

EL ESPACIO FORMATIVO Y LAS HERRAMIENTAS DE TRABAJO EN LA DANZA CLÁSICA: UNA REFLEXIÓN FILOSÓFICA

Sarahí Lay Trigo

Posdoc at University of California Santa Cruz
Becaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONACYT México

Resumen

En la realidad de la danza en general y en la danza clásica¹ en particular, el espacio determina la realidad limítrofe y el marco de referencia en el que el *ser*² que *danza* lleva a cabo las prácticas antropotécnicas más exactas y donde tiene lugar las fuerzas interpretativas (también conocidas como *duende*, proyección escénica y/o *artistry*). El *ser* se enfrenta a sí mismo en el espacio que habita. Pero no sólo los espacios (como estructuras), sino también las cosas que coexisten dentro de los espacios sustentan la realidad de los seres humanos, por eso es importante detenerse a reflexionar sobre ellas. En el caso de la danza clásica, esas cosas que fungen como herramientas de trabajo, son la barra, el espejo, el piso (suelo), la ropa de trabajo, las zapatillas y la brea (resina) por señalar las más importantes. A continuación realizo una reflexión filosófica sobre la influencia y significado que adquieren estas herramientas a lo largo del proceso formativo de los bailarines de ballet.

Palabras clave: DANZA CLÁSICA; ESPACIO-FORMATIVO; HERRAMIENTAS DE TRABAJO; REFLEXIÓN-FILOSÓFICA

FORMATIVE SPACE AND WORK TOOLS IN CLASSICAL DANCE: A PHILOSOPHICAL REFLECTION

Abstract

In the world of dance in general and in classical dance in particular, space determines the borderline reality in which the dancer performs the most exact anthropotechnical practices and where the interpretive forces take place (also known as *duende*, artistic projection and / or *artistry*). The human being confronts the space that inhabits. But not only the spaces (as structures), also the things that coexist inside the spaces sustain the reality of human beings, that is why it is important to reflect on them. In the case of classical dance, these things serve as working tools, they are the bar, the mirror, the floor, the work clothes, the shoes and the resin, for pointing out the most important ones. In this work, I make a philosophical reflection on the influence and meaning that these work tools acquire throughout the formative years of ballet dancers.

Key words: BALLET; FORMATIVE-SPACE; WORK TOOLS; PHILOSOPHICAL-ASSESSMENT

.....
Lay Trigo, Sarahí. 2019. "El espacio formativo en la danza clásica: Una reflexión filosófica". *AusArt 7 (1)*: 159-170. DOI: 10.1387/ausart.20650

LIMINAR

Esta reflexión filosófica, como ya se señaló, busca profundizar en el espacio formativo del bailarín clásico, en especial en las cosas y/o herramientas de trabajo que forman parte de las trayectorias de los seres que danzan. Pues todo ser, sea bailarín o no, depende del instante y del lugar en el que su vida se desarrolle. Sloterdijk (2003, 52) señala, “*si los seres humanos están ahí, están en principio en espacios que se han abierto para ellos es porque ellos les han dado forma, contenido, extensión y duración relativa al habitarlos*”. Para realizar este trabajo me apoyo fundamentalmente en el pensamiento filosófico de Peter Sloterdijk, en especial en el desarrollado en su libro *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica* (2012), ya que este autor sostiene que el ser humano es un ser vivo que surge gracias a la repetición y al encuentro que tiene con su mundo, sólo así el ser es capaz de auto-ejercitarse y auto-producirse. Con esto es posible afirmar que es a partir del ejercicio, del entrenamiento, de la disciplina y de la relación que tiene el ser con lo que le rodea que éste puede convertirse en autoprodutor y autoformador de su propia historia de vida, como sucede con la formación del bailarín clásico. Qué es la danza sino una antropotécnica aplicada que permite al ser hacerse-formarse. Y aunque Sloterdijk no formula una *antropología filosófica* para la danza, su propuesta teórica permite adentrarse con mayor profundidad en la comprensión de la realidad ejercitante del bailarín

En otras palabras, con la filosofía³ como fundamento teórico busco acercarme a la realidad formativa del bailarín clásico. De manera que filosofar se convierte en una constante y apasionada interrogación sobre los hechos reales, en este caso, un cuestionamiento que quiere conocer/comprender la realidad del *ser* que *danza* expresada en la relación que éste tiene con las cosas/herramientas de trabajo que habitan su espacio formativo y que forman parte de su vida en la danza.

