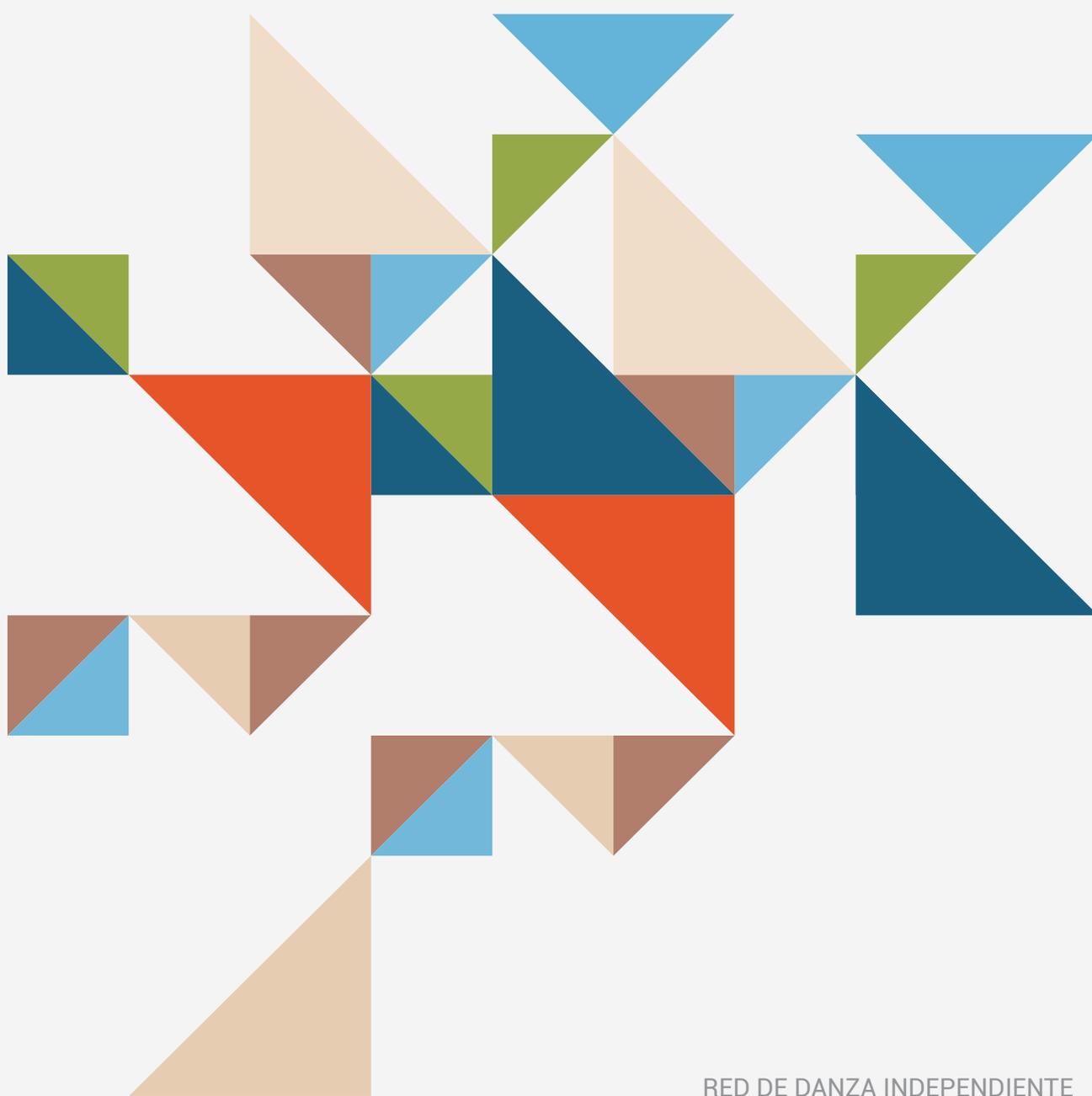


Primer encuentro de investigación y reflexión de la danza

Santiago de Chile 2012



RED DE DANZA INDEPENDIENTE

Primer Encuentro de Investigación y Reflexión de la Danza

Equipo:

Organización y Diseño de contenidos:
Área Contenidos RDI/
Natalia Ramírez Püschel
Paula Montecinos Oliva

Co-gestión Nacional:
Área Gestión RDI/
Josefina Greene
Andrea Torres

Colaboradores:
Co-gestión Internacional
Adeline Maxwell
Thomas deFrantz

Aliados:
Centro Cultural Gabriela Mistral GAM
Colectivo Arte La Vitrina
Festival Corpus Alterno
Librería Metales Pesados

Publicación Materiales Primer Encuentro
de Investigación y Reflexión de la Danza 2012

Área Contenidos RDI
Red Danza Independiente
Santiago de Chile. Mayo 2013.

Coordinación contenidos:
Natalia Ramírez

Coordinación y producción:
Paula Montecinos

Diseño y diagramación:
Andy Dockett

*Esta publicación resume la experiencia de
la actividad 2012 presentando materiales
desarrollados por sus participantes y
organizados por Área Contenidos RDI.

© de los autores 2013.

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra
Derivada 3.0 Unported.



Primer encuentro de investigación y reflexión de la danza

	Presentación	4
El cuerpo como resistencia en la danza contemporánea	Adeline Maxwell	6-9
El infinito devenir del cuerpo. Pensamiento en movimiento. Reflexiones de un proceso de taller	Luis Alberto Moreno	10-16
El investigación artística en la danza contemporánea chilena: Entre el método y la intuición	Gabriel Cunich Ansaldi	17-23
La improvisación en danza como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna	Catalina Longás Thompson	24-31
Estudios de la performatividad para la danza contemporánea en el siglo xxi: los efectos del lenguaje	Vesna Brozvic Gaete	32-37
En búsqueda de significados para la creación en la danza	Ana Isabel Cortés Buitrago	38-43
Danza contemporánea: Lo político en las configuraciones del Vínculo con el espectador	Loreto Caviedes, Kamille Gutiérrez, Paz Marín	44-47
La noción de corporalidad en la comunidad de la danza contemporánea	Paloma Molina San Martín	48-53
Lectura de un cuerpo de la danza. Huellas, discursos y mitos	Francisca Crisóstomo López	54-63
Bones for dance. El aprendizaje somático para la metodología y práctica de la danza contemporánea	Marisol Madrid Jofré	64-73
	Reflexiones Finales	74-77

Presentación

Este documento expone parte importante de los materiales generados en el **Primer Encuentro de Investigación y Reflexión de la Danza** efectuado en Santiago de Chile en 2012 por Área Contenidos de RDI. La actividad se presenta como una experiencia piloto, que se proyecta como plataforma para el desarrollo de los estudios de la danza en Chile, siendo un espacio para vincular acciones y darles asidero colectivo, haciendo circular los conocimientos que existen y van surgiendo.

El encuentro responde a una necesidad detectada por la Red Danza Independiente, de generación de contextos para que las experiencias investigativas existentes se visibilicen, siendo un espacio fomentador de análisis y reflexiones de grupos y personas que desarrollan estudios e investigaciones entendiendo la danza como producción epistémica. Respecto este interés, se diseña la actividad para profundizar y sistematizar cada vez más, las prácticas investigativas de – sobre – en la danza, como diálogo constante y dinámico entre medio artístico y sociocultural.

En esta primera experiencia, desde un mirador amplio e inclusivo, se desarrollaron actividades de intercambio reflexivo, exposición de trabajos (investigaciones, creaciones y propuestas teóricas etc.), y encuentros con la comunidad. Se consideró invitar a los principales profesionales que desarrollan estudios en danza en nuestro país, para conformar un Grupo de Trabajo de Especialistas para que reconociera líneas de discusión sobre la investigación en danza durante los meses previos al encuentro final. Así también, se realizó una convocatoria ampliada a presentar experiencias de investigación, en la que participaron artistas y también cientistas sociales, así como estudiantes e investigadores con vasta trayectoria.

Parte de los trabajos son publicados en este documento, y asimismo, ciertas reflexiones de importantes hacedores de la danza en Chile. El material se presenta para su circulación abierta, como un primer impulso a reconocer el trabajo que se realiza en diversos contextos y para distintos fines, siendo fundamental saber lo que se produce y poder disponer de ello para seguir creando este espacio.

A través de la experiencia podemos reconocer un área aún incipiente, pero de gran potencial, como lugar productivo destacado dentro del campo de la danza. El encuentro propuso un contexto inaugural para la articulación de estas prácticas en vista a las actuales posibilidades del medio.

A continuación compartimos artículos de reflexión desarrollados por estudiantes, investigadores y artistas para el Primer Encuentro de Investigación y Reflexión de la Danza. Y luego compartimos tres perspectivas de importantes docentes, artistas y teóricos sobre el trabajo investigativo en nuestro país.

Les invitamos a compartirlo.

Área Contenidos/RDI

Ponencias

El cuerpo como resistencia en la danza contemporánea

Adeline Maxwell¹

Resumen

El siguiente artículo presenta una reflexión sobre la danza como objeto de estudio que permite desvelar discursos incorporados en el cuerpo y su puesta en escena, permitiendo comprenderla como una práctica no sólo artística y corporal, sino también ideológica, donde se entrecruzan ciertos valores y sus cuestionamientos. Veremos aquí cómo el cuerpo y los procesos creativos tienen la posibilidad de crear una semiótica propia y cómo la ideología subyacente puede transformar a la danza gracias a su carácter utópico, de transformación y resistencia.

► **Danza, resistencia política, corporalidad.**

¹ Adeline Maxwell: Chilena/Francesa, Licenciada en Artes especialidad Danza, Maestría en Teoría de la Danza, Master en Estudios en Danza, Doctoranda en Dance Studies. Docente e investigadora, Université de Nice, Francia / UAHC, Chile.
maxwell.adeline@etu.unice.fr

Preámbulo

En primer lugar quisiera agradecer esta invitación y felicitar la iniciativa proveniente de la Red de Danza Independiente al generar este *Primer Encuentro de Investigación y Reflexión en torno a la Danza*, pues, sin buscar negar contribuciones extranjeras y sin ánimo nacionalista alguno, aparece como evidente la importancia de considerar un movimiento investigativo específico a la danza en Chile que alimente un discurso propio y que se nutra del intercambio entre sus diferentes actores.

La reflexión e investigación en danza pueden abrir las puertas a la comprensión de la multiplicidad de aspectos que abarcan la puesta en escena del cuerpo humano y los códigos gestuales implicados en un proyecto artístico, así como la relatividad de los modos de representación/presentación del cuerpo, sus contextos y las filosofías de las cuales provienen. Dicho trabajo necesita más que una simple relación con la práctica, necesita alimentarse de ella y alimentarla, así como esta última puede ser profundamente enriquecida por las reflexiones teóricas que suscita. Es más, cada vez parece más manifiesto que la “investigación”, una investigación específica que tenga en cuenta su singularidad y que tenga como objetivo integrar toda su actividad, es inherente a la creación danzaria, como uno de sus pilares, como parte constitutiva de su emergencia.

En cuanto a mi interés personal por la investigación en danza, este se ha visto influenciado por los llamados *Estudios en Danza*², basados en una visión filosófica inspirada por el pensamiento contemporáneo, que ha ido esbozando pistas indispensables para la comprensión del cuerpo y el imaginario, y que escarban en nuevos puntos de vista donde la danza puede cuestionar sus propias prácticas. Los *Estudios en Danza* se han asignado, entre otros, el objetivo de analizar las relaciones de poder que intervienen en la historia, en la creación y en el acto performativo de la danza. Siguiendo en esa línea, o desviándola hacia otras perspectivas a descifrar, mi trabajo se ha enfocado en comprender el carácter utópico de la práctica danzaria, y, específicamente en mi investigación doctoral, en desvelar la posibilidad de resistencia política otorgada por la praxis contemporánea de la danza.

La danza como práctica política

La danza, como objeto de estudio, permite desvelar discursos incorporados en el cuerpo y su puesta en escena, lo que nos permite comprenderla como una práctica no sólo artística y corporal, sino también ideológica, donde se entrecruzan ciertos valores y sus cuestionamientos. El cuerpo y los procesos

2 Estudios en Danza: La investigación danzaria retoma las ideas aportadas por los Cultural Studies, Gender Studies, Post-Colonial Studies, así como los Performance Studies y aparecen, de esta manera, los Dance Studies.

creativos tienen la posibilidad de crear una semiótica propia, el sentido que conlleva el movimiento no es necesariamente aparente, pero latente.

La comprensión del cuerpo de la danza abre la vía hacia el encuentro con el cuerpo en su dimensión poética, en su eferescencia creativa, su imaginario, su vitalidad y la coherencia de su relación permanente con lo sensible que nos permite descubrir la multiplicidad y la infinitud de cuerpos posibles. Así, la danza, no sólo es una práctica ideológica por la puesta en juego de discursos inscritos en el cuerpo y en la escena sino también por su carácter de vector utópico, de transformación y resistencia.

La práctica de numerosos artistas se distingue frente a las prácticas dominantes, particularmente en la exploración de las posibilidades expresivas del cuerpo de la danza contemporánea. Estas diferencias y su negación de principios hegemónicos implican una resistencia dentro de la disciplina misma de la danza, resistencia que es eminentemente política. Esta resistencia aparece en el indagar en nuevas maneras de crear, alejándose de patrones preestablecidos, es un tipo de resistencia que pasa antes que nada por el cuerpo y la manera como es llevado a la escena.

El concepto de *resistencia* utilizado aquí está tomado, por un lado, de una relectura de la teoría de Michel Foucault sobre la “estética de la existencia”³ que otorga la posibilidad de “hacer de la libertad una cuestión práctica y no simplemente formal, una libertad, no de los actos, de las intenciones o del deseo, sino la libertad de escoger una manera de ser. La resistencia es creativa, es una práctica productiva que rechaza los modos normales de vida, es un impulso revolucionario porque es fuerza creativa vital.”⁴ Esta resistencia es entonces una posibilidad de crearnos constantemente, de modificarnos, contra un poder político que controla, clasifica y normaliza.

Por otro lado, se recoge el trabajo del filósofo Jean-Pierre Zarader y su comprensión de la *resistencia* contra lo que Derrida nombra como *Homohegemonía*: “Un poder hegemónico, dominante, con tendencia a homogeneizar, es decir a volver homogéneo, a instaurar, inclusive imponer una uniformidad.”⁵ Zarader propone que el destino de tal *voluntad Homohegémónica* será el de enfrentarse a lo que permanece heterogéneo, “en otros términos a una alteridad que resiste a tal voluntad hegemónica y homogeneizante.”⁶

3 Castro, Rodrigo, Foucault y el cuidado de la libertad, Santiago de Chile, Lom, 2008, pp. 375-455.

4 Giraldo, Reinaldo, “La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault”, *Entramado*, Vol. 4, n° 2, 2008, Cali, Colombia.

5 Zarader, Jean-Pierre, “Identité et résistance : Fondements et enjeux philosophiques”, *Alea*, 2009, vol. n° 11, n. 1, p. 13.

6 Ibid.

La resistencia a través del desmantelamiento de los sistemas de representación y el abandono del virtuosismo en la danza contemporánea

La destrucción de las reglas de representación en la danza implica la gestación de una exploración de herramientas, experiencias, conocimientos, preguntas, procesos e investigaciones, que puedan otorgar una nueva libertad creativa. Se trata de una ruptura de códigos que significa una desestructuración del lenguaje tradicional de la danza. Nos encontramos frente a un deseo de subvertir los significados.

Ciertos elementos, muchas veces indistinguibles entre sí, se mezclan en este desmantelamiento encontrado en las prácticas contemporáneas de la danza: la eliminación de la narración, del “fraseo”⁷, de la estructura del acmé⁸, de las motivaciones psicológicas, de un sistema de iconografía y de los contenidos y temáticas insertados en el movimiento. De esta manera se genera una desestructuración de la lógica escondida tras las codificaciones y la ritualización de los cuerpos. El cuerpo deja de ser la metáfora de un discurso evidente y ya no está delimitado por una configuración temporal que dice algo.

Nos enfrentamos aquí con prácticas de la danza que desde la reflexión indagan en nuevas maneras de crear, esquivando los modos convencionales de comunicación con el espectador, haciéndolo entrar en el proceso mismo de la puesta en escena, es decir, “democratizando” la danza, haciéndola accesible desde su interior. Esta iniciativa ejemplifica la aparición de una corriente en la que la temática apunta a la disciplina misma de la danza, lo que conlleva una reflexión sobre la creación, la puesta en escena y el lugar que tiene el cuerpo en esta práctica. Parafraseando a Susanne Langer, se trata aquí de “dejar intacto el material de la danza sin transformarlo en gesto o en ilusión de gesto, o en cualquier otra cosa.”⁹

Además de la apertura de los espacios corporales de la danza y de la negación de los modos tradicionales de representatividad, un modo de resistencia a los principios hegemónicos danzarios apunta a un cambio en la estructura de relaciones entre espectador y cuerpo danzante. Esta estructura de relaciones está tradicionalmente ligada a la exigencia de entrenamiento y virtuosismo sobre el cuerpo danzante, que debe ser capaz de construir una relación “espectacular” con la audiencia, una relación de seducción dada por las proezas que es capaz de realizar.

7 El término de frase en danza se utiliza para designar una construcción y una serie de movimientos corporales, que posee un inicio, un desarrollo y un final, con tiempos fuertes y puntos culminantes.

8 Inicio-clímax-fin

9 Langer, Susanne, *Feelings and form*. New York, Scribner And Sons, 1953, p. 190.

El virtuosismo viene generalmente acompañado de un ideal de belleza, no sólo de la belleza de la espectacularidad del movimiento, sino también la belleza del cuerpo mismo y aquella de la composición temporal y gestual de la coreografía. De una manera general, lo “orgánico”, lo “armónico”¹⁰, la eficacia, el rigor, la estilización y la potencia del cuerpo son valores privilegiados por la danza, así como un cierto tipo de cuerpos: jóvenes, ágiles, delgados, con cierto tipo de musculatura obtenida a través de un entrenamiento específico y una adecuación a un estereotipo de belleza.

Esto genera un tipo de cuerpo especializado de la danza. La disciplina que conlleva la danza suele generar principios de valor ligados al virtuosismo técnico que van creando una suerte de elite de cuerpos: los cuerpos de bailarines y bailarinas, que se distinguen de aquellos que no pertenecen a éste rango, esos que no danzan (al menos profesionalmente). Numerosos artistas contemporáneos han aspirado a una desjerarquización en la danza e indagan creando obras en que los intérpretes no necesitan un fuerte entrenamiento específico, buscando otras facultades en los bailarines, sus diferencias, historias personales o no trabajan exclusivamente con cuerpos que cumplen el parámetro de belleza tradicional.

La dificultad de este tipo de trabajo reside en el hecho que las miradas, sobretodo aquellas de los espectadores, se han acostumbrado a las proezas técnicas de los cuerpos especializados de la danza, a los procesos de seducción y a la mecánica de la fascinación. El sujeto danzante no toma generalmente el riesgo de desagradar o más bien de “no gustar”, y reproduce formas cada vez más sofisticadas en busca de reconocimiento.

Así, el desprenderse de la exigencia que el bailarín incorpora principalmente durante su formación, por dejar ese compromiso corporal, muchas veces psicológico, presente a cada instante, que lo somete a comparaciones, a juicios, y que lo insta a entrar en una carrera de destreza y belleza, es un acto de resistencia donde se ponen en jaque sistemas de valores, liberándose de aquellas reglas que regulan y afirman un poder sobre los cuerpos de los artistas de la danza. Los intérpretes no son medidos por su rendimiento, no tienen que esconder más sus esfuerzos.

A la imagen de cuerpo sobre-humano, extra-ordinario, viene a substituirse la de un cuerpo especial, particular, cuyos límites son administrados por él mismo. Esta actitud ataca violentamente “los modelos tradicionales de uso de sí mismo que mantienen la imagen de cuerpos, normados, virtuosos.”¹¹ Es una rebelión contra la uniformidad de los cuerpos y el totali-

10 Orgánico y armónico: Palabras que son muy utilizadas en el ámbito de la creación y la formación danzaria.

11 Ginot, Isabelle, “Une structure démocratique instable *Danse et utopie*. Ed. Christine Roquet, Paris, Montréal, l’Harmattan, 1999, p. 114.

tarismo que esta uniformidad conlleva, ya no existen criterios visuales de jerarquización de los cuerpos, sino una exploración del cuerpo, el tiempo y del espacio de la danza.

Cuerpo, danza y resistencia

La práctica de la danza contemporánea puede ser entendida como un espacio de resistencia política desde la experimentación de la puesta en escena del cuerpo.

Aquí no se ha hecho referencia a una resistencia encontrada en los contenidos que se pueden “entender” en una pieza de danza, sino que se ha hablado de un tipo de resistencia relacionada con una manera de pensar y “usar” el cuerpo, con las formas de producir la danza y con los modos que los artistas tienen de organización al momento de crear. Esto no significa que no existan otras formas de resistencia, inclusive en el trabajo de artistas pertenecientes a otros estilos.

Lo que se ha intentado observar aquí ha sido como el cuerpo no solamente puede ser regido por un poder, sino que puede al mismo tiempo significar una liberación de tal sujeción. El cuerpo en la danza representaría una suerte de “bastión de resistencia” en el que la gente común – desprovista de poder político – adquiere su poder, creando sus propias identidades sociales, manipulando y re-trabajando las imágenes opresivas del cuerpo producidas por el poder dominante.¹²

El artista de la danza, a través de la invención de su propia práctica, sería entonces un “vector utópico por excelencia: aquel que, por su sentir y su movimiento deconstruye la realidad.”¹³ Este artista podrá encontrar la potencia política de la danza al interior mismo de su gesto ya que los medios de “resistir a la hegemonía tradicional no se encuentran únicamente en las estructuras en el interior de las cuales la danza es producida, sino también de una actitud frente al cuerpo.”¹⁴

Estos modos de resistencia corporal están relacionados con una reapropiación de la tradición dancística, desbaratándola, jugando con las ideas preconcebidas que ha impuesto, pero también adaptándola a las necesidades del arte en su contexto contemporáneo. Esto implica una actitud de parte de los artistas que deja de lado la recepción y puesta en práctica pasiva de las técnicas corporales de la danza. Para comprender la noción de resistencia es necesario tener presente que:

“Si bien en todo momento hay técnicas, éstas también pueden ser de resistencia: resistencias que se mueven dentro de relaciones de poder siempre inestables, por lo que dan cabida a estrategias para modificarlas o al menos para enunciar posibilidades de modificación que siempre varían”¹⁵.

Esas posibilidades de modificación están relacionadas con una resistencia al interior de la disciplina misma, moviendo desde adentro los pilares que sostienen sus principios de dominación. La danza se rebela, resiste, y, por su relación particular con el cuerpo, puede llegar a ser un territorio lúcido de resistencia ■

BIBLIOGRAFÍA

Banes, Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*. Londres, Wesleyan University Press, 1994.

Bernard, Michel, “Des utopies à l’utopique ou quelques réflexions désabusées sur l’art du temps”, *Danse et utopie*. ed. Christine Roquet, Paris, Montreal, l’Harmattan, 1999.

Burt, Ramsay, “Interprètes et public dans Trio A et Roof Piece”, *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le 20ème siècle*. ed. Claire Rousier. Paris, CND, 2003.

Castro, Rodrigo, *Foucault y el cuidado de la libertad*, Santiago de Chile, Lom, 2008.

Cornago, Óscar (ed.), *Éticas del cuerpo*, Madrid, Fundamentos, 2008.
Franko, Mark, *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Éditions de l’Éclat, 2005.

Ginot, Isabelle, “Une structure démocratique instable” *Danse et utopie*, ed. Christine Roquet, Paris, Montréal, l’Harmattan, 1999.
Giraldo, Reinaldo, “La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault”, *Entramado*, Vol. 4, n° 2, 2008.

Kolbs, Alexandra (ed.), *Dance and Politics*, Oxford, Peter Lang, 2010.
Langer, Susanne, *Feelings and form*, New York, Scribner And Sons, 1953.

Zarader, Jean-Pierre, “Identité et résistance : Fondements et enjeux philosophiques”, *Alea*, 2009, vol. n° 11, n° 1.

12 Banes, Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*. Londres, Wesleyan University Press, 1994, p. 46.

13 Bernard, Michel, “Des utopies à l’utopique ou quelques réflexions désabusées sur l’art du temps”, *Danse et utopie*. Ed. Christine Roquet, Paris, Montreal, l’Harmattan, 1999, p. 24.

14 Burt, Ramsay, “Interprètes et public dans Trio A et Roof Piece”, *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le 20ème siècle*. Ed. Claire Rousier. Paris, CND, 2003, p. 156.

15 Osorno, Zuli, *La experiencia corporal en la danza*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Filosofía, México D.F., 2010, p. 29.

El infinito devenir del cuerpo. Pensamiento en movimiento. Reflexiones de un proceso de taller

Luis Alberto Moreno¹

Resumen

Este artículo es fruto de las reflexiones que surgieron durante la realización del taller de investigación “El infinito devenir del cuerpo”. El texto es un intento de realizar un mapa de ideas que permita comprender el lugar desde donde fue abordada la práctica del movimiento. Algunos conceptos filosóficos son utilizados como referencia, más no citados explícitamente, pues la idea es incorporarlos como una especie de collage armado con otras proposiciones que involucran directamente al cuerpo.

► **Desenvolvimiento, sujeto, escena.**

¹ Luis Alberto Moreno. Chileno. Actor egresado de Teatro Imagen, Licenciado en Teatro en el Programa Especial de Titulación de Universidad Bolivariana, y cursado de tres años en Magister de Dramaturgia Corporal de Amílcar Borges. Intérprete en Danza Contemporánea. Integrante del Colectivo de Arte La Vitrina entre 2004 y 2012. Profesor de asignatura de movimiento para la carrera de Actuación Teatral en Teatro Imagen y UCINF. Desarrollo del taller “El infinito devenir del cuerpo” que investiga en torno al pensamiento filosófico contemporáneo como soporte para la danza, y es impartido en distintos espacios. Este mismo trabajo conduce a desarrollar procesos de creación y formación con Silvio Lang, Lucas Condro y Alina Folini en Buenos Aires. Y en 2012 obtiene premio Fondart Residencia para trabajar en Madrid junto al teórico Oscar Cornago y la coreógrafa Paz Rojo. Desarrolla diversas colaboraciones en danza y teatro desde la teoría, la dramaturgia del espacio, la docencia, la interpretación y la escritura, entre otros ámbitos de la creación.
morenozamorano@gmail.com
www.movimietika.wix.com/movimietika

El siguiente texto ha sido construido en un intento por quedar fuera de algún tipo de estructura definida o forma de escritura preestablecida. Durante la presentación de este, surge espontáneamente el nombre de “Ensayo Poético”. En él, se exponen algunas ideas, proposiciones y reflexiones devenidas del taller “El infinito devenir del cuerpo”, proceso de investigación en danza desarrollado en diversos espacios de formación escénica desde el año 2010. En la práctica de este, quienes participamos hemos intentado aproximarnos a las propuestas de pensadores contemporáneos, indagando en la posibilidad de su puesta en cuerpo a través del movimiento y la acción.

A continuación algunas citas textuales que han servido de marco teórico para la práctica dancística, y el resto son ideas sueltas casi como una suerte de “rompecabezas de libre sentido”. De todos modos, hay referentes importantes que detallo al final del artículo. De reconocer algunos de los cabos sueltos que hay acá, ruego completar con lo que traiga su imaginación, el recuerdo o algún tipo de repercusión. La verdad es que no hay mucha verdad. Sólo hay sujetos y reflexiones sostenidas por la búsqueda de una idea; el sentido que ha traído el cuerpo y su práctica en movimiento. Del cuerpo y el ser en el mundo.

Índice

Opción A

¿A ver qué cuerpo baila más?	11
Lo que emerge de la danza	12
De los indicios	13
Algunas ideas desprendidas pegoteadas acá	14
Sentido político de la propuesta	14
El infinito devenir del cuerpo.	
Pensamiento puesto en danza.	15
Referentes al vuelo del proceso de taller y de la reflexión final	16
Bibliografía	16

Opción B

El infinito devenir del cuerpo.	
Pensamiento puesto en danza.	15
Sentido político de la propuesta	14
Lo que emerge de la danza	12
De los indicios	13
Algunas ideas desprendidas pegoteadas acá	14
¿A ver qué cuerpo baila más?	11
Referentes al vuelo del proceso de taller y de la reflexión final	16
Bibliografía	16

Opción C

Báilelo.

¿A ver qué cuerpo baila más?

Qué baila más, me pregunto...

Si un río que corre a la deriva de su caudal,
o si una llama intensa del alma de un cerro convertido en volcán.

Qué baila más,
un corazón tierno de pensamiento inocente,
o la suspicacia del camino andado y desandado, sabiduría consumada en un cuerpo.

Qué cuerpo baila más?

Un cuerpo coagulado insípido asesinado por estar.

Un cuerpo desaparecido

Uno que se desvanece

Un cuerpo vagabundo extraviado sin casa, amnésico constreñido.

Sutil, tocando el vacío...

Concreto y material transformándose en cada hacer.

No hacer un hacer. Ser,

en el mundo con;

estar.

Devenir.

Movilizar.

Qué cuerpo baila más.

Y cuándo baila, ¿qué baila?

¿qué baila un cuerpo cuando baila?

¿Una existencia? ¿Una espera? ¿Un vacío, un sentido?

¿Qué baila?

Y ¿Quién baila?

¿Cuándo?, si es que existiese un tiempo...

¿Dónde?, de instalarse un lugar.

Dónde baila un cuerpo que existe sólo en ese contorno empujado al límite de su estar

a la deriva de los otros.

Baila más que cumbiero?

Más que cuequero?

Panadero, zapatero remendón.

Más que las letras, que unos dedos, caminatas.

Un silencio.
¿Baila más que un silencio?
Vemos, silencio.

A ver qué cuerpo baila más, pregunta un bailarín ...
Pies de blanco pies en punta.
La bailarina despojándose de sí.
A ver pues ...
Veamos,
qué cuerpo baila más.

Lo que emerge de la danza

“El cuerpo-lugar no es ni lleno ni vacío, no tiene ni fuera, no dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. Sin falo y acéfalo en todos los sentidos, si se puede decir. Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. Bajo estos modos y bajo mil otros (aquí no hay “formas a priori de la intuición”, ni “tabla de las categorías”: lo trascendental está en la indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel), el cuerpo da lugar a la existencia.”²

Jean Luc Nancy.

A partir de la idea de “cuerpo” como imagen expuesta del interior, pues es forma y contenido a la vez, el adentro (ex)puesto en la superficie, el “cuerpo” sería entonces, eso que nos devela el ser presente “desenvolviéndose” en un espacio.

¿Qué emerge de un cuerpo en movimiento?, ¿Qué emerge de esa danza puesta al borde? ¿Qué emerge del sujeto que danza, de ese cuerpo desplegado en un espacio; que pesa, mira, fluye, pliega y despliega incansable e incesantemente. Anda y desanda, descamina y deconstruye “renombrando la tierra para otros”³?

¿Dónde y de qué manera se nos hace presente en la danza?

La noción de “cuerpo” como un “contorno material finito de desenvolvimiento y devenir infinito”⁴, nos entrega otra mirada respecto del hacer danza; un nuevo sentido, otros significantes, modos de ahondar en el lenguaje. Esta forma de mirar al cuerpo nos plantea por un lado algo material, concreto, finito y, por otro lado, una progresión interminable a través del tiempo que sólo da espacio a la transformación, al movimiento, a lo incesante, al infinito devenir del cuerpo. Ahí la danza, devenir pensamiento, una imagen, cuerpos “y lo que se pueda decir con

palabras como juventud o vejez, como trabajo o aburrimiento, como fuerza o torpeza ...”⁵. Ahí la danza dispuesta, compuesta, expuesta. La danza en un cuerpo, habitando un sujeto. Sujeto que sujeta. Ahí la danza se instala, en este lugar: el cuerpo danzante y el sujeto, su consistencia, su existencia. El cuerpo sería “lo que da lugar” trascendente y material a una especie de inmanencia espectral de la experiencia del danzar.

Cuerpo en tanto lugar de existencia, lugar de la danza. Danza y existencia abriendo, espaciando, andando y volviendo; pesando, subiendo, dialogando desde un adentro a un afuera todo en un cuerpo que posibilita estas dos emergencias: Existencia de la danza, una danza para la existencia. Existir es estar afuera: Ser-en-el-mundo. Estar afuera es lo de adentro en exposición: Poner fuera. Presente. Ilusión. Estar en la piel. Estar en el sentir. Estar afuera. Existir. Estar.

La experiencia del cuerpo en movimiento nos trae un pensamiento que probablemente no se nos aparezca en otra praxis, al mismo tiempo que la idea puede poner al cuerpo una práctica particular. Entonces: despliegue material del cuerpo como construcción y “transportación de ideas”⁶. Una idea como construcción y transportación de un cuerpo/movilidad del sujeto hacia la acción/el pensamiento en el lugar de la experiencia material del cuerpo. “Ser-en-el-mundo”⁷ podría ser un Ser-la-danza-en-un-cuerpo-que-habita-el-mundo: Habitar (construir) ser/estar.

Pregunta obvia: ¿Qué es el mundo? Podríamos decir que el mundo está en ese afuera del sujeto que baila, eso que toca la piel, las imágenes que se presentan, un sentido, los sentidos, el sentido. Todo lo que limita con(tra) un cuerpo. El cuerpo da lugar a la existencia en ese encuentro de un adentro con un afuera. La danza se aparece con forma de cuerpo y rostro de sujeto animado, movilizado, conmocionado, relacionado, desplegado, eternizado en un ir y venir, subir y bajar, entrar y salir, plegado y desplegado, transformación constante en otro cuerpo y otro cuerpo y otro cuerpo, otro cuerpo. Incluso cuando digo Yo, digo Otro.

