menudo podemos ver su descripción en los cuentos de marineros y viajeros de todos los tiempos.

Se narra de una antigua ciudad alegre, en la cual todo el mundo danzaba.

Había danzas por cada ocasión y por cada persona: había la danza del día y de la noche, del sábado y del domingo, y quizá también la danza del lunes, martes, miércoles, jueves y viernes; había la danza por cada color, por cada estación, por cada emoción y luego había la danza de Marco, de Lucia, de Marina etc. Todas estas personas danzaban en vez de hablar demasiado, de llorar o de quejarse. Danzaban y no tenían otras necesidades, porque mirándose el uno al otro se veían y se escuchaban e se entendían, sin hablar, porque lo único que necesitaban era danzar... y sus danzas eran maravillosas y verdadera y se narra que los que las veían por primera vez quedaban encantados y sin palabras durante muchos días. Tenéis que saber que Alphonse Du Cherche dedicó toda su vida en busca de la perdida ciudad de la danza, recogiendo en su vagar obstinado centenares de restos. Los que vieron la colección entera de los restos de Alphonse Du Cherche sostiene que ella es capaz de contar de personas, países, climas, paisajes, costumbres, danzas, sin demasiadas explicaciones. Lo que más sorprende, añaden, es la cantidad y variedad de los objetos encontrados. Una variedad con la que nuestra fantasía está libre de imaginar mil danzas diferentes: la danza del sonido y del silencio, la danza del blanco y del negro, la danza del hierro y del soplo, podemos imaginar la ciudad de la danza con calor o con frío, cerca del mar o en medio de las montañas, en un pasado muy lejano o en un presente desconocido... A ver: intentemos imaginar la perdida ciudad de la danza y sus danzas, intentemos pensar en un lugar donde los niños danzan en la escuela y los adultos mientras trabajan, los mayores en las plazas, donde la gente cada noche se mira danzar en vez de ver la tele, donde los enfermos danzan para sanarse, los enamorados danzan por amor y los locos danzan para encontrar la razón, y hay muchas danzas, pero una sola ciudad de la danza... cada uno intente imaginarla como quiera y luego reunámonos y mirémonos danzar e inventemos nuestra ciudad de la danza, y luego, quien sabe... a veces los sueños se cumplen.

## Conclusiones

*Persone che danzano* es el último libro de la profesora Franca Zagatti publicado en 2012 que propone un amplio abanico de perspectivas y reflexiones con respecto a la danza comunitaria, sobre todo en el escenario italiano, y que además ofrece modelos y ejemplos de prácticas fácilmente trasladables a la dimensión cotidiana de la vida. El punto de vista adoptado es el de la autora misma pero su visión, su experiencia y sus opiniones solo van a delinear, completar y reflejar la realidad concreta de la danza comunitaria, juntamente con las numerosas afirmaciones de otros expertos en este ámbito. El hecho de que la autora no sea conocida en el extranjero y que este libro no tenga traducción al español, me llevó a lanzarme en esta aventura que se ofrecía totalmente nueva desde muchos puntos de vista. Dado el entorno y la triste condición actual de la danza, aunque en España esté mejorando<sup>152</sup> con respecto a Italia<sup>153</sup>, pienso que ninguna acción sea bastante en cuanto a hablar, promover, y difundir este mundo. Aún hoy en día, en ambos países, se tienen muchos prejuicios acerca de la danza, y el que tiene peso relevante es que está considerada por la mayoría de las personas como una actividad de género, es decir predominantemente femenina, por este motivo es difícil a concebirla para todos. Como afirma el bailarín y coreógrafo catalán Francesc Casadesús, que habla de la danza comunitaria en particular pero cuya declaración podría referirse también a la danza en general, "Más que espacios, hace falta sensibilidad. En el estado español todavía hay gente que considera la danza colectiva como un apartado secundario o accesorio, y en mi opinión o se equivocan o es que no han visto lo bastante"<sup>154</sup>. Inútil decir que estoy totalmente de acuerdo con él y que esta misma opinión se puede trasladar tranquilamente también, y sobre todo, al marco italiano. La autora misma, en el libro objeto de este trabajo, afirma el derecho a la danza para todos, y con esto creo que el mensaje que quiere comunicar es que cada persona tenga que sentirse libre de probar esta experiencia "otra" sin el miedo de los prejuicios, de los juicios y comentarios que podrían surgir acerca de este tema. La danza puede y debe

