



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Desnudez y erotismo en movimiento: explorando las dimensiones del cuerpo en la danza escénica

Iker Gómez

Para citar este artigo:

GÓMEZ, I. Desnudez y erotismo en movimiento: explorando las dimensiones del cuerpo en la danza escénica. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0204

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Desnudez y erotismo en movimiento: explorando las dimensiones del cuerpo en la danza escénica¹

Iker Gómez²

Resumen

Este artículo analiza la relación existente entre el erotismo y el cuerpo desnudo en la danza escénica. Inició su investigación explorando la confrontación entre el 'cuerpo-erótico' y el 'cuerpo no-erótico', desglosando cuatro enfoques: 'desnudo-atenuado', 'desnudo-emulado', 'desnudo-parcial' y 'desnudo-integral'. Durante este proceso, se examinaron las influencias de corrientes como la danza posmoderna, destacando su papel en la disociación entre desnudez y erotismo. Además de explorar la complejidad del cuerpo en movimiento, el artículo proporciona herramientas para el análisis coreográfico y propone métodos de investigación que incorporan la subjetividad en la danza escénica.

Palavras-chave: Coreografía. Cuerpo. Danza. Desnudo. Erotismo.

Nudez e erotismo em movimento: explorando as dimensões do corpo na dança cênica

Resumo

Este artigo analisa a relação entre o erotismo e o corpo nu na dança de palco. Iniciou a sua investigação explorando o confronto entre o 'corpo-erótico' e o 'corpo-não-erótico', decompondo quatro abordagens: 'nu-atenuado', 'nu-emulado', 'nu-parcial' e 'nu-integral'. Durante este processo, foram examinadas as influências de correntes como a dança pós-moderna, destacando o seu papel na dissociação entre nudez e erotismo. Para além de explorar a complexidade do corpo em movimento, o artigo fornece ferramentas para a análise coreográfica e propõe métodos de investigação que incorporam a subjetividade na dança performativa.

Palavras-chave: Coreografia. Corpo. Dança. Nudez. Erotismo.

Nudity and eroticism in movement: Exploring the dimensions of the body in stage dance

Abstract

This article analyzes the relationship between eroticism and the naked body in stage dance. It began its investigation by exploring the confrontation between the 'erotic-body' and the 'non-erotic-body', breaking down four approaches: 'nude-attenuated', 'nude-emulated', 'nude-partial' and 'nude-integral'. During this process, the influences of currents such as postmodern dance were examined, highlighting their role in the dissociation between nudity and eroticism. In addition to exploring the complexity of the body in movement, the article provides tools for choreographic analysis and proposes research methods that incorporate subjectivity in scenic dance.

Keywords: Choreography. Body. Dance. Nudity. Eroticism.

¹ Este artículo se deriva de la investigación doctoral titulada "La Dramaturgia Coreográfica de la Danza Escénica. Herramientas de Análisis Coreográfico para el Desarrollo de la Dramaturgia no Narrativa", en la Escuela Superior de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos, España, 2024. Realizada por Iker Gómez de la Hoz, bajo la dirección de Patricia Izquierdo Iranzo y Eduardo Blázquez Mateos.

² Doctorando em Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos. Máster em Artes Escénicas de la Universidad Rey Juan Carlos. Postgraduado em el Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona. Título Superior em Danza em Coreografía e Interpretación del ISDAA.

 i.gomezdzd2016@alumnos.urjc.es  <https://orcid.org/0009-0008-9343-3716>



Introducción

El cuerpo humano, desde perspectivas anatómicas, espirituales, animales, identitarias y sexuales, ha capturado la atención de artistas en disciplinas como la pintura, escultura y fotografía. Sin embargo, es a través de la danza, con el cuerpo presente en vivo y en movimiento, donde el erotismo y sus diversas conexiones con el deseo, la idealización, el pulso, la fascinación, la devoción y la sexualidad alcanzan un carácter más profundo. Según la investigadora Margarita Baz, en la danza escénica, esta relación se desarrolla en una triple interacción entre la obra, el espectador y el espacio, involucrando la mirada, la autoobservación y la reciprocidad visual. Esta complejidad distingue a la danza escénica como una forma de arte singular en comparación con otras disciplinas.

La idea de mirar, que no es lo mismo que ver, tiene en el caso de la danza, una connotación esencial de pregnancia, que quiere decir que el objeto que miro lo incorporo a mi mundo desde mi cuerpo y también desde ahí lo significo; entonces el cuerpo del que mira se expande y reverbera con el cuerpo danzante -real o imaginario- que mira y que a su vez construye con su mirada. Podríamos decir, en una metáfora, que la danza nos mira y que nos miramos en la danza. Al mirar la danza, comprometido mi cuerpo pasional, me miro, y al mirarme sé que soy mirado. Y ese proceso constituye y recrea al cuerpo-sujeto en la experiencia de la danza (Baz, 2009, p. 14-15).

Para abordar el tema del erotismo en la danza, es pertinente comenzar explorando expresiones antiguas, como las danzas rituales vinculadas a los ritos de fertilidad procreadora. Estas incluyen las danzas asociadas con los rituales dionisiacos, donde las alusiones eróticas propiciaban el éxtasis sexual y, en ocasiones, desembocaban en orgías, así como en rituales paganos como la bacanal o el carnaval. En el ámbito de las danzas sociales, se observa la presencia del erotismo en una diversidad de expresiones, algunas reconocidas por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Ejemplos de ello son el abrazo estrecho del tango, que enfatiza una perspectiva erótica, y el flamenco de la tradición gitana, donde, a pesar de la ausencia de contacto físico, se impregna de una intensa pasión. Se pueden también destacar danzas milenarias como las del vientre y géneros contemporáneos como el reguetón, que, además de su función social de entretenimiento, sirven como medio de cortejo, incluyendo referencias

explícitas al acto sexual, como en el conocido movimiento de perreo.

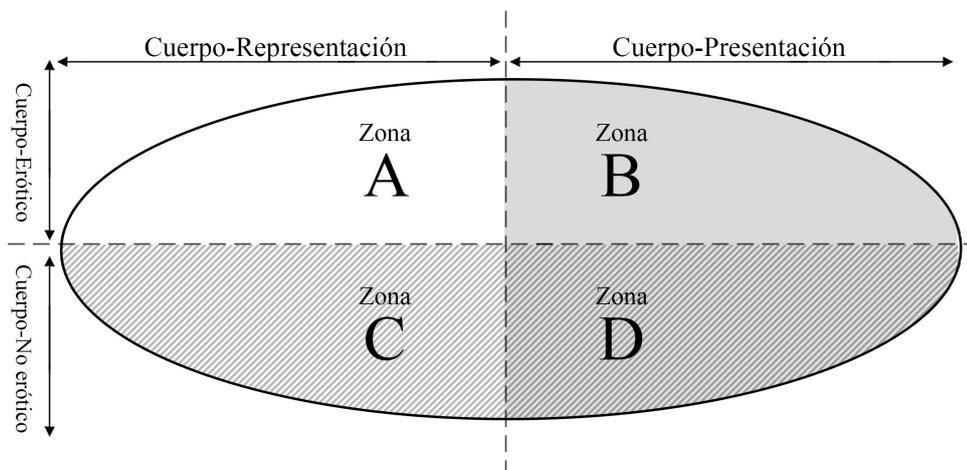
Sin embargo, en el contexto de este artículo, se abordará el erotismo en la danza escénica, delimitando la investigación cronológicamente desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

Es observable como la danza escénica y el erotismo han tenido diversas aproximaciones a lo largo de la historia de esta disciplina. Para realizar una aproximación al 'cuerpo-erótico' dentro de este marco cronológico, se realizará primeramente una segmentación en dos bloques divididos entre el 'cuerpo-representación' y el 'cuerpo-presentación'. Al hablar de 'cuerpo-representación' se quieren señalar aquellas obras que buscan lograr realismo mediante la identificación con personajes ficticios, mientras que al hablar de 'cuerpo-presentación', se quiere señalar aquellas que afirman el carácter escénico del hecho teatral a través del propio cuerpo. La 'representación' tiende hacia un carácter idealista, mientras que la 'presentación' adopta una perspectiva más materialista. Este enfoque binario resulta de ayuda para proporcionar un marco conceptual para analizar las distintas aproximaciones al erotismo en la danza escénica.