¿Y cuál es el sentido del Ser-en-el-mundo para el sujeto? Relación del cuerpo con otros, con las cosas, lo material, las imágenes distantes y lo más próximo a la piel. Un “hacia afuera”... Cuerpo(s), cuerpo en su inagotable devenir como un exceso de sentido, lugar de la existencia donde cualquier sentido pierde pie. La posibilidad de renovar el sentido del mundo está en esa relación de un adentro con un afuera, en las acciones que un cuerpo emprenda construyendo y habitando, dando sentido a su ser. El sentido de ser en el mundo, está dado por la relaciones del cuerpo con/en/el/para/desde/hacia el mundo. ¿Cuál sería entonces, el sentido de ser-en-el-mundo-de-la-danza?

2 Nancy, Jean – Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid, 2003. p.16.

3 Badiou, Alain, *Pequeño Manual de Inestética*. Prometeo Libros, Buenos Aires. 2009. p.105.

4 Nancy, Jean – Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del Alma*. La Cebra, Buenos Aires, 2007. 13- 16 pp.

5 Ibid, p.17.

6 Badiou, Alain, *Pequeño Manual de Inestética*. Prometeo Libros, Buenos Aires. 2009. p.105.

7 Acevedo, Jorge. *En torno a Heideger*. Editorial Universitaria, Santiago. 1990.

Ese cuerpo, un pensamiento en la sensibilidad de la piel, pone en relación estos dos lugares: el adentro con el afuera. La piel del cuerpo es ese límite, unión, contorno finito, lugar de encuentro donde se hace sentido al sentir, “acto perceptivo – reflexivo concebido como una acción inseparable”⁸. Desde un adentro a un afuera, o dicho de otra manera, como un “adentroafuera”: límite, umbral... una sola idea. Así, de la misma manera, “mentecuerpo”, pues ese “acto perceptivo – reflexivo concebido como una acción inseparable”, hace posible la relación de dos como uno, sin perder sus propiedades individuales. Lo de afuera y lo de adentro. Mente y cuerpo, todo el ser interior en superficie: “mentecuerpo”, ya no una fragmentación, tampoco fusión, dos lugares, particularidades en común; ni lo uno, ni lo otro, simplemente, lugar de la existencia mentecuerpo.

Un ejercicio

Para la ponencia del día 6 de diciembre de 2012, el sujeto expositor hace una comprobación expuesta de lo que dicen las palabras. Es decir, deja el puesto del que dice, para salir al espacio cuerpo que baila que igual dice. Mientras moviliza estas ideas, se escucha la propia voz que dice: “desplegar pequeños movimientos en relación con la piel y su encuentro material, comprobación de la idea mentecuerpo, lo que toca es lo que piensa, el devenir de esa relación es infinita y no tiene cabida en el orden del control. El cuerpo hace, es, está. La piel sintiendo, pesando, expandiendo, espaciando, escribiendo. Vienen palabras, imágenes, un panorama en movimiento, el infinito devenir del cuerpo. Estar en el sentir, estar en el sentir, estar en el sentir, estar, sentir, ser en el mundo, ser en el mundo, ser. Tocar, pesar, plegar, espesar, ser tiempo. Inaugurar un tiempo en el encuentro material del cuerpo y lo que toca, lo que moviliza. Un tiempo que es espacio, el tiempo de la distancia, espesor de espacio, espesor, despacio. El tiempo único de los cuerpos y los estados de las cosas es el presente. Únicamente los cuerpos existen en el espacio, solo el presente en el tiempo. Cuerpo contorno límite, lo que separa y lo que une. Ser la imagen expuesta del ser-en-el-mundo como imagen expuesta en el mundo. PAUSA – SILENCIO – IMÁGENES”.

De los indicios

Lo que podría/vendría a ser un cuerpo material -denso, tridimensional, curvo, de contorno finito y desenvolvimiento infinito-; pesa, mira, pliega y despliega... está, no para de sentir, no para de moverse: lo empírico. Idea presentada/expuesta como imagen en un espacio, como espacialización, devenir constante incesante que no deja de caer no deja (de)venir, que no deja de, llegar. El cuerpo es una imagen expuesta para otro cuerpo, una idea, un dibujo, un contorno. Una forma que transforma. Trazos, tiempo inaugurado. Espacio determina-

do que al mismo tiempo clausura y abre, delimita y renueva, pues donde termina es donde comienza lo otro: otra cosa, otro espacio, otro cuerpo, otra subjetividad, “cuerpo contra cuerpo, incluso el vacío es una especie sutil de cuerpo”⁹. La piel empuja al aire dando propiedad al vacío; superficie que espacia, que toca ese sutil tercer cuerpo entre los cuerpos. Entonces relación de los cuerpos a partir de la distancia y el sentido que ello traiga para el sujeto que acciona, para otro cuerpo que observa como testigo de esta relación.

Quien observa ese cuerpo danzante, también testigo horizontal de lo que acontece, se instala en la mirada fuera del fetiche del sentido, es decir, mirar lo que está siendo eso que se mira dejando que el sentido (de)venga; mirada dispuesta a la escucha. Incluso cuando no se puede nombrar, la danza presenta este cuerpo antes del nombre. La danza vendría a quedar fuera de la representación por la imposibilidad concreta de detenerse en una ilusión de tiempo presente, el sentido llega tarde. El movimiento incesante del tiempo no da cabida para llegar a pensar el estar en un aquí y ahora como especie de parada establecida. Una posibilidad de ir junto al tiempo avanzando constante es la del movimiento, estar-en-el-sentir; estar siendo. De la misma manera que el cuerpo se despliega tocando su afuera, ese tocar, tal como la oportunidad atrapada del Kairos, nos acerca al vértigo constante del estar en la piel, ser-en-el-movimiento de la transformación inaugurando un tiempo nuevo. La posibilidad de emanciparnos del tiempo impuesto.

Este cuerpo que danza, al inaugurar un tiempo nuevo, lo hace también con el espacio “en general”, transformándolo en un lugar nominado por ese hacer. Esta delimitación del espacio, da también mayor posibilidad de desenvolvimiento al ser. Se establece una relación constante e infinita que renombra e inaugura cada uno de estos elementos en relación al otro. Tiempo, espacio y hacer del cuerpo. El desplegar del cuerpo se instala en ese umbral entre lo que es antes y después del nombre, entre el antes y después del tiempo, escapando a la representación como ilusión de un pasado en el presente. Todo el borde de la piel rondando, bailando, tocando su afuera, sensibilidad infinita e inabarcable, el cuerpo no para de moverse.

“Nada tiene que ver el dolor con el dolor.

Nada tiene que ver la desesperación con la desesperación.

Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas. No hay nombres en la zona muda.

Allí, según una imagen de uso, viciada espera la muerte a sus nuevos amantes, acicalada hasta la repugnancia...”¹⁰

Enrique Lihn

9 Nancy, Jean – Luc. *58 Indicios sobre el cuerpo, Extensión del Alma*. La Cebra, Buenos Aires, 2007. p. 13.

10 Lihn, Enrique. *Diario de muerte*. Versión en pdf de impresión universitaria. Santiago, 1989. Fragmento.

8 Fragmento de etimología de la palabra “Sentir”.
www.etimologiasdechile.net

Hay algo en la danza que es inefable, porque hay experiencias de las que nada se puede decir, y “de lo que no se puede hablar, es mejor callar”¹¹. Pero el cuerpo no calla, no deja de significar; de hacerse idea. Desde ahí la emergencia de pensar la danza antes del nombre, renombrando así, “la tierra para otros”. Hay experiencias donde la prosa no tiene cabida. Hay relatos del cuerpo que no sabemos cómo se organizan justamente porque su cohesión y coherencia es la de la experiencia misma: a veces sin cabeza, a veces sin arriba ni abajo, sin forma definida; aun así un cuerpo, un volumen curvo tridimensional que no para de moverse.

Despojar al cuerpo y su Ser-en-el-mundo de un sentido definido es la posibilidad democrática del cuerpo y los significados, de una “democracia infinita”¹². Hay un relato del mundo de hoy que está construyendo cuerpos, habría que poner atención en ese discurso que va construyendo nuestro mundo. Que nos constituye como sujetos.

Pensar el movimiento es ponerle carne a un cuerpo que no deja de ser otro nuevo, es pensar el mundo en una infinita apertura al mismo sentido del mundo. Lo que emerge de la danza.

Algunas ideas desprendidas pegoteadas acá

1. “Ser-en-el-mundo es una práctica”.
2. “Si el león pudiera hablar, no le entenderíamos”¹³, es decir, pensamos lo que pensamos como pensamos y decimos lo que decimos como lo decimos por esto de Ser-en-el-mundo.
3. “El tiempo único de los cuerpos y los estados de las cosas es el presente. Todos los cuerpos son causas, los unos para los otros. Trascendencia lógica y dialéctica”.
4. Dominación del mundo. De los cuerpos del mundo. Mismo modo, misma manera, desandar lo andado: liberación del mundo a partir de los cuerpos del mundo.
5. Cuerpo generador y contenedor de sentido: lo cultural. Contracultura del cuerpo. Neocultura del mundo a partir de los cuerpos. “Viene el mundo de los cuerpos”¹⁴, las ideas desvanecen. Se presentan los cuerpos. Aquí es siempre el lugar, ahora el momento.

11 Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Reconocida frase del filósofo alemán, abordando cuestiones de la metafísica y el lenguaje.

12 Nancy, Jean – Luc. *La verdad de la democracia*. Amorrortu, Buenos aires, 2009. Nombre del libro del filósofo francés.

13 Ludwig Wittgenstein. Célebre frase del filósofo haciendo referencia a la relación entre lenguaje y experiencia. Película “Sobre el lenguaje”, Derek Jarman, 1993. Inglaterra.

14 Nancy, Jean – Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid, 2003. p 31.

Sentido político de la propuesta

¿Qué es la danza?

¿Es despliegue del cuerpo? - ¿Es disposición espacial de los cuerpos? - ¿Su desarrollo? - ¿Su devenir? - ¿Un pensamiento? - ¿El desenvolvimiento infinito de un discurso puesto en cuerpo? - ¿lo no nominado? - ¿lo inefable? - ¿Cuál es su sentido? “No existe realmente el arte, tan sólo, hay artistas”¹⁵.

Hay cuerpos que danzan, sujetos. Un espíritu puesto en movimiento. Todo lo que podamos decir de los cuerpos, con palabras como sujetos, mujer, hombre, ser nombrado en movimiento y digamos por ejemplo: caminan, bajan, andan, hablan determinadas cosas como esto que estoy diciendo ahora como ejemplo, todo lo no dicho, todas las imágenes del mundo, todo el tiempo de la humanidad, podemos resumirlo en una danza, en cuerpos en movimiento accionando transformando deviniendo.

Es posible incluso que hoy más que nunca, lo que haya que hacer es nada, ser cuerpos paradójicamente invisibles que resisten a la idea de tener que producir por producir hacia un sentido impuesto que clausura. Quizá haya que repensar la práctica del mundo, práctica de la danza entonces, para constituirnos como mundo, como danza. Como sujetos. Refundar el mundo a partir de una reconstrucción del cuerpo. Desaprender.

Se ejerce la dominación del mundo, a partir de la disciplina de los cuerpos moldeando y reprimiendo al sujeto, automatizando sus hábitos y su pensamiento. Opresión supresión del cuerpo, opresión supresión del pensamiento, imposibilidad de emancipación. Clausura definitiva. Desaprender.

La apuesta entonces es devolverle al sujeto la experiencia material del cuerpo-en-movimiento y desde ahí, posibilitar y disponer otra forma de pensar incluyendo lo sensible como elemento cognoscitivo. Pensar, sentir, ser. Danzar, entonces, vendría a ser esa propia existencia al límite de su sensibilidad puesta al servicio de la materialización de un discurso que abre sentido, renueva el mundo. Sensibilidad intensificada expuesta que se pone en relación con su límite, su contra, su unión, lo más próximo, lo que toca, así como esa imagen en la distancia, distancia del tiempo, tiempo del espacio, espacio del tiempo. Ser-en-el-mundo-(danzando).

Pensar al cuerpo y sus múltiples relaciones para ponerlos en escena, es repensar el lenguaje del mundo. Es la apertura a una nueva forma de estar en el mundo. Él mundo/ yo mundo/ nosotros mundo/ el otro, un mundo. Habitarlos para desarmarnos cada día, cada nuevo instante, dar espacio al ritmo del devenir del cuerpo y bailar, hacer, estar, ser. El sentido de la danza.

15 Gombrich. E. H. *La historia del arte*. Phaidon. Madrid, Edición de bolsillo 2004. Frase con que comienza el escrito. p 21.

“El arte resiste, ¿pero resiste a qué? Al cierre de los significados del mundo impuestos por cualquier institución”¹⁶.

Resistir entonces a cualquier obediencia plena de las ideas de tiempo, mundo, el otro, las cosas, el cuerpo, las relaciones, los lugares, el mundo, los cuerpos, los sueños, el mundo, el sentido.

“Crear es resistir (a) todo ese dominio de interrogación imbecil (a) la vergüenza de ser un hombre (...) lo que no significa que víctima y verdugo seamos uno, no nos harán creer que somos eso (...) lo que quiere decir ¿cómo es posible que hombres hayan podido hacer eso? ¿Cómo es posible que otros hombres que no soy yo, hayan podido hacer eso? (...) El arte libera la vida que el hombre ha encarcelado.”¹⁷

Resistir a la clausura, posibilitando la apertura infinita de los significados del mundo a partir del cuerpo y una sensibilidad intensificada que construye una danza, un real propuesto como una constante renovación del sentido del mundo.

Esta acción con la que se construye el discurso puesto en cuerpo, finalmente se devela en la obra misma, pues ese fin, es un cúmulo de experiencias dialécticas particulares de los cuerpos sujetos, es decir, de lo que da lugar a la “creación sensible de la idea”¹⁸. Tal vez también, habría que repensar los procesos de creación, poniendo énfasis principal en la construcción del discurso puesto en cuerpo; un proceso que trae la obra como un puro devenir: materialización de la idea puesta en danza. El cuerpo que danza es un cuerpo antes del nombre, sentido sin significado, pero sentido al fin. Mundo. Democracia infinita por/desde los cuerpos. Democracia infinita del mundo, democracia de las cosas, los cuerpos, los significados del mundo. Ideas-cuerpo. Ideas-mundo.

El infinito devenir del cuerpo. Pensamiento puesto en danza.

Esta propuesta, busca materializar algunas ideas de pensadores contemporáneos acerca del cuerpo en relación al tiempo, al espacio y a la acción; a su desenvolvimiento. Desde ese lugar surgen diferentes intereses en donde particularmente profundizar, encontrando una metodología que configure una forma de hacer escénico-corporal.

Pensar nuestro tiempo, nuestra historia, es pensar el cuerpo y su devenir, accionar hacia y desde ahí es la posibilidad con-

16 Nancy, Jean Luc. Apuntes personales de Conferencia ofrecida en la Universidad Complutense, Madrid. 2012.

17 Deleuze, Giles. El abecedario de Giles Deleuze. R de Resistir. Francia. 1990. Todo el párrafo son fragmentos seleccionados para este escrito.

18 Badiou, Alain, Pequeño manual de inestética. Prometeo Libros, Buenos Aires. 2009. p 16. Concepto de “Inestética” propuesto por el filósofo por sobre el concepto de estética.

creta de transformación social. La apertura infinita de los significados del mundo desde la sensibilidad intensificada del cuerpo como acción creadora y transformadora del propio mundo, es, sin duda una posición clara y concreta como premisa del oficio de la creación artística. Y la práctica de este taller indaga en modos de llevar al cuerpo el pensamiento, de tal manera que esa idea o concepto, se haga materia en la práctica corporal.

El pensamiento y la palabra se transforman en la pregunta a responder en el hacer, el desplegar, el danzar. Se pone en relación concreta al sujeto con su entorno haciendo patente esa condición inherente al hombre por el solo hecho de existir (del latín ex= afuera, istir= estar, tomar posición¹⁹).

Cuerpo: Lo que nos iguala y distingue, lo que somos y donde somos, lo que y donde estamos siendo.

Cuerpo: Siempre un otro, no se le puede concebir fuera del ámbito social, ni atribuirle pertenencia.

“Mi cuerpo”: Pertenencia y a quien remite a la vez.

Cuerpo: Contorno, dibujo, idea. Significante.

Al decir cuerpo, intento nombrar despojado de significados que puedan transformarlo en fetiche (lugar vacío para llenar con un deseo), excluyendo su escucha de lo que el cuerpo mismo dice; algo así como la designificación máxima posible. Voltear la mirada al cuerpo, escuchar el devenir y su sentido, para desde ahí desplegar un discurso, una creación. Descubrir el sentido. Hacer con el cuerpo, hasta que el cuerpo haga sentido.

Sentido: relación del cuerpo con su afuera. Hacia lo que no es ese cuerpo. Sentido: mundo. Mundo: cuerpos, sujetos. El cuerpo entonces es el sentido, o dicho de otra manera, vamos al encuentro del sentido mediante el hacer del cuerpo. E incluso cuando el sentido esté perdido por la totalización del mundo que en su intención capitalista de abarcarlo todo se deja a sí mismo sin afuera, cuando el sentido mismo es el mundo y el mundo el sentido. Mundo: encuentro infinito de los cuerpos sujetos construyendo el propio. El cuerpo es el sentido.

Sentido: Relación de un adentro con un afuera. Interpretación, sentir. Complejo acto perceptivo – reflexivo concebido como una acción inseparable. Acto, percepción, reflexión, acción.

El sentido organiza el despliegue de una serie de relaciones concretas (Ser-en-el-mundo), así como esa acción de ser, deviene de/en sentido.

El sentido se pierde en la punta de la lengua y en el borde de la piel.

19 Vigésima segunda edición. Definición de la palabra Existir. www.rae.es

Devenir: Algo que puede sobrevenir, suceder o llegar a ser; noción de mutación, cambio o transformación en el tiempo. Proceso dinámico de cambio.

Señala Arthur Rimbaud:

“Porque Yo es otro. ¿Qué culpa tiene el cobre si un día se despierta convertido en corneta? Para mí es algo evidente: asisto a la apertura, a la expansión de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: lanzo un golpe de arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o entra de un salto en escena.”²⁰

Devenir: Estar siendo.

Ser otro constante e incesante es la sentencia infinita para el sujeto, el infinito devenir del cuerpo. Otro porque en su hacer se transforma persistentemente; así como “el cobre, despierta convertido en corneta y la madera en violín”, se renueva. Otro también por esa “expansión del propio pensamiento”, otro que mira y es mirado desde fuera, que asiste y es la propia apertura.

El devenir es un avanzar/retroceder, que tira de dos sentidos a la vez esquivando el presente. Dimensiones platónicas:

- 1.- Cosas limitadas y medidas, dualidades fijas, permanentes o temporales, suponiendo siempre paradas como reposos, establecimientos de presentes, asignaciones de sujeto: tal sujeto tiene tal grandor, tal pequeñez en tal momento.
- 2.- Y luego, un puro devenir sin medida, verdadero devenir loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil. Más caliente y más frío avanzan siempre y nunca permanecen, mientras que la cantidad definida es parada, y no puede avanzar sin dejar de ser; lo más joven se vuelve más viejo que lo más viejo y lo más viejo, más joven que lo más joven, pero acabar este devenir, es precisamente aquello de lo que no son capaces, pues si lo acabaran, dejarían de devenir, sería.²¹

Investigación

En la relación concreta de los conceptos “descritos”, se despliega la investigación: Cuerpo, sentido, infinito devenir. Movimiento del pensamiento. Pensar el movimiento. Transformación constante incesante. Reflexivo perceptivo.

20 Rimbaud, Arthur. Carta escrita a Paul Demeny en 1841. Información sitio web. <http://palabradegarrada.freesevers.com/rimbaud.htm>

21 Deleuze, Giles. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 2003. p. 27.

Referentes al vuelo del proceso de taller y de la reflexión final

Jean Luc Nancy, Gilles Deleuze, Alain Badiou, Martin Heidegger, Henry Bergson, Marc Augé, Slavoj Žižek, Silvio Lang, Lucas Condro, Florencia Martinelli, Lucía Russo, Oscar Cornago, Paz Rojo, Alina Folini, Daniela Marini, Nelson Avilés, Exequiel Gómez, Amilcar Borges, Tamara González y cada uno de los que han puesto el cuerpo en este recorrido, todos los participantes de la instancia ■

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

ACEVEDO, Jorge (1990) *En torno a Heidegger*. Editorial Universitaria, Santiago.

AUGÉ, Marc (2007) *Por una antropología de la movilidad*. Gredisa S A, Barcelona.

BADIOU, Alain (2009) *Pequeño manual de inestética*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter (2009) *Estética y política*. Las cuartena, Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles (2003) *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona.

FOUCAULT, Michel (2011) *El orden del discurso*. Fábula, Barcelona.

GOMBRICH, E. H. (2004) *La historia del arte*. Phaidon. Edición de Bolsillo. Madrid,

HEIDEGGER, Martin (2009) *Ser y tiempo*. Trotta, Madrid.

NANCY, Jean – Luc (2002) *La comunidad enfrentada*. Galilé, Paris.

NANCY, Jean – Luc. (2007) *58 indicios sobre el cuerpo*, Extensión del Alma. La Cebra, Buenos Aires.

NANCY, Jean – Luc (2003) *Corpus*. Arena Libros, Madrid.

NANCY, Jean – Luc (2009) *La verdad de la democracia*. Amorrortu, Buenos Aires.

PARDO, José Luis (2010) *Apuntes de Sebastián Ascio, actor; en curso sobre Deleuze en MACBA*. Barcelona.

ZIZEK, Slavoj (2008) *Arte, ideología y capitalismo*. Círculo de Bellas Artes de Madrid.

ZIZEK, Slavoj (2011) *Primero como tragedia, después como farsa*. Akal, Madrid.

El investigación artística en la danza contemporánea chilena: Entre el método y la intuición

Gabriel Cunich Ansaldi¹

Resumen

El presente estudio busca entender la realidad actual de la investigación artística en la danza contemporánea chilena, buscando la comprensión del contexto local y analizando cómo se construye la noción de investigación artística a partir de la mirada y la experiencia de distintos coreógrafos y artistas ligados a la creación dancística nacional, y la comparación de estas experiencias con aquellas nociones de investigación dadas por la sociedad, utilizadas indiscriminadamente para las diversas áreas del conocimiento.

► Investigación, ciencia, arte, creatividad

¹ Gabriel Cunich Ansaldi: Licenciado en Bioquímica (PUCV), y Licenciado en Artes Escénicas (U. Mayor). Realiza estudios independientes en teatro y danza contemporánea en las ciudades de Valparaíso y Santiago. El año 2010 es ganador del proyecto "Especialización en Teatro y Danza, Berlin Post-School" en la línea Becas y Pasantías de Fondart y el mismo año es beneficiado con la beca DanceTech para el programa "Muse010" en la ciudad de Dresden, Alemania. Como intérprete fue parte del elenco de danza de Balmaceda 1215, Valparaíso (2002-2003) y de la Cía. Mundo Moebio (2004-2008) bajo la dirección de Rocío Rivera. Además ha trabajado en distintos montajes bajo la dirección de Erica Tavelli, Carmen Werner (España), Iván Sánchez, Helena Botto (Portugal), Eckhard Müller y Daniela Schwartz (Alemania), Joel Inzunza y José Luis Vidal. Actualmente se desempeña como docente del curso de "Danza Contemporánea" de la Universidad Iberoamericana de Ciencia y Tecnología, Santiago.

Introducción

Cuando se habla de investigación, suele asumirse que es una actividad exclusiva de las ciencias, ya sean estas naturales o sociales, pero no es tan común la inclusión de las artes dentro del grupo de disciplinas cuyo avance se centra en procesos investigativos, sino más bien se entiende que su desarrollo se establece por medio de estudios y perfeccionamientos técnicos, conjugados con procesos creativos que suelen asociarse a una sensibilidad especial o una mente privilegiada propia de la figura romántica del artista. En efecto en las definiciones y estándares internacionales se ha excluido la investigación artística dentro de los campos académicos, la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE)² en su *Propuesta de norma práctica para encuestas de investigación y desarrollo experimental (Manual de Frascati, 2002)* expone dentro de las áreas de consideración para investigación y desarrollo:

“Otras ciencias humanas [filosofía (incluyendo la historia de la ciencia y de la tecnología), arte, historia del arte, crítica de arte, pintura, escultura, musicología, arte dramático a excepción de “investigaciones” artísticas de cualquier tipo, religión, teología, otras áreas y disciplinas relacionadas con las humanidades, otras actividades de CyT³ metodológicas e históricas relacionadas con disciplinas de este grupo]”⁴

A pesar de lo expuesto, dentro de la comunidad artística no es extraña la utilización del concepto de investigación al referirse a sus propios procesos creativos, pero ¿será posible definir este tipo de investigación bajo los mismos preceptos provenientes de las ciencias o sería necesario fundar un nuevo marco de conocimientos que permita construir una nueva significación al término investigación planteado desde la creación artística?

El presente estudio busca entender la realidad actual de la investigación artística en la danza contemporánea chilena, buscando la comprensión del contexto local y analizando como se construye la noción de investigación artística a partir de la mirada y la experiencia de distintos coreógrafos y artistas ligados a la creación dancística nacional, y la comparación de estas experiencias con aquellas nociones de investigación dadas por la sociedad, utilizadas indiscriminadamente para las diversas áreas del conocimiento.

2 En Mayo de 2010 Chile firma la Convención que acepta y lo compromete a la OCDE, siendo el primer país sudamericano en firmar dicho tratado.

3 Acrónimo utilizado en el texto para referirse a Ciencia y Tecnología (OCDE 2002: 258).

4 OCDE (2002). *Propuesta de norma práctica para encuestas de investigación y desarrollo experimental (Manual de Frascati)*. Editado por Fundación Española de Ciencia y Tecnología.

El método científico

Antes de comenzar a analizar cómo se dan los procesos investigativos en el mundo de la danza contemporánea, debemos establecer los parámetros básicos del propio concepto de investigación. Desde la antigua Grecia y los comienzos de la filosofía y su búsqueda de conocimientos generalizables para toda la sociedad, los filósofos intentaron establecer las formas correctas para proceder en esta búsqueda, intentando minimizar la influencia subjetiva de los sentidos, para así lograr un conocimiento que pudiera ser sistemático y universal. En este plano, Aristóteles impuso el razonamiento deductivo o silogismo como medio para llegar conclusiones a partir del análisis comparativo de dos premisas relacionadas; mismo principio que sería utilizado por la escolástica medieval para, a través de la razón, encontrar a Dios. Este sistema de creencias entró en crisis a finales de la Edad Media, provocando el surgimiento de un nuevo periodo histórico: el Renacimiento, donde se generaliza la idea que los métodos medievales son inadecuados para alcanzar la verdad, con la consiguiente búsqueda de nuevas metodologías para la aprehensión de la realidad de un modo más directo y seguro, alejándose de las suposiciones o preconcepciones religiosas para centrarse en la inteligencia, es decir, en el libre uso de las facultades humanas para adquirir el saber⁵. Si bien esta problemática metodológica se extenderá durante todo el Renacimiento, no es hasta fines de este período que bajo las reflexiones de Bacon y fundamentalmente el análisis de Descartes plasmado en *Le discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* (publicado en Holanda, 1637) se establecerá las bases del hoy llamado método científico y los fundamentos de la filosofía moderna.

El planteamiento de Descartes en su *Discurso del Método* no define la estructura del método científico tal cual es concebida hoy en día, sino que declara las bases de una metodología para el análisis de fenómenos y la correcta revisión de aquellos para alcanzar la verdad. Esta metodología se basa en cuatro preceptos básicos provenientes de la lógica, que Descartes estima que al ser rigurosamente seguidos, son suficientes para evitar cualquier error de análisis o preconcepción que se posea del fenómeno con anterioridad.

“El primero [de los cuatro preceptos básicos de la lógica] consistía en no admitir jamás nada por verdadero que no conociera que evidentemente era tal; es decir, evitar minuciosamente la precipitación y la prevención, y no abarcar en mis juicios nada más que lo que se presentara tan clara y distintamente a mi espíritu que no tuviera ocasión de ponerlo en duda.

5 Para un análisis más detallado revisar el prólogo escrito por Francisco Romero a la edición en español de: René Descartes. *Discurso del Método*. Océano Grupo editorial, S.A., Barcelona. 1998. pp. 7-10.

El segundo, en dividir cada una de las dificultades que examinara en tantas partes como fuera posible y necesario para mejor resolverlas.

El tercero, en conducir por orden mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer para subir poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos, y aun suponiendo orden entre aquellos que no se preceden naturalmente unos a otros.

Y el último, en hacer en todo enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que tuviese la seguridad de no omitir nada.” (Descartes 1637: 39).⁶

Estas bases otorgadas por Descartes han decantado en lo que hoy concebimos como método científico, el cual plantea los pasos a seguir en busca de un “correcto proceso investigativo”. Este método puede sintetizarse en seis etapas claras: 1. Definir una pregunta; 2. Realizar una investigación de antecedentes y conocimientos previos; 3. Construir una hipótesis; 4. Diseñar y realizar experimentos para comprobar la hipótesis; 5. Analizar los resultados y sacar una conclusión; 6. Comunicar los resultados.

La primera etapa es definir una pregunta, lo cual implica un proceso previo de observación, es decir, observar la naturaleza en busca de algún fenómeno que despierte el interés científico, la curiosidad de saber el cómo ocurre, el porqué, qué efectos puede producir, sus implicancias sociales, o cualquier otra pregunta dependiendo del área particular de estudios. Una vez definida esta pregunta inicial (paso 1), es necesario chequear todos los conocimientos que se tienen respecto del fenómeno observado (paso 2) ya que se debe situar la investigación dentro de un contexto global donde primero: ya se puede haber respondido la pregunta, segundo: puede aprenderse de experiencias pasadas para no repetir errores y tercero: si ya se ha hecho investigación respecto al tema elegido no es necesario partir de cero sino que debe usarse todos los descubrimientos previos para realizar una propuesta novedosa u original al respecto.

Con la información recabada se procede al planteamiento de una hipótesis (paso 3), la cual es una suposición fundamentada que responda a la pregunta de investigación, es decir, una afirmación tentativa que satisfaga o más bien que busque satisfacer la pregunta planteada. Cuando se tiene la hipótesis clara se debe proceder a diseñar una estrategia para comprobar si la suposición que se hizo es correcta o no (paso 4), aquí es necesario evaluar la mejor manera de encontrar las respuestas, planear y realizar los experimentos, entrevistas, trabajos de campo, etc., que permitan la obtención de datos sobre el fenómeno que puedan explicar aquello que se ha preguntado y den cuenta de la veracidad o falsedad de la hipótesis.

6 René Descartes. *Discurso del Método*. Océano Grupo editorial, S.A., Barcelona. 1998. p. 39.

Una vez que se han reunido suficientes datos, es necesario proceder a analizarlos y establecer los resultados obtenidos (paso 5) para luego contrarrestarlos con la hipótesis propuesta anteriormente y sacar las conclusiones pertinentes. En esta etapa se tendrán tres escenarios posibles: la hipótesis es verdadera, falsa o los resultados son inconcluyentes (se requiere más información). Cualquiera de estas opciones puede llevar al paso 6 que implica dar a conocer de manera formal los resultados a la comunidad científica, en general este paso se da a través de la publicación en revistas especializadas donde previo a la publicación, los resultados y metodologías son revisadas y analizadas por una colectividad de pares revisores, es decir, otros científicos calificados que determinarán la rigurosidad y claridad del trabajo presentado.

La aprobación y validación de una investigación científica se basa en el respeto de estas etapas o al menos en una revisión metodológica posterior, que ajuste los procedimientos y resultados obtenidos a una lógica metódica que permita su publicación, es decir, hacer coincidir lo realizado con la formalidad esperada para la correcta difusión de los resultados obtenidos, esto sin desmerecer la rigurosidad de los procesos científicos, pero asumiendo la existencia de una flexibilidad metodológica durante una investigación donde “la intuición, se concibe como un recurso muy utilizado, complementado con el uso del método científico a la hora de realizar investigación.”⁷

Contextualización

Para poder establecer las semejanzas y diferencias entre el quehacer creativo en danza contemporánea con los parámetros establecidos sobre los procesos de investigación, se procedió a efectuar una serie de entrevistas a coreógrafos y artistas chilenos ligados al mundo de la danza, para indagar en sus ideas sobre qué sería investigación en el campo de la danza, sus propias formas de crear, cuál creen ellos debiese ser el rol de la universidad, además de, en algunos casos, su propia experiencia como docentes. Los artistas consultados para este trabajo fueron Francisco Bagnara, Macarena Campbell, Claudia Fuentes Brito, Tamara González, Lorena Hurtado, Joel Inzunza, Paulina Mellado, Rocío Rivera, José Rojas, Andrea Torres y José Luis Vidal, además del coreógrafo francés Xavier Le Roy⁸.

7 Silva, Marta (2008). *La ciencia de maravillarse*. Ediciones Kultrún, Chile. Iniciativa financiada con el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile. p. 57.

8 Le Roy fue el único coreógrafo extranjero consultado para este estudio. Más que ampliar el análisis hacia un contexto internacional, Le Roy permitió aportar los conocimientos de una conexión directa entre las formas de crear en artes y las formas de investigar en ciencias, siendo fundamental para el desarrollo de esta tesis.