1. EL ESPACIO FORMATIVO EN LA DANZA CLÁSICA

Todo ser que quiera formarse en la danza clásica ha de encerrarse en un espacio de formación diseñado para ello, ya que para el aprendizaje y el dominio de

una antropotécnica⁴ como el ballet es necesaria la repetición, como lo señalan los estudios en *expertise* (Ureña 2004; Ericsson 1996, 2009). Una repetición que tiene que darse en un lugar en el que el ser pueda entrar en diálogo consigo mismo, con su movimiento y con el espacio que co-habita. En la danza clásica esta historia de repetición es un constante habérselas con las cosas (Zubiri 1986) pues sólo a través de la práctica de habérselas con las cosas es que se constituye la historia del ser. De ahí surge la intención de hacer un breve *topoanálisis*⁵ sobre el espacio formativo del bailarín clásico, realidad que se compone no sólo de estructuras espaciales, sino también de objetos/cosas y seres. He aquí una tesis: no sólo los espacios (como estructuras), sino también las cosas que coexisten dentro de los espacios sustentan la realidad de los humanos. Pues, en el espacio formativo de la danza clásica el *ser* que *danza* ha de estar siempre rodeado de herramientas precisas para la práctica como la barra, el espejo, el piso⁶ (suelo), la ropa de trabajo, las zapatillas y la brea (resina), por señalar las más importantes. A continuación se desarrollan.

1.1. EL ESPEJO

Desde el principio, a nosotras las bailarinas nos enseñan a mirarnos a nosotras mismas en el espejo para encontrar lo que está equivocado, mal o feo.

(Ringer 2014, 262)

La escuela en la que se forma el bailarín clásico tiene una gran trascendencia, y dentro de esa realidad ha de aparecer una especie de segunda realidad que es testigo y compañero de la vida del bailarín: el espejo. Con él, el *ser* que *danza* puede reconocer su movimiento, observar a sus compañeros, memorizar su trayectoria y/o regular y corregir sus movimientos. La relación que el *ser* tenga con esta herramienta dependerá de la manera en la que éste la integre a su formación. Lebourges (2009, 70) dice que “*en el salón cada uno tiene la topografía de los espejos: el que alarga, el que engorda, el que deforma, el que devuelve la silueta de mis sueños. El reto es verse críticamente. Como sea, nos vemos siempre diferentes de como somos, Narcisos inconformes, insatisfechos*”. Esto parece ser una sentencia, el espejo se puede convertir en una trampa. En su fase más negativa puede destruir la carrera de un bailarín, porque esa imagen distorsionada de sí mismo puede desmotivarlo, llevarlo a prácticas autodestructivas⁷ e impulsarlo a abandonar su formación dancística. En cambio, si se convierte en algo positivo, el *ser* que *danza* puede ver surgir en su interior un deseo de querer ser mejor⁸.

Hay que decir que el espejo en la danza clásica puede entenderse de distintas maneras, como espejo-material (objeto), espejo-docente (*ser/ser*) y/o espejo-audiencia (*ser/seres*), las tres son una forma de juicio que construye o destruye. El bailarín clásico tiene que acostumbrarse a ser sujeto de crítica. Teniendo presente que en ocasiones, el más implacable juez ha de ser el propio individuo. Así “*como en el mito de Narciso [...] la relación entre la bailarina y su imagen en el espejo es una intimidad de extraordinario poder y de posibles consecuencias peligrosas*” (Kirkland 2014, 88). De modo que si no se aprende a utilizar el espejo de manera positiva puede convertirse en un problema, puede pasar de ser la herramienta más útil de la vida formativa del bailarín a convertirse en un elemento negativo, en un objeto que hace dependiente al ser: el *ser* que *danza* pende de su propio reflejo, del espejo como reflejo imagen (objeto), como reflejo docente o como reflejo audiencia (*ser/seres*).