La interpretación esconde el juego escénico para que emerja la ficción dramática a través de una jerarquía de los sistemas de signos, en pro de la unidad, privilegiando el significado. El simulacro, sin embargo, muestra el juego y su materialidad muscular y rítmica, polimorfa, a través de la afirmación de la heterogeneidad de los elementos escénicos para que la propia forma sea elocuente en sí y por sí misma, desde su capacidad atractiva y provocativa: la superficie es el fondo, la forma es el significado e, incluso, va más allá del significado al convertirse en experiencia compartida que puede llevarnos al ámbito de lo inefable. La parte más física del teatro, la danza, el teatro-danza... se conciben desde lugares en los que la acción produce en el público un enganche empático, sensorial... físico. Algo que te toca primero en el estómago y después, quizás, te revuelve la cabeza (Becerra, 2014).

A continuación, se pueden observar a través de la Figura 1 las cuatro secciones en las que se han subdividido la danza escénica, atendiendo al binomio 'cuerpo-erótico' y 'cuerpo-no erótico', y al binomio 'cuerpo-representación' y 'cuerpo-presentación'.

Figura 1 - Subdivisión de la Danza Escénica con Relación al 'Cuerpo-Representación' y 'Cuerpo-Presentación' Frente al 'Cuerpo-Erótico' y 'Cuerpo-No Erótico'. Elaboración Propia.



A partir de esta conceptualización, se puede asignar *Schéhérazade*³ (1910) de Michel Fokine a la "Zona A", mientras que la obra *Quando l'uomo principale è una donna*⁴ (2004) de Jan Fabre se ubicaría en la "Zona B". Por otro lado, *Lamentation*⁵ (1930) de Martha Graham se inclinaría hacia la "Zona C", y *The Mind is a Muscle, Part 1*⁶ (1968) de Yvonne Rainer podría considerarse representante de la "Zona D".

Para un análisis más detallado de las múltiples expresiones corporales en torno al 'cuerpo-erótico', además de esta clasificación inicial, se proponen dos enfoques adicionales:

1. En torno a los principales ejes de la danza escénica y su percepción del erotismo.
2. La sensualidad y la sexualidad del erotismo y sus relaciones con el cuerpo desnudo

Aproximación a los principales ejes de la danza escénica y su percepción del erotismo

En el análisis de los principales ejes de la danza escénica y su percepción del erotismo, se abordan los tres pilares fundamentales del siglo XX: el ballet

³ Reposición online: <https://youtu.be/p5mWtYQJow8?si=6aoa753m4gIL8YtO>

⁴ Fragmento de la obra online: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/quando-luomo-principale-e-una-donna>

⁵ Obra online: <https://youtu.be/l-lcFwPJUXQ?si=l1nFxxSA2mj9OWCA>

⁶ Obra online: https://youtu.be/0cOAO4w0h_M?si=yFGt2xs_Szit3QGU

académico, la danza moderna y la danza posmoderna.

El ballet académico y la mirada patriarcal: El ballet académico, vinculado a una perspectiva patriarcal, se caracteriza por la influencia de los ideales heredados del racionalismo, que configuran el cuerpo como un instrumento para resaltar arquetipos específicos en los roles de la bailarina femenina y el bailarín masculino. Es relevante destacar que esta noción de elegancia, fundamentada en la concepción del orden estético y el consiguiente erotismo que emana, refleja una clara perspectiva patriarcal. En este contexto, la posición jerárquica y creadora, como la del coreógrafo en el ballet académico, ha sido predominantemente ocupada por hombres, limitando el espacio de las mujeres a roles de representación, musas o elementos interpretativos de la figura masculina. Esto implica que los roles femenino y masculino, así como el erotismo asociado al ideal de belleza establecido en el ballet romántico y clásico, han sido subexplorados y expresados desde una perspectiva femenina. “[...] mientras se considera socialmente aceptable el hecho de que las mujeres tomen clases de danza porque refuerza la idea de 'lo femenino', no se considera aceptable el que muestren sus propias perspectivas a través de la coreografía⁷” (Adair 1992, p. 63-64).

Adicionalmente, se observa que la influencia masculina no solo se reflejaba en la escritura coreográfica, sino también en el discurso coreográfico. Las narrativas, generalmente centradas en historias de amor entre hombres y mujeres, provenían mayormente de obras literarias escritas por hombres. Estas historias, ya fueran de índole literaria, fabulosa o fantástica, presentaban a través del *pas de deux* la relación entre los roles masculino y femenino. Este *pas de deux*, mediante cargadas físicas, la manipulación de la bailarina y la mímica de gestos de amor, simbolizaba el encuentro sexual entre ambos géneros, siempre desde la perspectiva erótica atribuida por la mirada patriarcal.

Los inicios de la danza moderna y el feminismo: Posiblemente Isadora Duncan simbolice la figura principal de la danza moderna temprana, que alejándose del racionalismo y guiada por unos ideales de carácter más naturalista,

⁷ “[...] whilst it is socially acceptable for women to undertake dance training because it reinforces ‘the feminine’ it is not so acceptable for them to portray their own perspectives through choreography”. (Traducción propia)



inició la liberación del cuerpo en la danza escénica despojándolo de la visión erotizada que la mirada patriarcal y la tradición cultural establecía hasta entonces. En una conferencia realizada en 1903 para el club de prensa de Berlín, Duncan dice:

La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de esa alma se convierta en el movimiento del cuerpo. La bailarina no pertenecerá a una nación, sino a toda la humanidad. No bailará al modo de una ninfa, como un hada, ni como una coquette, sino como una mujer en su expresión más alta y pura. Ella dará cuenta de la misión del cuerpo de la mujer y la santidad de todas sus partes. Danzará la vida cambiante de la naturaleza, mostrando cómo cada parte se transforma en otra. De todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia, trayendo al mundo el mensaje de los pensamientos y aspiraciones de miles de mujeres. Ella bailará la libertad de la mujer (apud Sánchez, 1999, p.80).

Este texto resume posiblemente lo que Duncan y otras tantas figuras de la época como Ruth Saint Denis, Loie Fuller, Tórtola Valencia, Margaret Wiesenthal o Margheritta Sacchetto, por mencionar algunas de las principales, consiguieron cambiar en el arte de la danza comenzando a mostrar en los escenarios un punto de vista más feminista. Estas pioneras, al convertirse ellas mismas en las creadoras de sus propias danzas, se empoderaron por primera vez de su cuerpo, distanciándose de los roles y estereotipos de género femenino que establecía el ballet, y donde hasta entonces la función de las mujeres era ser musas inspiradoras de los coreógrafos u objetos de deseo del espectador. Con estas creadoras, se inició un camino donde la danza empezó a ser un arte creado principalmente por mujeres, y que empezó a distanciarse tanto del cuerpo erótico contenido y construido del ballet, como del cuerpo expuesto y sexual de los espectáculos de variedades. Esto abrió nuevos caminos hacia cuerpos eróticos más relacionados con lo espiritual, lo sagrado o lo social. De esta manera se pueden mencionar piezas como *La Marsellesa* (1915) donde Isadora Duncan representaba a la libertad, que vestida de rojo y con el emblema de la República, pretendía inspirar a los franceses ante el enemigo.

