

Titulo Ponencia: “EL BALLETO CLÁSICO”.

Observaciones sobre la técnica la disciplina y las influencias sobre el cuerpo del bailarín.

Lic. Prof.: Viviana Paola Taccone.

Los orígenes del Ballet y su relación con la técnica y la disciplina, según los conceptos de Michael Foucault, sin dejar de ser en sí mismo expresivo. La danza clásica académica y la relación con el cuerpo del bailarín, las modificaciones del propio cuerpo. La mirada del cuerpo en lo social.

Es entonces que desde aquí me surgen las siguientes preguntas:

¿Cuál es la relación entre la Disciplina y la Técnica, y la exigencia que estas generan sobre el cuerpo del bailarín de ballet y en lo social.

¿Que dejo de contemplar la tecnificación de los movimientos corporales en la expresividad del Ballet?

Podemos pensar el cuerpo desde varios aspectos posibles y tomar un camino en el que posicionarnos para decir cuál es nuestra mirada sobre el cuerpo y que tomamos o desechamos de este, que nos deja como residuo esa mirada en la cual nos apoyamos.

La pregunta que motiva el desarrollo de porque tomo al cuerpo y en especial al cuerpo adiestrado, entrenado, alineado y en términos de Foucault “dócil”, es desde la mirada de la técnica clásica académica que será el vehículo del que se apropiara el ballet.

La danza clásica o ballet es el nombre específico de una disciplina que integra una técnica rigurosa que requiere fuerza y concentración para dominar el cuerpo. Dado que estas son las características que se hacen presentes en el ballet, es que considero apropiado los conceptos expresados y planteados por Michel Foucault respecto de la técnica y la disciplina.

Analizar la relación entre ambas significaciones- sin establecer comparaciones con otros equivalentes, explicaran los aspectos que sirven de soporte para el mensaje particular que brinda cada versión dancística y la ubicación en el ámbito cultural del que forma parte y al cual transforma con su variabilidad.

Es posible mirar la tecnificación y la expresividad en el ballet, aun frente a la rivalidad que se conoce entre los conceptos de “Técnica vs. Expresividad” que en tantas ocasiones se intenta imponer como conflicto dentro de la danza.

El poder distinguir que la disciplina es el recurso para la ejecución de la técnica y esta para la representación del ballet, que tiene por objetivo la expresión de sentido.

En el presente trabajo se intentara conformar un marco teórico como medio para observar las cuestiones planteadas en la Introducción, para poder distinguir el cumplimiento de los siguientes objetivos.

Observare la disciplina y la técnica en las características rítmico- kinestésicas, espaciales que definen una representación dancística particular. El análisis paralelo de las relaciones existentes entre esta representación y el contexto extra-representativo. Se entiende que una máscara, al igual que un mito o una danza, no puede ser interpretada en si misma sino por lo que representa dentro del grupo de transformaciones del que forma parte.

Una danza en tanto proceso simbólico complejo, no se puede interpretar de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, las mascararas, etc. Adquieren su sentido en un contexto semántico global en cuyo seno las funciones representativas se complementan mutuamente. El estudio de una danza puede iniciar por su descripción y ubicación en el ámbito cultural del que forma parte. Pero el análisis de las correcciones interpretativas a su cultura, se muestra con frecuencia escasas, pues muchos detalles no encuentran allí su término de oposición. Como objetivo de la Investigación se propone:

- ⊖ Desarrollar los principios teóricos del Ballet Clásico.
- ⊖ Analizar los conceptos de Técnica y Disciplina.
- ⊖ Reflexionar sobre la exigencia de la técnica de la danza clásica sobre el cuerpo del bailarín y su relación con el cuerpo en lo social.

Los más antiguos precedentes del ballet fueron las diversas representaciones que tenían lugar en las cortes italianas del renacimiento. Estos elaborados espectáculos que englobaban pintura, poesía, música y danza, tenían lugar en espaciosa salas que se utilizaban tanto para banquetes como para bailes.