Antes de analizar en detalle las similitudes y diferencias entre las formas en que se produce la investigación en danza y en ciencias, es importante recordar el contexto en que ambas ocurren. Se debe considerar que el sistema educacional predominante se ha construido sobre bases científico-positivistas y que hoy en día además se alimenta de nociones como competitividad de mercado y eficiencia. Del mismo modo, la formación artística actual anclada en las instituciones universitarias responde al mismo régimen, forzando muchas veces que los propios artistas formadores deban adaptarse a las exigencias formales del sistema, como lo expone José Rojas:

“Fuimos educados en una situación conductivista y hasta el día de hoy nosotros tenemos que hacer programas, llenar objetivos que deben cumplir los alumnos porque al final deben haber llegado todos a los mismos conocimientos en su cabeza, como si en la danza o la música entrara un conocimiento así. Creo que finalmente estamos insertos en una maquinaria productiva de corte conductivista-científico, somos parte de ese engranaje sin saberlo. Entonces evidentemente está cruzado con nuestra creación o nuestras metodologías, o no-metodologías, porque finalmente estamos influenciados por ello.” (Rojas, entrevista 2012).

Entendiendo esta realidad del contexto educacional, es posible inferir que tras doce años de escolaridad bajo estos cánones es bastante complejo lograr una independencia total de los modos científico-positivistas, ya que construyen una estructura de razonamiento concreto. Por lo que a pesar de los esfuerzos por desligarse o por ampliar esta estructura, lo más probable es que permanezca aunque sea a nivel casi inconsciente.

Análisis Comparativo

Etapa 1: Definición de la pregunta de investigación

El primer paso del método científico consiste en la observación de los fenómenos de la naturaleza con una mirada inquisitiva y que busque plantearse preguntas que disparen el proceso investigativo. Para las artes podríamos pensar en este paso como la búsqueda o reconocimiento de una pulsión interna que lleva al artista a querer crear una nueva obra. Aunque es imposible universalizar los estímulos particulares que llevan a cada científico o artista a querer investigar un tema en particular, pareciera posible poder establecer una motivación superior aplicable tanto a artistas como científicos, la cual sería posible describir como un querer entender cómo funciona el mundo. La coreógrafa Tamara González lo describe como “el deseo de saber los porqués de las cosas”⁹. Entonces, es posible encontrar un único origen para el acto investigativo, el cual será desplegado de acuerdo a los intereses particulares del investigador a cargo, por ejemplo un físico podría buscar

9 González, Tamara (2012). Entrevista.

comprender las leyes de las fuerzas que se ejercen sobre la materia, un químico su composición a nivel atómico y molecular, un antropólogo las relaciones entre un grupo cerrado de individuos, etc., así un artista podría buscar comprender los estados personales que se traducen de aquellas relaciones, pero no desde la universalidad de esos estados sino que desde la individualidad de la mirada del creador o intérprete. Sobre esta individualidad Francisco Bagnara explica que las preguntas de investigación muchas veces “son cosas que responden a inquietudes muy personales e íntimas de las personas que crean”¹⁰, imponiendo desde el comienzo un tamiz de subjetividad al proceso de investigación artística, diferenciándolo inmediatamente de la idea objetivista de la investigación científica.

Etapa 2: Revisión de antecedentes

En ciencias al comenzar una investigación se realiza una búsqueda entre las publicaciones científicas que se hayan realizado hasta la fecha respecto al tema de investigación, es importante considerar que existe una red oficial de revistas científicas de fácil acceso para cualquier científico del mundo. En las artes esta revisión no sólo considera aquellos trabajos de investigación que hayan podido escribirse sobre el tema, sino que puede efectuarse en distintos planos. Uno es directamente adentrarse en la literatura, que puede ser teoría de las artes, filosofía, ficción, etc., un segundo ámbito de investigación puede corresponder a revisar otras obras de arte que hablen o se relacionen de algún modo con las inquietudes planteadas, una tercera forma podría establecerse en una introspección en la propia historia o vida de los creadores y/o intérpretes o incluso una exploración sobre alguna técnica o material específico sobre el que se quiera trabajar. La coreógrafa Macarena Campbell lo explica como una recopilación de antecedentes en la cual “empiezo a elegir referentes e ideas, es como coleccionar un montón de referentes que me permiten o que se acercan a algo que me interesa, y en esa recolección de referentes preparo el marco de la investigación”¹¹.

De este modo la etapa de recolección de información y antecedentes es posible observarla tanto en artes y ciencias, con la distinción en términos de forma que implica la distinta naturaleza de los campos de estudio.

Etapa 3: Planteamiento de una hipótesis

El planteamiento de una hipótesis es fundamental para cualquier trabajo científico, el diseño experimental y todo el desarrollo de la investigación se fundamentan y configuran en torno a este planteamiento hipotético, es decir, en ciencias no

10 Bagnara, Francisco (2012). Entrevista.

11 Campbell, Macarena (2012). Entrevista.

se plantea sólo una pregunta para buscar respuestas, sino que se plantea una posible respuesta que debe comprobarse. En la investigación dancística pareciera existir en este punto uno de los mayores quiebres con el método científico, ya que los coreógrafos no suelen trabajar a partir de hipótesis concretas sino que directamente desde las preguntas. En general se procede a un trabajo más bien tentativo sobre las interrogantes planteadas para permitir que durante esta exploración aparezcan las directrices que encausarán el camino de la investigación. En esta carencia de hipótesis el artista se sostiene en su creatividad para ir resolviendo aquello que va sucediendo en la medida que avanza el proceso de investigación.

De este modo de una forma más intuitiva centrada en el ensayo y el error, los artistas van descubriendo las respuestas en la medida en que los cuerpos de los intérpretes van encontrando las distintas maneras de resolver lo que se les ha propuesto. En este sentido es importante destacar que los intérpretes y el mismo coreógrafo que participan en la investigación son los propios sujetos de estudio, imposibilitando la idea de objetividad científica. Para Xavier Le Roy en este punto existe una de las mayores divergencias entre la investigación científica y la artística. La ciencia para poder funcionar se establece bajo un enfoque de objetividad, donde existe una separación entre el objeto de estudio y sujeto que investiga. Entonces debe construirse una ilusión objetivista para poder funcionar, Le Roy indica “En las artes escénicas hay algo que siempre está muy presente desde el principio, que siempre eres tú mismo parte de la investigación, incluso el sujeto de observación, algo con lo que tal vez la ciencia intenta luchar en su contra para que haya una separación entre el objeto que estoy estudiando y yo”¹². Entonces en las artes no sería necesaria esa construcción ficticia objetivista, ya que las artes se establecen desde la interrelación sujeto-objeto, construyéndose por lo tanto desde una fundación subjetiva.

Etapa 4: Diseño y desarrollo experimental

La manera en que un científico llega a comprobar una hipótesis es a través de un cuidadoso diseño experimental, para el cual debe seleccionar y controlar variables, establecer parámetros, puntos de control (revisión), etc., siempre teniendo en cuenta los objetivos planteados y muchas veces los resultados esperados. Para los coreógrafos entrevistados gran parte del trabajo investigativo reside en este diseño experimental, se crean ejercicios y formas de acercarse a entender las temáticas que abordan. Este diseño responderá a las necesidades de cada proyecto y los intereses de cada investigador, pero esta cualidad puede asociarse tanto a científicos o artistas investigadores ya que cada uno de ellos decidirá cuál es la metodología experimental que mejor se ajuste a su proyecto de investigación.

12 Le Roy, Xavier (2012). Entrevista.

Si bien muchos artistas se rehúsan a establecer metodologías fijas, esto no implica la ausencia de ellas o de algún tipo de planificación, sino que más bien habla de una mayor apropiación de la idea de “ensayo y error” como base al proceso investigativo. De todos modos aun cuando aparentemente pareciera no existir un método, es posible encontrar ciertas herramientas metodológicas que permiten establecer de qué modo se está llevando a cabo la investigación, Andrea Torres señala “Para mí siempre es importante la improvisación, también me gusta buscar en el cuerpo, en el movimiento [...] entonces se busca hacer el enlace entre esos lugares también como otro espacio”¹³.

Etapa 5: Análisis de resultados y conclusiones

Una vez que se ha estipulado la metodología sobre la cual se trabajará, comienza el proceso de experimentación propiamente tal, se ejecutan los experimentos propuestos, o comienza el trabajo de campo planificado, etc., el efecto directo de este proceso es la obtención de datos, información arrojada que debe ser recopilada, organizada y analizada para poder llegar a determinar cuáles son los resultados reales obtenidos, de modo de poder sacar conclusiones concretas respecto a ese cúmulo de información. Entendiendo que la danza genera exploraciones en torno a parámetros físicos, relaciones humanas, temporales, espaciales, sensibles, etc., todo ese trabajo también comienza a entregar información, nuevos lenguajes, corporalidades, formas de relacionarse que son analizadas por los intérpretes y creadores para conducir lo que finalmente será una puesta en escena. Ciertamente en la escena no se expondrán todos los resultados obtenidos sino que una edición de estos en coherencia con la propuesta coreográfica particular, pensando además que una obra artística no es una exposición de resultados sino una experiencia sensible propuesta por el autor.

Entonces la puesta en escena que se construye, no necesariamente pasa por la idea de exponer resultados de la investigación, muchas veces para los distintos coreógrafos, lo que se muestra es sólo la exploración sobre las preguntas con la idea que los espectadores sean capaces de cuestionarse por sí mismos aquello que el artista está planteando, Rocío Rivera indica: “A mí me interesa cómo el hecho escénico se transforma en una experiencia conjunta donde puedas compartir efectivamente algunos de los elementos de este proceso de experimentación en torno a la pregunta, entonces la respuesta no importa tanto”¹⁴.

En términos de “resultados y conclusiones” es importante destacar aquí otra de las principales diferencias que es posible observar entre la investigación artística y la científica: La investigación científica busca entregar resultados concretos, universalizables y de fácil comunicación, es decir, deben

13 Torres, Andrea (2012). Entrevista.

14 Rivera, Rocío (2012). Entrevista.

ser de una claridad tal que puedan ser comprendidos por cualquier persona dentro de la comunidad científica¹⁵. Por el contrario en las artes, y en particular en la danza contemporánea, se busca una transformación de la información que es presentada en escena en la particularidad de cada espectador que es enfrentado a la obra. Por lo tanto de estos resultados se construyen distintos conocimientos y niveles de comprensión, que dependerán no sólo de la vinculación de cada espectador con la disciplina y su lenguaje, sino que al ser la experiencia escénica, una experiencia vivida por cada persona, su estado físico y emocional al momento de enfrentarse a la obra repercutirán también en la aprehensión de la misma.

Etapa 6: Comunicación

El paso final de una investigación científica es la comunicación de los resultados, en ciencias esto se hace a través de publicaciones en revistas científicas especializadas, además de congresos u otras instancias donde los investigadores pueden presentar tanto aquellos resultados que ya han sido oficialmente publicados o resultados preliminares de una investigación en curso. En las artes escénicas se podría hablar de la *performance* misma como aquella instancia donde se comparte la experiencia artística con una audiencia, donde se transmitirían parte de los conocimientos que han aparecido en la obra y donde además la misma experiencia escénica se constituiría como un lugar de generación de más conocimientos, ya que como se ha mencionado los mismos espectadores se enfrentan a su propia experiencia. Ahora no hay que descartar otras instancias como publicaciones de libros o artículos, seminarios, ponencias, videos, etc., como otras formas de publicación de conocimientos de distinta índole producidos por las investigaciones artísticas.

La comunicación en las artes escénicas contemporáneas tiende a alejarse de los estándares narrativos del teatro o el ballet clásico donde existía una historicidad generalmente lineal que el espectador podía entender fácilmente, en la actualidad se le exige a quién va a ver una pieza de arte su participación activa, lo que Rancière llama la emancipación del espectador.

“La emancipación por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción.

15 Ciertamente la especificidad técnica propia de cada área dificulta la comprensión de resultados por parte de cualquier persona ajena al lenguaje particular de dicha disciplina, sin embargo cualquier experto que se enfrente a los resultados debiese ser capaz de comprender lo mismo.

Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta.”¹⁶

La danza contemporánea chilena, cada vez se hace más cargo de las ideas a las que se refiere Rancière respecto a la labor activa de las audiencias y por lo mismo el proceso de comunicación se hace más complejo ya que en general requiere que la gente que asiste a ver danza también asuma esta responsabilidad que se les ha impuesto. No obstante esta exigencia puesta sobre los espectadores, aun es posible encontrar creadores que si bien se mueven en el ámbito de la danza contemporánea, buscan conscientemente entregar ciertos elementos que faciliten el proceso de traducción por parte de los espectadores. Joel Inzunza explica: “Si pudiéramos separar en las líneas de creación en lo sensorial, lo narrativo y conceptual, yo trato de abordar un poco las tres con la idea de tomar lo narrativo como una ayuda, en ese sentido pienso en el espectador, trato de entregarle ciertas herramientas que puedan armar como una posible lectura de la obra.”¹⁷

Del mismo modo José Luis Vidal recalca la importancia del poder comunicativo que tienen para él las artes, pero entendiendo esta comunicación no como algo necesariamente racional, sino que sensorial o emotiva. José Luis Vidal, señala:

“La gracia del arte creo yo, o uno de los poderes que tiene es comunicar, pero a través de las emociones, creo que esa es la diferencia con la ciencia que de alguna manera esto tiene que conmoverte, emocionarte, resonarte”¹⁸.

Entonces el tipo de conocimiento que podría ser comunicado a través de la experiencia artística, se construye no sólo a partir del trabajo de investigación del proceso creativo, sino que también de la relación establecida por la audiencia con la obra. Claudia Fuentes se refiere a estos conocimientos en términos de generación de pensamiento donde hay “un desarrollo de un pensamiento artístico en el espectador y por tanto, en el artista a partir de su obra y se genera una reflexión en el sujeto desde la identificación y cruce de lenguajes que participan de una obra, y el cuestionamiento político, social y/o estético que establece el arte”¹⁹.

16 Rancière, Jaques (2008). *El espectador emancipado*. Ed. Manantial 1° ed., 1° reimpresión 2011. p 19.

17 Inzunza, Joel (2012). Entrevista.

18 Vidal, José Luis (2012). Entrevista.

19 Fuentes, Claudia (2012). Entrevista.

A modo de conclusión

Como se puede observar, tanto las pulsiones, los objetivos y la búsqueda de resultados, y la comunicación de éstos, son comunes a las investigaciones en artes y ciencias, presentando sólo diferencias en las formas en que se dan estos procesos, debido a las particularidades de cada área del conocimiento, mientras que a nivel ontológico no hay una distinción real. Sin embargo, las diferencias formales que existen entre ambas y la dificultad de la racionalización del conocimiento artístico son las principales causas de la discriminación de las investigaciones artísticas de los cánones oficiales sobre investigación y desarrollo (como se hiciera notar en el Manual de Frascati).

Sin embargo, en el constante cuestionamiento del mundo, las sociedades y la propia humanidad; las artes buscan sobrepasar sus límites, romper sus cánones y explorar la inmensidad de posibilidades que emergen de la constante renovación de lenguajes, avances tecnológicos, experiencias personales, colaboraciones con otras disciplinas, etc. Todos estos procesos son movidos por la curiosidad humana, su necesidad de entender el mundo que lo rodea y de crear cosas nuevas. Entonces la danza es sólo una de las muchas formas de encausar estas pulsiones y preguntas y lo hace a través del cuerpo, la escena y la experiencia sensible con el otro, pero no se debe ignorar ni subestimar la investigación que está presente en cada creación.

Si bien es cierto que las particularidades de la investigación artística dificultan enormemente su reconocimiento académico, no por ello éstas deben excluirse de la academia del modo en que se ha hecho, sino que tal vez debiese replantearse el modelo positivista imperante para flexibilizar y ampliar las nociones de investigación y del tipo de conocimientos que pueden emerger de ellas, para lograr incluir un campo de lo que podríamos llamar “conocimiento sensible” que en vez de llenar nuestras cabezas de nombres, fórmulas y fechas, llene nuestros cuerpos de sensaciones, experiencias y arte.

En este sentido, el reproche que muchas veces se le hace al arte o al artista sobre su poca disciplina metódica para llevar a cabo su investigación no es tal sino que, como se ha podido observar, es la diferencia propia del área de estudios la que se traduce en un enfoque distinto al abordar los procesos investigativos, pero que al reflexionar sobre ellos y observarlos bajo el prisma analítico de las ciencias duras es posible encontrar más similitudes que diferencias. Estas similitudes muestran que la investigación artística en esencia se conduce como cualquier otro tipo de investigación, aunque la base creativa propia de la disciplina, oculta muchas veces la metodología dificultando su reconocimiento, lo que no por ello implica su ausencia o que exista una diferencia radical con otro tipo de metodologías.

Para concluir es necesario destacar que más que intentar ajustar los procesos creativos de los artistas y coreógrafos a las concepciones científicas establecidas, la intención de este trabajo es poder entender la forma en que estos procesos se constituyen y relacionan entre sí, de modo de poder ampliar los preceptos investigativos y apuntar a tal vez nuevas definiciones epistemológicas. Enriquecidas gracias a la enorme diversidad de formas y quehaceres propios de las artes, a través de un diálogo continuo y permeable que en vez de propender a nuevos axiomas estáticos, se mantenga en un constante flujo de movimiento y evolución ■

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- DESCARTES, René (1998)
Discurso del Método. Océano Grupo editorial, S.A., Barcelona.
- SILVA, Marta (2008)
La ciencia de maravillarse. Ediciones Kultrún, Chile.
- RANCIÈRE, Jaques (2008)
El espectador emancipado. Ed. Manantial. Buenos Aires.

La improvisación en danza como lenguaje.

Una reflexión desde la hermenéutica moderna

Catalina Longás Thompson¹

Resumen

El presente trabajo busca acercarse a la improvisación en danza contemporánea desde un lugar analítico y reflexivo para, desde ahí, indagar bajo qué condiciones puede ser ésta interpretada como un lenguaje. En esta indagación nos preguntamos cómo esas condiciones, que permiten leer la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, entregan un soporte esencial a la práctica y enseñanza de ésta, teniendo presente que la improvisación tiene como función principal permitir que cada uno encuentre su propio lenguaje dentro de la danza contemporánea. Sustentándose en algunas teorías filosóficas sobre la relación entre el lenguaje y la acción, se conquista una perspectiva desde la que es posible leer la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, a saber, el propio lenguaje del cuerpo.

► **Improvisación, lenguaje, interpretación, acción.**

¹ Catalina Longás Thompson. Santiago de Chile 1988. Titulada en Pedagogía en Danza en la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS, 2012. Actualmente se desempeña como ayudante en la Universidad Arcis en las asignaturas Taller de Improvisación I y Técnica Contemporánea II. Desde 2008 se especializa en danza flamenca siguiendo cursos en diversas escuelas de Santiago. Ha ejercido como profesora de Danza Contemporánea para niños en el Colegio El Trigal, Colegio San Leonardo y Colegio La Maisonnette.

Palabras previas

Esta investigación tiene como uno de sus objetivos principales sostener que la improvisación en danza contemporánea puede ser leída como un lenguaje. Los motivos que han determinado la elección de este tema, están relacionados con la experiencia que viví durante los cuatro años de carrera, años en los que llamó considerablemente mi atención los diferentes estados a los que se podía acceder mediante el movimiento del cuerpo. Por mi experiencia y por lo que comentaban mis compañeros, caí en la cuenta de la existencia de una especie de «habla del cuerpo». La experiencia se vivía como si el cuerpo comenzara a expresarse y manifestarse independiente de «uno» (entendido como un ser racional consciente de todo lo que hace), independiente de una decisión calculada que se pudiera tomar en ese momento. Quisiera destacar, en relación con la motivación de esta investigación y con mi experiencia personal que, dentro de todas las herramientas que me aportó mis años de estudio en la universidad, ha sido en la improvisación donde he encontrado más nítidamente una posibilidad de experimentar una forma más personal de practicar la danza.

Para llevar a cabo mi investigación, lo primero que hice fue buscar la mejor manera de hacer comprensible lo que significa improvisación en danza contemporánea. Habiéndome hecho de una mayor claridad respecto a lo que implica el improvisar en danza contemporánea, definí dos marcos teóricos importantes. El primero dice relación con el lenguaje y su vinculación con la improvisación en danza contemporánea, el segundo aborda la relación de lo anterior con la interpretación; aquí adquieren especial importancia algunos elementos esenciales de la teoría de la acción. En el presente ensayo expongo parte de este camino recorrido y algunas de las semillas encontradas en él.

Improvisación en danza contemporánea

Una primera tarea al emprender este camino fue definir cada uno de los conceptos implicados: improvisación, danza y danza contemporánea. Se trataba de establecer una relación entre estas definiciones para hacerse un concepto claro acerca de la improvisación en danza contemporánea. Además, la investigación contempló un apartado histórico en relación con la danza contemporánea que tuvo como objetivo arrojar luz respecto al contexto en el que surge la improvisación en danza y, a partir de eso, indagar acerca de sus motivaciones para poder extraer sus características.

Por *improvisación* se entiende, primero, algo que se hace de pronto sin haberlo planificado con antelación. Segundo, el foco importante de una improvisación está en **lo que** se improvisa, y, tercero, improvisar tiene una estrecha relación con lo efímero y pasajero de una acción, lo improvisado es siempre único e irrepetible. Un claro ejemplo lo constituye una improvisación en danza cualquiera. En ella podemos ver que los movimientos son sin preparación, no se realizan movimientos que se sepan con antelación, o una frase de movimientos previamente fijada. En la improvisación en danza los movimientos nuevos surgen en el momento mismo de improvisar. El foco está en **lo que**

se improvisa, es decir, en los movimientos. Se puede acordar que nos juntaremos a una hora correspondiente o incluso fijar ciertas reglas, pero lo improvisado serán los movimientos que surjan en ese momento. Y, como ya se dijo, esos movimientos serán únicos e irrepetibles, pues si se llegan a rescatar algunos y a fijar, ya se vuelve un fraseo y pierde el carácter de improvisación. Una improvisación como tal jamás puede repetirse. No tiene otro momento de ser.

Carlos Pérez Soto plantea tres criterios que ayudan a definir la *danza*. Primero, en danza siempre es necesaria la presencia del cuerpo humano, segundo, la materia propia de lo que ocurre es el movimiento y, tercero, existe una correspondencia con lo escénico mediante la relación existente entre coreógrafo - intérprete - público². Desde estos criterios es posible afirmar que improvisación en danza son movimientos que ejecuta un cuerpo humano sin haberlos preparados previamente. Como esto parece algo incompleto, pues podría sugerir que cualquier movimiento que uno realiza es una improvisación en danza, es preciso un análisis vinculado a la *disposición* con la cual nos enfrentamos a una improvisación. Lo anterior se refiere a que, estemos donde estemos, o nos encontremos en cualquier situación, la improvisación supondrá siempre una pausa previa, un *hiato* en que se *decide* comenzar a improvisar, es decir, hay un momento de libertad de acción. Con esto se despeja la duda respecto a que todos los movimientos que se ejecutan sin preparación puedan constituir una improvisación en danza.

La *danza contemporánea* y la improvisación en ésta surgen, primeramente, como una vanguardia contestataria a los estilos ya existentes de danza (académico y moderno). Mediante ésta se busca una exploración que vaya más allá de lo establecido, busca nuevas formas de practicar y ejecutar los movimientos que componen la danza. Entre sus objetivos generales, nos encontramos con la intención de querer democratizar la danza (cualquiera puede bailar), liberar al cuerpo de los patrones preestablecidos por otras técnicas, en especial las que emanan de la revolución industrial; se comienza a valorar todo tipo de movimientos (no sólo la técnica y el apresto), se busca fomentar el desarrollo creativo de cada sujeto y encontrar una expresión más libre y auténtica que vaya más allá de las técnicas convencionales.

De esta manera, emerge la danza contemporánea (ya institucionalizada en la universidad). Entre sus características principales cabe destacar su pertenencia a un estilo de danza que no busca cerrar posibilidades presentando patrones fijos de corporalidad y de movimiento. Por el contrario, su intención es abrir posibilidades a cada cuerpo y que cada sujeto pueda moverse desde la realidad y desde la representación de su propia corporalidad. Es un medio para aprender a mover el cuerpo eficientemente en relación a las posibilidades de cada individuo. No unifica a los sujetos, trabaja con cada individuo sin producir estereotipos. Valora sobremanera la auto-reflexión, por lo cual se autocritica

2 Cf. Pérez Soto, C., *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Ed. LOM, Santiago, 2008, p. 19

constantemente dando paso a nuevas posibilidades de movimiento según cada sujeto. Se fomenta una activación sensible del cuerpo, por lo que el rol del intérprete es un rol activo, consciente de su cuerpo y de su accionar.³

Dentro de este contexto la improvisación comienza a tener un sentido y valor propio. Aquí nos encontramos con una de las funciones más esenciales de la improvisación en danza contemporánea, a saber, que cada sujeto pueda explorar su propia corporalidad mediante las herramientas que ha ido adquiriendo para así encontrar su propia manera de moverse, su propio lenguaje corporal.

Desde este concepto de improvisación en danza contemporánea, es posible asumir el desafío de entender los movimientos que la componen como un lenguaje. Para ello nos servimos del pensamiento de tres autores que navegan por las aguas de la filosofía del lenguaje: Ferdinand de Saussure (lingüista), Ludwig Wittgenstein y Gottlob Frege. Primero es preciso detenerse en la forma en que cada uno de ellos comprende y problematiza la realidad del lenguaje para, luego, realizar una analogía entre los elementos que componen el lenguaje y los elementos que constituyen una improvisación en danza contemporánea.

Elementos básicos que constituyen un lenguaje

Saussure plantea que el lenguaje está conformado por la lengua y el habla. La *lengua* es un conjunto de signos distintos que corresponden a ideas distintas. Corresponde a la parte social del lenguaje y, por lo tanto, puede afirmarse que ella se aprende. El *habla*, en cambio, es la ejecución del lenguaje, por lo que corresponde a la parte individual. Dentro de la lengua el signo, a su vez, implica dos aspectos: el significado y el significante. El significado corresponde al concepto y el significante a la imagen acústica (o visual) que se tiene de ese concepto. Un ejemplo de esto lo encontramos en un idioma cualquiera; si pensamos en el castellano, veremos que éste correspondería a la lengua, la cual es aprendida socialmente, y el habla sería cómo ejecutamos esa lengua castellana, es decir, cómo la hablamos. Un signo sería, por ejemplo, “mesa”, el significado de mesa es lo que entendemos por “mesa”, y el significante es la palabra como tal en su sonoridad (cuando se dice) o visual (cuando se ve escrita).⁴

A Wittgenstein se le conocen dos períodos entre los cuales cambió radicalmente su forma de entender el lenguaje. En un comienzo Wittgenstein entendió el significado como representación y, en razón de esto, sostuvo que la representación que un sujeto se hace de un concepto es sumamente concreta y unívoca. Pero luego, el segundo Wittgenstein se percató de que la *significación del len-*

guaje no estaba en la representación, sino en el uso; de esta manera, entender una palabra no es saber o comprender su significado como representación, sino saber cómo se ocupa. Sobre esta base Wittgenstein comienza a utilizar la metáfora de *juegos de lenguaje*, queriendo explicar con ello que existen diversos tipos de lenguajes. Por último, y en relación a lo anterior, agrega a su teoría la noción de *regla*; cada juego de lenguaje tendría sus propias reglas, las cuales se aprenden socialmente mediante aprobación o reprobación, estas reglas nos van indicando el uso de cada palabra en cada juego de lenguaje. “Se piensa que aprender el lenguaje consiste en dar nombres a objetos, a saber: a seres humanos, formas, colores, dolores, estados de ánimo, números, etc. Como se dijo: nombrar es algo similar a fijar un rótulo en una cosa. Se puede llamar a esa una preparación para el uso de una palabra ¿Pero para qué es una preparación?”⁵.

Frege, por su parte, distingue dos elementos fundamentales en el signo, por una parte reconoce la *referencia* del signo, que es lo referido o designado, y que será común en la realidad y, por otra, reconoce el *sentido* del signo, el que corresponde a distintos modos de presentar lo referido y que puede o no ser común entre personas. De esta manera, podemos tener distintos sentidos (modos de presentación) para presentar o referirnos a lo que queremos designar. Un ejemplo clásico que da el autor es cuando nos referimos a Venus como el lucero de la mañana o el lucero de la tarde; tenemos dos modos de presentación distintos para la misma referencia (en este caso Venus). A esto agrega otro elemento, la *representación* que uno se hace del signo, ésta nunca será común entre sujetos, ya que esa representación será siempre subjetiva toda vez que depende de cada individuo.⁶

¿Es la improvisación en danza contemporánea un lenguaje?

En relación a Saussure, lo primero relevante a destacar es lo que él menciona en relación con la capacidad que tiene el ser humano para constituir una lengua, es decir, que lo esencial en el lenguaje no es que el ser humano use su aparato vocal para comunicarse, sino el que constituya uno⁷. Esto es importante en la medida en que la improvisación puede ser leída como un lenguaje que el ser humano constituyó para comunicarse. En relación a los elementos que él expone, aquí sostenemos que ellos sí pueden ser vistos en una improvisación en danza. Si lo observamos por analogía, la *lengua* sería el conjunto de movimientos que la constituyen socialmente y, por su parte, el *habla* sería la ejecución individual (mediante el cuerpo) de esos movimientos. Se podría hablar así de una lengua constituida por movimientos y de un habla del cuerpo. En cuanto al signo,

5 Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, Ed. Crítica, Barcelona, 2004, p. 43

6 Cf. Frege, G., “Sobre sentido y referencia”. En: versión castellana de Valdés Villanueva, L., *La búsqueda del significado: Lecturas de filosofía del lenguaje*, Ed. Tecnos, Madrid, 2005, p. 29

7 Cf. Saussure, F., *Curso de Lingüística General*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1994, p. 38

3 Cf. Longueira, P., Sanhueza, J., Tesis para optar al título de pedagogía en danza *Corporalidad de la danza contemporánea: aproximaciones desde su contexto, práctica y discursos*, Universidad Arcis, Santiago, 2011

4 Cf. Saussure, F., *Curso de Lingüística General*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1994, p. 36 a 42 y 92 a 94

el *significante* sería un movimiento cualquiera constituyente de una improvisación en danza contemporánea y el *significado* sería lo que alcanzamos a “comprender” de ese movimiento.

Extendiendo el análisis anterior, al relacionar la improvisación en danza contemporánea con el planteamiento de Wittgenstein (el significado está en el uso), podemos considerar a la improvisación como un juego de lenguaje, es decir, como una forma de lenguaje. De esta manera, para aprender a jugar este juego de lenguaje habría que aprender ciertas reglas específicas de ese juego. Teniendo presente lo que Wittgenstein sostiene respecto a que el significado consiste en aprender una forma de conducta que se adquiere en el lecho social mediante aprobación y reprobación, en el juego de lenguaje de la improvisación lo social estaría dado por el contexto en el que aprendemos a improvisar. Un ejemplo de esto podemos tomarlo de una clase de improvisación en la universidad: mediante aprobación o reprobación vamos aprendiendo qué se debe o no hacer, vamos aprendiendo las reglas del juego de improvisar en danza contemporánea. Esto abre una problemática central de esta investigación. Teniendo en consideración la función que queremos rescatar de la improvisación, a saber, encontrar el propio movimiento, bien cabe preguntarse ¿cómo puede la improvisación tener reglas? Este tema es una de las claves de esta investigación por lo que volveremos sobre él más adelante.

Ahora bien, recordando a Frege nos encontramos con que el significado está en el sentido y, además, que las cosas que designa el lenguaje tienen más de un sentido (modo de presentación). A partir de este planteamiento nos atrevemos a proponer dos distinciones en que se aplica el planteamiento de Frege a la improvisación en danza contemporánea entendida como lenguaje.

La primera distinción sería considerar la danza como una forma cultural de lenguaje, como podemos observar en la presencia de otros lenguajes (técnico, matemático, científico, etc.). De esta manera, el lenguaje de la danza colabora a enriquecer cierto objeto (entendido también como concepto o temática), es decir, se enriquece la referencia con distintos sentidos (los modos de presentación) con lo cual nos ayuda a entender el objeto de un modo más amplio. Nos referimos a un mismo objeto (referencia) con diferentes lenguajes (sentidos) con lo cual enriquecemos el análisis y el entendimiento del objeto. De esta forma, los lenguajes actuarían de manera complementaria, acercándonos a una misma referencia desde diversas perspectivas. Esto nos ayuda a ponderar la importancia de la danza, toda vez que ella nos entrega una experiencia distinta en relación a los objetos, todo lo cual coopera en la consecución de una perspectiva más amplia.

La segunda distinción es que, ya asumida la improvisación como un lenguaje, dentro de la misma danza podríamos hablar de un mismo objeto con diferentes movimientos, es decir, para la misma referencia plantear diferentes movimientos (modos de presentación), esto es, distintos sentidos. De esta manera, los diferentes movimientos aportarían con distintos sentidos ampliando, así, la forma en que nos aproximamos a la

referencia, pudiendo también ofrecerle al espectador distintos modos de acercamiento. Esto nos revela la importancia de la improvisación en danza contemporánea, toda vez que ella contribuye a encontrar diversos movimientos, es decir, contribuye a que indagemos en diferentes sentidos posibles ampliando, así, el registro y, también, la forma en la que nos expresamos mediante el lenguaje de la danza.

De esta manera se puede hacer una analogía entre los elementos planteados por Frege y los elementos de la improvisación en danza contemporánea. El signo respondería a un movimiento específico del cuerpo. La representación, que es siempre subjetiva, tendría dos caras, la primera que sería por parte del bailarín, la propiocepción que tiene de sí mismo y del cuerpo cuando experimenta ese movimiento y, la segunda, que sería por parte del espectador, la experiencia que tiene cuando observa ese movimiento. El sentido, por su parte, respondería a los diversos movimientos posibles de hacerse para la referencia. Y la referencia sería lo tematizado (concepto, idea, sensación, acciones o prácticas de la cual se quiere hablar).

A partir del planteamiento de estos tres autores se puede extraer algo que, si bien no se ha dicho explícitamente, se ha dado por supuesto en los tres planteamientos, a saber, la función comunicativa que tiene el lenguaje: “Todos sabemos para qué sirve un lenguaje. Sirve para la comunicación”⁸.