El día del anuncio de la Revolución Rusa, todos los amantes de la libertad se llenaron de alegría esperanzada, y esa noche bailé la *Marsellesa* con el verdadero espíritu revolucionario original con el que fue compuesta, y seguí con mi interpretación de la *Marche Slave*, en el que aparece el Himno al zar, y me imaginé al siervo oprimido bajo el látigo. Esta antítesis

o disonancia del gesto frente a la música provocó cierta tormenta en el público. Es extraño que en toda mi carrera artística hayan sido estos movimientos de desesperación y rebelión los que más me hayan atraído. Con mi túnica roja he bailado constantemente la Revolución y el llamado a las armas de los oprimidos⁸ (Duncan, 2013, p. 299).

O piezas como *Radha* (1906) donde Ruth Saint Denis se convertía en una diosa sensual y poderosa.

La estructura de esta danza revela el espectáculo de una mujer perdida en una marea creciente de autoplacer, una diosa delirante de su propia sexualidad. Muestra a una mujer que renuncia, por voluntad propia, al poderoso placer de su propio cuerpo por una casta unión espiritual con lo trascendente. Muestra la cuidadosa delimitación y celebración de cada aspecto de la fisicalidad de una mujer, sus cinco sentidos explorados uno a uno moviéndose en secuencia, para que el espectador se vea arrastrado a una relación cada vez más íntima con su cuerpo⁹ (Desmond, 1991, p. 43).

A estas primeras creadoras les siguieron otros referentes como Doris Humphrey, Martha Graham, Katherine Dunham, Agnes De Mille, entre otras muchas, que consolidaron el surgimiento de la danza moderna como un espacio desde donde las bailarinas y coreógrafas podían establecer su mirada del mundo en la escena.

La danza posmoderna y la ruptura del erotismo: Yvonne Rainer, una de las mayores impulsoras de la danza posmoderna, estableció en su famoso *No Manifest* (1965) "No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete¹⁰". A través de esta frase se puede resumir como el movimiento posmodernista en la danza se quería distanciar de lo que consideraban una innecesaria carga de sexualidad y con ello de cualquier pulso erótico. Los

⁸ On the day of the announcement of the Russian Revolution all lovers of freedom were filled with hopeful joy, and that night I danced the "Marseillaise" in the real original revolutionary spirit in which it was composed, and followed it with my interpretation of the "Marche Slave," in which appears the Hymn to the Tsar, and I pictured the downtrodden serf under the lash of the whip. This antithesis or dissonance of gesture against music roused some storm in the audience. It is strange that in all my Art career it has been these movements of despair and revolt that have most attracted me. In my red tunic I have constantly danced the Revolution and the call to arms of the oppressed. (Traducción propia)

⁹ The structure of this dance reveals the spectacle of a woman lost in a rising tide of self-pleasure, a goddess delirious with her own sexuality. It shows a woman renouncing, of her own accord, the powerful pleasure of her own body for a chaste spiritual union with the transcendent. It shows the careful marking out and celebration of each aspect of a woman's physicality, her five senses explored one by one moving in sequence, so that the spectator is drawn into an ever more intimate relationship with her body. (Traducción propia)

¹⁰ No to seduction of spectator by the wiles of the performer. (Traducción propia)

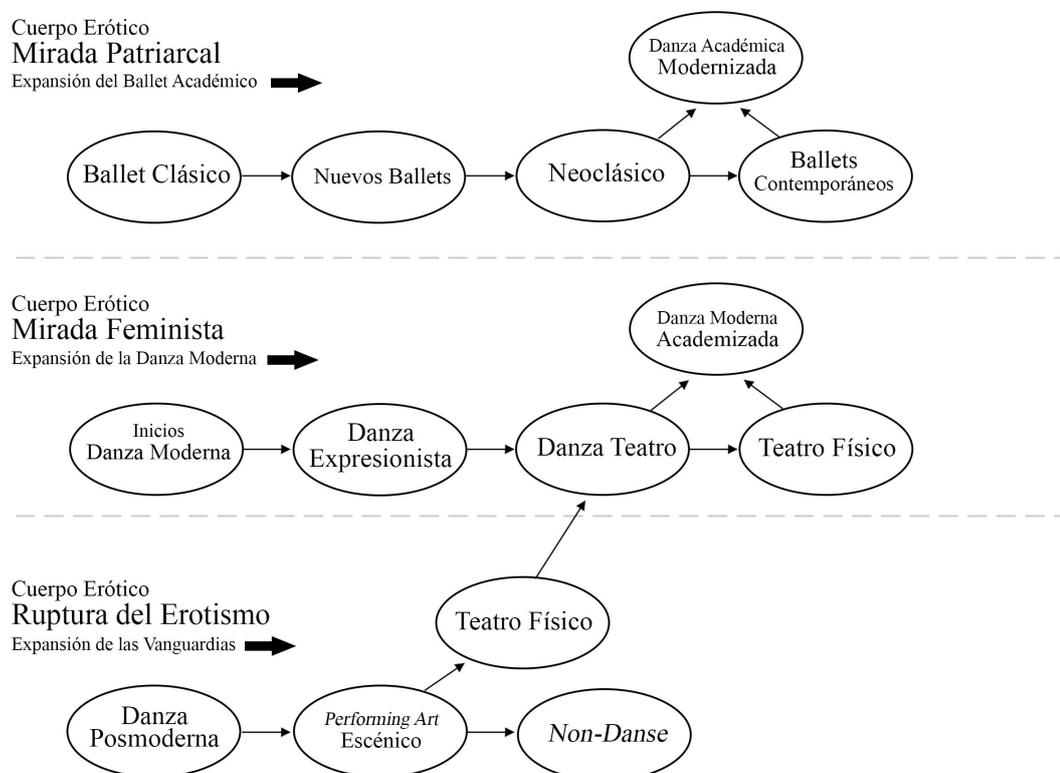
posmodernistas, desde su idea de eliminar cualquier tipo de referencia que no sea el propio movimiento, apostaban por la neutralidad del bailarín, además de moverse en torno a la frase *Motion, no emotion*, defendiendo que tanto el cuerpo como el movimiento debían de ser neutrales de tal forma que no condicionase de una manera objetiva a la mirada del espectador. La búsqueda de esta neutralidad supuso también buscar la ruptura con el erotismo, la sensualidad y la sexualidad del sujeto que danza.

Realizando una rápida aproximación desde la perspectiva de género, se puede señalar que las coreógrafas posmodernas, desde el 'cuerpo-neutral' y el 'cuerpo-no erótico', buscaban oponerse a la percepción histórica de la mujer como un objeto sexual. El hecho de elegir negar su sexualidad y anestesiar su erotismo se puede considerar una afirmación de su autonomía así como un empoderamiento de su cuerpo. De hecho, se puede ver como influenciado por el *performance art* y el *body art*, la danza posmoderna comenzó a usar por primera vez el cuerpo desnudo en la escena, pero no de una manera sexual, ni entendiendo el cuerpo desnudo como una imagen del cuerpo para ser mirado y deseado, sino como una unidad sobre la que poder investigar y reflexionar otros aspectos. Se trataría de la normalización del cuerpo desnudo para que deje de ser una fuente de percepción erótica o sexual. Este trabajo para deserotizar y normalizar el cuerpo desnudo conlleva realizar una reflexión sobre los factores que lo sexualizan, direccionando el discurso coreográfico a nuevos espacios. De esta manera se puede comprender en este aspecto, la influencia que la danza posmoderna tuvo en las corrientes posteriores y en cierta parte de la danza escénica de la actualidad. El 'cuerpo-no erótico' que inició el posmodernismo, abrió el camino para que la danza dejase de ser solamente un instrumento para la transmisión del erotismo y del deseo, y comenzase también a ser un instrumento de reflexión sobre estos. En este sentido, ahora es posible señalar un gran número de propuestas coreográficas, como *69 positions* (2014), *7 Pleasures* (2015) o *21 pornographies* (2017) de la coreógrafa danesa Mette Ingvartsen, donde la artista se centra en hablar sobre la desnudez, el erotismo, la sexualidad y en el cómo el cuerpo ha sido históricamente un campo de luchas de poder y políticas.