1.2. BARRA

Ahí está la barra que abarca tres lados de la habitación. Y sin ella no habría nada. La abordo por primera vez. Más tarde me atreveré a crear un ballet en el cual la barra constituirá toda la coreografía, pero he de decir en mi descargo que el ballet se titula El arte de la barra. El arte es a la danza lo que la columna vertebral es al cuerpo: la danza se tiene en pie gracias a la barra, y cada vez que la danza coquetea con los moluscos, hay que volver inmediatamente a la barra.

(Béjart 1982, 31)

Para formarse en la danza clásica el individuo tiene que habituarse a un entrenamiento de por vida con la barra; la columna vertebral. Hasta el momento no parece existir ningún bailarín de ballet que no se haya entrenado y/o se siga entrenando con la ayuda de una barra (aunque ésta en ocasiones sea de piso). La barra, como el espejo son para la formación del *ser* que *danza* una oportunidad de desarrollo o un obstáculo, esto sucede, sobre todo, durante los primeros años de formación. Hay que tener presente que para muchos bailarines en el ballet, alcanzar la altura de la barra es uno de los primeros logros formativos. Durante esta fase inicial la barra tiene muchos significados, puede ser un apoyo, un estándar de medición, un ideal a alcanzar, un obstáculo a vencer, una agonía, lo cierto es que cada individuo tiene que encontrar la manera de dominar su ser en el espacio para cumplir con los estándares y los ejercicios exigidos por la disciplina de la danza. La barra es referencia espacial y pilar básico de toda formación en ballet, no hay que olvidar que “*en todas las*

clases los bailarines se alinean a lo largo de la barra” (Kent, J. Camner & C. Camner 2009, 22)⁹ y realizan todos los movimientos necesarios para dejar su ser listo para bailar.

1.3. PISO

Nada de mirar al suelo. La sensación de elevarse y saltar es imposible cuando uno está mirando al suelo.

(Ullate & Guaita 2013, 64)

En ocasiones lo que más cerca tenemos es lo que menos vemos. Éste es el caso del piso (o suelo), el lugar en el que el trabajo de todo *ser* que *danza* se desarrolla, sin importar el estilo dancístico, pues sin ese sistema de apoyo el bailarín no podría *formar-se* para el movimiento. Así, durante los primeros años de formación (y a lo largo de toda su trayectoria) el piso del salón de clases se convierte en la plataforma más importante. Ahí, el bailarín clásico se mueve, se apoya, gira, salta, acontece toda su realidad. Con el tiempo se da cuenta de que no es lo mismo bailar en el piso de la escuela que en la duela y/o linóleo que recubre el escenario. En ocasiones, cuando no conoce el piso o no tuvo la oportunidad de ensayar sobre él puede tener accidentes. El ser tiene que aprender a lidiar con lo inesperado. Para dominar la superficie que pisa ha de entrenarse. Esto es determinante para saber porqué para algunos bailarines clásicos es mucho más fácil bailar en un escenario inclinado y para otros no.

El estudio de danza era como los de Occidente, salvo por un detalle crucial: la pendiente del piso. Las bailarinas rusas se entrenaban en ese mismo mundo inclinado donde bailaban. Yo sabía que la espalda baja les cobraba el precio, y también creo que es la explicación de que tengan tan salido el mentón y ese exagerado en dehors de los pies.

(Kirkland 2014, 111)

Otra cosa que hay que sumar a la práctica del bailarín clásico en la superficie es la brea/resina, elemento que utiliza comúnmente para evitar caídas o resbalones. Normalmente, en todo salón de danza clásica –incluso en los escenarios– existe una caja especial en la que el bailarín puede pararse para untarse en las zapatillas brea. Cada ser, a través de la práctica y del tiempo aprende a re-conocer si necesita usarla o no. Hay muchos bailarines que prefieren no utilizarla, sin embargo, hay ocasiones en las que depende de ella para bailar