---

<sup>152</sup><http://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/mecd/Paginas/2017/310517informecultura.aspx>

<sup>153</sup> [http://www.danzadance.com/raccolta\\_firme\\_corpi\\_di\\_ballo/](http://www.danzadance.com/raccolta_firme_corpi_di_ballo/)

<sup>154</sup> <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/155063/el-baile-es-cosa-de-todos-la-danza-se-abre-a-traves-de-distintos-colectivos.html>

pertenecer a todos, también a los que no saben bailar o dicen que no son capaces de hacerlo, porque la magia de la danza puede encerrarse en un simple movimiento, en la exteriorización y expresión de una emoción, en la actuación de gestos con o sin música, y de hecho el objetivo primario de este arte, que es precisamente lo más importante, es probar algo a nivel interior, que sea individualmente o junto con otras personas. Pero la belleza de la danza, no consiste tanto en el resultado final, sino en el camino entero que hay que recorrer para alcanzar una determinada meta, y esto vale también para el camino cultural y lingüístico que he realizado durante estos meses y que he acabado con la presentación de esta propuesta de traducción. Francamente, este proceso resultó más largo y laborioso de lo que pensaba, sin embargo esto fue también lo que hizo este camino más atractivo e interesante todavía, estando yo consciente de que, al final, sin duda sacaría provecho pese del resultado. Pasando a un nivel más práctico, organicé mi labor en varias fases, es decir primero realicé una lectura global del texto entero para pasar sucesivamente a una lectura más atenta, en segundo lugar marqué todas esas palabras con las cuales tenía poca (o no tenía) familiaridad, y, tras haber investigado sobre los vacíos de mi conocimiento, finalmente empecé con la traducción. Como ya afirmé anteriormente, lo interesante fue que seguía aprendiendo conforme iba leyendo y traduciendo las distintas secciones tanto con respecto al italiano como con respecto al español, porque la danza comunitaria representa una rama nueva para mí y al mismo tiempo se entrelaza con otros ámbitos del saber humano, los cuales tienen a su vez sus propios lenguajes específicos. Un pasaje bastante absorbente fue el de buscar y encontrar las traducciones españolas de las citas pertenecientes a los otros autores a los cuales la autora hace referencia en su libro, porque, no sabiendo lo que estaba traducido ya y lo que no lo estaba, esta acción demandó mucho tiempo y mucha perseverancia. En los casos en que no exista una traducción al español o en los que no conseguí encontrar la traducción precisa de lo que necesitaba, realicé yo misma mi propuesta personal. Una vez terminada la traducción general me dediqué a un más profundo y meticuloso análisis tanto de la gramática como del léxico, para generar las notas y las explicaciones adecuadas y por supuesto para evitar errores y repeticiones a lo largo del texto. Conforme investigaba y traducía, simultáneamente me anotaba todo lo que retenía necesario para formular comentarios de varios tipos mirados a una mejor comprensión y

claridad del texto además del desarrollo de la introducción y de la conclusión, como finalización del trabajo.

Una de las características de este libro es que su composición está formada por frases largas a menudo unidas por parataxis, una presencia masiva de adjetivos, muchos de los cuales bastante rebuscados y organizados en listas, y una constante implantación de argumentos causa-efecto. A esto se añade una buena presencia de frases implícitas y pasivas. El resultado es un texto muy rico a nivel léxico y a veces no tan fácil de comprender, hecho que requiere una lectura activa y atenta, y una disposición mental abierta a la reflexión y a la investigación.