A través de la Figura 2 se puede ver de manera visual lo que se acaba de

exponer.

Figura 2 - Los Tres Pilares Principales de la Danza Escénica con Relación a las Aproximaciones del Cuerpo Erótico. Elaboración Propia



La sensualidad y la sexualidad del erotismo y sus relaciones con el cuerpo desnudo

Para abordar la aproximación al 'cuerpo-erótico' en relación con la sensualidad, la sexualidad y su vinculación con el cuerpo desnudo, se procederá inicialmente a esbozar de manera concisa las características y diferencias entre estos términos en el contexto investigativo de este artículo.

La sensualidad se refiere a la satisfacción y gratificación que puede derivarse de cualquier estímulo sensorial, abarcando actividades que estimulen placenteramente los sentidos. En contraste, la sexualidad se vincula con una satisfacción más específica relacionada con el acto sexual y, de manera más general, con aspectos físico-genitales. La investigadora Judith Hanna ha realizado estudios significativos que resaltan la relación entre la danza y la sexualidad, subrayando que tanto el acto de bailar como el acto sexual utilizan el mismo



instrumento, el cuerpo humano. Ambos involucran el lenguaje corporal orientado hacia el placer, sugiriendo que la danza y el sexo pueden considerarse inseparables, incluso cuando la expresión sexual no es intencionada. Hanna destaca la fisicalidad de la danza imbuida de un poder "mágico" que puede encantar tanto al intérprete como al observador, incorporando nociones simbólicas como el romance, el deseo y el clímax sexual (Hanna, 2010, p. 212-213).

En este contexto de investigación, el concepto de erotismo se delimita principalmente desde dos perspectivas. En primer lugar, se aborda desde la experiencia creadora, estimulante y gozosa del acto de bailar, que en la danza escénica implica la generación de sensaciones percibidas por el espectador. En segundo lugar, se examinan las manifestaciones explícitas del impulso y deseo sexual. Esta aproximación revela que desde las primeras expresiones en la escena que involucran el cuerpo erótico hasta la actualidad, la exposición del erotismo en la danza ha estado intrínsecamente vinculada a manifestaciones de género. Dichas manifestaciones, mediante la interrelación entre cuerpo, erotismo, sexualidad e identidad de género, han respondido de diversas maneras a las dinámicas políticas, sociales, económicas y culturales prevalecientes en cada período histórico.

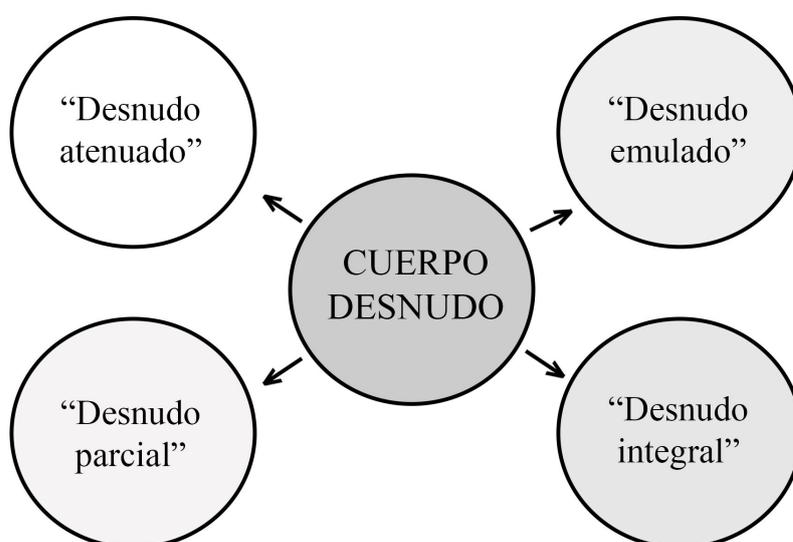
Aunque se reconoce la existencia de una fuerte perspectiva de género en la relación entre la danza y la concepción del cuerpo como objeto de deseo, este artículo se abstiene de adentrarse en las posibles manifestaciones de género, estética, política o antropología que podrían derivarse del estudio del cuerpo erótico en la danza. En cambio, se busca una aproximación centrada en la estructura coreográfica y las características inherentes, extrayendo observaciones a partir del análisis comparativo de obras coreográficas relevantes de la danza escénica. Estas observaciones se centran particularmente en el 'cuerpo-desnudo', entendido como el elemento que abarca el espectro completo entre el 'cuerpo-erótico' y el 'cuerpo-no erótico'. Las posibles conclusiones o relaciones que puedan extrapolarse hacia otros campos serán objeto de consideración posterior y podrán explorarse en otros ámbitos de estudio.

¿Cómo se define el término 'cuerpo-desnudo'? Dentro del marco de investigación de este artículo, al hacer referencia al 'cuerpo-desnudo' en la danza escénica, se quiere hacer referencia no solo el desnudo integral, sino también a

diversas tipologías de cuerpos semidesnudos que, en mayor o menor medida, puedan evocar, reflejar o representar la imagen de un cuerpo desnudo.

En la *Figura 3*, se presentan de manera visual las cuatro categorías propuestas en relación con el cuerpo desnudo: 'desnudo-atenuado', 'desnudo-emulado', 'desnudo-parcial', y 'desnudo-integral'.

Figura 3 - Las Cuatro Propuestas de Desnudo de la Danza Escénica. Elaboración Propia



El 'desnudo-atenuado'

Se caracteriza por la exhibición de formas corporales sugerentes y sensuales sin llegar a la total desnudez. Este enfoque busca evocar la sensualidad y explorar la sexualidad de manera sutil, utilizando trajes que dejan poco a la imaginación, pero que no revelan completamente las partes del cuerpo asociadas con lo erótico-sexual. La práctica del 'desnudo-atenuado' se gestó como una respuesta creativa a las restricciones sociales y culturales de la época, particularmente en el ballet académico y la danza moderna temprana, donde el tabú en torno a lo sexual requería estrategias para abordar la expresión erótica en la escena. Este enfoque permitió a los bailarines explorar la sensualidad y la sexualidad sin transgredir completamente las normas sociales prevalentes en ese momento. Obras significativas, como *Schéhéraza* (1910) de Michel Fokine, son ejemplos paradigmáticos de esta modalidad, marcando el inicio de una exploración más

audaz pero aún controlada del erotismo en la danza escénica. Los diseños exóticos de Léon Bakst no solo destacaron por su colorido, sino también porque los trajes de las bailarinas dejaban poco a la imaginación, ampliando el espacio para la sensualidad de las formas. *Schéhérazade*, a través de un cuerpo femenino escasamente vestido, marcó un primer acercamiento al erotismo, situándose en los límites de la tolerancia de la sociedad patriarcal de la época.

Este enfoque hacia la sexualidad y el erotismo, expresado a través del 'desnudo-atenuado', no solo tuvo origen en el ballet académico de mirada patriarcal sino también en la danza moderna temprana. Isadora Duncan, influenciada por el arte griego clásico y la naturaleza, incorporó sutilmente la desnudez en sus actuaciones, cubriendo su cuerpo solo con una túnica griega de seda transparente en ciertas ocasiones.

Aunque no esté estrictamente dentro del ámbito de la danza escénica, es relevante mencionar el trabajo de Rudolf Laban en la escuela de arte en *Monte Verità*, Suiza. En este contexto contracultural, Laban y otros artistas exploraron la danza desde la perspectiva del cuerpo desnudo integral, desafiando los valores y la moral de la sociedad patriarcal de la época. Aunque estas propuestas experimentales no trascendieron más allá del *Monte Verità*, influyeron significativamente en la cultura moderna, dejando una huella profunda en figuras como Isadora Duncan, Mary Wigman y Laban (Pérez, 2008, p. 32-33).

Pero a pesar de este breve espacio en la contracultura, en las primeras décadas del siglo XX, y dentro de la danza escénica, se puede señalar que la relación entre 'cuerpo-erótico' y 'cuerpo-desnudo' quedó principalmente establecido en el 'desnudo-atenuado'.