Los bailarines basaban su actuación en las danzas sociales de la época. Los ballets cortesanos italianos fueron ampliamente desarrollados en Francia. El Ballet cómico de la Reina, de la corte de la reina Catalina de Medici, dio inicio a un desarrollo del ballet académico. La mayoría de los ballets de la corte francesa consistían en escenas de baile en las que alternaban partes líricas y partes declamadas.

El ballet de corte alcanzó su cumbre durante el reinado de Luis XIV (1643-1715), cuyo apelativo de Rey Sol derivó de un papel que ejecutó en un ballet. Muchos de los ballets presentados en su corte fueron creados por el compositor ítalo-francés Jean Baptiste Lully y el coreógrafo francés Pierre Beauchamps, de quien se afirma que definió las cinco posiciones de los pies, comenzando así el enriquecimiento de la técnica académica. En 1661, Luis XIV fundó la Académie Royale de Danse, una organización profesional para maestros de danza. El rey dejó de bailar en 1670, y sus cortesanos siguieron su ejemplo. Por entonces el ballet de corte ya estaba abriendo el camino hacia la danza profesional. Al principio todos los bailarines eran hombres, y los papeles femeninos los realizaban hombres disfrazados. Las primeras bailarinas en una producción teatral aparecieron en 1681 en un ballet llamado *Le triomphe de l'amour* (El triunfo del amor). La técnica de la danza en este periodo, recogida por el maestro francés de ballet Raoul Feuillet en su libro *Chorégraphie* (1700), incluía muchos pasos y posiciones hoy el canto y la danza; consistía generalmente en una serie de danzas unidas por un tema común. Una famosa ópera-ballet, del compositor francés Jean Philippe Rameau, fue *Las Indias galantes* (1735), donde se describían tierras y personajes exóticos.

Los bailarines del siglo XVIII se veían entorpecidos por los disfraces, las pelucas o los amplios tocados, y el calzado de tacón. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la ópera de París estuvo dominada por bailarines masculinos, como el virtuoso ítalo-francés Gaetano Vestris, que perfeccionó las técnicas académicas de danza, y su hijo Auguste Vestris, famoso por sus brincos y saltos. Las mujeres, como Anne Heinel, alemana de nacimiento y primera bailarina que hizo la pirueta doble, también fueron progresando en pericia técnica. A pesar de la brillantez de

los bailarines franceses, los coreógrafos que trabajaban fuera de París consiguieron una expresión más dinámica en sus ballets. En Londres, el coreógrafo inglés John Weaver eliminó las palabras e intentó transmitir sentido dramático por medio de la danza y el gesto. En Viena, el coreógrafo austriaco Franz Hilferding experimento con temas y gestos dramáticos, y dio a conocer el ballet de pantomima. El más famoso defensor del ballet de acción o pantomima del siglo XVIII fue el francés Jean Georges Noverre, cuyas Cartas sobre la danza y los ballets (1760) ejercieron una notable influencia desde su creación hasta tiempo posterior. Prefería el uso de los movimientos naturales, sensibles y realistas y ponía énfasis en que todos los elementos de un ballet debían funcionar armónicamente para expresar el argumento del mismo. Noverre encontró una oportunidad para plasmar sus ideas en Stuttgart, Alemania, donde produjo por primera vez su famoso ballet Medea y Jasón (1763).

El ballet La sílfide, representado por primera vez en París en 1832, inauguró el periodo del ballet romántico. La sílfide inspiró muchos cambios en los ballets de la época, respecto a tema, estilo, técnica y vestuario. Otra obra destacada de este estilo fue Giselle (1841), con música de Adolphe Adam y coreografía de Jean Coralli. El coreógrafo Marius Petipa, cristalizó el estilo español dentro del ballet académico. El ballet es un arte bello, expresivo y emocionante, refleja tanto la comedia como la tragedia, el humor, el amor y la alegría. Fue en el siglo XVII, en Francia, durante el reinado de Luis XIV el gran apogeo. El Ballet es una forma teatral de danza, que comienza a desarrollarse en Europa durante el Renacimiento (1300-1600). La técnica del ballet está conformada por una serie de movimientos estilizados y posiciones que han sido elaboradas y codificadas a