Tratándose de una traducción activa, durante el proceso de traducción probé esa sensación constante de que las frases y el discurso general pudiesen tener un mejor planteamiento y una mayor naturalidad, sin embargo, pese de que una traducción, hablando en general, más que correcta o no correcta sería mejor definirla adecuada o no adecuada, siendo yo una no nativa española estoy consciente de que puedo llegar hasta un determinado punto independientemente del esfuerzo empleado; esto porque la naturalidad y la fluencia de una lengua específica es una competencia innata que solo tienen los nativos de esa lengua, que no se puede ni explicar ni enseñar. Por lo tanto yo me comprometí plenamente con el fin de acercarme lo más posible cerca a un español natural y creíble, y no obstante esté satisfecha de mi trabajo, puede que todo mi ahínco y mis capacidades no hayan sido bastante para alcanzar esta meta tan ambiciosa. El aspecto que más aproveché de este recorrido fue el de seguir aprendiendo tanto con respecto a la danza como con respecto a la parte lingüística, ampliando mis conocimientos y horizontes y aumentando mi curiosidad hacia estos asuntos, porque por causa de lo nuevo me vi obligada a una continua búsqueda de informaciones y empujada por la voluntad de comprender plenamente lo que tenía delante de mí. Todo esto me llevó a reflexionar sobre la amplitud, el poder y los recursos que tiene este arte y, aunque es verdad que mis conocimientos principales conciernen principalmente a la rama del *ballet* clásico, es sorprendente verificar que realmente existen y siguen naciendo tantas formas y novedades de la danza. Además este recorrido me ha permitido acercarme más a algunas personas y de igual manera a conocer otras nuevas, hecho este que me ha encantado desde el principio y que fue uno de los motores que me permitieron seguir adelante con este proyecto. Para concluir, quería referir algunas

palabras de la autora Franca Zagatti, que en mi opinión representan el resumen de la función de la danza y que sirven al mismo tiempo como apelación y como protección de este mundo encantador:

*Debemos conseguir hablar a la otra mitad del mundo, a la que está formada por aquellos que viven sin danza, que no la ven, que no la practican, que no la conocen. Hablar de danza, con la danza y a través de la danza, con todo el mundo, sin distinción. Porque la danza no pertenece a los que no la practican<sup>155</sup>.*

Franca Zagatti

---

<sup>155</sup> <http://www.mousike.it/index.php/IDcod/20452>. La traducción es mía

## Bibliografía

- Amans D. (2008) (a edición de), *An Introduction to Community Dance Practice*, Houndsmill, Hampshire, Palgrave MacMillan.
- Benasayag M y Schmit G. (2010), *LAS PASIONES TRISTES. Sufrimiento psíquico y crisis social*, Siglo XXI.
- Benjamin A. (2002), *Making an Entrance. Theory and Practice for disabled and Non-Disabled Dancers*, London-New York, Routledge.
- Burns S. y Harrison S. (2009), *Dance Mapping. A window on dance 2004-2008*, Arts Council of England.
- Canevaro A. (2008), *Pietre che affiorano*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Caretta L. (2000), *La polisemia del corpo e l'espressione corporea*, Padova, Libreria Cortina.
- Casini Ropa E. (1988), *La danza e l'agitprop*, Bologna, Il Mulino.
- Casini Ropa E. (1990) (a edición de), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Contini M., Fabbri M. y Manuzzi P. (2006), *Non di solo cervello. Educare alle connessioni corpo mente significati contesti*, Milano, R. Cortina.
- Csikszentmihalyi M. (1990), *Flow: the Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper & Row.
- Dallari M. y Francucci C. (1998), *L'esperienza pedagogica dell'arte*, Firenze, La Nuova Italia.
- Dallari M. (2009), *Educazione musicale e costruzione delle identità e delle conoscenze*. In A. Anceschi (a cura di), *Musica ed educazione estetica*, Torino, EDT.
- Daly A. (1995), *Done into Dance, Isadora Duncan in America*, Indiana University Press.
- De Mennato P. (2006) (a edición de), *Per una cultura educativa del corpo*, Lecce, Pensa Multimedia Editore.
- De Mennato P. (2007), *Costruire la professionalità dell'educatore*, "Rassegna bibliografica. Infanzia e adolescenza", Anno 8, n.4, Firenze, Istituto degli Innocenti.
- De Piccoli N. (2005), *Comunità: un concetto molti significati*. En Pontremoli A. (a edición de), *Teorie e Tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET.

Delfini L. (2005) (a edición de), *Oltre la scuola... la community dance*, Atti del convegno internazionale, Bologna, Mousikè Progetti Educativi.

Duncan I. (1903), *The Dance of the Future*, en Sánchez J.A. (2003) (a edición de), *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Ediciones Akal.