En esencia, el 'desnudo-atenuado' se configura como una representación sutil de la sensualidad y sexualidad, evitando el desnudo integral y sugiriendo estas dimensiones de manera velada, sin exhibir las partes tradicionalmente asociadas con lo erótico-sexual.

El desnudo-emulado

Dos años después del hito del erotismo exótico femenino que supuso el

estreno de *Schéhérazade*, el erotismo del cuerpo masculino vino de las manos de Vaslav Nijinsky en su obra *La siesta de un Fauno*¹¹ (1912). En esta pieza, con vestuario también de Léon Bakst, Nijinsky bailaba cubriendo su cuerpo con unas mallas color carne adornadas con unas manchas de color. Este vestuario marcaba claramente el relieve de toda su anatomía, incluida las zonas más sexuales. Así como *Schéhérazade* de Michel Fokine tuvo una excelente acogida en su estreno entre el público de París, no se puede decir lo mismo de *La siesta de un Fauno* de Nijinsky, la cual fue duramente juzgada por la crítica y por el público en su estreno. El periodista Gastón Calmette, director del diario Le Fígaro, escribió en una crítica de la obra:

Los que nos hablan de arte y poesía en relación con este espectáculo se ríen de nosotros [...] Teníamos un fauno indecoroso con movimientos viles de bestialidad erótica y gestos de pesada desvergüenza. Eso era todo. Y la pantomima sobreexpresiva de este cuerpo animal mal construido, espantoso de frente y aún más espantoso de perfil, fue recibida con sonoros silbidos¹² (Farfan, 2008).

Aunque parte de esta crítica puede ser atribuida al distanciamiento que Nijinsky hizo de los pasos académicos del ballet hacía unos movimientos más expresionistas, no se puede dejar de señalar la existencia de una clara perspectiva patriarcal desde la mirada del espectador, que aplaudía el erotismo exótico sensual de las bailarinas de *Schéhérazade*, pero desaprobaba el erotismo bestial masculino de Nijinsky.

Entre 1960 y 1970 tuvo lugar el inicio de una revolución social entre los países occidentales conocida como la liberación sexual, que empezó a propiciar un cambio aceptando las relaciones sexuales prematrimoniales, el reconocimiento de la homosexualidad y expandiendo el espacio de la moral sexual. Esta revolución social, también se vio reflejada en relación con el cuerpo desnudo en la escena. Pero esta época de ruptura de los tabús del cuerpo desnudo y liberación sexual, chocaba con la manera de entender el cuerpo desnudo sobre el que trabajaba la danza posmoderna en ese mismo periodo, que como se ha mencionado

¹¹ Reposición audiovisual online: <https://youtu.be/imMAAn1nsuY?si=iAG5QWPsi1kDBE08>

¹² "Ceux qui nous parlent d'art et de poésie à propos de ce spectacle se moquent de nous. [...] Nous avons eu un faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur. Voilà tout. Et de justes sifflets ont accueilli la pantomime trop expressive de ce corps de bête mal construit, hideux de face, encore plus hideux de profil". (Traducción propia)

anteriormente, defendían un desnudo integral completamente deserotizado, alejado del deseo y de la percepción sexual. De esta manera, es apreciable como la revolución sexual por una lado y la danza posmoderna por otro, normalizaron en la escena el cuerpo desnudo integral, aunque es importante aclarar, que ambas lo hicieron con ideas de erotismo completamente diferentes. Así, la liberación sexual propició el surgimiento de obras como el musical de vanguardia de Kenneth Tynan *Oh! Calcutta!*¹³ (1969), donde los intérpretes finalizaban la obra bailando completamente erotizados, desnudos y aludiendo a claras formas de liberación sexual en grupo. Y por otro lado, se puede apreciar como en la danza posmoderna se había normalizado el desnudo integral como instrumento para presentar sus discursos, aunque alejados completamente del erotismo y de cualquier percepción sexual. Un ejemplo de ello se puede apreciar en la pieza *Parades and Changes*¹⁴ (1965) de la coreógrafa Anna Halprin. Esta célebre pieza de la danza posmoderna creada de manera conjunta entre Halprin y los intérpretes, está compuesta por varias secciones, de las cuales hay dos en la que los cuerpos en escena se desnudan completamente. La primera de ellas es la que la propia Halprin llama en sus notas de creación *dress and undress*, donde los intérpretes de manera repetida se visten y desvisten muy lentamente y sin mostrar ningún tipo de seducción o intención. Y una segunda sección llamada *paper dance*, donde los intérpretes completamente desnudos rompen y rasgan grandes rollos de papel de estraza, que posteriormente arrojan por el aire, conformando finalmente un escenario de cuerpos de carne y de papel. Esta pieza posmoderna, es un claro ejemplo de contracultura en muchos sentidos, además de una muestra de la deserotización del cuerpo.

Pero aunque las obras de vanguardia de aquella época llevaron el desnudo integral a escena, en el resto del espectro que conformaba la danza escénica, aún mantenían un acercamiento al desnudo y al erotismo de una manera no tan explícita. En este sentido, fuera de la corriente de la danza posmoderna, se pueden señalar piezas como *La consagración de la primavera*¹⁵ (1959) de Maurice Bejart,

¹³ Fragmento de la obra online: <https://vimeo.com/385410337>

¹⁴ Obra online: <https://vimeo.com/113287169>

¹⁵ Obra online: <https://youtu.be/iweDcZYNGLY?si=XtdjjB1KFGXnIUhV>

donde el elenco de bailarines vestía con mallas ajustadas que cubrían todo el cuerpo emulando un desnudo y donde muchos de los movimientos de la coreografía eran realizados con la pelvis con claras alusiones sexuales.

Al realizar un análisis comparativo de *La siesta de un fauno* (1912) de Nijinsky, con *La consagración de la primavera* (1959) de Bejart, se pueden apreciar varias diferencias, por un lado se pueden señalar resultados diferentes en la aprobación crítica de la obra. Así como *La siesta de un fauno* fue duramente criticada en su estreno, la pieza de Béjart fue un rotundo éxito. Y por otro lado, aunque ambas piezas se adentran a través de su discurso coreográfico en la sexualidad, una lo hace desde el mito y la otra desde el ritual. Igualmente es apreciable grandes diferencias en la propia escritura de los movimientos, en forma, dinámica, composición, intenciones, etc. Sin embargo, en ambas coreografías el cuerpo que baila en escena, a pesar de estar cubierto completamente por el vestuario, pretende representar y simular el desnudo.

A partir de estos ejemplos, se puede establecer un segundo tipo de 'cuerpo-desnudo' que se denominará 'desnudo-emulado'. Cabe señalar, que este 'desnudo-emulado' que se consigue a través de las mallas ajustadas al cuerpo, ha acabado tomando una gran presencia en muchas propuestas de la danza escénica, alcanzando su mayor auge entre la década de los 60 y los 70, y llegándose a convertir en una propia estética e identidad de la danza durante ese periodo. Esta estética e identidad, alcanzó tanta fuerza, que incluso sobrepasó el propio erotismo que inicialmente se buscaba con este vestuario que emulaba el desnudo. A pesar de tener fechas próximas de estreno, y utilizar como vestuario mallas ajustadas, se puede apreciar que no destilan el mismo erotismo piezas como *El minotauro y la ninfa*¹⁶ (1971) del coreógrafo ruso Leonid Yakobson que *Second Hand*¹⁷ (1970) del norteamericano Merce Cunningham. Mientras que en la primera, Yakobson consigue mantener el romance de una ninfa apasionada con el apetito por los placeres carnales de un minotauro dentro de los límites de la censura soviética de entonces, en la segunda pieza, Cunningham se posiciona claramente contra la interpretación, despreocupándose completamente por las pasiones y el

¹⁶ Fragmento de obra online: <https://youtu.be/jr3Len6gArM?si=POaHBOEptvFGYYkj>

¹⁷ Extractos de obra online: <https://youtu.be/-FwiMLDQ7rI?si=pV9c6Ujq5o79LfIY>

erotismo, y más interesado por organizar a los bailarines en complejas estructuras espaciales bajo una adaptación musical que John Cage realizó a través de una operación aleatoria del primer movimiento de *Socrate* de Erik Satie.