través de los años, hasta convertirse en un sistema bien definido, aunque flexible denominado danza o ballet académico. Uno de los fundamentos técnicos del ballet es la rotación externa de las piernas, llamado en de hors. Cada pierna debe ser rotada hacia fuera desde la articulación de la cadera. El ballet contempla cinco posiciones específicas para los pies, las cuales son utilizadas en la ejecución de los pasos del ballet, como así también las posiciones correspondientes para los brazos, aunque varían dependiendo de la escuela. La técnica del ballet enfatiza la perpendicularidad del torso, exigiendo al bailarín a mantener este eje vertical. Es necesario que todas las partes del cuerpo estén correctamente alineadas y centradas para permitir el máximo de estabilidad y facilidad en el movimiento. La verticalidad implica resistencia a la gravedad, un concepto que debe ser aplicado principalmente en los pasos de elevación, como los grandes saltos. La idea de desafiar la fuerza de gravedad se vio culminada con la invención de las puntas. Estas se desarrollaron en los inicios del siglo XIX y han sido usadas ampliamente por las bailarinas desde 1830, cuando quedó demostrado su potencial para conseguir su efecto poético. El término "línea" en ballet se refiere a la configuración del cuerpo de un bailarín, ya sea en movimiento o en reposo. Una línea corporal estética en los criterios de la danza clásica académica, puede darse por un aspecto físico propio del bailarín, pero es también desarrollado por el entrenamiento. Diferentes sistemas de entrenamiento de ballet han evolucionado, adoptando el nombre de sus países de origen (escuela rusa, francesa, etc.) o de sus maestros (el italiano Enrico Cecchetti, el danés August Bournonville o la rusa Agripina Vaganova). Estos sistemas, sin embargo, difieren más en el estilo y el énfasis en algunos aspectos, que en los movimientos.

Mientras que el lenguaje técnico es universalmente el mismo sin importar la escuela, aunque puede haber diferencias en la denominación o en la ejecución de algunos movimientos. Todos los bailarines de ballet, sin importar su experiencia o su eficiencia, deben ejercitar diariamente sus cuerpos para hacerlos fuertes y flexibles. Estos ejercicios, realizados dentro del marco de la clase en la barra y el centro tienen como objetivo la preparación muscular, para lograr una mayor flexibilidad y mejorar la movilidad articular. El trabajo del centro es la aplicación del cuerpo en la espacialidad, los desplazamientos, y enriqueciendo los aspectos expresivos. La ejecución de los pequeños saltos y progresivamente se realizan pasos con desplazamientos, giros y grandes saltos. A medida que el bailarín mejora su eficiencia, los ejercicios en la barra y en el centro se hacen más complejos. El trabajo diario de la clase de danza clásica es la preparación para la correcta escenificación de lo que se vaya a interpretar, sea una obra con argumento o abstracta. La técnica del ballet clásico es universalmente reconocida como una base sólida para la práctica de cualquier otra forma dancística. Los principios técnicos adquiridos con la práctica del ballet pueden ser aplicados a cualquier otra forma o estilo. El ballet quedó relegado, en el uso, en la actualidad, en la escena, en la evolución, pero no en la formación, en este aspecto es el ballet, formador de bailarines y coreógrafos. Es la técnica del ballet, la facilitadora de nutrir al bailarín en su preparación física, artística, la que le da las herramientas necesarias para realizar las ejecuciones técnicas que requiera la coreografía, sea esta o no de ballet académico. Algunos de los principios generales del ballet clásico contienen conceptos de: alineación, rotación, colocación y balance. La alineación corporal puede definirse como una buena postura en su sentido más