Duncan I. (1909), *Movement is life*, en Sánchez J.A. (2003) (a edición de), *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Ediciones Akal.

Duncan I. (1923), *Mi chiedete di raccontarvi...* En *Lettere dalla danza*, Firenze, Casa Usher, 1980.

Duncan I. (1927), *My life (Revised and Updated)*, USA, W. W. Norton & Company, 2013.

Duncan I. (1903), *The Dance of the Future*, en Sánchez, José A. (1999), *La escena moderna*, Ediciones AKAL.

Franco S. y Nordera M. (2005) (a edición de), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET.

Fusacchi M. (2008), *Corporalmente corretto*, Roma, Meltemi editore.

Galimberti U. (1983), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1998.

Gamelli I. (2005), *Sensibili al corpo. I gesti della formazione e della cura*, Milano, Meltemi.

H'Doubler M. (1925), *The dance and its place in education*, New York: Hartcourt, Brace and Co.

H'Doubler M. (1940), *Dance. A Creative Art Experience*, London, The University of Chicago Press, 1988.

Halprin A. y Kaplan R. (1995), *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational dance*, Hannover, Wesleyan University Press.

Iori V. (2002), *Dal corpo-cosa al corpo progetto*. En L. Balduzzi, (a cura di), *Voci del corpo. Prospettive pedagogiche e didattiche*, Milano, La Nuova Italia.

Kraus R., Chapman Hilsendager S. y Dixon B. (1969), *History of the Dance in Art and Education*, Englewood Cliff, Prentice Hall, 1991.

Laban R. (1928), *L'opera corale*. In Carandini S. y Vaccarino E. (1997) (a edición de), *La generazione danzante*, Roma, Di Giacomo Editore.

Laban R. (1948), *Modern Educational Dance*, Mac Donald & Evans Ltd, London.

- Langer S. (1953), *Feeling and form: A Theory of Art*, New York, Charles Scribner's Sons.
- Mannucci A. y Collacchioni L. (2008), *Diversabili a teatro*, Tirrenia (Pisa), Edizioni del Cerro.
- Manuzzi P. (2009) (a edición de), *I corpi e la cura*, Pisa, edizioni ETS.
- Martin J. (1933), *The modern dance*, USA, Dance Horizons.
- Mazzaglia R. (2011), *La danza delle lucciole. Qualità e trasmissione nell'opera di Virgilio Sieni*. En "Danza e Ricerca", anno III numero 1, <http://danzaericerca.cib.unibo.it/>.
- Oliva G. (2005), *Educazione alla teatralità e formazione*, Milano, LED.
- Peterson Royce A. (1977), *The Anthropology of Dance*, Alton Hampshire, Dance Books, 2002.
- Pontremoli A. (2005) (a edición de), *Teorie e Tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET.
- Preston-Dunlop V. (1998), *Rudolf Laban An Extraordinary Life*, London, Dance Books Ltd.
- Ross J. (2000), *Moving Lessons: Margaret H'Doubler and the beginning of dance in American education*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Ross J. (2003), *Anna Halprin and Improvisation as Child's Play*. In Cooper Albright A. and Gere D. (a edición de), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Sachs, C. (1939), *Historia Universal de la Danza*, Buenos Aires Ediciones Centurión, 1946.
- Sarsini D. (2003), *Il corpo in occidente*, Roma, Carocci Editore.
- Sennett, R. (2002), *Vida Urbana e identidad personal: los usos del desorden*, Barcelona, Península.
- Sieni V.(2009), *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto Editore.
- Silvestrini L. (2010), *La importancia del final en cada proceso*. En Noguero J. (2011) (a edición de), *El espectador activo, MOV-S Madrid*, Barcelona, Fundación Autor.
- Thompson C. (2006), *We are a dancing nation*, "Animated", Spring, 2006

Turner V. (1982), *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York, Performing Arts Journal Publications.

Ullmann L. (1975), *Some hints for the students of movement*. En Laban R., *Modern Educational Dance*, 3º ed, Plymouth, United Kingdom, Northcote House Publisher Ltd, Harper & Row House.

Wilson John M., Hagood K. T., y Brennan M. A. (2006) (a edición de), *Margaret H'Doubler. The Legacy of America's Dance Education Pioneer*, New York, Cambia Press.