(esto se debe sobre todo a que el piso está muy resbaloso). Como sea, todo bailarín de ballet tiene que aprender a lidiar con ella pues, a final de cuentas es una especie de pegamento y lo que un bailarín no quiere es que sus pies se queden pegados al piso. Así pues, todo *ser* que *danza* tiene que aprender a utilizar el piso a su favor, tiene que acostumbrarse a acariciarlo con sus pies, pues el movimiento dancístico ha de ser suave, ligero, como si el individuo flotase en el espacio. Gaos (1945, 51-55) afirma que *“aquellos por lo que puede saberse del hombre más y mejor es la caricia [...] la caricia se define, ante todo, por lo que acaricia, por lo acariciador. Esto, en sentido propio y de modo pleno, es exclusivamente la mano”*. En el caso de la danza, es necesario hablar del pie y no sólo de la mano, pues la superficie que el bailarín acaricia cada vez que baila –en sentido estricto– es el piso (por eso es tan importante reflexionar sobre los pies cuando se habla de esta plataforma de soporte) sin olvidar que cuando el ser baila no sólo entra en contacto con el piso sino con el aire, con las cosas (como la barra) y con los seres (cuerpo de baile y/o *partenaires*) a los que también –si así se requiere– acaricia. La caricia del bailarín, el pasar, el deslizarse sobre el espacio es todas las *notas* posibles del movimiento que puede efectuar el pie del bailarín, el ser ha de acariciar la superficie que pisa si lo que quiere es bailar. Así, el pie, al ser la parte del cuerpo que acaricia se convierte en el origen del movimiento expresivo del bailarín, el inicio de la expresión de la danza, esta parte del cuerpo suele definir, dictar, sentenciar el destino de un bailarín.

No es casualidad que los bailarines clásicos estén obsesionados con sus pies. Los pies son quizás la parte más importante a trabajar y desarrollar en los primeros años de formación, el *ser* que *danza* tiene que estar pendiente de ellos porque los maestros, los jueces, los directores, los coreógrafos deciden muchas cosas viendo el trabajo del pie de un bailarín. Así, para lograr ciertas posiciones del ballet –si no se tienen las cualidades físicas de antemano– hay que trabajar el pie para darle forma o bien de-formarlo en función de la práctica de la disciplina de la danza clásica.

Los pies de los bailarines de ballet tienen una estética diferente a la de otra persona con una profesión distinta, tienen que ser fuertes, los dedos de los pies lo tienen que ser especialmente. Cualquier persona podría leer la vida de un bailarín en su pie, ahí se puede ver/admirar esfuerzo, dedicación, voluntad, decisión, trabajo y disciplina. Es como si la huella de toda una vida se hiciera presente. Los pies con los que todo bailarín acaricia el piso suelen estar lastimados, ampollados, golpeados, amoratados, sangrados, cansados y aprisionados, viven apresados por zapatillas (de punta o suaves) de manera que su

caricia ha de estar siempre mediada por algo. Ni los hombres ni las mujeres en la danza clásica suelen acariciar el piso con sus pies descalzos, no tienen la oportunidad, como el bailarín de *modern* o de contemporáneo de enraizar el pie al suelo (aunque si el coreógrafo así lo solicita también bailan con pies descalzos).

1.4. ZAPATILLAS

Para bailar ballet la persona no sólo tiene que aprender a dominar el movimiento, la flexibilidad, la extensión, la fuerza, el impulso, la expresión, la emotividad, el pensamiento, también tiene que ser capaz de sujetar-se dentro de una serie de cosas limitantes entre las que se destaca –por su relevancia– la zapatilla: un medio de encuentro con el espacio y con el ser. Las zapatillas suaves y de puntas son uno de los instrumentos más importantes que posibilitan que el *ser* que *danza* desarrolle sus capacidades dancísticas en el espacio. Así, la danza, por más que parezca un arte libre siempre está contenida, de-limitada, tanto por el espacio como por las cosas que habitan el espacio. Bailar es una constante apariencia de libertad dentro de un complejo sistema de constricciones, oposiciones y luchas (sean éstas abiertamente declaradas o no).