clásico. Una adecuada alineación corporal es la base esencial para desarrollar la técnica del ballet. Para el bailarín de ballet esta alineación integra constantemente la cabeza, el torso, los brazos y las piernas en una totalidad coherente, mientras el cuerpo se mueve a través del espacio o mientras se mantiene una posición. La alineación es un principio primario y dinámico que se mueve eficientemente como un todo y es sensible a los movimientos de sus partes. El cuerpo entero es como una estructura de bloques: si uno de los bloques está desalineado se afecta el resto que esté por encima o por debajo. Una vez el cuerpo está desalineado, otras partes del cuerpo realizan compensaciones que causan aun mayor desalineación y eventualmente lesiones: todas las articulaciones mayores del cuerpo se pueden ver afectada. La rotación externa de las piernas es la característica más distintiva del ballet clásico; dicha rotación debe emanar de la cadera. El fémur rota por la acción de varios músculos, entre ellos seis músculos rotadores de las caderas: piriformis, abductor interno, cuádriceps femoral, gemelo interior, gemelo superior y obturador externo. El control muscular de la pelvis, las piernas y el abdomen es esencial para mantener una correcta alineación del cuerpo y facilitar la rotación. La rotación se extiende a través de los muslos, las piernas y los pies, alineando las rodillas con la pelvis y los pies. La rótula estará por encima del segundo y tercer dedos del pie. El tobillo se encuentra perpendicular al piso, de manera que el pie no ruede no hacia dentro ni hacia fuera de sus bordes. Para mantener igual el nivel de rotación en ambas piernas se requiere una apropiada alineación y colocación del torso. La rotación natural deberá mejorarse mediante la aplicación de estos principios y de un adecuado control muscular. La rotación es un principio primario que se aplica a toda la técnica del ballet. Durante el renacimiento el ballet

fue ejecutado inicialmente en los bailes de salón y luego se trasladó al escenario. El vestuario que los bailarines usaron mientras evolucionó el ballet llevó a que la rotación fuera la forma más eficiente y estética de moverse en todas las direcciones, permitiendo asumir cualquiera de las posiciones clásicas mientras se mostraban al público. La rotación por lo tanto es el sello característico del ballet clásico. La colocación se refiere a la conservación de los hombros y las caderas en el mismo plano y paralelas la una a la otra en relación con el piso. Este principio le permite al bailarín incrementar la claridad y la precisión en el manejo de las direcciones mientras las piernas se mueven en las distintas direcciones. El torso en ballet funciona como una unidad y ha sido percibido generalmente como inmóvil, lo cual no es cierto. En realidad, el torso se mueve sutilmente en relación con el fraseo de la respiración de los movimientos y las combinaciones. La colocación del torso provee estabilidad durante el desplazamiento de la pierna que trabaja, mientras la pierna de apoyo se estira hacia arriba. La sensación kinestésica del torso de un bailarín y la colocación son de gran importancia.

Este concepto está relacionado con las fuerzas opuestas que encontramos interviniendo constantemente en el cuerpo. La gravedad y el peso corporal ejercen una fuerza hacia abajo; los músculos proveen de la fuerza que compensa esta otra permitiéndonos permanecer erguidos. Cuando se disminuye la tensión excesiva de los músculos por medio de una correcta alineación postural, el bailarín puede ejecutar sus movimientos con mayor facilidad.

La compensación impide que perdamos la colocación y elongación del cuerpo, es lo que se denomina tener sentido propioceptivo, es decir; saber exactamente la

tensión muscular a la que estamos metiendo nuestros músculos: cuando vamos a colocar el brazo, cuando vamos a girar la muñeca; qué fuerza debemos realizar para cada movimiento, incluso a veces, podemos realizar un sencillo ejercicio que es cerrar los ojos y comenzar a movernos por el espacio vacío con nosotros mismos y en el propio eje, sentirnos. Es muy importante sentir nuestro cuerpo, tener conocimiento de nuestro propio cuerpo y de la capacidad del mismo. El aplomo es la línea vertical imaginaria que se utiliza para evaluar la alineación y el centro vertical del bailarín. En este caso, consiste en la habilidad del bailarín para cambiar de nivel desde el demi-plié hasta releve, y lo contrario, mientras se controla y se centra el peso del cuerpo a través de su eje vertical. Durante la ejecución de movimientos que trasladan el peso de dos pies a uno o de uno a dos, el balance, la postura, la transferencia del peso y el aplomo deben aplicarse de forma integrada. Para hallar el balance anatómico debemos intersecar los tres planos del cuerpo: el frontal, que divide el cuerpo en el plano anterior y posterior; el sagital, que lo divide en lado derecho y lado izquierdo; y el transversal, que lo divide en plano inferior y superior. El balance es un principio dinámico que el bailarín trata de percibir en todo su cuerpo, ya sea en una posición estática o durante el movimiento. Para estar en equilibrio, el bailarín constantemente reajusta las relaciones internas de una o más partes del cuerpo, ya sean mientras se conserva una pose, se desplazan las distintas direcciones o se gire. La alineación es de suma importancia para la correcta distribución del peso en uno o en los dos pies. A medida que el bailarín se mueve, el peso del cuerpo se está recentrando continuamente sobre uno o los dos pies. Respirar con el movimiento, usar la rotación y estirar el cuerpo hacia arriba permiten que los cambios de peso se vean