Woth L. y Poynor H. (2004), *Anna Halprin*, London & New York, Routledge.

Zagatti F. (2009 b), *A partire dai corpi. Tracce linguistiche e messaggi di cura in educazione*, in P. Manuzzi (a cura di), *I corpi e la cura*, edizioni ETS, Pisa.

Zagatti F. (2009 c), *Parlare all'altra parte del mondo. Raccolta di scritti*, Bologna, MPE Mousikè Progetti Educativi.

## Referencias bibliográficas

Díaz Alzaraz F., “La danza en España. Rango Universitario”, *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n. 14, 1999, pp. 125-136.

Di Cataldo P. (2009), *Il grande dizionario Garzanti Spagnolo: spagnolo-italiano italiano-spagnolo*, Garzanti linguistica, Trento.

Hurtado Albir A. (2001), *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

Mallarino Flórez C., “La danza contemporánea en el transmilenio: tendencia y técnica”, *Guillermo de Ockham*, vol. 6, n. 1, 2008.

Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, vigesimotercera edición, Varese, La Tipografica Varese Srl. Disponible en la web: <http://www.rae.es/>

Zagatti F. (2012), *Persone che danzano*, Bologna, MPE Mousikè Progetti Educativi.

## Sitografía

<http://www.treccani.it/>

<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/portada.html;jsessionid=EC5FF4907193EB4B66EDE1F6CE64E568>

<https://www.danzaballet.com/rudolf-laban/>

<http://www.mousike.it/>

<http://www.uson.mx/noticias/default.php?id=21700>

<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-118217-2009-01-14.html>

<http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/155063/el-baile-es-cosa-de-todos-la-danza-se-abre-a-traves-de-distintos-colectivos.html>

<http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/es/curriculo-musical/item/355-danza-e-inclusi%C3%B3n-social>

<http://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/mecd/Paginas/2017/310517informecultura.aspx>



## Resumen en italiano

Il presente elaborato ha come oggetto una proposta di traduzione della prima parte del libro *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità* della professoressa e artista Franca Zagatti, la quale è una delle figure principali che promuovono la danza di comunità in Italia. La scelta di questo libro è stata dettata principalmente da tre fattori, ovvero la voglia di mettere alla prova le mie abilità, la curiosità del “nuovo” e il piacere di unire due mie passioni, le lingue straniere e la danza. La danza è un mondo di cui faccio parte da sempre, a mio parere è un’arte meravigliosa in continuo cambiamento ed evoluzione che non smette mai di stupire, che possiede mille risorse e che può offrire benefici di diverso tipo ma, nonostante questo, prima di cominciare questo nuovo percorso non ero a conoscenza della realtà della danza di comunità, o meglio, conoscevo alcune sue sfaccettature che non sapevo potessero riunirsi sotto questo nome. Il termine *danza di comunità* non indica un particolare tipo o stile di danza, piuttosto una danza calata nell’ambito sociale che ha lo scopo di favorire la partecipazione e l’integrazione soprattutto di quelle comunità “minoritarie” quali ad esempio bambini, anziani, malati, stranieri o persone con disabilità di vario tipo. Come è spiegato nel libro, la danza di comunità non vuole avere uno scopo terapeutico, poiché rientrerebbe, in questo modo, nella categoria chiamata *danza terapia*, ma l’intenzione è quella di far vivere un’esperienza che possa migliorare l’esistenza delle persone ed aiutarle ad interagire con altri individui, senza vincoli né costrizioni. La danza di comunità possiede una doppia origine, quella europea rappresentata dalla figura di Rudolf Laban, padre della danza contemporanea, e quella americana rappresentata da Anna Halprin, che per prima cominciò a lavorare con quelle persone che da sempre vengono definite “diverse”, ovvero omosessuali, malati di cancro e AIDS, o persone di etnie differenti. Da almeno vent’anni la danza esce dall’ottica laboratoriale e cerca di proporsi come forma di intervento artistico nel sociale, rispondendo all’urgenza di un diffuso disagio in una società in cui le comunicazioni si rendono sempre più impersonali e frammentarie. Il tentativo quindi diviene quello di coinvolgere dei non professionisti della danza in un’esperienza di relazione che vada oltre una tecnica che impone dei percorsi, lavorando sull’aspetto creativo e artistico insito in ognuno di noi. Quello della danza di comunità è un

fenomeno recente, si parla degli inizi del Ventesimo secolo, che si è già affermato ampiamente in alcuni paesi del nord Europa e dell'America settentrionale e meridionale ma che in Italia e in Spagna, sfondi presi in considerazione in questo progetto, è ancora in via di diffusione.