En definitiva, se establece el 'desnudo-emulado' como aquel que se caracteriza por la representación simulada de la desnudez mediante vestuarios ajustados, como mallas, que sugieren las formas del cuerpo sin mostrarlo integralmente.

El desnudo-parcial

Este tercer tipo de cuerpo desnudo que se introduce antes de alcanzar el desnudo integral recibe la denominación de 'desnudo-parcial'. En este contexto, no se trata simplemente de exponer ciertas partes del cuerpo ni de simular el desnudo mediante vestimenta ajustada, sino de exhibir la mayor parte del cuerpo con una vestimenta mínima que cubre únicamente las zonas sexuales, como los senos, la vulva y el pene.

Un ejemplo destacado de esta categoría es la pieza *Petite mort*¹⁸ (1991) de Jiří Kylián, donde los bailarines masculinos visten únicamente un culote de color carne, mientras que las bailarinas llevan un pequeño corsé del mismo tono. En *Petite mort*, la expresión poética y erótica de Kylián trasciende los convencionalismos de los pasos académicos, alejándose del cortejo apasionado característico de ballets como *Romeo y Julieta* para explorar, de manera sugerente, el propio acto sexual. Obras como *Without Words*¹⁹ (1998) de Nacho Duato, *Symbiosis*²⁰ (2001) de Michael Tracy, *Le sacre du printemps*²¹ (2012) de Edward Clug o *El Bosco: El jardín de las delicias*²² (2017) de la coreógrafa Marie Chouinard son ejemplos que se alinean con la propuesta del 'desnudo-parcial'.

Esta categoría engloba asimismo aquellas obras donde los bailarines se

¹⁸ Obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=INrIkKZ4sw>

¹⁹ Fragmento de obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=RfSXoG0SU4o>

²⁰ Obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=B9i7FZBKCmM>

²¹ Fragmento de obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=i-agaQbRtHo>

²² Fragmento de obra online: <https://vimeo.com/218028197>

presentan en ropa interior, como se evidencia en *Dead Dreams of Monochrome Men*²³ (1990) de Lloyd Newson, *Out of context - for Pina*²⁴ (2010) de Alain Platel, *Just for Venice* (2011) de Jan Lauwers²⁵, *Une Dernière chanson*²⁶ (2012) de Thierry Malandain o *Necessity, again*²⁷ (2012) de Jo Strømrgren, entre otras.

En resumen, el 'desnudo-parcial' se caracteriza por exhibir la mayor parte del cuerpo sin vestimenta o con mínima cobertura en áreas específicas, explorando una expresión artística que puede abordar la sensualidad y la desnudez.

El desnudo-integral

El cuarto y último tipo de cuerpo desnudo propuesto es el 'desnudo-integral'. El surgimiento de esta tipología es observable en la confluencia que surgió entre la danza posmoderna, el arte de acción y el *performance art*, que alejándose de la representación y del acontecimiento dramatizado, buscaban la no simulación a través de la presentación. Esta confluencia que inició su auge a inicios de la década de los setenta, dio como resultado un tipo de exploraciones donde muy a menudo el cuerpo era la materia prima desde donde se realizaba la acción (la *performance*). Se puede apreciar que estas formas de comprender el hecho artístico desde el cuerpo han sido de gran influencia en obras posteriores si se analizara a artistas más recientes como Dimitris Papaioannou, David Wampach, La Ribot, Gilles Jobin, Alain Buffard, Mette Ingvartsen, Meg Stuart, Boris Charmatz, Lia Rodrigues, Angélica Liddell, entre una larga lista de autores que trabajan sus propuestas escénicas en esta línea.

Es observable como estos creadores, que tienen un carácter más performativo, trabajan en muchas de sus propuestas desde el cuerpo 'desnudo-integral', entendiendo el cuerpo desnudo no solamente como una imagen del cuerpo para ser mirado y deseado, sino un cuerpo desnudo que se convierte en la

²³ Fragmento de obra online: https://www.youtube.com/watch?v=9vCYph_BniU

²⁴ Obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=LukGTGJ07q4>

²⁵ Obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=f3I8DC6iRUo>

²⁶ Obra online: https://www.youtube.com/watch?v=1637LKC_4jo

²⁷ Fragmento de obra: <https://vimeo.com/332814039>



unidad elemental sobre la que poder investigar y reflexionar otros muchos aspectos. Se trata de un cuerpo desnudo que no tiene miedo a mostrar un cuerpo grueso, viejo, débil, enfermo o cualquier aspecto tabú para adentrarse en temas tan diversos como lo erótico, lo anatómico, lo animal, lo social, lo ritual, lo identitario, lo espiritual, lo político, así como lo sexual. De esta manera, se puede observar que mostrar el cuerpo 'desnudo-integral' en la danza escénica más reciente se ha convertido en una herramienta específica de muchas de las propuestas que se circunscriben dentro del término danza contemporánea. Y dada la gran diversidad de propuestas que se expanden, tanto a nivel de escritura coreográfica, como a nivel de discurso coreográfico, en torno al término danza contemporánea, es lógico que igualmente y de manera análoga ocurra lo mismo en torno a las maneras de entender el cuerpo 'desnudo-integral' en la escena.

A continuación se exponen algunos ejemplos de obras para mostrar que a pesar de utilizar el cuerpo 'desnudo-integral' como herramienta principal, sus discursos, formas y fondo difieren de manera muy amplia unas de otras.

El 'desnudo-integral', a diferencia de las tres anteriores propuestas, no trata de emular, representar, aludir o inducir un cuerpo desnudo, sino que trabaja directamente sobre el cuerpo desnudo. Un cuerpo que inicialmente se posiciona más en línea con el *performance art* escénico o el teatro físico y por ello, más en sintonía con la idea de presentar el hecho teatral en lugar de representarlo. Sin embargo, a pesar de que lo más genérico es apreciar el 'desnudo-integral' dentro de este tipo de clasificaciones de la danza escénica, se quiere señalar que en la danza más reciente también se puede encontrar algún ejemplo de cuerpo 'desnudo-integral' en piezas claramente dancísticas, académicas y de perfil expresivista. Por ejemplo, se puede apreciar como en la secuencia coreográfica final en la versión de *Le Sacre du Printemps*²⁸ (2001) que realiza Angelin Preljocaj, la protagonista baila completamente desnuda. En un tono algo menos directo, el coreógrafo Thierry Malandain, director artístico del Ballet de Biarritz, finaliza su pieza *Une Dernière chanson*²⁹ (2012) mostrando al público una pareja desprovista de cualquier tipo de vestuario que esconda su desnudo. Con una escritura menos

²⁸ Obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=IGUZjBpeWT8>

²⁹ Obra online: https://www.youtube.com/watch?v=1637lKC_4jo

academicista, aunque sí de carácter dancístico, podemos señalar el *Gran Bolero*³⁰ (2019) del coreógrafo español Jesús Rubio, donde todos los intérpretes bailan el final de la pieza completamente embriagados de fatiga y en absoluta desnudez. Pero, aunque se pueden encontrar algunas propuestas de perfil dancístico que usen el cuerpo 'desnudo-integral', en términos generales, esta tipología de cuerpo se encuentra en mayor medida dentro de los territorios de la danza escénica de carácter menos dancístico. A continuación se expone algún ejemplo de ellos incluyendo una breve descripción del discurso que plantean. La intención de acompañar los ejemplos de la descripción del discurso es para mostrar la gran diferencia de intenciones y formatos que hay en estos discursos, y de esta manera evidenciar que no existe una relación directa entre el uso del desnudo integral con el erotismo.