fluidos y sin esfuerzo. La ejercitación sistemática buscan: aumentar la temperatura en los músculos, desarrollar la técnica, preparar al bailarín para el trabajo de centro y la coreografía y permitir la aplicación de los principios.

El cuerpo tiene un lugar privilegiado en la danza, ya que sin él no existiría; el cuerpo para el ballet es la herramienta imprescindible, su estrella y su posibilidad de hacer. Desde siempre en los conceptos de la danza clásica académica se encuentra en primer lugar el cuerpo apto, dotado de posibilidades físicas, un cuerpo potable con el cual se podrán lograr los mas exigidos movimientos pensados por algún creador, aquellos gestos corporales mas acabados que inviten a soñar con ese personaje de cuentos de hadas, la encarnación misma del cisne en el cuerpo de una mujer, sin olvidar el sentido de lo que se quiere expresar, de lo que se quiere decir, siendo en los inicios el sentir del Romanticismo y del Barroco la motivación perfecta para la escenificación de la danza académica, también se basa la técnica sobre las exigencias estéticas de estas épocas las que fueron elevadas por los bailarines. No será por el contrario, el virtuosismo técnico lo que destacara en los hechos a un bailarín de otro, sino el amalgama que ese bailarín pueda lograr con su acabada eficacia técnica en pos de una representación artística unificada, es decir será el más destacado aquel que pueda lograr la excelencia técnica y artística en su baile. Es claro en la historia del ballet que encontramos mas virtuosos técnicos que artistas, dicen los grandes maestros que la perfección se encuentra con más facilidad que la maestría. Solía decirse de una gran bailarina *Anna Pavlova,* " *que no solo baila, posee además la facultad de hacer visible la verdadera esencia del ballet, está por encima de toda dependencia*

*del cómo y del porque*”, Vemos como no solo el ballet necesita de un cuerpo dotado de posibilidades, de una técnica que perfeccione los movimientos y las formas de los cuerpos sino, que además detrás de ello y como soporte firme debe estar la sensibilidad de la persona convertida en artista. ¿Era entonces el cuerpo de aquellos tiempos el más apto para la demostración de las creaciones más ambiciosas? Como se lograba entonces que ese instrumento llamado cuerpo se encontrara al nivel cada vez más exigente de los coreógrafos y de los mismos bailarines que buscaban enaltecer al ballet en cada encuentro con los espectadores quienes fueron también los que aprobaron aquellas deslumbrantes destrezas y virtuosismo técnico que poco a poco fue ganando terreno en el arte del danzar. Estos elementos propios del ballet coinciden con la idea que Foucault tiene sobre la disciplina, tomada como un método que permite el control minucioso del cuerpo y garantiza la apropiación de sus fuerzas. Esta postura se asemeja bastante a la propuesta de Foucault sobre el cuerpo como blanco de poder, por el cual se da forma, se educa y termina por obedecer y responder. El aprendizaje corporal que se adquiere con las técnicas de la danza clásica se va incorporando a la vida cotidiana de los bailarines, desde cosas tan simples como su forma de caminar, moverse, hasta sus hábitos alimenticios se ven modificados a favor de un mejor desarrollo en su área. Un bailarín se puede identificar, como Foucault pone el ejemplo de un soldado, por que tendrá siempre los muslos tensos, la espalda recta, las piernas bien estiradas en una posición que nos indica que está a punto de saltar a un escenario, los brazos aparentan languidez, sin demostrar la fuerza que se posee, la barbilla alzada, los ojos viendo hacia delante; si la disciplina ha logrado su cometido, se estaría describiendo un cuerpo dócil, un