Como consecuencia de lo ya dicho se constata que la danza contemporánea es posible de ser interpretada como un lenguaje ya que ella posee también una clara función comunicativa (ejemplo de obras en las que participan intérpretes y coreógrafos), esto nos recuerda el tercer criterio planteado por Carlos Pérez y que dice relación con lo escénico.

Ya que se nos ha revelado la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, bien cabe preguntarse ¿podemos entonces tener una lectura unívoca de los movimientos realizados? Esto abre el otro gran concepto que guía toda la última parte del presente trabajo de investigación: la interpretación.

Entre los elementos básicos de toda comunicación nos encontramos con la estructura emisor, receptor y mensaje. El emisor envía el mensaje al receptor y el receptor interpreta ese mensaje. Es aquí donde emerge la particularidad del lenguaje de la improvisación en danza contemporánea. La exactitud de la interpretación probablemente dependerá del tipo de lenguaje, recordando a Wittgenstein y su metáfora de los juegos de lenguaje, pero nunca será totalmente exacta. A partir de esto, se afirma que la particularidad del lenguaje de la improvisación es que éste se sostiene sobre las propias características de la interpretación, lo que quiere decir que los signos que lo constituyen no tienen una única y unívoca lectura.

8 Lévi-Strauss, C., *Antropología estructural*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970, p. 35

En lo que sigue a continuación, nos inspiramos en parte en las reflexiones de Foucault acerca de la hermenéutica moderna, en especial en su texto titulado “Nietzsche, Freud, Marx”. Foucault comienza planteando dos sospechas importantes que han surgido en relación a las técnicas interpretativas. La primera es que el lenguaje no dice realmente lo que dice, sino que siempre hay un sentido más fuerte, un sentido que está oculto. Y, la segunda, a la que le concedemos una especial importancia en relación con la danza, es que existen muchas otras cosas en el mundo que hablan sin ser necesariamente un lenguaje verbal, es decir, el lenguaje desborda su propia forma verbal. La importancia de estos tres autores, Nietzsche, Freud y Marx, a quienes Paul Ricoeur llamó los filósofos de la sospecha, es que ellos han fundamentado de nuevo la posibilidad de una hermenéutica, toda vez que ellos plantean una nueva posibilidad de interpretación.

Las técnicas y teorías del signo ya no reposan sobre una definición clara de las formas de semejanza (entre signo y significado). A partir de esta nueva forma de concebir la interpretación, en el sentido en que ésta nos concierne a nosotros mismos, somos nosotros mismos los que somos interpelados como intérpretes por la propia interpretación, es que la interpretación llega ser una tarea infinita. Y esto sucede, no porque los signos estén sobre una semejanza sin límites, sino porque hay una apertura en la interpretación que resulta irreductible. A partir de esta idea, Foucault plantea que el signo es ya una interpretación, ésta precede al signo, de lo que obtiene dos consecuencias determinantes para la hermenéutica moderna. Primero, la interpretación, ahora, será una pregunta por el quién, la pregunta ya no es por el significado, sino por quién ha planteado la interpretación. La segunda es que la interpretación vuelve siempre sobre ella misma, con lo cual se llega a un tiempo que es circular, la interpretación se ve obligada a pasar siempre por donde ya ha pasado.

“... Marx, Nietzsche y Freud no han multiplicado, en manera alguna, los signos en el mundo occidental. No han dado un sentido nuevo a las cosas que no tenían sentido. Ellos han cambiado, en realidad, la naturaleza del signo, y modificado la manera como el signo en general podía ser interpretado.”⁹
Foucault, M.

En relación a esto, cabe señalar que el lenguaje que hemos visto surgir en la improvisación en danza contemporánea no está libre de esta característica. Los movimientos en la improvisación no tienen una lectura unívoca, es decir, la improvisación no articula un sistema de signos con significados precisos, sino que ella está abierta infinitamente a un juego de interpretaciones en las que cada nuevo intérprete participa como una pieza más de una tarea siempre inacabada.

9 Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx*, Ed. Espiritu Libertario, Santiago, 2011, p. 49.

Teoría de la acción, hermenéutica e improvisación en danza contemporánea

En relación al planteamiento que realiza Foucault y a la relevancia que adquiere el *quién* en la interpretación, se hace necesario, primero, señalar el cambio histórico que ha tenido la forma de entender al sujeto, debido, también, a que es a partir de este cambio histórico, comprendido como crisis del sujeto, en que se inserta, o más bien, surge, la improvisación en danza contemporánea. Segundo, nuestra exposición deriva a una presentación de los elementos fundamentales de la teoría de la acción vista desde la hermenéutica moderna para, tercero, cerrar esta investigación en éste, su primer desarrollo, en el establecimiento de un vínculo entre la teoría de la acción y la danza contemporánea.

a.) Crisis del sujeto

Las diferencias más relevantes en la forma de concebir al sujeto a lo largo de la historia radican, a grandes rasgos, en lo siguiente: la modernidad instala una confianza suprema en la razón humana para conocer al sujeto y su entorno y así alcanzar una representación verdadera del mundo. El sujeto moderno es un sujeto que se siente consciente de sí mismo mediante su razón lógico matemática con la que conoce el mundo y los mecanismos propios de sí mismo. De esta forma se tiene una idea unitaria de la historia humana, la que además va siempre en progreso¹⁰. En el cambio que ocurre con la posmodernidad y con lo que se ha denominado crisis del sujeto, el individuo comienza a desengañarse de que la razón tenga el poder que antes describimos, poder que apuntaría a encontrar la verdad en cada ser humano, una representación posible de lo que somos. Es en esta crisis del sujeto que aparecen los autores nombrados por Ricoeur como filósofos de la sospecha, Nietzsche, Freud y Marx, y son estos los que rescata Foucault subrayando el particular modo en que ellos pusieron de manifiesto la crisis experimentada por el sujeto moderno.

De esta manera, estar en el mundo ya no consiste en representarnos con certeza una naturaleza humana de la que se sigue un comportamiento determinado. Estar en el mundo significa “experimentar la libertad como una oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento”¹¹. La libertad consiste en una apertura irreductible de posibilidades que viajan entre lo que somos y lo que podríamos ser o hacer. Con esta transformación que padece el sujeto se experimenta una pérdida del sentido de realidad, con lo cual se tiende a buscar una emancipación de la razón que, en ocasiones, provoca una pérdida del propio sujeto.

Interesa rescatar esta transformación toda vez que ésta afecta directamente a la forma en que se concibe y se comienza a ha-

10 Cf. Vattimo, G., *La Sociedad Transparente*, Ed. Paidós/ I.C.E. – U.A.B., Buenos Aires y México, 1989, p. 74 y 75.

11 Vattimo, G., ob. cit. p. 86.

cer arte y, por ende, también a la improvisación. Ejemplos de esto son el free jazz en la música, donde se practica la música no ya anclada a una estructura, a una razón ordenadora, o en la pintura cuando comienza a predominar el color por sobre la forma, como en la obra *el grito* de Munch, en que predomina la expresión del color. La danza no queda libre de este cambio y se ve afectada también por esta crisis que experimenta el sujeto y, precisamente, la improvisación se empieza a practicar en consonancia con esta crisis. Quizás sea de este clima aquí descrito que surgen los ideales que acompañan a la improvisación en un comienzo: liberación de la razón para dejar que el cuerpo se mueva, dejar las antiguas técnicas para encontrar lo propio, rechazo a una razón ordenadora del movimiento dejándose llevar sólo por el deseo de moverse.

Lo que cabe rescatar de este momento es que, no se sigue necesariamente de la búsqueda de una emancipación de la razón, o de las formas modernas de entender al sujeto, que se deba perder necesariamente toda conexión con las guías anteriores, como si emancipado o libre se pudiera entender como sinónimo de puro caos, pura indeterminación y azar, sin ninguna especie de guía u orden. Sostenemos que, a pesar de toda la crisis vivida por el sujeto y el caos que se experimenta en un comienzo, seguimos viviendo, y seguimos decidiendo, y afirmando y negando cosas, es parte de la condición a la que estamos arrojados. Desde este lugar apuntamos hacia algunos elementos básicos de la teoría de la acción buscando un sustento a esa emancipación anteriormente mencionada, que, sin duda, persigue la improvisación en danza contemporánea, pero entendiendo a la vez que esa libertad no es algo “light”, basado en puro caos e indeterminación, sino que tiene soportes y que, precisamente el entender y sacar a luz esos soportes, es lo que puede darnos una verdadera y más real libertad.

b.) Elementos fundamentales de la teoría de la acción desde la hermenéutica.

Hannah Arendt en su libro “La Condición Humana”, expone una visión del ser humano justamente centrada en las condiciones que lo constituyen y no en una naturaleza del ser humano. El planteamiento general de Arendt es que al hombre, la vida en la tierra se le ha dado bajo tres actividades fundamentales que conforman la vida activa: labor, trabajo y acción. La labor corresponde a todo lo que se hace y que depende de nuestra estructura biológica, está ligada a las necesidades vitales de la vida. El trabajo es todo lo que se hace en cuanto a la producción, es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, el trabajo genera un artificial mundo de cosas. Por último, la acción, que es donde nos centraremos, es la única actividad que se da entre hombres sin que medien cosas o materia, es la condición de la pluralidad, es la condición suficiente y necesaria de toda vida política. La acción corresponde a la capacidad que tiene el individuo, desde que nace, de comenzar algo nuevo, corresponde a la iniciativa.

La pluralidad es la condición con la cual nos diferenciamos entre seres humanos, tiene un doble carácter, el de igualdad

y el de distinción, en otras palabras, somos todos humanos y por tanto todos distintos. La pluralidad es la condición básica para el discurso y la acción, si los hombres no fueran iguales no podrían entenderse, y si no fueran distintos no necesitarían del discurso y la acción para entenderse. Con la palabra y con el acto nos insertamos en el mundo humano. La acción surge desde el comienzo, desde que nos adentramos en el mundo cuando nacemos y al cual respondemos iniciando algo nuevo, distinto en cada ser humano, lo que depende de cada iniciativa. Esto nos recuerda el tema de la disposición y elección con la cual uno se enfrenta a una improvisación y nos hace referencia al poder elegir, es decir, nos recuerda que somos libres. La libertad de acción es parte de nuestra condición humana. Discurso y acción están íntimamente relacionados y tienen una cualidad reveladora ya que permiten el conocimiento de alguien. En la condición actual de la existencia, la acción, para que se constituya como tal, debe darse en presencia de otros, a diferencia de la fabricación, ella no puede darse en aislamiento. De esta forma, al estar constantemente en relación a otros, mis acciones son interpretadas por otros, así como uno interpreta la de los demás, interpretación que, es preciso destacar, forma parte constitutiva de la misma realidad de la acción.

Teoría de la acción y danza contemporánea.

Si consideramos, entonces, la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje que debe ser interpretado, podemos, también, relacionarla fácilmente con el discurso y la acción recién mencionados. En relación a esto, considerando entonces la improvisación como una acción, la vinculamos ahora con el concepto de pluralidad. La propuesta es que la improvisación en danza aparecería como una herramienta con la que se desarrolla la pluralidad, es decir, una suerte de oportunidad en la que cada individuo decide, mediante su propia iniciativa, su forma de moverse, encuentra, por así decirlo, su lenguaje particular. En otras palabras, aprendemos todos lo mismo (técnica en danza contemporánea), pero luego, mediante la improvisación, encontramos nuestro propio discurso. Mediante ese discurso y esa acción de improvisar nos diferenciamos de los otros seres humanos que bailan, abriendo posibilidades de movimiento, inéditas posibilidades de expresión.

Ahora bien, ya vimos que Arendt sostiene que para que la acción sea real y constituya su dimensión simbólica, necesita del otro que interpreta esa acción. En el caso de la improvisación como lenguaje, necesitamos del otro a quien le comunicamos lo que queremos, necesitamos del otro que recibe e interpreta nuestro mensaje. A partir de este principio se constituye lo que se denomina *triángulo hermenéutico*, es decir, si leemos la improvisación como lenguaje, es preciso observar cómo se constituye un triángulo interpretativo entre el bailarín, los movimientos improvisados y el espectador que interpreta esos movimientos. En ese triángulo hermenéutico es donde aparece lo que Ricoeur denomina la estructura simbólica de la acción (en este caso de la acción de improvisar leída como

un lenguaje). La idea de que la acción deviene real con un otro que la lee e interpreta, es porque al leer dicha estructura simbólica, agrega el elemento que la hace real. En este sentido la acción actúa como signo de algo (de nosotros mismos) y en su ser signo le va su realidad, cuando otro mediante otra acción, la interpreta.

En relación a este triángulo hermenéutico surge todo un entramado social en el que se aprende a improvisar. Esa trama social no se constituye ajena a relaciones de poder y es por esto que nos encontramos con reglas para improvisar (recordando a Wittgenstein). Lo recién afirmado puede, quizás, sonar contradictorio ¿Cómo una actividad que implica encontrar lo propio puede estar reglada por otros? Caería la improvisación finalmente en una práctica institucional, tal como suele ser practicada en la universidad; extraviaría su sentido original y caería más bien en un cumplimiento de cierta estética que deciden “los que están arriba”, “los que han improvisado más que uno”, “los que saben de qué se trata”.

A propósito de esta acuciente pregunta, queremos esbozar brevemente una idea final acerca de un tema de gran importancia para la presente investigación. Si bien esas relaciones de poder existen y son quizás inevitables en toda trama social, no son necesariamente malas o perniciosas; sostenemos a este respecto que la improvisación sí puede enseñarse, y que esas relaciones de poder pueden ser beneficiosas si se sabe que están, si se hacen conscientes y visibles y, desde ahí, se ocupan de buena manera, siendo éstas sometidas a una constante revisión y reflexión. Comprender esas relaciones de poder, ese contexto y las bases (bases entendidas como todo lo que aprendemos y que mencionamos anteriormente) sobre las que se practica habitualmente la improvisación, es crucial para poder alcanzar la libertad de movimiento necesaria y encontrar nuestro propio lenguaje. Al conseguir comprender este proceso, entendemos, a la vez, de qué forma se puede significar e interpretar el lenguaje de la improvisación en danza contemporánea.

Reflexiones finales

Para finalizar, quisiéramos destacar que esta investigación, por ser de carácter exploratorio, se encuentra lejos de pretender plantear algún determinismo o verdad totalizadora en torno a la improvisación en danza contemporánea. Más bien, la intención es abrir un cuestionamiento, una conversación, un diálogo que aporte a su práctica y a entenderla mejor, permitiéndonos, así, rescatar todas las posibilidades que ésta nos ofrece. A partir de aquí proponemos dos reflexiones a manera de provisional desenlace.

La primera reflexión centra la atención en el sujeto que enseña improvisación en danza contemporánea. Nos parece que es importante que éste jamás pierda de vista la función y esencia que la improvisación posee, a saber, abrir posibilidades de movimiento a cada individuo para que así pueda encontrar su propio discurso en el que desarrollará su pecu-

liar forma de actuar en relación a la danza contemporánea. De esta manera, se hace muy necesario el someter a un cuestionamiento y reflexión constante las formas con las que se enseña a improvisar, las cuales debieran ser susceptibles de variaciones permanentes dependiendo de cada alumno.

La segunda reflexión tiene relación con los que deseamos aprender a improvisar y la forma en que lo hacemos. Aquí es rescatable lo recién mencionado, que resulta fundamental para alcanzar libertad de movimiento y, en esa libertad, encontrar nuestro propio lenguaje: el comprender la condición que la improvisación en danza contemporánea tiene detrás; esa comprensión está constituida por todo lo expuesto a lo largo de este trabajo: historia, lenguaje, formas de concebir al sujeto, formas de interpretar, relaciones de poder.

Lo relevante de tener consciencia de esto, es que todo lo que se aprende, e inclusive, las condiciones actuales sobre las que se da la improvisación, no son estructuras fijas y están abiertas siempre a modificaciones. De no concebirlo así, entonces las posibilidades de movimiento, en vez de expandirse, tienden a cerrarse totalmente. Es muy importante destacar la función, no sólo que tiene la improvisación en danza, sino que tiene en general el arte, de abrir la mirada a lo permanentemente diferente que puede ser el mundo que compete y habita el ser humano:

“Dilthey piensa que el encuentro con la obra de arte [...] es una forma de experimentar, en la imaginación, otros modos de vida diversos de aquel en el cual, de hecho, se viene a caer en la cotidianidad concreta. Cada uno de nosotros, al madurar, restringe sus propios horizontes de vida, se especializa, se ciñe a una esfera determinada de afectos, intereses y conocimientos. La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, y, así haciéndolo, muestra también la contingencia, relatividad y no definitividad del mundo ‘real’ al que nos hemos circunscrito.”

Por último, cabe recordar las dos preguntas que abren y cierran esta investigación, al menos en el lugar en que se encuentran en el presente estas reflexiones. Tan importante como intentar responder a ellas es el de mantenernos atentos a su fuerza interrogadora, pues este ejercicio ayuda a entender mejor todo lo que implica el enseñar y el aprender a improvisar en danza contemporánea y, a su vez, mantiene viva la consciencia sobre el papel que ésta puede llegar a tener. Cabe mencionar que la improvisación puede tener otras funciones, pero esta investigación se ha centrado en la de abrir posibilidades.

¿Cumple actualmente la improvisación en danza contemporánea, en la forma en que se está haciendo y practicando, con su objetivo fundamental, a saber, abrir constantemente nuevas posibilidades a cada sujeto?

¿Existe una forma en la que se pueda enseñar la improvisación en danza contemporánea a cada bailarín de tal forma que encuentre su propio lenguaje, es decir, sus propias posibilidades de movimiento? ■

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Libros

- ARENDT, Hannah (2009)
La condición humana, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- ARENDT, Hannah (2008)
La promesa de la política, Ed. Paidós, Barcelona.
- ARENDT, Hannah (1995)
De la historia a la acción, Ed. Paidós, Barcelona.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1994)
Curso de Lingüística General, Ed. Losada, Buenos Aires.
- ETIENNE, Souriau (1988)
Diccionario Akal de Estética, Ediciones Akal, S. A., Madrid.
- FERRATER Mora, José (1994)
Diccionario de Filosofía, Ed. Sudamericana.
- FOUCAULT, Michel (1994)
Hermenéutica del sujeto, Ed. La Piqueta, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (2011)
Nietzsche, Freud y Marx, Ed. Espiritu Libertario, Santiago.
- FRANKL, Víctor (2004)
El hombre en busca de sentido, Ed. Herder, Barcelona.
- FREGE, Gottlob (2005)
Sobre sentido y referencia, versión castellana de Luis M. Valdés Villanueva en La búsqueda del significado: Lecturas de filosofía del lenguaje, Ed. Tecnos, Madrid.
- HURTADO, Lorena y ALCAÍNO, Gladys (2010)
Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000, Ed. Ocho libros, Santiago.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1970)
Antropología estructural, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
- MELLADO, Paulina (2008)
Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace, Ed. Lara Hübner González, Santiago.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999)
Así habló Zaratustra, Ed. Alianza, Madrid.
- PÉREZ, Carlos (2008)
Proposiciones en torno a la historia de la danza, ed. LOM, Santiago.
- RICOEUR, Paul (2008) Hermenéutica y Acción, Ed. Prometeo Libros, Buenos Aires.
- VELÉRY, Paul (1944)
El Alma y la Danza, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires.
- VATTIMO, Gianni (1984) La Sociedad Transparente, Ed. Paidós/ I.C.E. – U.A.B. Buenos Aires y México.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2004) Investigaciones filosóficas, Ed. Crítica, Barcelona.

Tesis

- BIANCHI, Paulina (2010)
Tesis “Improvisación en danza” Aproximaciones a una propuesta teórico-reflexiva, en aporte al proceso de formación integral del estudiante de danza, Universidad Arcis, Santiago.
- JIMENEZ, Camila (2011)
Tesis para optar al título de pedagogía en danza Paulina Mellado ¿inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena? Universidad Arcis, Santiago.
- LONGUEIRA, Paulina y Sanhueza, Javiera (2011)
Tesis para optar al título de pedagogía en danza Corporalidad de la danza contemporánea: aproximaciones desde su contexto, práctica y discursos. Universidad Arcis, Santiago.

Artículos

- BANES, Sally.
La danza posmoderna en cuadernos de teatro nº12 Teatro y Artes (compiladora Julia Elena Sagasetta), Instituto de Artes del espectáculo, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires.
- LONGÁS, Fernando (2003)
De aquello que el hombre no puede perdonar. Sentido de una conmemoración, Revista Mensaje, Ed. Especial, Santiago de Chile.
- LONGÁS, Fernando (2011)
Las máscaras de la verdad. En torno a la realidad de la acción, Revista Teoría del Arte, Facultad de Artes de la U. de Chile, Nº 19/20, Santiago.
- PÉREZ, Carlos (2011) Conferencia en el marco del primer festival de composición en tiempo real en octubre del 2011, Universidad Mayor, Santiago.

Linkografía

- PAOLILLO, Carlos. Clásicos del siglo XX. Una serie. Posmodernos [en línea] [ref. de 17 de enero 2012].
Disponibile en web: < http://susy-q.es/web_susy/clasicos20.htm>
- Historia de la danza contemporánea, [en línea] [ref. de 17 de enero 2012].
Artículo online en relación al libro The Handy e-book of Contemporary Dance History de Maira Naranjo.
Disponibile en web: <<http://www.contemporary-dance.org/historia-de-la-danza-contemporanea.html>>
- CAPRIOTTI, Fabiana, Nueva Danza, [en línea] [ref. de 20 de Enero 1012].
Disponibile en web: < <http://fabianacpriotti.blogspot.com> >
- DE BUSTOS, Eduardo, clases de filosofía del lenguaje de la Universidad Nacional de Educación a distancia. Unidad 17: Significado, uso y comunicación: Las investigaciones filosóficas de L. Wittgenstein [en línea] p. 4 [ref. de Agosto 2012].
Disponibile en Web: http://www.google.cl/url?sa=t&rc=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uned.es%2Fdpto_log%2Fbustos%2FPublicaciones%2FFilosofia%2520del%2520lenguaje%2FUNIDAD%252017.doc&ei=aoyFUN_fKcHV0gGZqIGgDA&usg=AFQjCNFQLUL0oGZThF2jJC7zKT0ApBEEBQ

Estudios de la performatividad para la danza contemporánea en el siglo xxi: Los efectos del lenguaje

Vesna Brozvic Gaete¹

Resumen

Este La corporalidad, como parte constitutiva del sujeto que dibuja su campo de acción, forma parte de la identidad del artista y de la obra a partir de las agencias que arroja en un contexto determinado. A esto se reclama la posibilidad de crear una experiencia artística, considerando que los efectos del arte son mediados por Aparatos Ideológicos soberanos que determinan la identidad de los sujetos en su historicidad, y respecto su práctica social y política. Así, la danza contemporánea será un dispositivo interpelado por el lenguaje y la performatividad de la identidad de los sujetos hará sus efectos en tanto espacio normado de ideología.

► Ideología, performatividad, experiencia.

1 Profesora y Licenciada en Danza UARCIS, chilena, diez años relacionada a la danza contemporánea, desempeñándose además en diferentes campos artísticos privilegiando propuestas multidisciplinarias. Trabajó en proyectos como SKIN Piel Azul Valparaíso, Chile 2011; 9na Convención de artes escénicas del Archipiélago, Chiloé; y en el documental "Vida y fe al sur del mundo", Nazareno de Caguach, Chiloé. Durante 2011 forma parte del Colectivo transversal de Composición en Tiempo Real Núcleo al Azar. Desde 2008 publica de forma independiente y continua en el blog <http://fusadanza.blogspot.com/>. Participa durante 2010 del boletín universitario Calostro; desde 2012, publica en el portal danzacontemporanea.cl, y se integra a la revista de danza contemporánea de Buenos Aires Segunda cuadernos de danza.

La práctica de la danza contemporánea es un dispositivo de enunciación interpelado por el lenguaje y por los Aparatos Ideológicos de Estado². Está constituido por normas que se reproducen en el efecto soberano de la ideología sobre los sujetos y que se confirman gracias al poder performativo del lenguaje. Un poder que referirá a la capacidad del lenguaje de construir al sujeto.

Podemos entender el concepto performatividad desde dos aristas, para así añadir su relación con la influencia del lenguaje con el sujeto. En primer lugar, entendemos la performatividad como un ejercicio, una acción mediante la emisión de un enunciado, más que un adjetivo o herramienta perteneciente al arte escénico. Su origen como denominación data de las investigaciones sobre filosofía del lenguaje de John Austin de mediados del siglo veinte³. En ellas, el filósofo norteamericano reflexiona en torno al lenguaje como dispositivo, como un canal de activación de situaciones, adelantándonos que ya no puede concebirse solo como un mero instrumento de comunicación y por lo mismo no debe estudiarse como tal. Es entonces como Austin hace distinguir entre dos formas de enunciación, aquellas que tienen un carácter de verdad o falsedad, que constatan o describen un estado de cosas, de aquellas que tienen efectos sobre la realidad. Estas últimas, enunciaciones performativas⁴, tienen un carácter activo, siendo que su formulación es “realizar una acción, o parte de ella (...)”⁵.

De esta manera el lenguaje no será solo un enlace descriptivo de la forma con la comprensión humana, sino que también tendrá implicancias, convirtiéndose en un actor fundamental dentro de la concepción que los sujetos tienen respecto del mundo. El poder de construcción del lenguaje se activa gracias a la cultura, eslabón que posiciona las relaciones humanas dentro de una plataforma común, que permite saber a qué se refiere una palabra y un concepto, o bien, que sucederá en determinada actividad o evento. Dentro de la cultura, toman lugar las *convenciones*, acuerdos comunes que poseemos y que se activan en cada contexto de relación⁶. Estas convenciones

están atadas al lenguaje, pues se generan gracias a la definición que le hemos otorgado a las palabras y por la acumulación de conocimientos que se traducen a través del tiempo, en que podamos comprender cosas que no son nombradas en determinados contextos comunicativos.

Como sucede en el caso de la preparación de un té, es posible preguntar, inmediatamente, cuántas cucharadas de azúcar se desean. En este caso, el interlocutor comprende que existe una relación entre el té y el azúcar, comprensión que proviene de su cultura y en su enunciación; se expresa como una convención. Aun así, esto puede ponerse en duda en determinados contextos -como también en otras culturas- en la medida en que existen sujetos que, por ejemplo, no utilizan azúcar en la preparación del té. Si el interlocutor, aquel que ofrece un té, sabe que a quien se lo ofrece, no utiliza azúcar, es probable que no la ofrezca. Es así como las convenciones se modificarán dependiendo del contexto de comunicación, a pesar de que pertenezcan a culturas en común.

El significado de las palabras no será unilateral, sino dependiente de su uso⁷, el cual está dado por el contexto. Así, para que un acto de habla sea posible, sea *afortunado*, es decir, produzca los efectos que nombra, tendrán que cumplirse ciertas *condiciones*⁸, las cuales son convenciones puestas en relación, reglas de uso. Por ejemplo, en un bautizo, es necesario que se encuentre un cura presente, que diga las palabras “yo te bautizo” en el momento en que se encuentra cerca de una niña o niño y le derrama agua en su frente. Así la niña o niño se encontrará bautizado y este acto de habla puede darse como *afortunado* puesto que se cumplen las condiciones necesarias. Esto será un acto de habla performativo, puesto se está realizando un acto mediante palabras.

Estas condiciones que dan forma a los actos y ritos humanos, pueden variar por las culturas en las cuales se inserten, en tanto las convenciones también varían. El arte escénico, espacio perteneciente a esta cultura, posee sus propias condiciones: su parentesco, por ejemplo, con una sala en la cual llevarse a cabo, el citar a un horario determinado a la audiencia, las luces, que se encienden cuando la función comienza y el silencio por parte del público. Estas condiciones, como muchas otras que no han sido mencionadas, dan a entender que los participantes, la obra escénica como tal. Ahora, ¿Cómo es que, al plantear esta analogía conceptual, la obra escénica se convierte en enunciado performativo, y así entonces, produce los efectos que nombra?

Las *condiciones* son convenciones que hemos adoptado a lo largo del tiempo. Al modificarlas, la comprensión que el

2 Althusser, L. Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado, Freud y Lacan, Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>, 1969.

3 Austin, J. Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones, Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/>, 1955.

4 En el texto citado, se refiere a estas enunciaciones como *realizativas*, traducción que provendrá de *performative*, palabra que a su vez proviene de *perform*, que en inglés refiere a realizar o a llevar a cabo algo. De todas formas, el uso de *performativo* se ha hecho conocido al hablar de los estudios de Austin, como es en el caso de la performatividad del género, aplicación de Judith Butler de los estudios de Austin, que trataremos más adelante en ese texto. El optar por el uso de *performativo*, en vez de *realizativo*, le otorga el eje necesario a esta aplicación particular, la de la teoría de los actos de habla de Austin, con la danza contemporánea.

5 Austin, J. Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones, Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/>, 1955. Pág. 5

6 Ibid.

7 Wittgenstein, L. *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.

8 Austin, J. Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones, Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/>, 1955.

público tendrá de lo que se está llevando a cabo se modifica también; es por esto que se hace tan delicada la relación entre una obra de danza y la audiencia. El contexto sitúa la comprensión del lenguaje y los efectos que este tiene en una situación.

El segundo aspecto a considerar respecto del poder performativo del lenguaje, deberá entenderse desde los efectos de la ideología sobre los sujetos. La ideología, como la transposición imaginaria que los sujetos realizan respecto de sus condiciones reales de existencia⁹, actúa en la interpelación que el lenguaje realiza en ellos. Se ejercita como performatividad a través de la reiteración cotidiana: al ser nombrados *por nuestro nombre*, al ser llamados con un grito, se nos interpela, es entonces cuando, como sujetos, ingresamos al lenguaje y por tanto al universo de convenciones por la cual nos hemos conformado. Aquí, el acto de habla se da en tanto repetición, es así como el discurso producirá los efectos que nombra, y es la ideología un contenido que delinea nuestra percepción de la existencia, por tanto su poder performativo se encontrará presente.

El filósofo argeliano Louis Althusser llama Aparatos Ideológicos de Estado a los dispositivos que permiten la reiteración de una norma con el fin de asegurar la reproducción de las fuerzas de trabajo, desde la lucha de clases. Estos Aparatos ejercen un poder soberano en tanto la reiteración que los sujetos realizan del orden ideológico que se propone. Este ejercicio continuo de repetición, permite que el sistema económico se resignifique, siendo nuestras condiciones reales de existencia entendidas a partir de allí. Esto es, una estructura valórica que se reproduce en todo orden de Aparatos, la publicidad, las instituciones del conocimiento como universidades o colegios, la familia, la iglesia y un centro cultural, etc. El arte en todas sus manifestaciones, no estará ajeno a este ejercicio normativo, sobre todo en el ámbito académico, donde ejerce su influencia fuertemente sobre el método de investigación y creación artística.

Podremos considerar una relación estrecha entre lo cotidiano y el arte, de manera similar a lo que fue la vanguardia artística de fines de los sesenta y de la década de los setenta, donde el arte se entendía como vida cotidiana; no tan solo como un campo adscrito al especialista.

Desde los contextos de enunciación espectacular que atraviesan el arte, su inclusión en los medios masivos de comunicación y de alto alcance, la figura del artista se posiciona en estos espacios como una mercancía a la cual tendremos acceso, los medios funcionan como Aparatos Ideológicos, que identifican, sitúan y transponen la identidad de un artista como un bien accequible (una imagen) para replicar en

nuestros cuerpos. El centro de interés se encuentra también sobre las prácticas de estos títeres mediáticos y en los efectos que estas causan en las relaciones entre ellos (las relaciones románticas, los pleitos, etc.). Y habiendo abandonado el arte todo protagonismo, el resto de los mortales accedemos a la posibilidad de *espectacularización* de nuestra identidad gracias a la red (social) virtual. Tanto como respuesta a un fenómeno social, como tecnológico (y productivo), el ejercicio del espectáculo no sólo será de carácter artístico, sino también identitario y performativo.

Al transponer la propia identidad, o bien, la identidad de un artista o personaje del espectáculo a través de una red social virtual, un medio como la televisión, o en la publicidad del espacio público, seleccionamos un aspecto de ese sujeto, enmarcándolo como una denominación que, en tanto reiteración, se transforma en una norma. Así toma forma el aspecto ideológico que impone el ejercicio de *espectacularización*, y performativo, al producir los efectos que ese discurso nombra.

La filósofa norteamericana Judith Butler¹⁰ encara este análisis desde la teoría queer, respecto de la denominación de sexo-género, reclamando la performatividad del género como ejercicio reiterativo de una norma que se constituye a partir de una construcción previa de orden ideológico, en la repetición de un discurso que produce los efectos que nombra sobre los sujetos, planteando esta denominación como un dictamen fundamentalmente cultural, no dado de antemano, ni menos, previo al lenguaje. Destaca cómo la autora plantea la noción de lo natural, dado como un fundamento intransigente respecto de muchas de nuestras condiciones de existencia, usada en contextos cotidianos de comunicación, como en otros ilustrados, el poder soberano de esta noción promete a la humanidad una condición previa al lenguaje, como si este (el lenguaje) solo nombrara lo ya existente. Butler propone, a grandes rasgos, la pluralidad de determinaciones sexuales, en tanto identifica que estas interpelaciones disponen producir ideología, no representarla. Con esto, la ideología (tanto como el lenguaje) denota una capacidad de producir, más de exponer mediante la descripción, una realidad posible. La ideología, tanto para Butler como Althusser, no se identifica a partir de una línea de pensamiento o de ciertas tendencias valóricas y/o morales, dadas de una vez y para siempre, sino que es esta una condición dada en cada su sujeto por su articulación con la sociedad y el lenguaje, y además, ésta, estará siempre determinada por Aparatos normados.