Se puede apreciar esta proposición de 'desnudo-integral' al analizar trabajos como *Amour, acide et noix*³¹ (2001) o *La pudeur des icebergs*³² (2004) del coreógrafo canadiense Daniel Léveillé, donde usando una escritura coreográfica minimalista, hecha de repeticiones y frases cortas, sin elementos escénicos ni musicales que añadan ninguna referencia narrativa, dejan al desnudo integral como el elemento principal de la coreografía, pudiendo transitar desde la fragilidad hasta la dureza más cruda del cuerpo humano con todas sus virtudes y sus imperfecciones.

En una línea diferente trabaja el coreógrafo francés Olivier Dubois en una de sus obras más relevantes, *Tragédie*³³ (2012), donde nueve mujeres y nueve hombres con una marcada forma y anatomía corporal distinta, se presentan exclusivamente a través del desnudo integral, desentendiéndose de cualquier problema sociológico, histórico o psicológico, mostrando de esta manera al espectador un tipo de cuerpo y de humanidad con otra dimensión y profundidad. Según el propio coreógrafo, esta pieza muestra un evento tembloroso y arcaico entre los bailarines en escena sumergiendo al público en una sensación del mundo

³⁰ Fragmento obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=SouAgz4NsHQ>

³¹ Fragmento obra online: https://www.youtube.com/watch?v=RL5mzQB91_k

³² Fragmento de obra online: https://www.youtube.com/watch?v=JR6xGI_qpa0

³³ Extractos de la obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=O8QVlcBOErQ>

más allá de la mera coreografía dancística y mostrando al espectador que la humanidad no es simplemente el hecho de ser un hombre o una mujer, sino que además encierra la tragedia de la existencia de la humanidad. Para Dubois, sólo entre los cuerpos desnudos, en la sensación de la presión de nuestros pasos en la tierra y a través de nuestro compromiso consciente y voluntario, será posible que la humanidad realmente emerja.

También se puede mencionar uno de los temas principales del coreógrafo francés Xavier Le Roy, la transformación del cuerpo desnudo en el escenario en relación con la transformación de la percepción del espectador que mira a ese cuerpo desnudo. En *Low Pieces*³⁴ (2009) Le Roy plantea la obra como un intercambio entre artistas y público abriendo un proceso de investigación en directo a través de un debate de si existe una transformación en la relación artista-espectador. Plantea cuestiones como si se modifica la mirada del espectador cuando ve el intérprete fuera de escena o dentro de ella. Le Roy invita a los espectadores a conversar con los artistas, consiguiendo de repente que el público se encuentre dentro del espectáculo con cuerpos desnudos tirados en el suelo, una situación que hace cambiar radicalmente la percepción que el público había adquirido momentos antes. El coreógrafo abre así una reflexión, jugando con los sentidos y cuestionando la manera de como percibimos el cuerpo. En definitiva, en *Low Pieces* el creador rehúsa de los códigos de vestir y extrae del movimiento de los hábitos sociales, para mostrar al espectador una comunidad desprovista de humanidad sugiriendo otra forma de identidad y de estar en el mundo.

El coreógrafo Dimitris Papaioannou muestra en *Nowhere*³⁵ (2009) la naturaleza de las relaciones del propio escenario teatral y los cuerpos que lo habitan y le dan vida. Un espacio de transformación definido una y otra vez por la presencia humana para evocar infinidad de lugares, y sin embargo, a la vez es en esencia un no-lugar. En esta obra, sin sonido, y con el puro poder de múltiples cuerpos desnudándose y moviéndose con sencillez y gracia como uno solo, el espectador se encuentra con escenas absolutamente atractivas y bellas. Veintiséis artistas miden y marcan el espacio usando sus cuerpos, enfrentados a sí mismos

³⁴ Extractos de la obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=Dptn-ga7RBY>

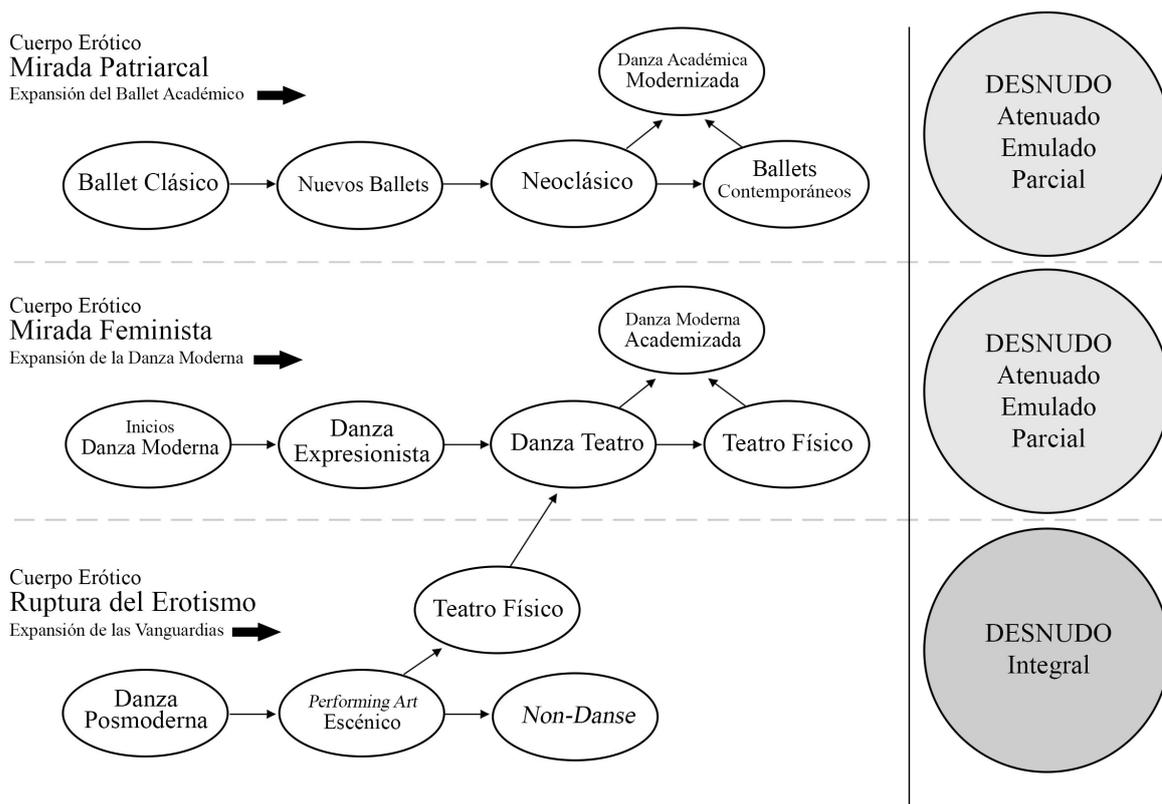
³⁵ Extractos de la obra online: <https://vimeo.com/38309854>

en el acto de desnudarse.

En definitiva, se puede establecer el 'desnudo-integral' en la danza escénica como aquel que se caracteriza por la presentación explícita y total del cuerpo sin vestimenta, abordando una amplia gama de discursos que van desde lo anatómico y ritual hasta lo social y espiritual, desafiando convenciones y revelando la diversidad humana en su expresión más cruda.

Tras lo expuesto y conjugando las Figuras 2 y 3, se muestra la siguiente Figura 4, donde se puede apreciar a partir de los tres ejes principales de la danza escénica, los tipos de cuerpo desnudo propuestos en este artículo.