cuerpo manipulado, que se encuentra en una escala de control tal que aun caminando por las calles y de manera inconsciente mantiene los parámetros específicos de su área artística, con todas las partes de su cuerpo trabajadas y que se demuestra en cuanto nos da la impresión de que podría comenzar a bailar en cualquier momento. El bailarín está en el mecanismo de poder descrito por el autor, que explora, desarticula y recompone su cuerpo, transformándolo en un elemento que requiere mantenimiento, estar en constante práctica de sus nuevas habilidades adquiridas, en el repaso y asimilación de todos los conocimientos que se le han dado.

Se alcanza como menciona Foucault, una “trama que los coacciona y sostiene [a los ejercicios o al gesto] a lo largo de todo un encadenamiento. Se define una especie de esquema anatomo-cronológico del comportamiento” (Foucault, 1976), pero esta disciplina no se mantiene sólo en la creación y articulación de gestos, que se desarrollan a partir de los movimientos aprendidos y su empleo en las coreografías como objetivo final, sino que se busca la relación entre estos gestos y el cuerpo en totalidad, se espera que los alumnos se vean perfectos, en su ejecución que cada movimiento luzca controlado y alargado, el bailarín, al dominar y dominarse, detecta los límites, entonces hace intervenir a su capacidad de expresión, así su capacidad de creación de formas entonces un cuerpo “bien disciplinado” ayuda a la creación de una gesto eficaz.

Para los bailarines de ballet esta descripción vendría bien a su tarea: los movimientos, gestos y pasos están tan interiorizados que al montar una puesta en

escena parecen máquinas que funcionan a la orden del creador, de ellos y de la coreografía; el entender como simples y naturales sus habilidades, hacen que estas se expresen casi por el sentido común anteriormente expresado.

El adiestramiento del bailarín pasa por estos límites no sólo a partir de su cuerpo, sino que también establece una relación con el espectador y con el coreógrafo, siendo este último quien busca hacer del bailarín su estado inductor y llevar al público a compartir no la experiencia del cuerpo sino la historia representada a través de la coreografía. Para Foucault, en respuesta a la exigencia del cuerpo en el ballet no se da como una relación de control-represión, sino de control-estímulo. La técnica no podrá ser considerada la danza, esta es el medio la forma por la cual se lograra el baile teatral, la técnica del ballet está basada sobre las miradas exigentes de la estética del Renacimiento y el Barroco, potenciadas por el bailarín, la búsqueda de la belleza armónica tanto en el movimiento como en el reposo, la perfección de lo pequeño y lo grande, no se permite en la ejecución técnica un “como si”, se buscara la forma exacta de realizar el paso de danza.

Es aquí donde juega un lugar de gran importancia “la disciplina”, el desarrollo de la arquitectura del cuerpo, la observación y análisis de las funciones del movimiento, y la no menor educación del gesto, la emoción, que serán los iconos de la estética del ballet.

Si ha evolucionado el rol del bailarín desde los inicios del ballet, paso de ser una parte importante de la obra como ejecutante a ser el centro del decir, de qué forma lleva a adelante sus movimientos y como estos se estilizan cada día, cuando estos sucesos comienzan reconocemos entonces sobre qué recursos se basan, y no es de extrañar que estas nuevas concepciones de disciplina, entrenamiento, cuerpos

aptos y eficaces sean los mismos tiempos en los que surgen los hechos que son expuestas por *Michael Foucault, en su texto "Vigilar y Castigar"* en donde habla de los "cuerpos dóciles".