El proceso de construcción que el lenguaje realiza sobre los sujetos es constante y continuo, por tanto, dado a sufrir modificaciones. Esto nos da un espacio de transformación social importante, pero será también, la mayor fuente del poder del Aparato, la imposibilidad de identificar la fuente empírica del mismo.

9 Althusser, L. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Freud y Lacan, Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>, 1969.

10 Butler J. *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, España, 1997.

Y entonces, ¿Cómo vinculamos esto con la práctica de la danza contemporánea?

La danza contemporánea sostiene una relación activa con el lenguaje, la enseñanza de la danza se traduce en la experiencia que el cuerpo tiene al realizar un movimiento, experiencia del estudiante, pero instruida por el profesor no sólo a través de la realización de un movimiento que luego el alumno imitará, sino también en la verbalización que este realiza respecto de lo que lo constituye dicho movimiento, atingente al estilo y a su vez al método de enseñanza. En el contemporáneo atendemos generalmente a principios del movimiento que se erigen en el cuerpo como estructura previa al lenguaje, nociones que nos entregan las ciencias aplicadas a una técnica que nos permite bailar. Se instruyen mediante la sapiencia de que el funcionamiento del cuerpo es similar en todos los cuerpos, por tanto su disposición será efectiva. Este es un discurso cargado de una condición ideológica que delinea la instrucción de la danza, el apego a la ciencia física, convenciones que llevan a cabo un efecto sobre el cuerpo del estudiante, mediante la ecuación: discurso y movimiento del profesor, depositada en el estudiante.

En cuanto a su despliegue escénico, la danza contemporánea, nace como respuesta *contestataria* a la danza moderna, práctica que venía desarrollándose desde principios del siglo veinte. A partir de mediados de la década del 60' ingresa en el lenguaje de la danza, en este caso en sus caracteres estéticos, formas de movimiento cotidianas, caminar por ejemplo, como posibilidad de ser arte, como posibilidad de ser danza. Podemos imaginar lo que la época aporta a esta tendencia, tanto como la tendencia produjo sus efectos en este contexto, y comprobar si se quiere, en relatos como el de Roselee Goldberg¹¹ sobre la historia de la performance en el siglo veinte. Ahora bien, esta forma de producción de danza se instala con el paso de los años y se academiza, dejando su condición de vanguardia para sistematizarse derivando en técnicas como la que señalábamos respecto del ejercicio pedagógico de la danza en el párrafo anterior. La producción se *complejiza* y lo que vemos hoy en escena, que se señala como danza contemporánea, muy pocas veces parece ser cotidiano. De hecho, en general, la obra de danza contemporánea no se entiende, así es que podríamos aseverar que dista de ser cotidiana. No podríamos afirmar que es que no se da a entender, o es el que el público tiene una relación distante con ella.

El reclamo del entender una obra, es una oportunidad que tomaremos para impulsar un giro en la práctica actual de la danza contemporánea y el arte escénico. El espectador se relaciona generalmente con el entender la obra de arte, en tanto necesita traducir desde sus convenciones la obra que está visitando, para comprender su existencia en el mundo en ese mo-

mento. Un ejercicio ideológico que realizamos los sujetos día a día, es el que se extrapola a la obra de arte. Las convenciones nutren las relaciones humanas en el momento en que emergen, lo mismo sucede en la obra, hago caso a aquellos signos que me otorga, para lograr conformar una relación con ella.

El ejercicio performativo que puede producir una obra escénica tiene relación con esto, una obra nombra y/o declama un cierto estado de cosas. Sea a través del lenguaje, del movimiento, o de ambos, una obra está provista de signos que acusan convenciones, a pesar de ser o no su intención. Es por esto que el cuerpo del sujeto intérprete, aquel que danza, siempre será el sujeto normado e interpelado por el lenguaje y la ideología, cuando no danza, cuando camina por la calle o compra un boleto de metro. Su identidad, no está fuera la obra y esto es algo a considerar para la creación de la misma: para su método, su puesta en escena, su narrativa, etc.: para todos aquellos factores que conforman la obra de danza contemporánea. Si su intención es producir los efectos que su discurso nombra, esto será *afortunado* -y por lo tanto efectivo-, si las condiciones en que se lleva a cabo son adecuadas; y el hacerse cargo de estas condiciones, es una tarea que el creador debe tomar acuciosamente, darse a entender o no, es tarea y responsabilidad, no como deber, sino como conocimiento de causa, del creador, no de la audiencia.

Ahora bien, propondremos aquí, un dispositivo escénico que como analogía, se acerca a esta condición. La obra escénica será una *experiencia* en torno a la cual, la relación entre el artista y el espectador es fundamental. Las condiciones de entendimiento se amplifican, o bien se adjudican solo a ese momento determinado, haciendo posible la comprensión gracias a que desde aquel momento particular de enunciación y desarrollo, se derivan convenciones que se activan en esa relación comunicativa. Esta *experiencia* no será tan solo el producto de una necesidad asistencialista del creador, donde el arte se encuentra *al servicio* de las personas, sino con el objetivo de producir los efectos que el discurso de la obra nombra, es decir, un ejercicio performativo de arte. De ello, es necesario considerar que esta enunciación está determinada por normas, y así constituirla a partir de la destrucción o confirmación de dichas normas, dependiendo de la obediencia que el artista tenga sobre los Aparatos Ideológicos de Estado. Aclaremos que esto de performativo o performático que tiene el arte, no está dado solo por su condición de escenificación, tampoco por pertenecer a la performance, sino por su condición de acto de habla y poder de enunciación. Así, la transformación que inauguramos nos permitirá recuperar o incrementar el potencial que el arte tiene y ha tenido históricamente sobre la sociedad, un espacio de enunciación que descoloca, denuncia y desestabiliza.

La *experiencia* de la obra instalará al artista por debajo de su propia identidad performativa, en tanto no será su condición de experto el que active una relación jerárquica de conocimientos o habilidades respecto del espectador: la *experiencia*

11 Goldberg, R. Performance Art, Destino, Barcelona, España, 2002.

invita a una relación horizontal desde un comienzo. Esto no quiere decir que la performatividad en la identidad de los sujetos se encuentra recluida de ese espacio, por el contrario, este dispositivo la considera en tanto tal, y la agencia se pone en evidencia como acto inaugural, comprometido con el acontecer y la relación, más que con la verdad del significado. La obra, no esperará modificar el pensamiento, la percepción sensorial o la situación emocional del espectador, sino, más bien, la obra propone ser modificada a sí misma dentro ese espacio temporal en el que se inaugura y desarrolla.

La agencia en danza contemporánea

La *experiencialidad* atraviesa al cuerpo en la danza contemporánea desde la disposición del sujeto a moverse. Este concepto se define como la atención que el sujeto otorga sobre su cuerpo que se mueve, se transita en un diálogo subjetivo, en torno a lo sensorial e interpelado por la ideología. Posee un poder de enunciación que aún no ha inaugurado, sino que se adscribe solo a sí mismo y a su propia experiencia, aun cuando estamos posicionando esta noción sobre un límite muy fino entre lo vivido, visible y enunciado.

Se propone aquí dilucidar la experiencia del cuerpo de un sujeto cuando y mientras se mueve, respecto de la conciencia de sí y de cómo en esa conciencia se alojan los efectos de la ideología y su percepción sensible. Suponemos una anterioridad a la relación con otros cuerpos, un pequeño instante previo a la interacción; la *experiencialidad*, será ese antecedente fundamental en el ejercicio pedagógico de la danza contemporánea, utilizado como la herramienta que se instituye para activar la relación del estudiante con su cuerpo, en la disposición de este a la danza, inaugurando la expresión corporal que poseemos todos los sujetos. La improvisación está dotada de *experiencialidad*, en la repetición de una frase de movimiento en técnica ocurre la *experiencialidad*, en escena se suscita la *experiencialidad*. Así, esta pareciera ser el ejercicio *puro* del movimiento: la “*danza pura*”, como ha de inaugurar la historia de la danza contemporánea¹², señalando algo que no representa, algo abstracto, aparentemente alejado del significado y por lo tanto de la performatividad del sujeto, como si existiese algo como la pureza en lo humano y en el movimiento de un cuerpo.

No se está negando con esto la pureza como adjetivación, sino planteando un espacio en que se reproduce una condición previa al lenguaje en el campo de la danza contemporánea, como lo es la naturaleza para la condición de sexo y de género según Butler. Identificamos aquí, un Aparato que en tanto Ideológico, reitera un discurso normado, un dispositivo que

produce, no que representa un discurso. En la repetición, este discurso hace sus efectos en el movimiento de los sujetos, por lo tanto en su carga simbólica y en el poder performativo de su *experiencialidad*, haciendo creer que el movimiento tiene un valor por sí mismo, ajeno a la comprensión lingüística, un universo paralelo de enunciación que llamamos expresión corporal y que el espectador debe sentir, más que entender. La *experiencialidad* como ejercicio subjetivo no se encuentra ajena al lenguaje ni por lo tanto, a la norma. No existe una condición de pureza puesto que la ejecución se remonta a un contexto: escénico, pedagógico o íntimo.

Esto se reconoce como agencia en la danza contemporánea, siendo lo problemático no su cuestión de *ser* sino su reiteración. Agencia será un acto con consecuencias¹³ del cual se desprende el poder performativo del lenguaje no en la personificación, ni apropiación por parte del sujeto de determinado acto de habla (y/o espacio de identidad), sino en la posibilidad que tiene una enunciación de encarnar un discurso que produce los efectos que nombra. La agencia es un proceso productivo a partir del cual el artista dispone y es a la vez dispuesto por quienes sean los espectadores de su obra, el contenido de una enunciación indica una referencia que porta un discurso previo.

Si el espectador conoce al intérprete ya sea de forma personal o a través de algún otro medio, reconocerá también una identidad en él, esa relación se encuentra activa, por tanto es productiva. El intérprete tendrá la posibilidad de renunciar a la agencia al entregarse a ella en este carácter activo, denotando el espacio normado, pero también tiene la posibilidad de subvertir este espacio al utilizar el acto de habla como un método de recrear nuevos discurso, o normas, o agencias. La *experiencia* es una enunciación de carácter performativo que posibilita una modificación de la norma gracias a que el contexto resguardará los significados emergidos. El espacio de la obra será evento de interpelación, aún si su enunciación performativa sea desafortunada, no será falsa (igualmente significa y produce, a pesar de que no haga aquello que se propuso), conformándose lo que Butler (1997) reconoce como propio del lenguaje: la ausencia de control, en tanto el sujeto y el lenguaje son agentes, no entidades. El paradigma de la representación ha muerto. No podremos adjudicar la representación ni la presentación de algún concepto en la obra de arte, sino más bien, e inevitablemente, su producción.

Si el arte escénico se conforma con el intento de no responder a los efectos de la *espectacularización* en la materialidad de su obra, la práctica se estanca, puesto que estos efectos se encuentran inmersos dentro de sus condiciones de creación, escenificación y en la relación del arte como producto dentro del sistema económico capitalista. La falta de interpelaciones

12 Burt, R. Deshacer historia de la danza posmoderna, Revista Segunda Cuadernos de Danza, Buenos Aires. Recuperado de: <http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/68/show>, 2012.

13 Butler J. Lenguaje, poder e identidad, Síntesis, Madrid, España, 1997, p. 24.

entre aquellos espacios de convención humana no le otorga una solución a lo que definimos como arte y mercado, puesto que el arte no pertenece de por sí a un espacio u otro, nada tendrá esta condición, entendiendo que el lenguaje no puede nombrar algo que ya es, algo que lo antecede, sino que ambos espacios se producen y reproducen. Así, la manera mediante la cual el creador reproduce, será ámbito de reflexión y de acción para poner en duda la *pureza* de cualquier discurso.

En esta última década, la tecnología parece avanzar más rápido que el pensamiento y la práctica humana, la sociedad actualiza sus medios, pero no sus estructuras culturales, las cuales le siguen por detrás, más lento, modificándose en virtud de lo sucedido. Pues bien, comprender la existencia como un proceso ascendente o lineal, acusará a este discurso la reiteración de una norma, lo que más que nada permitirá adscribirlo a un alcance contemplativo de su contexto. Pero no es este el objetivo, sino más bien disponerse a un proceso de producción (artística) altamente transformador. En este sentido, el cuerpo será un dispositivo que como herramienta articule mayores posibilidades que un discurso, gracias a que puede contener ambos. El cuerpo, que históricamente ha pertenecido a una ideología y se ha permitido su reiteración en lo cotidiano como la marca de una identidad, y en lo artístico como una marca estética y academicista, puede apropiarse desde una pluralidad de sentidos, géneros, sexos e identidades que no nombraremos. La performatividad del sujeto podría acusar un proceso de acción que no alcanzase a ser normado, es decir, la experiencia humana será reacción -comprensión y acción¹⁴-, dejando de lado la necesidad de definirnos como sujetos, tendencias que crean fronteras de exclusión, de normalidad e identidad ilusorias, para conquistar un espacio humano de comunidad, ya sea a partir de la creación artística, o de las prácticas cotidianas, o bien, en otro espacio no nombrado que componga ambas experiencias ■

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALTHUSSER, L. (1969)
“Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan”. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>.
- AUSTIN, J (1955)
“Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones”. Recuperado de <http://www.philosophia.cl/>.
- BURT, R. (2012)
“Deshacer historia de la danza posmoderna”. Revista Segunda Cuadernos de Danza. Buenos Aires. Recuperado de <http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/68/show>.
- BUTLER, J (1997)
“Lenguaje, poder e identidad”. Síntesis, Madrid. España.
- GOLBERG, R (2002)
Performance Art. Destino, Barcelona. España.
- RODRIGUEZ, L (2011)
“Acción y Mundo en Hannah Arendt”. Recuperado de: <http://congresos.um.es/ahha/ahha2009/paper/view/6501>.
- WITTGESTEIN, L. (1988)
“Investigaciones filosóficas”. Critica. México.

14 Rodríguez, L. *Acción y mundo en Hannah Arendt*. Recuperado el 18 de mayo de 2011, del sitio Web del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia: <http://congresos.um.es/ahha/ahha2009/paper/view/6501>.

En búsqueda de significados para la creación en la danza

Ana Isabel Cortés Buitrago¹

Resumen

La danza contemporánea le presenta al espectador variadas experiencias sensoriales, por medio de las cuales, cada obra puede comunicar su contenido. Este artículo explora cómo sucede esta comunicación, y utiliza la estética y hermenéutica como herramientas para descubrir los elementos que comunican el contenido de una obra de danza, y enriquecen la experiencia sensorial del espectador. El descubrimiento de estos elementos puede también servirle al coreógrafo durante el proceso creativo, ya sea para ayudar a que el significado de la obra sea tan evidente como él quiera que sea y/o para que el espectador comprenda qué relación entablar con la obra de danza.

► **Percepción de la danza, símbolos de la danza, creación coreográfica.**

¹ Bailarina y coreógrafa colombiana. Master in Fine Arts (M.F.A.) en coreografía en Universidad de Iowa U.S.A. Actualmente interesada en la investigación práctica y teórica de los elementos coreográficos. cortesai@yahoo.com

Introducción

Al estar en presencia de una obra de danza, el espectador puede tener experiencias muy variadas. Mientras que algunas técnicas muestran cuerpos estilizados, movimientos agraciados, narrativas fáciles de seguir, y un despliegue de virtuosismo, la danza contemporánea muestra cuerpos ordinarios, movimientos cotidianos, narrativas confusas de seguir y poco virtuosismo. Sin embargo, sin importar la técnica utilizada, el espectador busca en el teatro una experiencia extraordinaria. Una experiencia que lo haga interrumpir su vida cotidiana y lo lleve a experimentar algo nuevo.

Esta experiencia novedosa, se puede describir como aquella que logra que el espectador centre su atención en lo que observa, extraiga un significado y se emocione. En otras palabras, que la obra le comunique algo al espectador, y que él pueda interactuar con lo que observa y lograr construir su propio significado. Es este tipo de experiencia novedosa que este artículo busca explorar y comprender.

Consideraciones Estéticas para la Danza Contemporánea

Esta exploración comienza tomando una idea que Sondra Horton Fraleigh discute en su artículo “Witnessing the Frog Pond”, en el que se utiliza la imagen de una rana saltando, para analizar las razones del salto de la rana y si lo hace para que otros se deleiten con éste. Horton Fraleigh define este planteamiento como una situación estética y define la estética, en el caso del movimiento, como un “sense perception”². Lo que significa que lo que el espectador percibe durante una obra de danza puede ser considerado como la estética de la obra, y se encuentra relacionado con los sentidos del cuerpo y su fisiología.

Ivar Hagendoorn utiliza la literatura de la neurociencia psicológica y cognitiva sobre percepción y emoción para analizar la respuesta fisiológica del cuerpo al observar danza, sosteniendo que “la gente encuentra algo interesante, aburrido, emocionante o conmovedor por lo que sucede en el cerebro”³. Esto se explica porque los estímulos del entorno se perciben a través de los sentidos de nuestro cuerpo, y estos estímulos viajan por los nervios hasta el cerebro, y es en el cerebro donde se analizan y se elabora una respuesta adecuada para cada uno. El movimiento, los bailarines, el sonido y todos los otros elementos que componen una obra de danza contemporánea son estímulos ante los cuales el cuerpo reacciona.

En términos más concretos, Hagendoorn argumenta que “la danza en si misma constituye una *peak shift effect* (Efecto de Intensidad Máxima) para la percepción humana del movimiento”⁴. Es decir que la danza por presentar rasgos exagerados del movimiento atrae la atención de quien lo observa. Aunque así como los estímulos que el cuerpo recibe cotidianamente no presentan una respuesta que capte nuestra atención y son los movimientos fuera de la normalidad lo que ganan la atención, es que podemos argumentar que no todo el movimiento que percibimos tiene el mismo poder para estimular el cerebro y captar la atención de quien lo observa: situación que sucede en una obra de danza contemporánea.

Ahora bien, cuando lo que presenciamos en una obra estimula nuestro cerebro en forma novedosa y el cerebro es sorprendido, es en ese momento que la obra logra captar la atención del espectador. Horton Fraleigh ahonda sobre ese momento diciendo que “las cualidades estéticas emergen como una cuestión de atención en relación a un objeto. Los valores estéticos tienen un nivel objetivo como propiedades descriptivas, sólo mientras estas propiedades sean realizadas (valoradas) en la vida subjetiva (la experiencia) de alguien que percibe”⁵. Esto implica que cuando la obra logra captar la atención del espectador es que las cualidades estéticas surgen, pudiendo suceder dos cosas: que estas cualidades se queden sólo en la apreciación del momento, que ella llama nivel objetivo-descriptivo, o que logren ser valoradas y se puedan llevar a un nivel que define como subjetivo-perceptivo. En el caso de las obras de danza, se puede decir que los valores estéticos provienen principalmente del movimiento de la obra.

Valerie Preston-Dunlop define al movimiento como “una parte esencial del medio de la danza”⁶ y sostiene que depende del coreógrafo cuán esencial sean los bailarines en cada obra, como así también el espacio, y el sonido, siendo esta decisión la que crea la identidad de la obra⁷. Esto quiere decir que es el coreógrafo quien decide los valores estéticos que darán origen a la identidad de su obra. Lo que Preston-Dunlop llama como identidad de la obra es lo que se interpreta que da origen a las cualidades descriptivas, que después de captar la atención del espectador y ser valoradas, darán origen a la experiencia subjetivo-perceptivo, en dónde el espectador comienza su propia interpretación y construye los significados de lo que observa.

2 Horton Fraleigh, S, “Witnessing the Frog Pond”. En: Horton Fraleigh S, Hanstein P, *Researching dance: evolving modes of inquire*, University of Pittsburgh Press, U.S.A, 1999, p. 188.

3 Hagendoorn, IG, “Dance, Choreography and the Brain”. En Melcher D, Bacci, F, *Art and the Senses*, Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 514.

4 Hagendoorn, IG, “Dance, Choreography and the Brain”. En Melcher D, Bacci, F, *Art and the Senses*, Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 517.

5 Horton Fraleigh, S, “Witnessing the Frog Pond”. En: Horton Fraleigh S, Hanstein P, *Researching dance: evolving modes of inquire*, University of Pittsburgh Press, U.S.A, 1999, p. 189.

6 Preston-Dunlop, V. *Looking at Dances: a choreological perspective on choreography*, Bath Press, Great Britain, 1998, p.1.

7 Preston-Dunlop, V. *Looking at Dances: a choreological perspective on choreography*, Bath Press, Great Britain, 1998, p.1-6

Al percibir los estímulos en una obra de danza contemporánea, la respuesta del espectador puede hacerle recordar eventos ya vividos. Richard Bandler y John Grinder, estudiantes del antropólogo Gregory Bateson y creadores de la “therapy neurolinguistic programming” (Terapia neurolingüística programada) demostraron que diferentes personas tienen acceso a la memoria por medio de diferentes modalidades sensoriales. Esto significa que diferentes espectadores de una misma obra de danza van a tener experiencias diferentes, puesto que tienen acceso a su memoria por medio de la estimulación de diferentes sentidos. Adicionalmente, el modo sensorial, por medio del cual se accede a la memoria, es con frecuencia diferente al modo sensorial con el cual la persona representa la memoria (el sistema representacional son las palabras que las personas usan para describir una experiencia o información y es un proceso consciente). Mientras que el sistema de acceso son secuencias o estrategias que las personas usan para recuperar lo que hay en la memoria de manera inconsciente⁸.

Classen sugiere que en el acceso a la memoria “Los humanos atendemos a diferencias en los ‘perfiles sensoriales’, en el énfasis relativo que se pone en diferentes modalidades sensoriales en las diferentes comunidades culturales”, y agrega que “Por ejemplo la cinestesia es más propioceptiva que el tacto y ha sido completamente omitida del sensorial de occidente”⁹. Lo que significa que la cultura del espectador también influye en este acceso a la memoria. Por ello, el coreógrafo no debe limitarse a estimular la vista y el oído, pudiendo estimular la nariz, el tacto, el gusto y el sentido cenestésico para tener acceso a la memoria de aquellas personas del público, que no son tan receptivas con su vista o audición, logrando que ellas también puedan conectarse con la obra.

Ivar Hagendoorn define algunos factores que pueden influir la parte no consciente del espectador en el momento de observar danza. Ellos son: “1) El estado mental en que llega el espectador a la función influye. 2) Existe un límite para el número de personas que se puede observar danzando simultáneamente. 3) Los estímulos sobresalientes son los que captan nuestra atención. 4) Al centrar la atención sobre un objeto va a ser difícil que el espectador vea otras cosas que pasan en el escenario. 5) El movimiento y la novedad llaman la atención. 6) Lo complejo pero comprensible le llaman la atención al espectador. 7) Le atribuimos emociones a objetos inanimados. 8) Reconocemos posturas corporales relacionadas con miedo, alegría, agresión, ira o tristeza”¹⁰.

8 Sklar, D, “Remembering Kinesthesia: An Inquire into Embodied Cultural Knowledge” En Noland C, Ness S, *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008, p. 86.

9 Sklar, D, “Remembering Kinesthesia: An Inquire into Embodied Cultural Knowledge” En Noland C, Ness S, *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008, p. 87.

10 Hagendoorn, IG, “Dance, Choreography and the Brain”. En Melcher D, Bacci, F, *Art and the Senses*, Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 517-526.

El primer factor es tal vez el único sobre el cual el coreógrafo tiene menos control, aunque en el teatro se aminora esta influencia al apagar las luces y dejar al público en silencio y a oscuras, lo que ayuda a que el espectador despeje, neutralice y prepare sus sentidos para lo que va a presenciar. El resto de los factores pueden ser utilizados por el coreógrafo en el momento de componer una pieza para centrar la atención del espectador durante la obra. Sin embargo, hay dos factores que pueden ayudar a atrapar más eficientemente la atención.

El primero es el que dice que los estímulos sobresalientes son los que captan la atención y para que esto suceda, en el caso del movimiento, se debe primero mostrar movimientos que hagan un mayor contraste con el movimiento que se desea que sobresalga. El segundo consiste en buscar un balance entre lo complejo y lo comprensible. Esto significa que no se trata de centrar la coreografía en algo sencillo y literal, sino en buscar una narrativa que pueda tener varios matices para que el espectador pueda tener acceso al significado de la obra por medio de diferentes fuentes de información.

Consideraciones Hermenéuticas para la Danza Contemporánea

Para tener una mejor comunicación con el espectador, la obra debe poder comunicar su contenido. Esto partiendo de la base que la danza es un medio que posee un contenido y que el coreógrafo quiere y busca comunicar algo por medio de ésta. Es así como la hermenéutica puede ayudar a descubrir los elementos que hacen de la danza un medio comunicativo. Joann McNamara define a la hermenéutica como se define en la danza, diciendo que “la hermenéutica es una tradición, una aproximación para examinar el significado de un texto y como ese significado se construye. El término texto se utiliza para denominar todos los símbolos que construyen ese significado en el mundo de la danza, esto incluye danzas, actividades sociales y culturales alrededor de la danza, libros, el lenguaje de la danza, etc.”¹¹.

La hermenéutica ayuda a descifrar la esencia del texto que compone la danza y para lograrlo se debe tener en cuenta no solo lo que se ve en el escenario sino el resto de actividades que la rodean. Aunque para circunscribir el análisis de este artículo, nos vamos a concentrar en buscar como la danza logra comunicar su contenido para que sea interpretado por el espectador. Lo primero que debemos discutir es a qué se refiere la palabra contenido en el contexto de una obra de danza. Sobre esto Valerie Preston Dunlop discute que “narrativa, preferencias, cosas que se les da importancia, intereses, son todas ideas. Si se ponen en el medio que compone la obra, esto se convierte en el contenido. La filosofía de vida de los

11 McNamara, J. “Dance in the Hermeneutic Circle”. En: Horton Fraleigh S, Hanstein P, *Researching dance: evolving modes of inquire*, University of Pittsburgh Press, U.S.A, 1999, p.163.

artistas creativos, sus actitudes hacia personas, política, religión, arte, hacen parte de lo que se puede convertir en el contenido. Estos se convierten en sabores de la forma coreográfica¹². Esto significa que muchos aspectos de la vida del coreógrafo influyen las decisiones durante el proceso creativo y hacen parte del contenido, llenándolo de símbolos, metáforas y significados que van a comunicar al espectador.

Preston-Dunlop añade que “una función de danza no comunica directamente pero contiene capas de elementos significativos creados por varios participantes en el evento incluyendo al espectador¹³. El espectador es uno de los intérpretes que debe buscar el contenido de la obra por medio de símbolos, que lo lleven a entender lo que quiere decir el coreógrafo. Horton Fraleigh habla en más detalle de la interpretación que debe hacer el espectador diciendo que “la interpretación de un evento de danza requiere un salto consciente desde la imaginación del movimiento hasta al lenguaje¹⁴. Este salto sugiere que el descubrimiento del contenido es un proceso consciente en el que el espectador debe analizar lo que percibió, lo que sigue percibiendo y lo que le viene a su memoria. Sin embargo, se tiene que tomar en consideración que muchas veces no es el espectador quién no puede interpretar el contenido sino que es la obra la que no le da las herramientas para que éste la interprete.

Ellie Parker escribe un artículo llamado “Reception of the Image” donde explica que se debe tener en cuenta en el momento de interpretar imágenes. Aunque el artículo analiza imágenes de escenografía, puede ser útil para la interpretación en la danza. Entre los puntos que sobresalen está que “toda interpretación de textos converge del diálogo entre textos pasados y presentes, pero esto no es un proceso simple. El diálogo entre pasado y presente puede converger de una manera que enriquezca o confunda, si no se tiene en cuenta el contexto pueden aparecer contradicciones extrañas en la interpretación provenientes de dos espectadores parecidos en edad y cultura que nos pueden llevar a la conclusión que cualquier significado extraído de una imagen visual es inestable y sin sentido. Al saber el contexto se puede tener una interpretación apropiada y con sentido¹⁵.

El contexto se puede considerar como una herramienta que le puede proveer información sobre el contenido al espectador

de ser esto necesario. Es decir que si el coreógrafo cree que el espectador lo necesita, el coreógrafo puede dar un contexto, por ejemplo inventar un título extenso para nombrar su obra, o escribiendo una sinopsis o un video. Es decir, utilizar un medio más directo para poder darle una pista al espectador sobre el contenido de lo que va a ver o de lo que está viendo. Tal vez, no todas las obras necesiten dar un contexto. Esto depende de la identidad de la obra, tal como bien lo ilustra Parker en la siguiente cita, que se puede extrapolar hacia la danza, “la implicación es que el lenguaje de las imágenes (del movimiento), no se puede traducir a prosa, la escenografía (danza) tiene su propio lenguaje que por definición transmite de una forma diferente, un medio separado del texto logocéntrico (el centro es la palabra razonada). Aunque, las imágenes (el movimiento) que se discute (es) son hecha(o) por el hombre y son (es) el resultado del intelecto y la creatividad humana y no son (es) producto de un accidente, lo que nos da el derecho de descubrirlas (descubrirlo)¹⁶.

La danza posee su propio lenguaje, pero esto no debe ser una excusa para que las obras de danza no comuniquen un significado. De hecho, si la obra presenta un movimiento abstracto que puede ser difícil de interpretar, el coreógrafo cuenta ahora con herramientas como el texto, para ayudar a que la obra tenga un mayor impacto en el espectador.

La interacción entre el contenido de la obra y el espectador es algo que no se sabe bien como sucede. Ellie Parker descubre que esta interacción no es muy diferente entre el espectador y el diseñador de la escenografía. Parker realiza un estudio donde le pregunta a personas qué pensamientos le traen algunas imágenes y después de analizar las respuestas concluye que “las respuestas son un indicador de uno de los objetivos del diseño: disparar una cadena de asociaciones en el imaginario de la persona que lo percibe, esto puede ser comparable, pero no necesariamente similar (como diferencia entre metáfora y símil) a lo que dispara la mente del creador¹⁷.

Pensar en que la obra presente una cadena de asociaciones en el imaginario puede ayudar al coreógrafo a comunicar el contenido. Adicionalmente, la danza tiene una ventaja y es que el cerebro cuenta con regiones especializadas donde se analiza información proveniente de un cuerpo en movimiento y el coreógrafo, por ejemplo, puede explotar el campo gestual, el cual le puede ayudar al espectador a encontrar esta cadena de asociaciones y así entender lo que está viendo.

Para concluir esta parte sobre la interpretación de la danza contemporánea, es oportuno citar a Susan Leigh Foster que propone en su libro *Reading dancing: Bodies and subjects in Contemporary American Dance*, que “una vez que el cuerpo, el

12 Preston-Dunlop, V. *Looking at Dances: a choreological perspective on choreography*, Bath Press, Great Britain, 1998, p.14.

13 Preston-Dunlop, V. *Looking at Dances: a choreological perspective on choreography*, Bath Press, Great Britain, 1998, p.7.

14 Horton Fraleigh, S, “Witnessing the Frog Pond”. En: Horton Fraleigh S, Hanstein P, *Researching dance: evolving modes of inquire*, University of Pittsburgh Press, U.S.A, 1999, p. 190.

15 Parker, E, “Reception of the Image”. En: Mock R, *Performing Process: Creating Live Performance*, Intellect Books, Great Britain, 2000, p.103.

16 Ibid. p.108.

17 Ibid. p.106.

sujeto y la danza han sido desnaturalizados, la danza se puede examinar como un sistema de códigos y convenciones que soportan su significado. Existen cinco convenciones: 1) La construcción de la obra de danza (como se diferencia esta obra del resto del mundo). 2) El modo de representación (como a través de *imitación, replicación o reflexión* la obra se refiere al mundo). 3) El estilo (como la obra crea su propia identidad). 4) Su vocabulario (los movimientos que componen la obra). 5) La sintaxis (los principios que rigen la selección y combinación de movimientos). Las primeras tres convenciones permiten que la danza se relacione con eventos en el mundo y las otras permiten mirar la coherencia interna y su estructura. El significado de la danza es en parte un producto de la tensión entre estos dos grupos de convenciones es decir entre las referencias que hace la danza del mundo y de sí misma¹⁸.

Otras consideraciones para el coreógrafo

Susan Sontag escribe en su ensayo “Contra la Interpretación”: “Lo que se necesita, primero, es una mayor atención a la forma en el arte. El énfasis excesivo en el contenido provoca la arrogancia de la interpretación, la cual se puede silenciar por medio de la descripción de la forma. Se necesita un vocabulario que sea descriptivo antes que preceptivo para la forma. La mejor crítica es la que disuelve las consideraciones del contenido en las de la forma¹⁹.”

Esta cita puede ayudar al coreógrafo a situarse en una determinada perspectiva artística respecto a su trabajo. Es decir, que si no cree que la danza está llena de símbolos y significados puede darle información al espectador sobre el enfoque de su obra y presentar su trabajo de forma no tradicional. Haciendo esto, el coreógrafo puede darle un contexto a su obra y ayudar al espectador que presencia su trabajo a no angustiarse si no encuentra un significado a lo que está observando.

Ellie Parker establece muy bien un problema por el que pueden pasar los coreógrafos de danza contemporánea mientras están en el proceso creativo. Ella dice que “los diseñadores (coreógrafos) contemporáneos y directores generalmente tienen problemas para balancear entre: A) La preocupación por la comunicación clara del texto escrito (contenido de la obra), y B) adoptar una postura postmoderna, renunciando a cualquier posición jerárquica del creador y permitirle a cada espectador darle su propio significado²⁰.”