Figura 4: El 'Cuerpo-Erótico' con Relación a las Cuatro Tipologías de 'cuerpo-desnudo'.
Elaboración Propia



A través de la observación de esta Figura 4, se puede establecer que tanto el eje de la expansión del ballet académico con mirada patriarcal, como el eje de la danza moderna de mirada feminista, aunque con percepciones del erotismo diferentes, establecen principalmente su relación de ese erotismo con el cuerpo desnudo a través del 'desnudo-atenuado', 'desnudo-emulado' y el 'desnudo-

parcial', quedando el uso del cuerpo 'desnudo-integral' para el eje de la danza posmoderna y las nuevas vanguardias. De esta manera, se puede establecer que hasta el posmodernismo, el 'cuerpo-erótico' se relacionaba más con el 'desnudo-atenuado', 'desnudo-emulado' y el 'desnudo-parcial', mientras que el 'cuerpo-integral' era más afín al 'cuerpo-no erótico'.

Pero tras el posmodernismo, y entrando en la gran diversidad y heterogeneidad de posibilidades circunscritas dentro del término danza contemporánea, se puede observar cómo se amplifica la dificultad de delimitar el concepto de lo erótico y lo no erótico en la danza más actual.

En piezas más recientes, como *Onqotó*³⁶ (2005) de Rodrigo Pederneiras creada para la compañía brasileña *Grupo Corpo*, se puede seguir viendo como la estética de mallas color carne ajustadas al cuerpo, siguen teniendo presencia en los escenarios. En esta pieza, tremendamente erótica, y cargada de gran fisicalidad, se puede apreciar a través de una coreografía expresivista y poética, como dos mujeres mantienen una relación sexual. Podemos señalar que se trata de una pieza con un marcado discurso sobre la identidad sexual de las mujeres.

Vemos en esta escena una mirada que tantea, cuerpos que se involucran de lleno, como si fueran uno solo en el movimiento, que se lanzan brutalmente, sin explicaciones, sin respuestas, pero que quieren esta sensación presente, esta vibración, esta éxtasis, seguido de un descanso. Y luego todo empieza de nuevo (Silva, 2012, p. 74).

Un año antes del estreno de *Onqotó*, el coreógrafo Jan Fabre estrenó *Quando l'uomo principale è una donna* (2004). Este solo interpretado por la bailarina Lisbeth Gruwez, es una oda a la fuerza y el poder de las mujeres, realizando una crítica a la idea machista de la mujer como cuerpo-objeto y planteando cosas tales como que hasta el momento del nacimiento, cada hombre es parte de una mujer. Un solo hecho sobre una extraordinaria dramaturgia construida sobre el cuerpo femenino como objeto anatómico y biológico con capacidad de crear vida humana a la vez que mantiene la capacidad de construirse a sí misma como mujer. En la última escena la bailarina completamente desnuda y embadurnada con aceite de oliva se desliza por la superficie del escenario hasta la extenuación.

³⁶ Fragmento de la obra online: <https://www.youtube.com/watch?v=cfUsU3GAXx8>

Realizando un análisis comparativo de estas dos piezas, se podría mencionar que en *Onqotô*, se realiza un trabajo coreográfico a partir de un cuerpo 'desnudo-emulado', mientras que *Quando l'uomo principale è una donna* se realiza directamente con un 'desnudo-integral'. Por otro lado, aunque de manera diferente, podemos apreciar que ambos discursos coreográficos giran en torno a la sexualidad de la mujer. La pieza *Onqotô* es dancística, expresivista y trabaja dentro del concepto de representación del hecho teatral. Por el contrario, *Quando l'uomo principale è una donna* tiene un perfil más alineado con el expresionismo, es menos dancística, más de movimiento acción y en oposición a *Onqotô*, trabaja dentro del concepto de presentación del hecho teatral. En términos conclusivos, es posible afirmar que ambas obras difieren significativamente, a pesar de compartir un discurso coreográfico similar.

En relación con el 'cuerpo-erótico' y 'cuerpo-no erótico', se establece que *Onqotô* se enmarca dentro del 'cuerpo-erótico' mientras que *Quando l'uomo principale è una donna* se enmarca dentro del 'cuerpo-no erótico'. Enmarcar la pieza de Fabre como 'cuerpo-no erótico', no significa que su propuesta coreográfica no tenga un contenido relacionado con lo sexual, de hecho sí lo tiene y en un grado elevado. Es justamente esa manera de mostrar la sexualidad de una manera tan abierta, sin ningún tipo de pudor y cruzando los límites de lo sórdido, lo que rompe con el 'cuerpo-erótico'. No hay nada que insinuar ni nada que imaginar. Una propuesta cargada de deseo y de sexualidad, a través de un pulso animal.

Considerando lo expuesto, se delinea el concepto de 'cuerpo-no erótico' desde dos perspectivas:

1. Aquel que conceptualiza y encuadra el cuerpo deserotizado, despojándolo de su papel como instrumento de transmisión del erotismo y el deseo, aunque sí se permite ser un medio de reflexión sobre dichos aspectos.
2. Aquel que presenta la sexualidad de manera explícita, sin restricciones ni filtros.

Conclusiones

En el curso histórico de la danza escénica, las representaciones corporales han transitado desde las manifestaciones iniciales en torno al cuerpo erótico, atravesando las influencias patriarcales del ballet romántico y clásico, hasta la revolución sexual que propició el surgimiento del desnudo integral en la vanguardia. En este viaje, la danza posmoderna marcó un quiebre al deserotizar el cuerpo, hasta llegar a una gama diversa de propuestas, desde el 'cuerpo-erótico' hasta el 'cuerpo-no erótico' en la danza contemporánea.

La dicotomía planteada entre 'cuerpo-erótico' y 'cuerpo-no erótico' se revela como una herramienta valiosa para comprender los distintos usos del cuerpo en la danza escénica, reflejando la evolución y la complejidad de las relaciones entre el cuerpo, el movimiento y la escritura coreográfica. No obstante, es esencial reconocer que estas representaciones corporales son dinámicas, susceptibles de redefinición y matización a medida que la danza continúa expandiendo sus horizontes.

En este contexto, la investigación en danza escénica debe aprovechar métodos que vayan más allá de una terminología uniforme, integrando una metodología que valore la subjetividad en la indagación artística. Configurar campos ontológicos que capturen la vitalidad y la amplitud cultural emanada de la danza escénica se torna esencial para enriquecer la comprensión del ámbito coreográfico. En última instancia, la reflexión y la práctica artística deben colaborar de manera conjunta para ampliar la comprensión del ámbito coreográfico, ofreciendo así una contribución significativa al proceso artístico en el acto creativo.

Referências

ADAIR, C. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. Macmillan Education UK, 1992

BAZ, M. Cuerpo y otredad en la danza. *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, 32, Article 32, 2009.



BECERRA, A. Entre realidad y simulacro escénicos. El arrebató de Wim Vandekeybus en *Booty Looting*, 2014. *Artezblai*. <https://www.artezblai.com/entre-realidad-y-simulacro-escenicos-el-arrebato-de-wim-vandekeybus-en-booty-looting/>

SILVA, T. A. M. da. ONQOTÔ: UM OLHAR FENOMENOLÓGICO. *EU CORPOEXPERIÊNCIA E CONHECIMENTO*, 2012. https://arquivos.info.ufrn.br/arquivos/2013180224c5c01344278f0402e1215fd/ANAIS_2012.pdf#page=70

DESMOND, J. Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's «Radha» of 1906. *Signs*, 17(1), 28-49, 1991.

DUNCAN, I. *My Life (Revised and Updated)*. W. W. Norton & Company, 2013.

FARFAN, P. Man as Beast: Nijinsky's Faun. *South Central Review*, 25(1), 74-92, 2008.

HANNA, J. L. Dance and Sexuality: Many Moves. *Journal of Sex Research*, 47(2-3), 212-241, 2010. <https://doi.org/10.1080/00224491003599744>

SÁNCHEZ, J. A. *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Akal, 1999. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=12227>

PÉREZ, S. Escuela de arte en el Monte Verità. *Danza en Escena*. 2008, Núm. 21. <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/975>.

Recebido em: 14/01/2024

Aprovado em: 15/05/2024