La zapatilla es para el pie como un guante para la mano, se convierte en el objeto con el que el *ser* que *danza* acaricia su realidad espacial, es la más preciada cárcel/contención para los pies de los bailarines. En el caso de las mujeres, ponerse por primera vez las puntas es uno de los acontecimientos más importantes en la formación, lo que significa acercarse cada vez más a su ideal de bailarina clásica: las puntas son el instrumento para llegar a las alturas. Ya que “*desde la perspectiva de una teoría sobre la vida basada en el ejercicio [...] las representaciones profundas son las impulsadas desde las alturas*” (Sloterdijk 2012, 30). Eso sucede también para los hombres cuando deciden ejercitar su pie haciendo clase de puntas, o bien cuando interpretan ballets modernos como las versiones de las obras clásicas coreografiadas por el *Ballet Trockadero* de Monte Carlo¹⁰. Utilizar zapatillas de punta implica un encuentro distinto con el movimiento y nuevas formas de habituarse al dolor.

Después de nueve o diez horas de bailar en zapatillas de punta mis pies y tobillos estaban hinchados y adoloridos cuando llegaba a casa. Aunque los músculos de otras partes de mi cuerpo podían estar rígidos y adoloridos, me daba cuenta de que el dolor real se localizaba de la pantorrilla hacia abajo. Una de las chicas me

dijo cómo hacer el ice bucket: llenar el recipiente más grande que pudiera encontrar con agua fría y agregarle una gran cantidad de hielo y luego poner los pies en el líquido durante diez minutos.

(Ringer 2014, 169)¹¹

Éste es sólo un ejemplo de los métodos que utilizan las bailarinas para atenuar el dolor que causa el uso de las zapatillas de punta, ya que para disminuir lo que una zapatilla hace a los pies de una bailarina existen un sinnúmero de cosas más.

Sobre este preciado tesoro hay que señalar que lo más importante es encontrar la zapatilla de punta adecuada y/o adaptarla –si es necesario–. Algunas bailarinas suelen golpear las zapatillas, doblarlas, mojarlas, romperles el alma, el propósito es que las zapatillas sean lo más parecidas a la forma de su pie. Se pueden pasar largos años sin encontrar la zapatilla adecuada, para decidir cuál es la que usarán tienen que probar distintas marcas con distintas materiales y especificaciones –largo, ancho, talón, dureza, flexibilidad, suela, caja, por señalar algunas–. Muchas bailarinas deciden mandar hacer zapatillas a su medida, o bien, tener tres o cuatro pares de zapatillas según el trabajo que tienen que realizar (sea clase, ensayo o función).

Así pues, toda carrera formativa en el ballet se hace en el espacio con una zapatilla (sea suave o de punta), ya que, aunque se lleguen a usar otros zapatos como los de carácter o incluso a bailar con pies descalzos, la base formativa y el ejercicio cotidiano de todo bailarín clásico se realiza en el salón de clases y en los escenarios con los guantes del *ser* que *danza*: las zapatillas.

1.5. ROPA DE TRABAJO

Mientras que Sartre afirmaba: «Yo soy lo que tengo» –«la totalidad de mis posesiones refleja la totalidad de mi ser»–, los propietarios de la identidad podrían decir: lo que me posee es lo que yo soy. La realidad de mi ser es garantizada por la suma de lo que me posee.

(Sloterdijk 2012, 245)

Las posesiones son reflejo del ser. En el caso de la danza en general, la ropa de trabajo es expresión de lo que el bailarín es, por eso hay que detenerse en el conjunto de posesiones que revisten su identidad. En el caso del bailarín clásico, además de la zapatilla, el *ser* que *danza* tiene que habérselas con

su vestimenta. Lebourges (2009, 79) señala que las bailarinas “*se la pasan vistiéndose y desvistiéndose, ya que la bailarina se viste por la mañana con su ropa de calle, nada más durante el tiempo necesario para llegar al salón o al camerino, en donde se vuelve a vestir con su uniforme*”, con su ropa de trabajo o con su vestuario.