La palabra postmoderna presiona al coreógrafo a que una obra posmoderna se asocie con innovación, y muchas veces, en el proceso creativo, la idea de crear algo nuevo se vuelve más importante que la creación de la obra misma. De hecho, Sally Banes establece en su libro “*Tersichore in Sneakers: Post Modern Dance*”, una verdad sobre el término postmoderno. Ella sostiene que “aunque en danza el término post-moderno comienza como un término del coreógrafo, es desde que se convirtió en un término de críticos que los coreógrafos los que encuentran abrumador o inexacto²¹.” Esto se puede deber a que el término postmoderno se utiliza en diferentes y variados contextos haciendo que el término, finalmente, en vez de proveer información sobre algo, no lo logre y esta confusión, puede abrumar al coreógrafo. Aparte, no creo que debido a que el coreógrafo propone el contenido, esto cree una relación jerárquica que pueda impedir que el espectador cree su propio significado. Muchas veces es el coreógrafo quien en realidad no tiene claro cuál es el contenido de su obra puesto que no investigó lo suficiente como para comunicarlo claramente. De hecho, podemos olvidarnos de este término y tener en cuenta la solución que Parker propone y que puede ayudar al proceso creativo si pensamos que “la habilidad para mí, es mantener la narrativa y lo expresivo en balance²².” Es decir, buscar el equilibrio entre el contenido y la forma.

En el momento en que queramos hablar sobre una obra de danza debemos poder diferenciar una descripción entre la estética y la forma y en el contenido. Esto lo ilustra Sontag de la siguiente manera: “Igualmente valiosa es la crítica que proporciona descripciones exactas, agudas y afectuosas sobre la apariencia de la obra de arte. Esto puede ser más difícil de hacer que un análisis formal de la misma²³.” Creo que es enriquecedor hablar con otras personas que no pertenezcan al círculo de la danza para que nos den una idea sobre lo que observan en nuestra obra. Esto puede ayudarnos a saber qué información le está llegando al espectador. Sin embargo, si queremos información sobre la forma, se debe utilizar un lenguaje más descriptivo mientras que si buscamos información sobre el contenido debemos utilizar un lenguaje más analítico.

El coreógrafo debe pensar que muchas veces el espectador va al teatro con la idea de entretención, y salirse de lo tradicional puede incomodarlo. Parker dice que “cuando alguien del público ve algo que no está esperando se siente amenazado²⁴.” Si

18 Leigh Foster S, “Preface”. En: *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press, U.S.A, 1986, p. 18.

19 Sontag S, *Contra la Interpretación y Otros Ensayos*. Trad. por Vasquez Rial H, Seix Barral, Barcelona, 1964, p.8.

20 Parker, E, “Reception of the Image”. Mock R, *Performing Process: Creating Live Performance*, Intellect Books, Great Britain, 2000, p.108.

21 Banes, S, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, U.S.A, 1987, p. 15.

22 Parker, E, “Reception of the Image”. En: Mock R, *Performing Process: Creating Live Performance*, Intellect Books, Great Britain, 2000, p.110.

23 Sontag S, *Contra la Interpretación y Otros Ensayos*. Trad. por Vasquez Rial H, Seix Barral, Barcelona, 1964, p.8.

24 Parker, E, “Reception of the Image”. En: Mock R, *Performing Process: Creating Live Performance*, Intellect Books, Great Britain, 2000, p.109.

es decisión del coreógrafo y es vital para su pieza sorprender al público e incomodarlo saliéndose de las convenciones del teatro, esto se puede hacer fácilmente. Pero, hay que tener en cuenta que esta incomodidad si no se desea proponer, se puede aminorar si al comienzo de la función se le da un contexto al público, o si se le señala en alguna parte de la obra que algo incómodo está por suceder.

Una pregunta que se debe hacer el coreógrafo que quiere comunicar con su obra es ¿Qué es lo que busca el público de danza contemporánea, cuando asiste a estas funciones? La gente va a ver danza porque busca una experiencia parecida a lo que ofrece el cine. Es decir, busca desconectarse de su realidad y conectarse con otra. Algo que la danza no tiene a su favor es que la gente busca ser entretenido con las películas de acción o busca ser impresionado y maravillado con espectáculos como los del Circo del Sol. La danza tiene las herramientas sutiles para lograr una conexión con el público y es el coreógrafo el encargado de que esto suceda, sino quiere que esto pase, se debe cuestionar sobre las condiciones en las que su trabajo va ser presentado, porque tal vez las reglas de un teatro no sirvan para que el espectador pueda tener la relación que él quiere que éste tenga con su obra.

La danza contemporánea no se trata de romper reglas por el simple ejercicio de hacerlo, sino que se trata de experimentar seriamente, cuestionando a la danza tomando decisiones a consciencia mientras se crea, y presentando propuestas innovadoras, que puedan estimular, mucho más que otras artes pueden, y así lograr maravillar y emocionar al público ■

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- BANES, S (1987)
Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance, Wesleyan University Press, U.S.A.
- HAGENDOOR, IG (2011)
“Dance, Choreography and the Brain”. En Melcher D, Bacci, F, Art and the Senses, Oxford University Press, Oxford.
- HORTON Fraleigh, S (1999)
“Family Resemblance”. En: Horton Fraleigh S, Hanstein Researching dance: evolving modes of inquire, University of Pittsburgh Press, U.S.A.
- HORTON Fraleigh, S (1999)
“Witnessing the Frog Pond”. En: Horton Fraleigh S, Hanstein P, Researching dance: evolving modes of inquire, University of Pittsburgh Press, U.S.A.
- LEIGH Foster, S (1999)
“Preface” En: Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. University of California Press, U.S.A, 1986, xiii-xxi.
- McNamara, J. “Dance in the Hermeneutic Circle”. En: Horton Fraleigh S, Hanstein P, Researching dance: evolving modes of inquire, University of Pittsburgh Press, U.S.A.
- PARKER, E (2000) “Reception of the Image”. En: Mock R, Performing Process: Creating Live Performance, Intellect Books, Great Britain.
- PRESTON-DUNLOP (1998)
V. Looking at Dances: a choreological perspective on choreography. Bath Press, Great Britain.
- SKLAR, D (2008)
“Remembering Kinesthesia: An Inquire into Embodied Cultural Knowledge” En Noland C, Ness S, Migrations of Gesture, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- SONTAG, S (1964)
Contra la Interpretación y Otros Ensayos. Trad por Vasquez Rial H, Seix Barral, Barcelona.

Danza contemporánea: Lo político en las configuraciones del vínculo con el espectador

Loreto Caviedes,
Kamille Gutiérrez, Paz Marín¹

Resumen

El vínculo entre el espectador y la puesta en escena es una problemática relativa al arte de fenómeno mundial que se ha abordado de diferentes modos a lo largo de la historia. En esta investigación pretendemos responder a la pregunta sobre la figura y el rol del espectador dentro de la puesta en escena de la danza contemporánea nacional. Específicamente, nos interesa identificar las estrategias de interacción con el público, comprendiendo cómo las decisiones enmarcadas en la construcción de obra conllevan ciertos tipos de relaciones con el espectador, teniendo algunas de ellas tendencia a propiciar un sistema de poder semejante al de la sociedad actual o a proponer una reconfiguración del sistema dominante para el espectador, la cual podría contribuir a su emancipación. Nos adentraremos en la obra como lugar de encuentro entre el trabajo del artista con el sujeto, en el cual sucede el acto comunicativo y se despliega la subjetividad, considerando al arte como una forma de reconfigurar las relaciones humanas. Este trabajo pretende ser un aporte en el área reflexiva y práctica de la danza, en torno a la relación del arte con la sociedad y sus posibilidades dentro de lo político.

► Danza, obra, puesta en escena, espectador, política

¹ Loreto Caviedes, Kamille Gutiérrez y Paz Marín han cursado la carrera de danza en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y trabajan actualmente tanto en la práctica creativa y la docencia de la danza en diversas instituciones. En este momento están terminando de escribir su tesis para obtener el grado de Licenciadas en Danza, mención Pedagogía, teniendo a Adeline Maxwell como profesora guía. caviedes.loreto@gmail.com, kamilalameya@gmail.com, pazmarin@gmail.com.

Lo Político en las configuraciones del vínculo con el espectador

El vínculo entre el espectador y la puesta en escena es una problemática relativa al arte de fenómeno mundial que se ha abordado de diferentes modos a lo largo de la historia. Pero es a partir de la década de los sesenta donde esta relación empezó a tomar mayor fuerza y presencia en las artes escénicas, debido a los cuestionamientos políticos que surgen con respecto a las reglas de la puesta en escena tradicional. Esto provocará diversas reflexiones y propuestas por partes de artistas y teóricos contemporáneos.

En esta investigación pretendemos responder a la pregunta sobre la figura y el rol del espectador dentro de la puesta en escena de la danza contemporánea nacional. Específicamente, nos interesa identificar las estrategias de interacción con el público, comprendiendo cómo las decisiones enmarcadas en la construcción de obra conllevan ciertos tipos de relaciones con el espectador, teniendo algunas de ellas tendencia a propiciar un sistema de poder semejante al de la sociedad actual o a proponer una reconfiguración del sistema dominante para el espectador, la cual podría contribuir a su *emancipación*.

Nos adentraremos en *la obra* como lugar de encuentro entre el trabajo del artista con el sujeto, en el cual sucede el acto comunicativo y se despliega la subjetividad, considerando al arte como una forma de reconfigurar las relaciones humanas, y sus posibilidades dentro de lo político.

Arte y política

El arte y su relación con lo político surge de la necesidad presente en el trabajo artístico por desarrollarse hacia la transformación social. Numerosos artistas han generado obras cargadas de crítica al sistema, el cual determina tanto a la sociedad como al arte, desarrollando en el área de la creación dispositivos que cuestionan el arte y su posibilidad de accionar en el campo de lo político.

Sin embargo, la intencionalidad puesta en la obra ocasiona muchas veces que no se genere un cuestionamiento sobre el medio por el cual se transmite ese mensaje político, lo que puede provocar que la forma de la experiencia artística tenga la misma lógica del sistema, cayendo en la anulación discursiva.

Uno de los peligros de esta anulación discursiva es mencionado por Jacques Rancière como “la lógica del pedagogo embrutecedor”², que es la utilización de la lógica de acción directa, cuando el artista desea producir un

2 RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2008, p.20.

determinado efecto en el otro, transmitir un mensaje, dejando de lado la multiplicidad de subjetividades del espectador y la atención hacia la naturaleza del mecanismo utilizado para realizar el proyecto artístico deseado.

La obra de arte, posea o no un mensaje específico, en su mecanismo devela un discurso que puede ser consciente o inconsciente por parte del artista. El peligro del que habla Rancière es que ese mecanismo, en la acción directa, sea semejante al del espectáculo y al sistema de comunicación de masas, tomando en cuenta a este último como el mayor mecanismo de control ideológico usado por los sistemas dominantes.

Podemos encontrar estos modos de reproducción mencionados por Guy Debord en *La Sociedad del Espectáculo*, donde se afirma que: “El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente.”³. Según Rancière, un arte crítico “es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible”. Esa parte indecible es definida por este autor como “la tercera cosa de la obra”, las otras dos serían la obra y el público: “Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto.”⁴

“El poder colectivo/común de los espectadores no es el poder de ser miembros de un cuerpo colectivo. Tampoco es un tipo peculiar de interactividad. Es el poder de traducir a su manera lo que están mirando. Es el poder para conectarlo con la propia vida, con la aventura intelectual que hace a cualquiera de nosotros ser parecido a cualquier otro en la medida en que los modos de traducción de uno no se parezcan a otros.”⁵

En ese sentido, la danza tiene la posibilidad de examinar: “los límites propios de su práctica, que rehúsa anticipar su efecto y tiene en cuenta la separación estética a través de la cual se produce ese efecto. Es, en suma, un trabajo que, en lugar de querer suprimir la pasividad del espectador, reexamina su actividad.”⁶

Arte Relacional: Obra y Espectador

Una de las problemáticas que se desprenden de la obra de arte, y que es parte de la práctica de las artes escénicas y de

3 DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995, p.3.

4 RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, op. cit., p.21.

5 BOLUDA, Carolina (varios autores), “Singularidad y Experiencia común”, *Stichomitya*, España, 2012, p.8.

6 RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, op. cit., p.79.

la especificidad de la danza, es la de su carácter relacional. Jacques Rancière plantea “la paradoja del espectador”⁷ en la que no hay teatro sin espectador, por lo que este se dirige a un otro y por lo tanto es a una instancia de comunicación. La naturaleza relacional en la obra se define entonces como un lugar de encuentro y reunión, en la que el dispositivo de la obra propone un escenario donde se establecen relaciones entre quienes la visitan.

El develar estos entramados en la obra y las relaciones, puede generar una mayor actividad del espectador en su condición política. Según Paulo Freire, el “juego de relaciones del hombre con el mundo y del hombre con los hombres, desafiando y respondiendo al desafío, alterando, creando, es lo que no permite la inmovilidad, ni de la sociedad ni de la cultura”⁸. Así, la capacidad de ser consciente de estas relaciones posibilita una mayor actividad por parte del sujeto que es partícipe de ellas, con la oportunidad de tener una perspectiva crítica de su condición dentro de los mecanismos relacionales, tanto en la configuración social como en la obra artística.

En relación a esto, Henry Giroux emite la idea según la cual los individuos no están obligados a sucumbir “ante la inevitabilidad de una tradición que los mantiene prisioneros de ideas y acciones prefijadas, sino que más bien son capaces de utilizar el conocimiento crítico para alterar el curso de los acontecimientos históricos”⁹, proponiendo de esta manera, la conciencia del carácter relacional de la obra, como una posibilidad, como un “intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas nuevas posibilidades de vida, se revelan posibles”¹⁰.

Configurar nuevas formas de relación en el ámbito creativo, es dejar la posibilidad de decidir la forma de habitar la sociedad y las relaciones que existen en ella, en otras palabras: “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente”¹¹.

Configuraciones de la obra

a. Reconfiguración de lo sensible

Lo político del arte aparece en las propuestas de artistas que

establecen ciertas estrategias para “cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otro manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos”¹². El arte puede “construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones”¹³. Dentro del universo de los distintos tipos de reconfiguración que podemos encontrar en el arte escénico, también existen propuestas de organización que replican las jerarquías que imperan en el sistema dominante.

Desde este enfoque “las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate”¹⁴ necesariamente, pero sí pueden contribuir “a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible”¹⁵, por lo tanto, pueden proponer rupturas de los marcos de dominación a los que culturalmente hemos sido sometidos. Rancière plantea que “no se pasa de la visión de un espectáculo a la comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción. Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible”¹⁶.

b. Experiencia Estética

Como experiencia, lo estético es algo que ocurre en el sujeto provocado por la materialidad artística con la que éste establece relación (directa o indirecta). Vinculamos esta idea con lo que propone Umberto Eco cuando afirma que: “Cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual”¹⁷. Por lo tanto cada obra posee tantas perspectivas de reconfiguración como espectadores.

Danza y lo Político

Rancière plantea lo político como “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se

7 Ibid, p.10.

8 FREIRE, Paulo, La educación como práctica de la libertad, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010, p.35.

9 GIROUX, Hery A., Los profesores como intelectuales, Barcelona, Paidós Ibérica, 1990, p.17.

10 BORRIAUD, Nicolás, Estética Relacional, Buenos Aires, AH, 2008, p.54.

11 Ibid, p.12.

12 RANCIÈRE, J., El espectador emancipado. op. cit., p. 61.

13 Ibid, p.102.

14 Ibid,p.103

15 Ibid, p.103.

16 Ibid, p.69.

17 ECO, Umberto, Obra Abierta, Buenos Aires, Trotta, 1992, p. 33.

definen objetos comunes”¹⁸. A partir de esta idea podríamos comprender el arte de la danza también como una forma de reconfiguración política. Como menciona Adeline Maxwell estas reconfiguraciones se pueden observar “en los modos de organización, de creación y representación”¹⁹ dentro de la práctica escénica de la danza.

En este caso nos interesa hablar de los modos de organización, es decir, de reconfiguración social dentro de la práctica escénica de la danza, específicamente a lo que atañe al espectador y el rol que cumple dentro de ésta. Carlos Pérez, en sus proposiciones para definir la danza, señala que “hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no”²⁰.

En este sentido las experimentaciones llevadas a cabo en las vanguardias, desde los años 60 dentro del territorio de la danza, proponen nuevas estrategias de interacción con el público. Pero no solo en las vanguardias existe este interés en explorar distintas posibilidades de organizar el territorio escénico “como metáfora de la sociedad”²¹. Como plantea Maxwell: “ha sido posible ver a través de la historia de la danza que la práctica de ciertos artistas se distingue frente a las prácticas dominantes, en la indagación de nuevos espacios para la danza, espacios más democráticos, espacios no-conventionales, espacios no escénicos, espacios accesibles, espacios cotidianos”²².

En la concepción de coreografía que se reflexiona en “Agotar la Danza, Performance y Política del Movimiento” de Lepecki, podemos observar que esta se plantea como un campo de tensiones políticas en relación al cuerpo en movimiento en la puesta en escena, donde se une “la coreografía al problema de la obediencia, a la cuestión de la ley y a la misteriosa capacidad de la coreografía de hacer visible y presente fuerzas y voces de mando de otro modo ausente”²³. Podemos pensar entonces que a lo largo de la historia las diversas configuraciones y reconfiguraciones en el espacio de la danza como arte escénico son y han sido un terreno de problemáticas de dominaciones y liberaciones, políticas y sociales.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Libros

- BORRIAUD, Nicolás (2008)
“Estética Relacional”, AH. Buenos Aires.
- DEBORD, Guy (1995)
“La sociedad del espectáculo”, La Marca. Buenos Aires.
- ECO, Umberto (1992)
“Obra Abierta”, Trotta. Buenos Aires.
- FREIRE, Paulo (2010)
“La educación como práctica de la libertad”, Siglo Veintiuno. Buenos Aires.
- GIROUX, Henry A. (1990)
“Los profesores como intelectuales”, Paidós Ibérica. Barcelona.
- LEPECKI, André (2009)
“Agotar la danza: Performance y política del movimiento”.
Universidad de Alcalá. Alcalá.
- PAVIS, Patrice (2000) “El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine”. Paidós, Ibérica. Barcelona.
- PÉREZ, Carlos (2008)
“Proposiciones en torno a la historia de la danza”, LOM, Santiago.
- RANCIÈRE, Jacques (2008)
“El espectador emancipado”. Manantial. Buenos Aires.

Artículos

- BOLUDA, Carolina (2012)
“Singularidad y Experiencia común”, Stichomitya, España.
- MAXWELL, Adeline (2012)
“Danza y política: el cuerpo como resistencia en la danza contemporánea chilena”, en Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, Rosario, Universidad Nacional de Rosario

18 RANCIÈRE, J., El espectador..., op. cit., p.61.

19 MAXWELL, Adeline, “Danza y política: el cuerpo como resistencia en la danza contemporánea chilena”, en Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2012, p.2.

20 PÉREZ, Carlos, Proposiciones en torno a la historia de la danza, Santiago, LOM, 2008, p.20.

21 MAXWELL, Adeline, “Danza y política”..., op.cit., p.4.

22 Ibid.p.2.

23 LEPECKI, André, Agotar la danza: Performance y política del movimiento, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2009, p.53.

La noción de corporalidad en la comunidad de la danza contemporánea

Paloma Molina San Martín¹

Resumen

El siguiente trabajo se presenta como una reflexión científica y artística respecto a la comprensión cultural acerca del cuerpo y la corporalidad. Es científica debido a que se basa en estudios en terreno y artística pues propone una metodología poética de análisis. Es una indagación sobre el que hacer antropológico respecto al papel del investigador(a) y su preponderancia en los resultados. Esto permite reflexionar la práctica de la danza contemporánea como un quehacer estético que investiga y crea, un dialogo infinito respecto la cultura y el arte.

► **Antropología, embodiment-corporalidad, investigación.**

7 Paloma Molina. Chilena, Antropóloga Social, especializada en patrimonio y estudios de y desde el cuerpo. Investigadora. Santiago, Chile. palomamolinas@gmail.com

En la actualidad el estudio antropológico permite conocer las cualidades de una cultura y al mismo tiempo relacionarla dentro de la cultural global. En este sentido, la búsqueda de conocimiento a través de los estudios culturales permite reflexionar acerca de la práctica artística actual y con ello respecto la danza, poder identificar el discurso que emana del movimiento corporal.

La cultura, como construcción simbólica donde las sociedades humanas exponen el sentido del universo donde se desarrollan, implica que los límites de la naturaleza sean los límites del sentido cultural, antes que los hechos y que las acciones esperadas. Todo sistema simbólico remite a un sistema cultural, la naturaleza es transformada en dones culturales de intercambio y de relación de los individuos, con lo que se construye la realidad social, así las relaciones entre los individuos están mediadas por la construcción cultural que el entorno promueve.

Hoy en día poner atención a los sentidos del cuerpo humano, es estar consciente de que es una forma de conocer, experimentar por medio de la corporalidad, pero el estar en el mundo es una condición corporal que ha sido expandida a partir del desarrollo tecnológico y esto conlleva que los límites de la naturaleza también se diversifiquen. En este sentido, para comprender la experiencia en el mundo real, es preciso poner atención a las emociones que evidencian la simbólica social.

Las emociones se transmiten por la mímica de nuestro rostro, nuestros movimientos, la distancia que establecemos al relacionarnos con un otro, la proxemia, la postura corporal, nuestro lenguaje, la vestimenta también es un modo de expresar emociones, incluso mediante las relaciones sociales virtuales es posible transmitir emociones. La emoción es siempre comunicación y se traduce en signos culturales que son posibles de interpretar, revelan una simbólica social que está inserta en la comunicación colectiva. Las emociones se incrustan en el plano cultural del que emana la cultura afectiva y que cambia según las distintas sociedades. Podemos comunicarnos entre personas sólo a partir de los signos corporales que expresan emociones, aun cuando seamos de diferentes culturas. En cada sociedad y cultura humana están presentes los signos corporales, el tipo de emociones y las formas en que las expresan, estas características generan un universo simbólico multicultural en el cual los individuos miembros pueden desenvolverse. Es tanta la diversidad y las maneras de ser en el mundo que dentro de una misma sociedad pueden existir distinciones entre distintos grupos.

La realidad está en constante movimiento, por esto las experiencias son constantemente nuevas y las emociones están en movimiento pero no agotan el cogito, en ellas hay pensamiento aunque el individuo no sea constantemente consciente, y cuando se produce esa conciencia se genera consenso entre los miembros de la sociedad, que es producto de la intersubjetividad. Ser consciente de la variada realidad

a la que podemos tener acceso genera una cosmovisión particular que constantemente se está reorganizando a partir de ser-en-el mundo, ser cuerpo implica reconocer otros cuerpos y reconocer que existen múltiples formas de pensar el cuerpo, como el *ciborg*, actualmente.

En la contemporaneidad se entiende a la cultura de un modo mucho más dinámico debido a las relaciones entre los cuerpos de los individuos miembros de la sociedad. Sucesos como las cirugías estéticas y reconstructivas nos aluden a un crisol de particularidades respecto a las posibles nociones de cuerpo que co-existen hoy en día, las que nos van conformando el modo en que accedemos a la realidad y el lugar que ocupa el cuerpo en nuestra existencia. La intención es aunar la corporalidad de las personas en tanto sustantivo verdadero de la vida con las situaciones cotidianas o circunstancias que van dando hitos en la historia personal de los individuos, es decir los recuerdos que nos constituyen tienen referencia corporal y no solo a un acontecimiento externo sino como la apropiación corporal de la externalidad.

En antropología el estudio del arte y del cuerpo permite dar cuenta de la particularidad de los grupos sociales. Así, al describir el mundo de la danza se está indagando en algunos aspectos importantes los que, en este caso de estudio, conforman la cultura chilena. La práctica antropológica posibilita un tipo de conocimiento en el cual se enfatiza el pensamiento y discurso de los actores sociales, que en este caso son identificados como implicados en el fenómeno de la Danza en Chile.

Esta expresión artística ancestral sobre la realidad y acontecer de la sociedad humana se ha caracterizado a lo largo de la historia de la humanidad como un arte que busca expresar el mundo percibido a través del cuerpo y de la corporalidad. La danza como movimiento y manifestación artística, contiene las particularidades culturales propias de las sociedades donde fueron concebidas, lo que permite en algún sentido y sobre todo en el caso de las danzas étnicas poder generar un conocimiento de la vida social a partir de que en las danzas es posible identificar patrones de movimientos propios de la vida cotidiana.

El análisis que propongo nace desde el paradigma que busca reflexionar sobre los rasgos de corporalidad que pueden coexistir, en este sentido la materialidad del cuerpo humano y de su naturaleza son concepciones propias de una cultura, así como lo experienciable. Vale decir entonces, que esta interacción habitualmente es lo que genera distintas concepciones corporales, tanto en un sentido biológico, cultural, social y simbólico. Al buscar comprender desde la danza la corporalidad, es preciso poner atención en las herramientas que entregan las ciencias sociales. De ahí que la pregunta, qué prácticas de las ciencias sociales nos ayudan a comprender la corporalidad desde la danza.

Como sabemos, el pensamiento moderno impulsa la búsqueda científica y la consolidación de leyes universales

como explicación de mundo, el reinado del paradigma dualista cartesiano, que aleja y desdeña al cuerpo es la contrapartida de un conocimiento acerca de la realidad que surge desde lo corporal. Vemos como Friedrich Nietzsche genera una conceptualización corporal revalorizando las características sensitivas que provienen principalmente de la aceptación de la experiencia común de la corporalidad y por qué no decirlo, con influencias universalizantes en el carácter natural del cuerpo humano, es decir se reconoce que el goce de los sentidos es una cualidad aprehendida y cultural.

Aun así, considerar la experiencia como un fenómeno estético, parece ser uno de sus mayores aportes del arte para una concepción corporal. La realidad como fenómeno estético es concebida a partir de lo sensorial donde lo estético se entiende como lo percibido sensorialmente. El estudio de la cultura a partir del cuerpo indica que la concebimos no solo como una red de símbolos, de representaciones, sino como la corporización de la cultura. Así el punto de partida es la experiencia sentida, la experiencia vivida, debido a que es el cuerpo el que se expresa, por ello es que llegamos a la danza, primero como arte y luego como experiencia en la que aparece el cuerpo.

Los planteamientos de Maurice Merleau-Ponty apuestan por una concepción corporal que años más tarde dan pie a lo que hoy conocemos como la noción de *embodiment*, como una propuesta que viene desde la fenomenología y las ciencias sociales respecto a la experiencia corporal y el conocimiento posible de generar. Con ello parece como necesario que el investigador ponga atención a su propia corporalidad, el cuerpo como herramienta metodológica implica una disposición hacia la investigación que asume lo corporal a través de la experiencia como fenómeno estético. De allí que este conocimiento implique un trabajo interdisciplinar, en el sentido que es necesario describir experiencias desde los intérpretes, coreógrafos, teóricos y público. Al enfatizar en la descripción de la práctica corporal a través de la danza contemporánea como una puesta en juego específica, el proceso de cuestionamiento y creación tiene que ver con poner atención en la experiencia sensible del movimiento y de la corporalidad en el espacio. Estas metodologías de análisis han sido sistematizadas por Silvia Citro en la publicación *Cuerpos Plurales*². Esta revisión histórica de los estudios de la corporalidad describe las maneras en que analizamos los datos empíricos a los que ponemos atención, donde lo característico es el modo en que se asume lo corporal como punto de partida para el conocimiento.

Es el acto performático y la descripción de ese acto lo que el investigador identifica y describe en la generación de conocimiento. Cuando hablamos de técnicas corporales, nos

referimos al cuerpo en el espacio como formas de subjetividad en el mundo. Este conocimiento del espacio implica una coexistencia en el espacio, se concibe al cuerpo de manera abstracta relacionado con la idea de cuerpo que se moviliza en lo cotidiano. Esta idea de cuerpo en el espacio solo tiene que ver con la experiencia corporal, debido a que la relación con el espacio esta mediada por el propio cuerpo. Esto implica poner atención a lo participativo en una etnografía, cómo la práctica es una dimensión para el análisis, me interesa indagar en la experiencia sensible desde lo performático, como organización de la investigación sensible. Por ejemplo, en lo coreográfico buscamos establecer un modo de investigación que nos permita generar datos de experiencias sensibles y subjetivas. Esta práctica investigativa entrega resultados exploratorios, lo que nos da la posibilidad de describir prácticas danzarias en su dimensión cultural, estética y corporal.

Para Merleau-Ponty el movimiento crea espacialidad, entonces es la experiencia del movimiento y la experiencia del cuerpo en el espacio lo que buscamos describir a través de la representación abstracta del cuerpo, como un ejercicio de repetición donde la presencia del cuerpo en el espacio se asume como un ejercicio consciente. La primicia de los fenomenólogos es que el movimiento crea espacio habitado, vivido, es con este análisis existencial que la conciencia ya no es solo representación sino es una proyección en el mundo. La conciencia se proyecta hacia el mundo en un hecho, lo que habla del hábito, apareciendo lo cultural. La conciencia no es yo pienso sino es un yo cuerpo, en el sentido de lo que puedo hacer. Mi cuerpo y lo que puede hacer en el espacio, mi cuerpo habita en el espacio, no está dentro del espacio. El movimiento crea pensamiento y esto produce la técnica, los hábitos, el espacio cultural.

Desde la antropología el análisis de la danza y principalmente del movimiento se ha desarrollado con el fin de relacionar la acción dancística con el medio cultural, social e histórico de un grupo determinado. Esta tradición etnográfica de análisis se consolida como investigación a comienzos del siglo veinte, periodo durante el cual se realizan etnografías en sociedades indígenas donde la danza se estudia en función de ser caracterizada como una actividad cultural que está ligada a la ritualidad, en específico, a los mitos de creación, lo que permite reconstruir la historia del grupo. La actividad dancística posee una característica constitutiva, es decir, "*su hacer es pura vivencia y expresión de estados psicofísicos del cuerpo en movimiento, donde se tejen relaciones del individuo consigo mismo, con la comunidad y con la naturaleza.*"³

Es posible identificar investigaciones como las realizadas por Marcel Mauss (1934), Gregory Bateson (1972), Edward T. Hall (1966), Ray Birdwhistell (1952) y Alan

2 Silvia Citro (Coord.) *Cuerpos Plurales*. Antropología de y desde los cuerpos. Biblos. Buenos Aires, Argentina. 2011.

3 Campos, L. Millar, J. "Cuyacas. Música, Danza y Cultura en una Sociedad Religiosa en la Fiesta de la Tirana". 2009. p. 61.

Lomax (1959), las cuales desde el punto de vista etnográfico constituye una herramienta de análisis. Estos autores ponen énfasis en la comunicación humana la que necesita y utiliza todos los sentidos, de este modo ellos a través de sus pautas de observación fueron identificando gestos, movimientos y patrones de movimientos para cada cultura estudiada. El trabajo de este grupo de investigadores comienza con el desarrollo de la Antropología del Cuerpo debido a que establecen un amplio registro cultural en relación a los patrones de movimiento, con ello es posible identificar herramientas metodológicas que potencian un análisis corporal de las culturas.

En el caso de los estudios etnográficos el estudio de la danza apunta a conocer ambos sentidos. Por una parte, el significado del mensaje de la danza permite ver las características de la vida cotidiana y en el caso de las descripciones que realiza Alan Lomax⁴ de los esquemas de caza, es posible contribuir en la reflexión en torno a la elección del código, la danza y en especial los patrones de movimientos han sido descritos como elementos socializadores, de modo que permiten la continuidad en el tiempo de las prácticas y costumbres, en definitiva de la cultura. En este sentido se explican las manifestaciones artísticas al interior de la cultura, es decir el arte es posible comprenderlo en función de la cultura y a través de ella. Para Gregory Bateson lo importante tiene que ver con el significado del código elegido para expresar un mensaje, más que el significado del mensaje codificado, debido a que entrega la información cultural y psíquica que hay en el objeto de arte. Qué elementos son “propiedad psíquica” del artista y cuales son culturales, es lo que esta reflexión quiso aplicar al describir el proceso de formación de un bailarín.

En la actualidad coexisten nociones respecto a la noción de corporalidad, por una parte se ha dejado de ver el cuerpo solo como un medio de expresión para el desarrollo artístico de la danza, se busca anular la mirada dualista cartesiana hegemónica de la modernidad, que plantea una separación entre la carne (cuerpo físico) y la mente. Por otra parte el cuerpo se concibe desde una mirada más holística lo que repercute en el cómo los bailarines y coreógrafos se expresan a través del movimiento. Tomando como base las posibilidades estilísticas y de lenguaje que entrega el atender a la conciencia corporal. La concepción del cuerpo y de la corporalidad es uno de los ejes que guían o promueven el desarrollo de los lenguajes que son posibles de identificar en la historia de la danza.

Vemos como la creación en esta disciplina está centrada mucho más en las vivencias corporales de los bailarines, por lo que se pone énfasis en las experiencias, sensaciones, percepciones que se experimentan al usar el cuerpo como medio de creación artística. Estas nociones generan un discurso y una práctica de creación que los caracteriza

4 Etnomusicólogo que realizó una extensa documentación relativa a la música y la danza en sociedades primitivas.

como bailarines contemporáneos. Hoy los actores sociales de la danza encuentran una motivación creativa en la fenomenología del cuerpo contemporáneo, ya que son ellos los creadores de discursos y representaciones sobre la realidad que nos acontece. Los bailarines, como unidad de creación, conforman la comunidad de artistas en el sentido de que comparten rasgos debido a su formación artística ya que contribuyen al desarrollo de su disciplina.

Reflexionar acerca del cuerpo, desde el pensar que surge de los bailarines (estudiantes y profesionales) va a permitir conocer cuál es el modo en que logran entender su cuerpo en relación al aprendizaje de técnicas de la danza, como un lenguaje – corporal y simbólico- que pertenece a la disciplina. Así mismo surgen investigaciones desde otras disciplinas, como la que he desarrollado, que buscan contribuir sistemáticamente el desarrollo histórico de la danza en el país, con el fin de identificar las implicancias culturales que tiene el devenir de esta práctica.