Es el Ballet y su Escuela Académica, independientemente de cuál sea su estilo, quien se apoya en los entrenamientos del ejército y la formación de los soldados para conformar la formación de su entrenamiento y es por eso que vemos en la danza clásica académica la exactitud, la precisión, la perfección llevada a su mayor exigencia, llama el ballet un cuerpo apto, a aquel que puede poner bajo la tutela del adiestramiento, descubrir el cuerpo como objeto, al que se manipula, ese cuerpo al que se le da forma, se entrena, se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican, (Foucault, *Cuerpos Dóciles, Disciplina*).

### **Conclusiones:**

Son varias y amplias las reflexiones que me surgieron luego de la recorrida por estos textos, pensar desde que lado me paro hoy frente a una disciplina social o una disciplina profesional ya que como integrante y parte activa del medio de la danza no he podido más que asentir con los textos de *Foucault sobre "Vigilar y Castigar" en Los cuerpos Dóciles*, y sobre como esa mirada social estaba tan íntimamente ligada al mundo primario del ballet, en sus preocupaciones por la eficacia y potencial del "cuerpo maquina", yo diría "ejecutante de", no he podido dejar de ver como el entrenamiento exigido, la resistencia corporal sumida en la persona se observa tanto en el ballet como en los distintos ámbitos de la sociedad y como esto afecta los pensamientos y actitudes de los individuos. Podría decir a mi juicio, que es casi perfecta la visión que describe *Foucault* en sus textos sobre

esta mirada hacia el cuerpo y su adiestramiento y que no encuentro más que acertada la relación que puede uno hacer entre estas y la filosofía misma del ballet. El reconocimiento de un cuerpo que sea deseable para una profesión determinada, para un entorno social determinado, pero ¿que es ese cuerpo para el profesional de la danza? para ese profesional que es a la vez un emergente dentro de un contexto social en el que tiene que convivir con la aceptación de los que piensan a ese cuerpo de la danza como aceptable y deseable y de aquellos que lo ven como un cuerpo sometido, exigido y al servicio del ballet. Podría decir, tal vez un cuerpo impersonal. En el proceso artístico referenciado se establecen ciertos estadios que se coadyuvan integrando la histórica formación con la evolución del proceso humanístico planteado por Foucault.- En este proceso se encuentra una relación directa entre el proceso creativo y el investigativo produciéndose un conocimiento ya sea por una nueva representación del mundo artístico o por una nueva conceptualización en torno a él.-

De su análisis se infiere que la docilidad del cuerpo ante las exigencias de una disciplina - en este caso artística – produce un desarrollo en la versatilidad profesional del bailarín a la hora de representar los personajes de las diversas obras otorgadas y lo obligan a conformar aspectos alternos en su personalidad alterando las realidades que lo conforman y dándole un espacio privilegiado socialmente. El cuerpo del bailarín se convierte en este proceso técnico en la danza misma – inseparable a la hora de definir un espectáculo – así como la danza posee el poder de conformar con las artes escénicas involucradas, el hacer trascender a ese cuerpo y reflejar en él toda su historia: el pasado, presente y futuro de los grandes maestros que lo precedieron. El cuerpo del bailarín clásico

busca en el lenguaje dancístico la armonía entre el adentro y el afuera con evoluciones cada vez más complejas que le permiten establecer contactos de comunicación con otras ciencias y desarrollando acciones corporales disciplinadas de armonía técnica relacionadas con el ritmo, la dinámica, la kinesfera, las emociones, el teatro. Estableciendo puntos de conexión el bailarín no se desarrolla como tal si no logra la pureza técnica que le brinda la disciplina en el hacer, aunando esfuerzo-trabajo corporal-desarrollo evolutivo psicosomático-conocimiento audio perceptivo musical y complementos que otras artes dan para conformar la excelencia en la representación artística.

### **Bibliografía:**

- Michael Foucault ,” Vigilar y Castigar”,
- Adrian Stokes, “El Ballet Clásico Hoy”.
- Otto Regner,” Nuevo libro del Ballet”.
- Serge Lifar, “La Danza”.
- -Edward Hall, 1966, “La dimensión oculta”, editorial Siglo xxi España, 1986.
- -Edward Hall, “El lenguaje silencioso”, Alianza Editorial Mexicana,
- Rudolf Von Laban,” Danza educativa moderna”, editorial Paidos, Barcelona, 1984.