Sobre la ropa de trabajo hay que decir, que al inicio de toda trayectoria formativa en ballet, los seres que danzan suelen utilizar uniformes. En ese sentido, tienen que aprender a ser igual que los otros, a moverse como sus compañeros y a ejercitarse de la misma manera que los demás, es un proceso de mimetización. Conforme el tiempo pasa y el *ser* que *danza* se incorpora a niveles más avanzados y/o forma parte de una compañía el uniforme puede variar o incluso dejar de ser una regla, de modo que el *ser* que *danza* puede portar la ropa que desee y con ella expresar quién es, cuáles sus gustos y cómo se apropia de los objetos con los que danza.

Así, en el guardarropa del bailarín clásico que ha dejado de usar uniformes es común encontrar *garras*, “*mallas lavadas y relavadas, gastadas y distendidas, sin color o sin resortes, parchadas, cosidas y también cocidas por el sudor. Ya son garras*” (Lebourges 2009, 79). Parece que los bailarines, aunque gustan de comprar cosas nuevas, tienen una peculiar afición por las cosas viejas, desgastadas. Se han habituado a ellas porque han pasado interminables horas de esfuerzo a su lado, esas «garras» están amoldadas a su ser, se han acondicionado a su cuerpo a base de trabajo. Estos objetos guardan la huella que el ser imprime día a día en su trabajo, tienen memoria del dolor, del cansancio, se convierten en objetos de su predilección, en testigos tangibles del ejercicio cotidiano.

La ropa de danza es “*nuestra expresión de humor y actitud, y una nueva, puede ser el comienzo de un gran día o de una grandiosa fase o progreso –o retroceso*” (Bentley 1982, 39)¹². A veces, para no desprenderse de ellas, para no perderlas prefieren modificarlas, de manera que la ropa que usa el *ser* que *danza* por lo general ha sufrido “*toda clase de transformaciones, desaparecieron las mangas, los pies. Cubrían las piernas, ahora los brazos. Era pantalón, ahora es bermuda y al rato será short*” (Lebourges 2009, 79). Esta práctica de transformar los objetos que los visten y otorgarles una función diferente a la de origen es común entre los bailarines de ballet. Es quizás una manera de hacer partícipe a las cosas de su propia vida. Cualquier cosa es mejor que deshacerse de aquel preciado objeto que ha formado parte del ser que se hace a través del ejercicio de la danza clásica en el espacio. Tal vez esta falta

de desprendimiento en el *ser* que *danza* es ocasionada por la realidad efímera de la danza, pues una vez que se termina una clase o una presentación no queda nada en el espacio más que los objetos que acompañaron al ser en ese segundo/instante moviente.

CONSIDERACIONES FINALES

Con lo reflexionado hay que decir que gran parte del fenómeno de la formación dancística es el resultado del encuentro del *ser* en-y-con-lo-otro. Entendida esa alteridad de lo «otro» como objetos-cosas que aparecen a lo largo del tiempo en las trayectorias como elementos significantes/representativos de los procesos formativos de los seres. Esas cosas que en la danza clásica son el espejo, la barra, el piso (suelo), la brea (resina), la ropa de trabajo, las zapatillas, en suma, todo aquello que a manera de '*objeto*' está presente en el espacio-tiempo de la realidad dancística. Esto me lleva a decir que si lo que se quiere es formarse verdaderamente para la danza hay que atreverse a dejar-se hacer *en serio* por todo aquello que nos rodea y que está ahí como elemento facilitador u obstaculizador de procesos de formación humana.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gaston. (1957) 2000. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Cham-pourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Bentley, Toni. 1982. *Winter season: A dancer's journal*. New York: Random House
- Ericsson, Anderson, ed. 1996. *The road to excellence: The acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports and games*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum
- Ericsson, Anderson, ed. 2009. *Development of professional expertise: Toward measurement of expert performance and design of optimal learning environments*. New York: Cambridge University
- Gaos y González-Pola, José. 1945. *Exclusivas del hombre: La mano y el tiempo*. Monterrey: Universidad de Nuevo León
- Kirkland, Gelsey. 2014. *Bailando sobre mi tumba: Autobiografía*. Con colaboración de Greg Lawrence; traducción María Dolores Ponce G. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes
- Lebourges, Solange. 2009. *Lo bailado... nadie me lo quita: Memorias de una bailarina*. Ciudad de México: Conaculta