En relación al lenguaje de la danza en Chile es preciso identificar diversos legados históricos que contribuyen a la creación de un lenguaje corporal nacional, lo que indica una especificidad cultural propia. Estos lenguajes comienzan a ser desarrollados profesionalmente con la llegada de bailarines extranjeros provenientes del ballet de Kurt Jooss, quien visita Chile en el año 1940. Este importante hecho histórico marca el desarrollo de la danza en el país puesto que es uno de los primeros antecedentes occidentales posibles de identificar en la escena actual. Plantear que existe una relación entre la noción de corporalidad y el lenguaje artístico implica relacionar estos hitos que unen la tradición alemana con el devenir que ha tenido la danza de nuestro país, manteniéndose esta tradición como una escuela importante, dentro del abanico de escuelas de Danza existentes hoy en día.

En el caso del surgimiento de la danza moderna en Estados Unidos, con la figura de Isadora Duncan, es posible realizar una interpretación que relaciona su lenguaje artístico con la necesidad de retomar al cuerpo dentro de este arte y por ende en la sociedad. El cuerpo que ha sido cubierto y por ende olvidado retoma importancia interpretativa y busca su incorporación a la sociedad por medio de la “desnudez”, una desnudez ideológica en tanto se incorporan los pies descalzos, una vestimenta ligera y movimientos que aluden a la expresividad libre, sin la necesidad de metamorfosear el cuerpo para llegar a la interpretación. A partir de esto es posible afirmar que al interior de la disciplina existen nociones relativas al papel que juega el cuerpo en la sociedad, de modo que el entendimiento del lenguaje corporal utilizado por los bailarines es parte también de la comprensión de este arte, puesto que el lenguaje utilizado tiene una intención estética y otra comunicativa. A partir de esto es importante conocer cuál es la noción de cuerpo que manejan quienes pertenecen al ámbito artístico, ya que son ellos los creadores de discursos y representaciones sobre la realidad que nos acontece.

Los bailarines, como unidad de creación, conforman la comunidad de artistas en el sentido de que comparten rasgos debido a su formación artística y a que contribuyen al desarrollo de su disciplina.

Se parte del supuesto de que el empoderamiento del lenguaje corporal permite enfatizar en el movimiento como expresión artística. Los movimientos pueden ser caracterizados y con ello agrupados en relación a las diferentes técnicas corporales específicas, desarrolladas y estructuradas para configurar un lenguaje susceptible de ser entendido y transmitido como propio de una expresión artística. En la medida que el bailarín se hace cargo de su cuerpo por medio de las técnicas corporales y de la conciencia corporal, puede expresar a través de él percepciones, vivencias, sentimientos y acontecimientos de la realidad en que vive. El adiestramiento permite comunicar la emocionalidad a través de los signos pertenecientes al lenguaje corporal de la danza y en la medida que se maneja una técnica corporal se abren las posibilidades de comunicación entre el bailarín, el público y el coreógrafo. De esta forma dar cabida a la expresión artística del bailarín, al desarrollo de su arte y su aporte a la sociedad en que vive y se desenvuelve.

En el plano de la cultura afectiva, como una esfera de la sociedad que el sujeto aprehende mediante la sociabilización y que le entrega un modelo de relacionarse intersubjetivamente. Si pensamos en ella como una matriz que está a disposición de los individuos, que puede ser aprehendida y modificada por los sujetos, entendemos que una característica propia de la cultura es la vitalidad de allí que se hace necesario mantener la dinámica y para ello es preciso que los sujetos la intervengan.

Cuando una emoción se traduce al plano del lenguaje si liga inmediatamente a los significados culturales a lo que ese concepto hace alusión, aun así no siempre una misma emoción está ligada a un mismo concepto, de este modo se hace presente el carácter variable de la emoción, mediado principalmente por la experiencia que le entrega su cualidad específica. En este ejercicio cultural, el de traducir las emociones, se potencia la dinámica puesto que se genera un constante movimiento a través del universo simbólico. Dado que el pensamiento no es estático, el ejercicio de re-significar los significantes y con ello los significados permite que se entienda la idea de movimiento puesto que la emoción produce la movilización de la psiquis y en su dimensión macro la categorización de la emoción moviliza la estructura social.

La emoción mueve al cuerpo, la frontera porosa que mueve al individuo busca dar cuenta de la carne, como espesura que cubre al individuo. La carne como materia dispuesta a la experiencia hace las veces de motor, de *locus* y es este motor el que está siendo puesto en cuestión en las relaciones sociales hiper-tecnologizadas.

El sujeto-actor se constituye como un modelador de signos. La Danza tiene como locus el movimiento, que contiene entre otras cosas la movilidad de la psiquis, las emociones, la

ruptura del tiempo y el espacio por el cuerpo. Específicamente los estudios etnográficos han podido dar a conocer que la danza representa los hechos de la vida cotidiana, movimientos cotidianos que son estéticamente intervenidos.

La emoción estética, como un lenguaje al interior de la cultura y a su vez múltiple dentro de ella, donde coexisten distintos tipos de emociones ligadas a los distintos grupos y subgrupos que comparten una cultura. Siendo parte de un contexto donde compartimos los mismos códigos, todos podríamos entender nuestros movimientos, así en el caso de la danza las emociones que motivan a los bailarines podrían ser captadas por los espectadores de una cultura si existiera un común conocimiento en torno a los signos disponibles. Pero no siempre estamos en sintonía con la emoción estética, ya que el arte busca sorprender, lograr una ruptura en la puesta en escena. Es difícil analizar la danza sin normalizarla; lo mismo con el arte. Incluso en el ámbito de la interpretación si presenciáramos una "obra" de otra cultura no veríamos lo que los integrantes de esa otra cultura ven con sus propios códigos, caemos en la interpretación, el cómo vemos las cosas al no conocerlas. Aunque conozcamos los signos puede que existan diferentes interpretaciones.

La emoción estética es múltiple y se expresa en el hecho de que nunca vemos lo mismo de un mismo espectáculo, no estamos en el mismo estado espiritual y no estaremos en la misma afectividad si los artistas buscan eso, esto sucedería en la danza contemporánea donde se busca que el público participe como creador adjunto de la obra, al interpretarla. En la danza clásica el discurso narrativo ofrecido, busca tener una interpretación universal.

El cuerpo como la representación de imaginarios sociales, posibilita que los individuos puedan expresarse mediante el desarrollo de distintos tipos de movimientos, que pueden encontrarse en los estudios coreométricos, donde se plantea que el cuerpo puede investirse a través del movimiento para tener reconocimiento social en los contextos rituales.

Todo estudio desarrollado se debe centrar en la actividad, en un tiempo de actividad donde la importancia está en el hacer, en ese sentido lo que importa también son las formas de significación que tienen las actividades. Hoy en día es posible encontrar diversos estilos de danza en los cuales la actividad, el movimiento, posee características muy peculiares según el estilo de danza. La escena donde se realiza la actividad y el intérprete, poseen características particulares que versan acerca del acontecer dancístico, el arte en la sociedad posmoderna permite representar y transgredir de un modo estético la realidad percibida.

El trabajo etnográfico realizado comienza el año 2009 con la recopilación de información referida a las instituciones que imparten la carrera de danza, para luego en el año 2010 enfocar principalmente la observación antropológica en dos escuelas poniendo énfasis en los procesos de adquisición de los lenguajes

dancísticos y la relación con el trabajo de conciencia corporal; es principalmente esta arista de la formación la que es posible de relacionar con el campo de la antropología puesto que se concibe la corporalidad humana como una construcción cultural, la que representa el imaginario y el orden social. Se buscó identificar de qué manera el cuerpo es adiestrado, preparado, para el manejo del lenguaje de la danza y con ello se identifican las razones y motivaciones del por qué estudiar danza.

Todo esto por medio de un trabajo de campo que me permitió conocer y describir qué piensan los estudiantes de danza y bailarines profesionales de su proceso formativo y con ello poder comprender cuál es la relación entre el aprendizaje de habilidades técnicas con el desarrollo del lenguaje artístico. Las cualidades corporales que desarrolla cada Estilo de Danza son posibles de contextualizar en procesos culturales que influyen en la composición y consolidación de esos estilos. Así se identifican relaciones entre estilos de danza y las diversas nociones de corporalidad que existen.

En este sentido la noción de escuela como paradigma no resulta apropiado por ello se toma la noción de comunidad de artistas de la danza que permite enunciar de mejor manera acerca de la importancia de las técnicas corporales para las posibilidades interpretativas desde el manejo del lenguaje corporal, desde una instrucción-conocimiento. El concepto de comunidad facilita el análisis de la información recabada debido a que se utiliza el método inductivo para generar conocimiento, por medio de los discursos particulares se construye la realidad social, con una idea de grupo detrás, una re-significación identitaria, en torno a la adscripción a la comunidad de la danza.

Resulta más atinente a la disciplina antropológica situar los enunciados a tratar desde la perspectiva de los procesos que llevan a cabo las personas vinculadas y participes del mundo de la danza ya que ellos se construyen desde su situación y significación como sujetos, para luego ser y hacer partes de un colectivo, de modo de construir su lugar en la sociedad por medio del arte. Desde una perspectiva de adscripción a una identidad, se establece el punto objetivo para situarse en el mundo, persona, profesional y especialista. El uso de lenguajes comunes, creación conceptual y de acciones involucra más y potentes actores desde la noción de comunidad, la que se imbuye de los estilos de danza para su creación, representación y presentación.

El movimiento dancístico, puede constituirse en el punto de partida para el análisis de la corporalidad. De algún modo el movimiento se concibe también como las prácticas, las acciones en el terreno de lo social, las que pueden ser entendidas en función de que la acción genera pensamiento. Así la acción corporal, los movimientos estilizados y los patrones de movimiento de la vida cotidiana generan un tipo de conocimiento respecto a la materialidad de la experiencia cotidiana. Así se confirma el planteamiento de Marcel Mauss al decir que el cuerpo humano es el primer objeto técnico a través del cual es posible identificar el modo en que se

ejecutan las acciones corporales y sus respectivas causas sociales. Es en este punto cuando se confirma la necesidad de contar con una explosión del conocimiento dancístico a nivel cultural, debido a que esta disciplina le permite comprender al individuo que para generar cambios en su mentalidad es preciso primero actuar, hacer, mover y ello va a generar la posibilidad de contar con experiencias de vida satisfactorias en cuanto a que esta forma de actuar corporalmente modelará signos, por lo que movilizara la psiquis, las emociones, la ruptura del tiempo y el espacio por el cuerpo.

Finalmente cabe decir que esta vinculación entre ser en el mundo y el *aparecer* corporal genera una relación directa entre la disciplina artística y la emoción estética, como un lenguaje al interior de la cultura. Puesto que como somos parte de una sociedad donde compartimos códigos y cuerpos, podríamos comprender nuestros movimientos, así en el caso de la danza las motivaciones coreográficas que orientan el trabajo de los bailarines podrían ser captadas y comprendidas por los espectadores de una cultura, así esta manifestación artística sería más masiva, no en términos de consumo sino en términos de entendimiento cultural, apreciar ■

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- BATESON, Gregory (1992) Pasos hacia una ecología de la mente. Planeta, Buenos Aires.
- WINKIN, Yves (1997) La nueva comunicación. Barcelona, España: Kairós.
- BOAS, Franz (1982) Race, language and culture. Chicago: University of Chicago.
- CAMPOS, L. Millar, J.(2009) Cuyacas. Música, Danza y Cultura en una Sociedad Religiosa en la Fiesta de la Tirana.
- CITRO, S. (ed.) (2011) Cuerpos Plurales, Antropología de y desde los Cuerpos, Biblos, Buenos Aires.
- LE BRETON, David (1995) Antropología del cuerpo y modernidad. Series en Cultura y sociedad. Nueva Visión, Buenos Aires.
- LE BRETON, David (2010) Cuerpo Sensible. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- LE BRETON, David (2002) La sociología del cuerpo. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LOMAX, Alan. Folk songs style and culture. Estados Unidos: Transaction Books, 2000.
- MERLEAU-Ponty, M (1986) El Ojo y el Espíritu, Paidós, Barcelona.
- MERLEAU-Ponty, M (1993) Fenomenología de la Percepción, Planeta, Buenos Aires.
- NIETZSCHE, F (1988), La Gaya Ciencia (1882), Akal, Madrid.

Lectura de un cuerpo de la danza. Huellas, discursos y mitos

Francisca Crisóstomo López¹

Resumen

La pregunta por la intervención disciplinar de la escuela en la transmisión del conocimiento y su mediación en la configuración de las subjetividades individuales, motiva la lectura de las huellas de los “cuerpos de la danza” a través de una desnaturalización de las nociones del yo como emanaciones espontáneas del sujeto. Mediante la revisión del concepto de disciplina propuesto por Michel Foucault, la idea de discurso de Eliseo Verón, la de cuerpo moderno desarrollada por David Le Bretón y la de mito propuesta por Roland Barthes, este trabajo propone una reflexión a partir de la observación de los cuerpos de un grupo de estudiantes de la Escuela de Danza Espiral de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, para develarlos en su carácter de constructo social e ideológico. Este artículo forma parte de la tesis realizada por la autora para acceder al título de Profesora en Danza de dicha universidad.

► Subjetividad, disciplina, ideología.

¹ Francisca Crisóstomo López. Chilena, Titulada de la carrera de Licenciatura en Danza mención Pedagogía, Licenciada en Danza mención Coreografía e Interpretación y Licenciada en Educación por la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Sus áreas de interés profesional se vinculan con la investigación en danza contemporánea desde una perspectiva interdisciplinaria. Actualmente está dedicada al estudio de la improvisación en danza desde una perspectiva teórica, junto con el aprendizaje de la práctica somática Body-Mind Centering ®. Contacto: f.crisostomolopez@gmail.com.

La reflexión sobre el cuerpo de la danza es hacerse la pregunta por el modo en que éste se manifiesta y aparece, en tanto materia y abstracción, en cada sujeto danzante. Es hacer una revisión de los significados que surgen al enfrentarse a la disciplina de la danza a través de una escuela y relacionarse con el cuerpo ya no de manera cotidiana, sino desde una forma específica. Pero, ¿por qué hablar de cuerpo? ¿Qué es lo que hace que el cuerpo, *yo mismo*, sea relevante? En palabras de David Le Breton "... si el cuerpo fuera realmente libre, no se hablaría de él; el cuerpo es un objeto a someter..."² A partir de lo anterior es que se plantea, entonces, la siguiente tesis: el cuerpo de la danza está constituido por *huellas*³ que refieren a un discurso disciplinar instalado desde la Escuela, que en tanto se naturaliza, crea mitos que se instalan, a su vez, en el cuerpo.

Pensar este cuerpo como un lugar en donde residen múltiples valoraciones, subjetividades, censuras y juicios, permite intuir que en él se guarda un registro. Es desde aquí que se parte del presupuesto de que en la lectura de un cuerpo aparece una huella, que queda de la historia del sujeto y que lo marca, por lo que leerlas es descifrar las vivencias o discursos que las producen, discursos que a su vez reflejan la presencia de ciertos modos de hacer y pensar que se han ido instalando -de manera inconsciente e involuntaria, casi por osmosis y a nivel corporal e imaginario-, como un elemento común entre los sujetos de la danza. Se trata, en otras palabras de "...sacar a la luz significaciones cuya familiaridad diluyó cualquier espesura."⁴

Toda institución se establece bajo ciertos perfiles y criterios de pensamiento. La institución de la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (en adelante UAHC) promueve un perfil del estudiante -del bailarín, coreógrafo y profesor- que establece una visión y una posición respecto de la danza en tanto arte y en tanto fenómeno social. Esta perspectiva deviene un discurso que va configurando un cierto tipo de identidad en el sujeto, determinando su manera de hacer y pensar, y definiendo en este mismo proceso su subjetividad, su ser-en-la-danza específico. Por otra parte, la ceguera y los silencios observados e instalados en torno al cuerpo, nacidos de una crisis encubierta en relación al cuerpo, conllevan la imposibilidad de una práctica reflexiva y profunda, que abra nuevos horizontes de conocimiento y que estimule las ansiedades de búsqueda y reflexión. Entonces, frente a la aparición de estos signos es válido hacerse, al

2 David Le Breton: El sentido del cuerpo. Condensado de la entrevista original publicada en la revista Construir, n° 19, 09-05-2000. De http://www.tendencias21.net/David-Le-Breton-El-sentido-del-cuerpo_a69.html

3 Huella (De hollar): 5. f. Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo. U. m. en pl. 6. f. Impresión profunda y duradera. <http://lema.rae.es/drae/?val=huella>.

4 Le Breton, D. *Cuerpo y Modernidad*, Argentina: Nueva Visión, 2002, 92.

menos, la pregunta por la presencia o convivencia de ciertos discursos que en su operar generan mecanismos dominantes sobre los sujetos danzantes y que puedan estar involucrados en una idea sobre la danza, particular y específica, que conforma la percepción que cada sujeto se hace de sí mismo como bailarín.

Los autores tratados en este estudio fueron, por una parte, David Le Breton con *Antropología del cuerpo y modernidad*⁵, libro que, inscrito en el campo de la sociología del cuerpo, ofrece un análisis histórico del advenimiento de la noción moderna de cuerpo. También Michel Foucault, de quien se ha estudiado profundamente el capítulo *Disciplinas* de su libro *Vigilar y Castigar*⁶, resultando una importante fuente de inspiración para muchas de las reflexiones sobre la realidad de la danza en el ámbito de la escuela; del mismo autor, *El orden del discurso*⁷, transcripción de la lección inaugural pronunciada en el Collège de France en 1970 que desarrolla una análisis profundo de la noción de discurso en la historia de las sociedades, entre otras propuestas. De Eliseo Verón, *Discurso, poder, poder del discurso*⁸ que, desde una lectura semiótica, ubica ahora al discurso en el medio del tejido dialéctico social. Finalmente, Barthes, que con su nominación de mito en *Mitologías*⁹, permitió la lectura de las inquietudes fundantes de este estudio, permitiendo darles sentido y sobre todo un nombre, y a partir de la que se desarrolló una herramienta metodológica de análisis para desentrañar el origen y sentido de las huellas observadas en los sujetos.

Para develar tales planteamientos e intuiciones, la presente investigación se realizó a partir de la observación de los cuerpos de un grupo de estudiantes de la Escuela de Danza de la UAHC, de I° y V° año, más sus profesores, para contrastar, comparar y analizar estas impresiones junto a las lecturas de los autores antes mencionados. Tal observación se realizó durante el año 2012, entre los meses de mayo y octubre, en dependencias de la Escuela de Danza de la UAHC.

Del asunto del cuerpo

El cuerpo se constituye como el principal codificador del pensamiento y los discursos en que vivimos, pues en tanto

5 Le Breton, D. Op. Cit.

6 Foucault, Michel. 1. *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

7 Foucault, Michel. 2. *El Orden del Discurso*, Lección inaugural pronunciada en el Collège de France el 2 de diciembre de 1970. España: Tusquets Editores, 1980.

8 Verón, Eliseo. *Discurso, poder, poder del discurso*. Análisis del primer coloquio de Semiótica. Río de Janeiro, PUC/Ediciones Loyola, 1980.

9 Barthes, Roland. *Mitologías*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

reducimos continuamente el mundo al cuerpo a través de simbolismos, tenemos una experiencia del mundo. El cuerpo, al estar al centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, es un elemento de gran alcance para aprehender el presente. Le Breton al hablar de él como un “factor de individuación”, propone la idea de un cuerpo que duplica los signos de su distinción, que es signo del individuo y el lugar de su diferencia, que es cepa de la identidad del hombre. El cuerpo no está separado del sujeto, encarna su condición y acoge todas las materias que provienen de él durante el transcurso de la vida, “...el cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural”¹⁰.

El cuerpo en la danza es una problemática que la ha habitado constantemente. Todo quien se le aproxime puede constatar que por ser el soporte visible del movimiento, se constituye y enmarca como un elemento que está en permanente cuestionamiento y exigencia. El virtuosismo, la resistencia, el rendimiento, la belleza, el peso, son medidas desde las que se le clasifica y valoriza, por lo tanto, también al sujeto que encarna. La danza propone una concepción del cuerpo como instrumento de trabajo, como herramienta a disposición de la voluntad. Esto genera una distancia y establece una dicotomía entre sujeto y cuerpo, pues se le designa como un elemento externo que genera una relación de posesión. Esta estrecha vinculación del sujeto y su cuerpo se hace notoria cuando se van percibiendo los cambios y transformaciones corporales que lo afectan tanto emocional, intelectual y perceptivamente, y que traslucen la compleja relación y vinculación de un concepto con otro, del cuerpo como *yo mismo* y del cuerpo como una herramienta de uso para la danza.

La rutina del estudiante de danza, mucho más que cualquier otro, conlleva la vivencia extrema de su cuerpo. La intimidad desatada, el sobre-modelamiento del hacer, la instauración de mecanismos de autocensura en relación al cuerpo y al ser bailarín, son vivencias cotidianas dentro de la escuela que acarrear transformaciones y mutaciones que al no desnudarse forman parte de una dimensión oculta de la práctica pero no obstante observable, traducida en conductas, gestos, signos, interacciones y subjetividades. La distribución de la espacialidad, la prevalencia de arquetipos de belleza corporales, la determinación de un perfil del bailarín, impuesto no sólo desde la academia, sino también desde el espectador, desde la sociedad mirando a la danza, y, fundamentalmente, el concepto de libertad que se transa a diario, son elementos que inevitablemente se entremezclan con la educación entregada en la escuela y forman parte, también, de los aprendizajes de la disciplina. La forma del cuerpo, sus contornos, su relieve y su masa, son los aspectos concretos dentro de los que conviven innumerables juicios y

10 Íbid., p. 14

prejuicios que constituyen la esfera abstracta, invisible y más compleja del cuerpo danzante. Lo anterior presupone para el sujeto un proceso de “construcción” de sí mismo para “hacer” danza, cuestión que en algunos casos conlleva grandes deudas que lo distancian de una experiencia reflexiva, artística y social. “La imagen del cuerpo es la representación que el sujeto se hace del cuerpo; la manera en que se le aparece más o menos conscientemente a través del contexto social y cultural de su historia personal.”¹¹ Es en este sentido que, por ejemplo, el reflejo del cuerpo en un espejo -escenario muy frecuente en una sala de danza- “dice” la verdad, muestra una realidad que es la cierta. Además, existe el espejo creado por el cuerpo del *otro* que opera como otro reflejo de lo que se debe ser, pues por negación o admiración designa una falta o una superioridad, fijando un lugar en el grupo y asignando una jerarquía. Así el cuerpo, en tanto soporte de la danza, pero antes del individuo, se debate entre un simbolismo y una obviedad: es el sujeto, pero a la vez es su instrumento. El asunto es su valor como signo, pues el cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma (Le Breton, 2002).

Pensar el cuerpo como un texto permite una lectura. Implica la observación de sus huellas y la atención a los procesos que ocurren en él. El cuerpo en tanto nos conforma, en tanto somos cuerpo, es por medio de lo que experimentamos el mundo y vivenciamos los estímulos, que luego serán decodificados, leídos también, y dotados de sentido por nuestras disposiciones culturales. “Por intermedio de la sensación y la percepción, el cuerpo, articulado como una configuración semiótica, es susceptible de mostrarnos modelos de la estabilización, de la transformación y de la puesta en secuencia de las figuras del cuerpo”¹² La propiocepción que el sujeto tiene de su cuerpo es la experiencia que tiene del mundo. La percepción que tiene el estudiante de danza es la experiencia que vive en la institución formadora, en tanto estructura de un sistema, como aparato encargado del traspaso de saberes y de la transmisión de ideas específicas sobre la danza. Los conocimientos que allí va adquiriendo pasan a constituirlo, le van dotando de sentidos con los que se desenvuelve, se le van instalando formas de la conducta, modos de una subjetividad específica. Se le va determinando, sin saberlo, toda su lógica, todo su sistema de percepción y valoración de lo que es la danza.

La disciplina

Hablar de la “disciplina de la danza” no es sólo un juego de palabras o una construcción de la costumbre. La práctica corporal puesta en el cuerpo que danza, va definiendo las maneras de hacer, las mecánicas con que el cuerpo debe moverse, a través de las enseñanzas transmitidas en la Escuela.

11 Le Breton, D. Op. Cit., p. 146

12 Fontanille, J. Op. Cit., p. 114

Cuando Foucault (2008) habla del “aire del soldado”, instala la idea de un cuerpo que es leído desde su exterioridad, que es reconocido por una cierta especificidad, por una marca que lo distingue. Misma cosa ocurre con el bailarín, con el sujeto danzante: se le construye una imagen preconcebida, anticipada, de sí mismo, una forma específica que se le instala como objetivo y referencia. El descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder surge por el reconocimiento de signos instaurados por una atención permanente dedicada a él: cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican (Foucault, 2008). El cuerpo queda marcado por huellas que son observables a la mirada; se configura como un todo que porta signos, que es construido desde marcas que otorga la experiencia, que ya no son accesorios del mismo, sino que lo constituyen, forman parte de su carne pero en forma de huellas. La noción de docilidad une al cuerpo analizable con el cuerpo manipulable: un cuerpo dócil, maleable, que se adecúa al contexto y recibe de él su marca, es un cuerpo que puede ser sometido y utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado.

Los cuerpos de la danza, al estar dentro de una Escuela y al conformarse como tales, quedan marcados, portan esta huella que en la práctica y en forma de hábitos, se disimula fácilmente, incluso para ellos mismos. El poder que surge de la Escuela, es resultado natural de un proceso de ordenamiento, de organización disciplinar. En tanto la Escuela es una institución de poder y autoridad, se relaciona con los cuerpos reuniéndolos bajo formas específicas de funcionamiento. “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se puede llamar “disciplinas””.¹³

Existen distintos grados de control disciplinar. En un primer lugar lo hacen en relación a la escala de control: el cuerpo es manipulado por partes, de modo de asegurar el control de su mecánica, de sus movimientos, de sus gestos, actitudes, velocidades, sobre lo más detallado del cuerpo activo. En segundo lugar, determinando el objeto de control, en relación a la eficacia de la organización de sus elementos, en una coacción sobre las fuerzas más que sobre los signos. Se asigna aquí un valor importante al ejercicio, en tanto práctica que permite el perfeccionamiento a través de la repetición. Como tercer nivel, se encuentra la modalidad: el control es ininterrumpido, constante, vela por los procesos más que por el resultado y se ejerce según una codificación que determina el tiempo, el espacio y los movimientos.

Con esta aparición de las disciplinas surge un nuevo paradigma que habla de una política de las coerciones, un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de

todos sus movimientos, sus gestos, sus tiempos y ritmos, sus comportamientos y, en general, toda su mecánica, en función de la eficiencia y la docilidad; cuerpos que puedan ser manipulados, maleados hacia los objetivos que el poder busca. “Una anatomía política, que es así mismo una mecánica del poder, está naciendo (...)”¹⁴. Se busca que los cuerpos hagan lo que se desee, se les pone un objetivo y se les define el camino para llegar al objetivo, definiéndoles su mecánica y sus movimientos, de modo que operen como se desea, con las técnicas y según la eficacia que se requiere.

“La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad económica) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos de obediencia política). En una palabra: disocia el poder del cuerpo.”¹⁵

La disociación del poder del cuerpo es la mayor de las huellas. Un cuerpo dócil no sabe su docilidad, no la distingue de sí mismo; asume su condición de dominación en tanto no percibe el efecto de la disciplina. O al menos, no puede salir de él. La disciplina se construye de la suma de diversos procedimientos, pequeños, sutiles, que pasan desapercibidos ante la mirada de lo cotidiano. Son técnicas minuciosas, a veces ínfimas, que tienen su importancia en la adscripción política y detallada que tienen del cuerpo. Se constituyen como una microfísica del poder, “(...) La disciplina es una economía del detalle.”¹⁶ La perfección de la técnica se determina no sólo por las grandes ejecuciones de un bailarín, sino más bien por la “limpieza” que permite descifrar la mecánica de una correcta ejecución y expresión del movimiento. La eminencia del detalle en las disciplinas tiene relación con el encauzamiento de la conducta, con la definición de los hábitos. Por su parte, el espacio es lo que da lugar a la disciplina, procede a la distribución de los individuos (Foucault, 2008), estableciendo las presencias y las ausencias, instaurando comunicaciones útiles e interrumpiendo las que no lo son, en pos de una permanente observación de los cuerpos en funcionamiento. Establece procedimientos para conocer, dominar y utilizar, dividiéndose en relación a los cuerpos que hay presentes en él. (Foucault, 2008). El vínculo existente entre la danza y la espacialidad, en tanto el espacio es un factor del movimiento, hace vincularla irremediabilmente con esta disciplina de la distribución. Los sujetos aprenden a moverse en un espacio determinado que a su vez “contiene” al cuerpo; la relación es estrecha, ilimitada, pues el espacio habitado del cuerpo es el que a la vez lo habita a él mismo. La relación entre el “espacio interno” y el “espacio externo” en la danza, organiza y define una manera de percepción, divide esta relación en términos dicotómicos y concretiza la idea de un concepto en sumo abstracto.

14 *Ibid.*, p. 160

15 *Ibid.*

16 Foucault, M. I. Op.Cit, p. 161.

13 Foucault, M. I. Op. Cit, p. 159

Por otro lado, las disciplinas plantean la utilización del tiempo de manera creciente, de siempre extraer más instantes disponibles de modo de obtener más fuerzas útiles, intensificando el uso del menor instante. Mientras más se desarticule el tiempo en subdivisiones multiplicadas, mayor es el control que puede tenerse de sus elementos internos, pudiendo acelerar o regular la operación con un grado óptimo de velocidad. Se acelera el proceso de aprendizaje y se enseña la rapidez como una virtud. El ejercicio se constituye como la técnica por la cual se imponen a los cuerpos tareas a la vez repetitivas y diferentes, pero graduadas. Se constituye como una manera de ordenar el tiempo terrenal, economizar el tiempo de la vida, organizarlo de manera útil para así ejercer el poder de la disciplina. El ejercicio es un elemento de una tecnología política del cuerpo y la duración. Se conforma toda una pedagogía analítica del detalle que hace que el poder, a través de la disposición en serie, logre toda una fiscalización de la duración que le posibilita un control detallado y una intervención puntual en cada momento del tiempo, una caracterización y utilización de los individuos según un rango y un nivel, y la posibilidad de observar el producto final que cada uno de ellos posee y genera. "...la disciplina tiene que poner en juego las relaciones de poder, no por encima sino en el tejido mismo de la multiplicidad..."¹⁷

Los discursos

"Un mismo discurso produce efectos diferentes en momentos históricos diferentes (...) un mismo discurso produce efectos diferentes en diferentes "lugares" o "niveles" de la sociedad"¹⁸. El discurso es entendido como la manifestación de sentido desde un punto de vista cronotópico, sin distinción de materialidad, objeto, temática ni forma. Remite a un trabajo social de producción que no se limita al lenguaje sino lo atraviesa, alcanzando materialidad en cualquier sustancia. Un discurso puede estar presente en cualquier lugar en donde haya producción social de sentido, en lo que se hace, en lo que se dice, en lo que se piensa, en lo que no se piensa, en lo que no se dice, en lo que no se hace. En tanto el cuerpo es materia y el discurso es un trabajo formal sobre la materia, se podrá constatar al analizarlo, que su constitución forma parte de un proceso de construcción discursiva, justamente, de una producción colectiva de sentido. El cuerpo de la danza, todo el imaginario que hay en torno a él, incluso, concretamente, el que cada estudiante esculpe a diario, forma parte de una edificación particular que se encuentra naturalizada.

Verón (1980) desarrolla una relación entre el poder, el discurso y el poder del discurso, como asuntos que se vinculan reversiblemente. El poder es planteado por el autor

en su dificultad de definición, pero invita a pensarlo en el ámbito de su manifestación institucional, constituyente del Estado moderno burgués y remitente a la problemática socio-política de su presencia. La idea del poder del discurso dice relación con los efectos discursivos, con la dimensión analítica que concibe el poder en términos del modo en que opera el discurso. El concepto "producción de sentido" de un discurso tiene dos polos: el descriptivo y el analítico que remite, por un lado, al extremo de la *producción* del discurso y por el otro, al extremo del *reconocimiento* de un discurso. En el ámbito de la *producción* del discurso, aparece el término *ideología* que refiere a los tipos de discursos, fruto de formaciones históricamente determinadas e identificables -como el comunismo, el fascismo, etc. Al mismo tiempo, lo *ideológico* es una noción analítica que designa la dimensión de todo discurso, es decir, aquella producida por la relación entre las propiedades discursivas y sus condiciones de producción. En el polo del *reconocimiento* se requiere el concepto de poder como concepto analítico que habla de los efectos del discurso, así como también para denotar las formaciones históricas asociadas a la institucionalidad. (Verón, 1980) Ahora, la expresión *poder del discurso* (o de un discurso) es un concepto relacional entre *poder* y *discurso* pues "sólo puede manifestarse bajo la forma de un efecto, es decir, bajo la forma de otra producción de sentido, de otro discurso. "(...) el poder de un discurso A es un discurso B que se manifiesta como efecto del primero".¹⁹ Se establecen de este modo dos problemáticas: la primera, referida a la relación entre los discursos y las estructuras/instituciones de poder, correspondiente al polo de la producción de los discursos (lo ideológico); y la segunda, relacionada con el poder de los discursos en términos de sus efectos y consecuencias, vinculado al polo del reconocimiento de los discursos. Verón (1980) plantea el problema del *discurso del poder* proponiendo lo siguiente: en tanto todo discurso producido en un contexto determinado genera ciertos efectos, produce cierto poder; por lo que el poder de un discurso consiste en ser inevitablemente *discurso del poder*. Así, afirma que todo poder en una sociedad industrial capitalista, viene directamente dado desde el poder de la dominación en una sociedad determinada. Estaríamos condenados, entonces, a expresar el poder que nos domina, de modo que la connotación de poder es intrínsecamente negativa (Verón, 1980).