Nello specifico, *Persone che danzano* è un libro a carattere soggettivo che offre un “percorso di avvicinamento al concetto di danza di comunità che procede per nuclei di riflessione attorno al corpo, al movimento, alla danza indagati in chiave storica, sociale e pedagogica”<sup>156</sup> a cui si aggiungono spunti pratici e concreti realizzabili non solo nel mondo della danza ma anche nella vita di tutti i giorni. In questo libro l'autrice afferma l'importanza della danza intesa come “uno strumento di inclusione e di condivisione”, che non guarda alle possibili differenze di età, sesso, razza, religione ecc.; difatti quello che si vuole far risaltare è il diritto della danza per tutti, la possibilità di un'esperienza coinvolgente che, al di là dei giovamenti che può produrre, non ha altro fine se non quello di essere vissuta.

L'autrice ha suddiviso questa sua visione della danza in due parti, la prima più “astratta” contenente riflessioni, teorie e pensieri che riguardano la danza di comunità, parte che è caratterizzata da un linguaggio piuttosto elaborato che richiede una certa attenzione, alla quale segue la seconda parte più “pratica” che contiene una panoramica di situazioni concrete e moduli operativi, caratterizzata da un linguaggio più diretto. Partendo dal primo capitolo, si trovano l'idea e le riflessioni che riguardano il corpo, l'identità corporea e la relazione che sta alla base tra esso e le emozioni, in seguito si passa al secondo capitolo in cui è presente una visione più generale della danza, dei suoi principi, dei suoi obiettivi e dei suoi benefici, oltre ai temi più specifici che interessano il gesto e il movimento. Successivamente la panoramica si ferma sul terzo capitolo dove grazie al punto di vista storico sono presentate le figure più importanti che hanno contribuito alla nascita e alla diffusione della danza contemporanea del XIX secolo, per terminare quindi con il quarto capitolo in cui si espongono e si analizzano la danza di comunità nello specifico, i suoi valori di riferimento, le sue applicazioni e alcuni sviluppi culturali.

Come già accennato, la mia proposta di traduzione riguarda la prima parte del libro, che comprende l'introduzione dell'autrice stessa, e i primi quattro capitoli, alla quale ho

---

<sup>156</sup> Introduzione dell'autrice

aggiunto la mia presentazione personale sia dell'autrice e del suo percorso artistico, sia delle rispettive situazioni che riguardano la danza di comunità in Italia e in Spagna, per fornire al lettore un quadro generale e culturale più completo. Inoltre, sempre nel capitolo antecedente il corpo principale della tesi, ho analizzato nello specifico i problemi di traduzione più rilevanti nei quali mi sono imbattuta durante questo percorso, e che riguardano non tanto l'aspetto culturale ma piuttosto l'aspetto linguistico. Per una maggiore chiarezza ho deciso di organizzare i problemi linguistici in due categorie, la prima riguarda quelli che ho risolto senza utilizzare specifiche tecniche di traduzione, e la seconda invece riguarda quei problemi che ho risolto utilizzando tecniche precise, per le quali ho preso come punto di riferimento il testo *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología* (2001) della professoressa Amparo Hurtado Albir. La scrittura presa in analisi è caratterizzata da uno stile argomentativo prevalentemente paratattico e ricco di aggettivi in cui la forma impersonale, implicita e passiva occupano una buona parte del testo. Nella traduzione spagnola, per quanto riguarda la forma implicita, nella maggior parte dei casi ho deciso di trasformarla nella forma esplicita perché risultava essere più naturale, mentre per quanto riguarda la forma passiva, generalmente l'ho mantenuta utilizzando una costruzione tipica dello spagnolo chiamata "*pasiva refleja*", ovvero una costruzione formata dal pronome "se" seguito dal verbo coniugato alla terza persona singolare o plurale e che si può creare solo con verbi transitivi. Ad esempio:

**it.** "[...] difficilmente può essere imposto [...]"  
**esp.** "[...] difícilmente se puede imponer [...]"

Nel corso di questo testo mi sono imbattuta in due peculiarità dell'italiano che non possiedono un'equivalenza perfetta in spagnolo, ovvero il verbo "rendere" e la particella enclitica "ne". Essendo "rendere" un verbo polisemico e facilmente adattabile a qualsiasi contesto, nella mia versione spagnola ho optato per tradurlo quasi sempre con il "verbo di cambio" *hacer*, in quanto risultava essere quello più vicino al verbo italiano. Per quanto riguarda il "ne", invece, non essendoci proprio in spagnolo una particella simile da usare come "sostituto" ho deciso di tradurre semplicemente specificando il referente del "ne", ad esempio:

**it.** “[...] significherebbe accettare la pluralità delle storie individuali, cogliendone, non tanto gli elementi di minaccia, [...] (cap. 2)

**esp.** “[...] significaría aceptar la pluralidad de las historias individuales, sacando *de ellas*, no tanto los elementos de amenaza, [...]”

Per quanto riguarda la seconda categoria di problemi, le tecniche di traduzione di cui mi sono avvalsa più frequentemente sono la modulazione e la trasposizione e in misura più ridotta l’ampliamento linguistico, la compressione e l’amplificazione.

La modulazione, che consiste in un cambio del punto di vista, l’ho impiegata soprattutto per quanto riguarda la trasformazione passivo/attivo da italiano a spagnolo, come già accennato precedentemente, mentre per la trasposizione, che consiste principalmente in un cambio nella categoria grammaticale e quindi non va a toccare la sfera del significato, la questione è più elaborata poiché ne esistono di diversi tipi. Infatti, quelli che ho utilizzato più frequentemente riguardano la conversione da verbo a sostantivo e da sostantivo a verbo, da avverbio a sostantivo e da sostantivo ad avverbio e da aggettivo a sostantivo e da sostantivo ad aggettivo. Passando invece all’ampliamento linguistico e al suo contrario, la compressione – che indicano, rispettivamente, l’aggiunta e l’eliminazione di elementi linguistici che non apportano cambiamenti di significato al testo-, ho utilizzato tali tecniche principalmente per chiarire o esplicitare il significato della frase nel primo caso, e per semplificare o ridurre perifrasi e giri di parole nel secondo.

Ho trovato maggiore difficoltà nel tradurre quelli che ho chiamato “abbinamenti originali” propri dell’autrice che consistevano, precisamente, nell’accostamento di un sostantivo e di un aggettivo generalmente astratto e/o poco usato come ad esempio *polarità dialogante* (it.) e *desiderio proiettivo* (it.). Ho scelto di tradurre letteralmente questi abbinamenti per riproporre esattamente l’intenzione dell’autrice, visto che sicuramente la sua è stata una scelta non casuale; di conseguenza le espressioni precedenti in spagnolo appaiono come *polaridad dialogante* (es.) e *deseo proyectivo* (es.).

Un altro passaggio che ha richiesto tempo e attenzione è stato quello relativo alle numerose citazioni di altri coreografi, artisti, professori e ballerini sia italiani sia stranieri. Per ognuna di esse, in primo luogo ho controllato se il libro o la raccolta di appartenenza fossero già stata tradotti in spagnolo, in secondo luogo, nel caso di una traduzione esistente, ho dovuto risalire alla citazione precisa riportandola tale e quale,

mentre nel caso non esistesse traduzione o abbia avuto difficoltà nel reperire la citazione, ho presentato la mia proposta personale.

Non ho riscontrato particolari problemi culturali all'interno del testo, l'unica leggera differenza che ho analizzato riguarda il concetto di America, più generale dal punto di vista italiano ma più specifico dal punto di vista spagnolo.

Nel complesso è stato un lavoro lungo ed impegnativo, soprattutto perché si tratta di una traduzione attiva, ma allo stesso tempo è stato un percorso gratificante, istruttivo ed interessante poiché grazie ad esso ho potuto apprendere nuovi concetti riguardanti ambiti differenti ed ampliare le mie conoscenze, dedicandomi a ciò che mi piace di più.