- Ringer, Jenifer. 2014. *Dancing through it: My journey in the ballet*. New York: Penguin Putnam
- Sanahuja Maymó, Montserrat. 2008. "Bailarines lesionados: Respuestas emocionales y estrategias de afrontamiento". Tesis Univ. Ramon Llull. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/9264>
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esferas I: Burbujas: Microsferología*. Prólogo de Rüdiger Safranski; traducción de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela
- Sloterdijk, Peter. 2012. *Has de cambiar tu vida: Sobre antropotécnica*. Traducción de Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos
- Ullate Andrés, Víctor & Carmen Guaita Fernández. 2013. *La vida y la danza: Memorias de un bailarín*. Epílogo de Roger Salas. Madrid: La Esfera de los Libros
- Ureña, Carla. 2004. "Skill acquisition in ballet dancers: The relationship between deliberate practice and expertise". Tesis de grado Florida State University
- Zubiri Apalategi, Xavier. 1986. *Sobre el hombre*. Madrid: Alianza

Notas

- ¹ No obstante, la reflexión filosófica gira en torno a las herramientas de trabajo que se utilizan a lo largo de la formación dancística en danza clásica, no se descarta que lo que aquí se discute sirva para repensar las herramientas de trabajo que están presentes en la formación dancística en general.
- ² En este trabajo se utiliza la palabra ser o ser que danza para hablar del bailarín(a) como sinónimos. Ambos han de entenderse desde el corpus filosófico que inspira esta reflexión, es decir, desde la comprensión de que el ser humano es un todo, un ser integral –integral en sí mismo e integrador de realidades, el ser ha de estar siempre implicado en-con su realidad– y no un ser escindido (mente por un lado, cuerpo y emociones por otro).
- ³ 'La filosofía presenta un modo de pensar acuñado por la forma más radical del prejuicio: la pasión del ser- en-el-mundo' (Sloterdijk 2012, 30).
- ⁴ Para esta reflexión se retoma el concepto antropotécnica de la obra *Has de cambiar tu vida: Sobre antropotécnicas* de Sloterdijk (2012).
- ⁵ 'Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción [...]. En dichas condiciones, el topoanálisis tiene la marca de una topofilia' (Bachelard [1957] 2000, 34).
- ⁶ Piso o suelo, se refiere a la superficie sobre la que los bailarines danzan y que en los salones de danza clásica suele ser de madera o de linóleo.
- ⁷ 'Los cánones estéticos en la danza requieren un peso por debajo del considerado como normal, lo que conlleva una serie de problemas para muchos bailarines. Ante la imposibilidad de mantener el peso exigido de manera natural, muchos empiezan dietas que consisten, la mayoría, en ingestas deficitarias que pueden dar lugar a un amplio espectro de trastornos alimentarios: anorexia nerviosa, bulimia nerviosa, comedores compulsivos y alimentación desordenada. Varios estudios han indicado la gran presencia de alimentación desordenada y de sintomatología relacionada con los trastornos alimentarios mencionados (Buckroyd 2000; Culane & Deutsch, 1998; Glace 2004; Hamilton, Brooks-Gunn & Warren, 1985-1986; Hamilton, Brooks-Gun, & Warren 1987-1988; Nelson & Chatfield 1998; Ravaldi et al. 2003; Robson 2002; Sonnenberg 1998)' (Sanahuja-Maymó 2008, 98).

⁸ Sloterdijk (2012) afirma que en el ser-ejercitante existe una voz dialógica interna que lo impulsa a cambiar su vida.

⁹ Traducción propia.

¹⁰ El Ballet Trockadero de Montecarlo se fundó en 1974 con el propósito de representar el ballet clásico de una forma divertida, entretenida y novedosa, interpretado sólo por hombres parodiando los cánones clásicos.

¹¹ Traducción propia.

¹² Traducción propia.

(Artículo recibido: 12-03-19; aceptado: 06-05-19)