Por un mismo lado, el poder del discurso nos habla de su "efecto de conocimiento" y su "efecto ideológico". El efecto de conocimiento es aquel que aparece en un discurso que se presenta describiendo una realidad determinada, haciendo explícito que lo hace desde un punto de vista particular. En caso opuesto está el efecto ideológico, en que el discurso describe su objeto como si fuera la única manera posible; es un discurso absoluto, como lo es, por ejemplo, la ciencia, que exhibe su determinación. Lo importante de esta distinción es lo siguiente:

17 Foucault, M. I. Op. Cit. P.253-254.

18 Verón, Eliseo. Op. Cit., p. 88

19 Verón, Eliseo. Op. Cit., p. 86

“...el discurso que produce un saber, lo que se llama “conocimiento”, ejerce su poder a partir de la *suspensión* del efecto ideológico (...) El efecto ideológico es la condición de producción de la creencia. Para que un discurso genere una creencia, debe presentarse como absoluto.”²⁰

Por su parte, Foucault (1970) afirma que en el discurso juegan un rol primordial el deseo y el poder. La disciplina establece los cánones de normalidad, de lo permitido y lo prohibido, define la “verdad”. Toda práctica definida decide en su “interior” aquello que es un error; todo lo que se inscribe por fuera de los límites de una práctica, no la constituye, por lo tanto, no es ni siquiera considerada. “La disciplina es un principio de control de la producción del discurso; le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas”²¹. Aquellos discursos que hablan de una verdad, son aceptados siempre que estén dentro de los límites de lo permitido por la disciplina. No se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas del discurso, a las lógicas que dentro de sus límites se crean; nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias.

El mito

La sospecha por las huellas de los cuerpos, han despertado la posibilidad de la presencia de ciertos mitos del cuerpo. La noción de mito que ofrece Barthes en su obra “*Mitologías*”, es un elemento fundamental para comprender el sentido de este estudio. En su intento de superar la noción tradicional que se tiene del término, nos aclara de partida que “hacer” mitologías es hacer un desmontaje de aquellas representaciones sociales que en tanto son un sistema de signos poseen un significado y un significante. Lo inmiscuidas e inadvertidas que se encuentran estas prácticas en la rutina cotidiana arroja la pregunta por su naturaleza, en último caso *la* realidad, que podría estar siendo deformada, manipulada y montada intencionalmente. Barthes instala un cuestionamiento a la noción de naturalidad y plantea una visión historiográfica de los sucesos de una sociedad determinada. La distinción naturaleza/historia es la base de esta crítica desmitificadora que, a través del desmontaje, del desenmascarar una serie de signos culturales, busca develar el carácter ideológico de tales formas.

Barthes nos afirma de entrada: “El mito es un habla”²². Pero asegura que el lenguaje necesita de condiciones especiales para ser mito. El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje, por lo que no se trata de un objeto, una idea o un concepto; se trata de un modo de significación, de una forma

que tiene, sin embargo, límites históricos y condiciones de aplicación. “... Si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales”²³. Con esta afirmación, Barthes asegura que todo puede ser mito en tanto se le atribuya de una cierta significación que hable de las cosas, en tanto se le dé un uso social agregado a la materia. Pero no hay mitos eternos, pues no existen objetos infinitamente sugerentes; sólo pueden responder a la condición de mito por un tiempo, luego otros objetos vendrán a tomar ese lugar, pues es la historia humana la que hace pasar lo real al estado del habla, la que regula lo que es mito y lo que no. La mitología tiene un fundamento histórico, surge de la voluntad de elegir; no se define ni por su objeto ni por su materia, sino es cierta forma, cierto uso social del discurso. El estudio de los cuerpos de la danza es hacer una lectura desde la aparición de mitos que cargan con una significación.

Para entender la conformación de un mito, es necesario conocer la estructura de un sistema semiológico. En él aparecen dos términos, un *significante* y un *significado*, que bajo la orden de la correlación que los une, crean el *signo*, el total asociativo de los dos primeros. El *significante* es “hueco”, en cambio el *signo* es un sentido macizo; la semiología sólo puede tener unidades al nivel de las formas, no de los contenidos, porque se basa en un lenguaje a través de la operación de la lectura o el desciframiento (Barthes, 2008). El mito es un sistema particular puesto que se crea partir de una cadena semiológica que existe con anterioridad, siendo un sistema semiológico segundo. Lo que es signo en el primer sistema lingüístico, llamado “lengua” o “lenguaje objeto”, es significante en el mito. Éste es el lenguaje que el mito toma para construir su propia cadena semiológica, a su vez llamada “metalenguaje” o “habla”. Para conocer el metalenguaje del mito, el semiólogo no necesita desentrañar el lenguaje objeto, sino solamente encontrar el signo que se presta al mito. Por esto, al hacer mitologías, escritura e imagen son indiferenciadas: lo que se retiene de ellas son signos. La terminología que define Barthes para los términos, en cada uno de los sistemas, es: para el significante en la lengua, *sentido*, mientras que en el plano del mito, *forma*; el significado es igual para ambos sistemas, *concepto*. El término que surge de la correlación de los anteriores, para el sistema de la lengua lo llamará *signo*, mientras que para el sistema del mito, *significación* (Barthes, 2008).

La significación, puesto que surge del signo de la lengua, tiene una doble función: “designa y notifica, hace comprender e impone”²⁴. Por su parte, la relación entre sentido y forma es la de vacío/lleño. El sentido (de la lengua) muestra

20 Ibid., p. 93

21 Foucault, M. 2. Op. Cit., p. 31

22 Barthes, R. Op. Cit., p.199

23 Barthes, Roland. Op. Cit., p. 200

24 Barthes, R. Op. Cit., p. 208

inmediatamente una lectura, tiene una realidad sensorial. Pero el sentido en el mito, al devenir forma, vacía este contenido del sentido (de la lengua) y lo deja como un contenedor sin contenido. Se trata de una operación de suspensión del contenido del sentido para liberar la imagen y prepararla como forma de otro significado. Pero esta suspensión no es una anulación, la forma no quita el sentido, sólo lo suspende, lo aleja y mantiene a su disposición para que la forma del mito se alimente naturalmente de él. La forma del mito no es un símbolo, sino una imagen rica que, sin embargo, se hace cómplice de un concepto. Éste, pulsión del mito, está determinado, es histórico e intencional, convoca toda la existencia de la forma en un lugar, confiriéndole una realidad específica. El concepto tiene un carácter abierto, confuso, inestable, cuya unidad depende principalmente de su empleo en la significación. En este sentido, su carácter fundamental es ser *apropiado* a su función, se define como una tendencia que de alguna manera limita el espectro de lo que se habla, puesto que tiene a su disposición una infinidad de significantes. “De la forma al concepto, pobreza y riqueza están en proporción inversa: a la pobreza cualitativa de la forma, depositaria de un sentido disminuido, corresponde la riqueza de un concepto abierto a toda la historia; a la abundancia cuantitativa de las formas corresponde un número pequeño de conceptos.”²⁵

Esta repetición del concepto a través de las formas es la que permite al mitólogo descifrar el mito, pues es a través de la insistencia de una conducta que se muestra la intención de un mito. La repetición es un valorpreciado en el proceso de lectura, de ahí que Barthes señale que las cosas repetidas, si bien pueden no gustar, significan. La particularidad del concepto, como tiene por característica la adaptabilidad, se encuentra en relación a su historia, obligando al mitólogo a usar una terminología adaptada, que Barthes llama neologismo. Puesto que se requiere del concepto para dar con el mito, y la definición conceptual del diccionario no es histórica, “...lo que se necesitan son conceptos efímeros, ligados a contingencias limitadas: el neologismo se vuelve inevitable”²⁶. Este nuevo término, a pesar de su novedad, no es arbitrario, sino construido sobre la necesidad que exige el mito para su desciframiento. La significación entonces es el mito mismo, es el resultado de esta correlación, que por paradójica que parezca, no esconde nada. No hay ninguna latencia del concepto con la forma, ambos se ponen igualmente de manifiesto, aunque son diferentes. La presencia de la forma es literal, inmediata y extensa, por su naturaleza lingüística (el asunto antes mencionado sobre los dos sistemas semiológicos), sólo puede darse a través de una materia. En cambio la significación del mito puede interpretarse como un torniquete que alterna entre el sentido del significante y su forma, entre una consciencia significante y una consciencia

25 *Ibid.*, p. 212

26 *Ibid.*

imaginante que descifra al mito en esta permanente dinámica. El mito tiene un carácter interpelativo e imperativo, que llama a quien lo lee a nombrarlo, a distinguirlo de entre la masa informe como la señal de una historia individual.

De los pequeños cuerpos, de los pequeños movimientos, de las pequeñas acciones: Hacia una conformación de los cuerpos de la Escuela de Danza de la UAHC

Una lectura mitológica es la suspensión de las subjetividades y concepciones del sí mismo como emanaciones espontáneas del sujeto, en un intento por develarlas en su condición social e ideológica, en su carácter de “constructo”. A continuación se irán compartiendo las reflexiones que permitieron esbozar tres mitos presentes en la Escuela de Danza.

“...El discurso no es nada más que un juego, de escritura en el primer caso, de lectura en el segundo, de intercambio en el tercero; y ese intercambio, esa lectura, esa escritura no ponen nunca nada más en juego que los signos. El discurso se anula así, en su realidad, situándose en el orden del significante.” (Foucault, 1970, p. 42).

La Escuela de Danza en tanto institución construye una estructura no sólo administrativa sino también de transmisión del conocimiento, establece un currículo y define perfiles de sus integrantes, asigna autoridades y selecciona. Perteneciente a un sistema ordenado y específico, designa aparatos mayores frente a los que regirse y objetivos específicos de producción que llevar a cabo, genera un filtro, realiza una selección de lo que se enseñará y luego de la manera en que ello será transmitido. Este traspaso se produce a través de técnicas específicas de danza, que operan como un dispositivo que educa el movimiento desde una perspectiva particular, definiendo una escala específica de control de los cuerpos que supone, inevitablemente, un condicionamiento.

La técnica impone una mirada sobre el cuerpo que ordena a través de una metodología: la imitación kinética, a través de la memoria y la reacción, principal instrumento de enseñanza en la Escuela de Danza, afecta de manera profunda el desenvolvimiento de los cuerpos, opera como un control del tiempo y el espacio que conduce a cierto tipo específico de movilidad. Así mismo se genera una relación de señalización cada vez que la interacción se da a través de la copia, pues la explicación es prescindible cuando hay reacción del cuerpo, cuando hay un retorno a lo ya sabido. Desde aquí es posible observar una oposición entre reacción/acción: la primera refiere siempre a un pasado que permite que la cosa sea rehecha, vuelta de nuevo a traer, mientras que la acción nos habla de una operación surgida de una reflexión, de un hacer premeditado. En la Escuela de Danza se trabaja desde la reacción, se apela a un aprendizaje adquirido a lo largo de la carrera, que al conformarse como algo ya tenido, ya sabido y dominado, se instala, se adhiere, hasta el punto en

que el cuerpo pasa a ser una mecánica reflejo que impide una reflexión para la acción. Se genera una atención en la capa más superficial del movimiento, la forma, quedando las capas más profundas de percepción atoradas en la dificultad de atender al cuerpo en su tiempo y dinámica propios, por la obligación de un movimiento útil, eficiente, que le introduce un tiempo específico. La percepción del movimiento, como fenómeno en sí mismo, queda velada, censurada, imposibilitada ante la definición de los límites. Así mismo aparece el tema de los espacios.

La Escuela opera a través de mecanismos de distribución: los estudiantes divididos por cursos, luego por niveles según sus condiciones, y al final por menciones de especialidad, son cuerpos que a lo largo de la carrera han estado organizados siempre según generación, según rangos y clasificaciones de su desempeño, de sus especialidades, de su nivel de estudios. La organización en cursos genera un alero de protección en donde el grupo constituye una gran célula impenetrable que reúne a los sujetos en un mismo tipo de rutina que termina, finalmente, en un proceso de alienación. En este sentido, el discurso aparecido de la observación de los estudiantes en relación a su cuerpo, el movimiento y la Escuela, parece contradictorio, pues en relación a lo observado en las clases, no necesariamente es un reflejo sensato de sus vivencias. Así mismo, es posible realizar una lectura de lo que ocurre con el empleo de los conceptos en las clases. Las palabras con que se designan los usos del cuerpo, tales como: “el adentro del cuerpo”, “el afuera del cuerpo”, “la luz”, “la sensación”, “el ser”, “el alma”, “la persona” e incluso “el cuerpo”, nos hablan de la construcción de un lenguaje específico de la danza que se necesita aprender, pues estas nociones, apreciaciones y palabras no tienen sentido claro más que el que se les asigna en la propia práctica.

La danzabilidad es el primer mito observado en la Escuela. Es un concepto utilizado por los profesores para remitir a una experiencia específica de movimiento, en donde el individuo alcanza un nivel de sensibilidad máxima con su entorno que le permite ser medio de transmisión de emociones e ideas genuinas, surgidas de su sensación y percepción. La danzabilidad concede un grado de conciencia superior, absoluto, que permite ampliar los poros perceptivos del cuerpo, situando al bailarín casi como un revelador de la existencia, en tanto es capaz de descifrar el movimiento que ocurre a su alrededor, dejarse empapar por él y crear uno nuevo cargado de emoción y sentimiento. Es como un sistema de comunicación con el medio a un nivel profundo, casi espiritual, que permite que el bailarín a través de su cuerpo se conecte con las energías del universo y devenga una especie de médium de ellas. La danzabilidad remite a una conciencia que sólo tienen quienes danzan, quienes están dentro de la disciplina y conocen sus prácticas. Refiere a un tipo de sensación del cuerpo específica, indefinida sobretodo, que sólo puede percibirse bailando.

La disciplina opera, aquí, en su coacción de la modalidad, pues le sugiere y en último caso le define al individuo la relación con el movimiento de su cuerpo a través del lenguaje. De este modo se produce un efecto de aprendizaje de una subjetividad específica, pues en la medida en que se reconoce la danzabilidad como una experiencia específica, abordable y “real”, se irá buscando y orientando la experiencia hacia la coincidencia con ella.

“¿Qué es, después de todo, un sistema de enseñanza, sino una ritualización del habla; sino una cualificación y una fijación de las funciones para los sujetos que hablan; sino la constitución de un grupo doctrinal cuando menos difuso; sino una distribución y una adecuación del discurso con sus poderes y saberes?” (Foucault, 1970, p.38).

A partir de lo anterior surge una gran pregunta por la libertad pues existen en la Escuela, empíricamente, diferentes coacciones como parte de un mecanismo de control disciplinar. La distribución de los cuerpos en el espacio, a través de la organización por cursos, desde una consideración de niveles de conocimiento; la especialización por menciones de trabajo; la distribución de las técnicas en la malla curricular, son modos de delimitación y definición de formas específicas de hacer aparecer el conocimiento ante los sujetos. Así mismo, opera al nivel de la distribución espacial que surge en una sala de clases: el grupo se dispone para la clase de danza a través de un ordenamiento sumamente prolijo de los cuerpos: todos en un espacio asignado y dividido equitativamente en donde el cuerpo tendrá su despliegue junto a los otros a través de una coordinación perfectamente definida por los ejercicios del profesor. El tiempo del ejercicio y el espacio del mismo, vendrán a designar la extensión de la expresividad del movimiento hacia límites definidos y obligados, y donde el traspaso de los límites de éstos supone inmediatamente un desorden y, por lo tanto, un error. En el mismo sentido, la clase de danza corresponde a una cátedra específica en donde se busca enseñar algo que debe ser repetido, mostrado, aprendido, hecho aparecer, aun cuando ese algo no tenga una forma determinada y se plantee desde la búsqueda de una sensación. Toda clase de danza supone un objetivo, y en eso, la libertad estará siempre condicionada. Entonces, ¿a qué clase de libertad refiere? La Escuela traspasa no sólo conocimientos específicos de la danza, sino también una visión sobre la disciplina, una lectura, una percepción y una valoración, que en este caso versa sobre una libertad de expresión y acción. En eso va condicionando lentamente, a través de sus operaciones, la subjetividad del individuo, haciéndole sentir, de hecho, esa libertad como modo de ser en la danza, pero proponiéndole por otro lado prácticas contradictorias. Es innegable que una disciplina que considera y valora la sensibilidad y sensación de sus sujetos dé lugar a ello en algún momento, pero ese lugar estará definido, asignado y supervisado siempre que se trate de una disciplina, resultando de un mecanismo, de un ejercicio, de una operatoria construida para ello y no de una voluntad verdaderamente libre y autónoma de los sujetos.

En relación a lo anterior, llaman la atención los relatos sobre la experiencia del cuerpo y de la danza que han hecho los estudiantes. La danza como amor, como develación de la vida misma, como forma de la existencia, son declaraciones que refieren casi a devociones religiosas. La inexistencia de distancias para con el cuerpo no permite una percepción clara de la experiencia y por lo tanto, una conciencia de las coacciones disciplinarias. El sujeto se constituye como un productor de mitos, pues advierte un significante, en este caso, la experiencia de la danza o la sensibilidad de la danza, que “llena” de un modo automático, inconsciente, sin saber que en eso acarrea lo que de la Escuela le cae y que, por tanto, pasa a conformar su subjetividad. “La educación, por más que sea, de derecho, el instrumento gracias al cual todo individuo en una sociedad como la nuestra puede acceder a no importa qué tipo de discurso, se sabe que sigue en su distribución, en lo que permite y en lo que impide, las líneas que le vienen marcadas por las distancias, las oposiciones y las luchas sociales. Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican.”²⁷

El bailarín es un ser sensible viene a ser un segundo mito. Hablar de un ser-sensible es decir que el bailarín se conecta con el mundo, abre su cuerpo a recibir todos los estímulos y se deja mover e influenciar por ellos en un juego de seducción constante. El bailarín es llevado por sus sensaciones, es sumamente atento y fino, poseedor de una percepción exquisita, sabe cuándo hacer y no hacer, pues su cuerpo, cual inmensas antenas de captación, lo guía por el mundo en armonía y conexión con los flujos energéticos. Posee una sensualidad desbordante, pues es empático y se sabe relacionar con los demás en la medida de las sensaciones placenteras. Además logra realizar la compleja tríada “cuerpo-mente-alma”, pues trabaja desde la alineación de su ser-interno, de su espiritualidad junto con la sensorialidad de su cuerpo.

La sensibilidad de los cuerpos de la danza en la Escuela está construida a partir de la configuración que cada técnica hace del sujeto, al que destina sus ejercicios y métodos. Este ser ficticio, ideal e imaginario será “el mejor bailarín” y designa un parámetro de evaluación para el resto. La rutina a la que se deben someter los individuos en la Escuela de Danza los obliga a ponerse en un estado de maleabilidad y disponibilidad para que el conocimiento les penetre. Las consecuencias de ello son la pérdida del individuo: el sujeto se olvida de sí mismo, olvida qué piensa, quién es y qué hace más allá de los límites que la danza le ha construido. La disciplina se introduce hasta tal punto en los cuerpos de los sujetos que se vuelve un laberinto sin salida que enceguece y confunde. La Técnica Académica, por ejemplo, exige un movimiento específico y definido en que el cuerpo debe ajustarse a una forma que refleja la valoración ineludible

27 *Ibid.*, p. 37

por un cuerpo delgado, esbelto y delicado. En la Técnica Moderna, por otro lado, a los sujetos se le invita a una libertad de expresión y movimiento que resulta contradictoria, pues en la práctica aparece un error metodológico: en tanto la búsqueda de la sensación y la percepción profunda y reflexiva del movimiento esté enmarcada dentro del ejercicio, su encuentro será siempre superficial, como una pincelada, como un avistamiento, nunca podrá ser una verdadera experiencia para el sujeto, pues los tiempos, espacios y formas para llegar a esa atención son siempre subjetivos, personales y no generalizables. Esto que donan las técnicas hace que el cuerpo termine conformándose como una especie de pastiche²⁸, un híbrido relleno de diversas visiones e incluso cosmovisiones del mismo, que llegan a él como verdades naturalizadas, aparentemente coincidentes y complementarias, pero en lo profundo contradictorias. Así mismo, el cuerpo moderno en tanto opera como factor de distancia entre los individuos, hace aparecer el rostro, otorgándole individualidad al sujeto y con ello dando lugar al ego. Tan presente en la danza por su condición escénica, performativa y no cotidiana, el ego dispone a los individuos en un estado de enajenación con respecto al cuerpo: al ver al otro, lo que se observa es realmente una materia, una estructura, una forma, una “línea”, no a uno en sí mismo. La percepción se vuelve absolutista, todo es cuerpo. Por negación o por admiración, el otro opera como un permanente enjuiciamiento, distorsionando la propia percepción, e instalando a este cuerpo idealizado como un dispositivo de control que subordina lo que a él no se asemeja. El cuerpo de la danza esconde un dolor generado por la frustración, una permanente sensación del desperfecto que lo distancia de la posibilidad de comprender la experiencia en sí misma. Varias de las valoraciones que se tienen del cuerpo en la danza han devenido mitos que se transmiten generacionalmente y que a su vez han ido reproduciendo discursos de poder que coartan y limitan la experiencia del sujeto. Entonces, ¿cuál es la retórica corporal de la Escuela de Danza? ¿Cuál es el cuerpo que se pide? El tercer mito de esta investigación nos lleva hacia un intento por la conformación de este cuerpo en lo que podríamos llamar El bailarín de la Escuela de Danza de la UAHC.

Cuerpo dócil, obediente, se somete voluntariamente a los requerimientos que le hace cada técnica, se transforma para ellas, se adecúa y ajusta a lo que se requiere. Es un sujeto disciplinado: hábil, rápido, transformable, eficiente, alineado, aceitado, perfectamente ordenado para la clase. Se sabe

28 Pastiche (Del fr. *pastiche*)

1. m. Imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente. Diccionario de la Real Academia Española. <http://lema.rae.es/drae/?val=pastiche>
También, 2. Mezcla desordenada, mezclanza. Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe. <http://www.wordreference.com/definicion/pastiche>

ubicar para lo que cada técnica le pide y puede fluctuar sin problemas entre una y otra. El bailarín de la Escuela reacciona silenciosamente, a veces temeroso, a lo que se le pide, no pregunta ni hace muchos comentarios, pero es observador, se vale principalmente de su memoria y su mirada para operar. El bailarín es maleable, versátil, puede cumplir bien sus papeles, representando de buena manera lo que cada coreografía requiere. Es esbelto, fuerte, resistente, con potencia expresiva y comunicativa. Pero también es vanidoso, cuida su aspecto, cuidadosamente decide qué partes de su cuerpo mostrar, así esconde el vientre, lugar de la grasa, de lo indeseado y, en cambio, muestra sin problemas aquellas zonas atractivas, como sus pechos, hombros, piernas y su rostro. Es un cuerpo hermoso, joven, fresco y jovial. Bello y expresivo, sutil pero fuerte: la medida precisa para que aflore su "honestidad". Este bailarín conoce su cuerpo y es capaz de movilizarlo desde el conocimiento; se mueve con seguridad de sus dimensiones, sin tambalear, asumido y disfrutado. Es un cuerpo cuya subjetividad es consciencia del espacio, no es estructurado, dentro de su libertad sabe que puede traspasar sus fronteras. El bailarín de la Escuela está conectado con sus energías internas: la relación entre su interioridad y su entorno se debaten en la búsqueda incesante del equilibrio, en la llegada a aquel estado de sensibilidad suprema que le permita la experiencia misma con el todo. Es un sujeto que está conectado con la tierra, enraizado en ella, pero a la vez con su mente abierta a la llegada de nuevas experiencias. Es un sujeto deseoso, soñador y libre en su flujo. Es un cuerpo-viento. El bailarín de la Escuela de Danza busca construir algo nuevo todos los días, es un ser social y comprometido, con hambre de cambio y reivindicación, es un aporte cultural. Sabe y confía que a través de su práctica podrá constituirse una herramienta de transformación social. Es un sujeto reivindicador, luchador, político y activista, que a través de su arte podrá cambiar el mundo.

¿Será entonces que la danza supone un estado de existencia, una experiencia de este ser-en-el-mundo radicalmente distante de la vida de "los demás", que en su sensibilidad, es más verdadera, o cierta?

La danza como disciplina, si bien permite al sujeto espacios de encuentro con sí mismo, en tanto esté organizada a partir de los mecanismos disciplinarios, tendrá siempre un límite para la libertad, para ese punto cero en donde no hay nada más que el yo. Pensar en la danza como forma de la vida, supone también una visión doctrinaria de la misma, una manera de explicar la existencia a través del discurso de la danza como una experiencia real. Aunque es cierto que en tanto requiere de la participación completa y profunda de sus sujetos en un nivel corporal, emocional y sensitivo, se muestra como verdadera experiencia de encuentro con el sí mismo, no hay que olvidar que estas mismas experiencias, en tanto están dirigidas y guiadas por una autoridad y en cierto lugar, tiempo y con metodologías definidas, suponen un objetivo determinado con anterioridad y al que se guía toda la práctica.

El resultado al que se llegue, el lugar alcanzado, si bien supondrá una experiencia para el individuo, será también un camino trazado por aquel mecanismo disciplinar. En esto la subjetividad que tenga el sujeto para apreciar tales experiencias es relativa, está compuesta de lo propio del individuo y lo propio de la disciplina, se conforma como un todo enredado y complejo, que no le permite ser consciente de aquello que se le instala y reprime, aquello que se naturaliza como discurso del ser-en-la-danza y con lo que se acostumbra a vivir. Es así, por esta alienación, que la sensibilidad del bailarín se transforma en un mito.

A partir (y a pesar) de estas tres propuestas de mitos del cuerpo de la Escuela de Danza de la UAHC, hay aún temas e ideas que pueden haber quedado dispersas. A lo largo de la investigación han surgido nuevas preguntas que aunque pueden variar sus puntos de vistas, llevan hacia un mismo lugar: ¿cuáles son los límites de la danza? ¿Será posible su enseñanza sino a través de su devenir disciplina?

Se trata exclusivamente de un problema de poder y de educación. En tanto la educación y los saberes estén organizados bajo un orden de sistema serán, ineludiblemente, disciplinas. Mientras requieran un cierto tipo de comportamiento de los sujetos, serán disciplina. Mientras transmitan, y que ya sabemos es inevitable, determinados discursos, serán disciplina. Pero no es una condena. Este estudio busca ser un documento que por su advenimiento desde la práctica hacia la teoría, permita despertar y mostrar desde una perspectiva crítica una mirada sobre el cuerpo de, desde y sobre la danza, entrecruzando temas venidos tanto de ella como de la sociología y la semiótica, principalmente, para abrir miradas, destapar horizontes e invitar al camino de reflexión sobre el hacer en la danza, no sólo desde una perspectiva artística, sino también política ■

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- BARTHES, Roland (2008)
Mitologías. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- VERÓN, Eliseo (1980)
Discurso, poder, poder del discurso. Análisis del primer coloquio de Semiótica. PUC/Ediciones Loyola. Río de Janeiro.
- FOUCAULT, Michel (2008)
Vigilar y Castigar. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel (1980)
El Orden del Discurso, Lección inaugural pronunciada en el Collège de France. Tusquets Editores, España.

Bones for dance.

El aprendizaje somático para la metodología
y práctica de la danza contemporánea.

Marisol Madrid Jofré¹

Resumen

El entendimiento o comprensión del cuerpo como un proceso autónomo al interior del aprendizaje, metodología de enseñanza técnica y práctica de la danza contemporánea. Una reflexión sustentada en las bases del aprendizaje somático propuesto por Moshé Feldenkrais, en la metodología y práctica de Bones For Life® de Ruthy Alon.

► **Danza, obra, puesta en escena, espectador, política**

¹ Marisol Madrid, Profesora de danza. Entrenadora Internacional de Bones For Life® - Movimiento Inteligente y Directora del Programa en Chile. Docente Escuela de Pedagogía en danza Universidad Arcis y Escuela Moderna de Música y Danza.
www.bonesforlifechile.cl / bonesforlifechile@gmail.com.

El presente documento se sustenta en algunas líneas investigativas que trabajo desde mi graduación de maestra de Bones For Life® en 2009, y que presenté a Ruthy Alon en mayo de 2012 para graduarme de entrenadora de maestros de BFL, en la ciudad de Prato, Italia. Este programa internacional creado por Ruthy Alon, se basa en el aprendizaje somático desarrollado por Moshé Feldenkrais®, pero apunta específicamente al mejoramiento de las condiciones de vida y del contexto en el cual se desarrolla nuestro organismo y fisiología, en pos de mantener huesos saludables, manteniendo un equilibrio homeostático inteligente, que resguarde nuestra calidad de movimiento y autonomía.

El punto de partida de toda esta línea investigativa que se presenta en este artículo, es la reflexión e investigación de conceptos relativos al aprendizaje presente en las metodologías de conciencia corporal y el estudio del movimiento, posibles de constituir en un conocimiento práctico como complemento del aprendizaje dancístico. La labor pedagógica en este sentido, se despliega en diversos escenarios abarcando grupos etarios diversos, buscando colaborar en las necesidades de diferentes personas, ampliando sus capacidades y reconciliándolos con sus corporalidades, empoderamiento de sí mismos y libertad de acción.

Quisiera entonces hablar aquí sobre cómo nuestro quehacer en la danza puede nutrirse y complementarse específicamente con la perspectiva del aprendizaje somático de “Bones”, pudiendo de esta manera compartir un campo de acción muy enriquecedor, que si bien surge en una experiencia particular, va hacia la sociabilización al interior de nuestra comunidad, específicamente en el contexto de profesionalización de la danza en nuestro país. Para esto es necesario centrar nuestro interés en el proceso de aprendizaje y experiencia de la danza en un sentido abarcador, libre de competencia y pleno de sabiduría corporal. Principalmente, la propuesta es indagar en la pregunta de cómo podemos desarrollar un movimiento estéticamente acorde a nuestro discurso como creadores, pero no a costa de nuestra fisiología, no a costa de nuestra calidad de movimiento, entendiendo por calidad aquel ejercicio pleno, libre de sobre-esfuerzo, es decir, encontrando estrategias perfectibles para un aprendizaje técnico eficiente, que propicie la búsqueda de soluciones efectivas ante la ejecución técnica de movimiento, el cual siempre irá tras los discursos que queramos corporizar.

En este contexto, una de las claves centrales para comprender el fenómeno de nuestro aprendizaje tan particular y particularizado, está en hablar de los “códigos del cuerpo” y del entendimiento corporal, como la base del aprendizaje que nuestra propia naturaleza trae consigo hace millones de años, parte de los fundamentos centrales

en la propuesta de Ruthy Alon², (que desarrollaremos más adelante). Un concepto relevante y esperanzador que sin duda puede constituirse en un gran aporte para la reflexión y desarrollo de nuestro campo de investigación disciplinar.

En un primer acercamiento hacia la comprensión de este fenómeno, fue necesario cuestionar el proceso de entender corporalmente los conceptos de la danza, es decir, de qué hablamos en nuestra disciplina cuando nos referimos al proceso de aprendizaje corporal de la danza, cómo es ese aprendizaje y qué lo caracteriza. En la constitución de un corpus investigativo que permitiera saber, conocer, y reconocer qué es aquello que sucede al interior de la formación de un bailarín, se relacionaron algunas consideraciones acerca del movimiento, la maduración y constitución del sistema nervioso como parte central del aprendizaje humano y la posibilidad de comprender la corporalidad como un punto de partida en la complejización del pensamiento contemporáneo, pero desde la “experiencia”, la “vivencia” de esa corporalidad, pudiendo establecer un diálogo con el cuerpo en sus códigos y no en la tensión del dilema cuerpo-mente. Como antecedente, este enfoque que instala la experiencia y vivencia del cuerpo es lo que actualmente se llama “Educación Somática”³.

Para esto se consideraron las perspectivas propuestas por Moshé Feldenkrais, Ruthy Alon y algunos autores vinculados al estudio de las neurociencias como Francisco Varela, Humberto Maturana y Antonio Damasio, más, una investigación cualitativa de análisis de testimonios de hacedores de la danza en Chile. Esta primera investigación constituyó la Tesis de grado “*Comprensión o entendimiento corporal en danza. El Testimonio del aprendizaje*”⁴, la cual incluye un capítulo sobre el Método Feldenkrais® y el Programa Bones for Life® de Ruthy Alon. Esta investigación es el antecedente hacia la incorporación de algunos conceptos, relaciones y elementos presentes en el Programa Bones For Life®, para una lectura y práctica distinta en la metodología de enseñanza de la danza, la interpretación y la creación.

La perspectiva del aprendizaje somático de Moshé Feldenkrais y algunos exponentes de las neurociencias.

Moshé Feldenkrais a principios del siglo pasado centró su trabajo investigativo en cómo era el aprendizaje humano, derivando en que la constitución y maduración

2 Ver más en: Alon, R., *Guía Práctica del Método Feldenkrais. La Espontaneidad Consciente*, Editorial Sirio S.A., España, 2012.

3 Thomas Hanna recupera la palabra griega Soma: “cuerpo vivido”. Lo define: El cuerpo percibido internamente por la primera persona” en: “The Field of Somatics”; Somatics, Vol., 1-1, 1976, p.30.

4 Madrid, Marisol, Tesis de grado Universidad Arcis, 2010.

de nuestro sistema nervioso era central, y el movimiento específicamente, incidía de manera directa en esa experiencia, por tanto, el mejoramiento de nuestro campo de acción se relacionaba con la idea de que nuestra inteligencia se remitía primeramente a nuestro cuerpo, el lugar donde se constituye la autonomía del ser. El denominó a esto el “aprender a aprender”, una cualidad intrínsecamente humana que opera bajo sus propios códigos en el devenir de la naturaleza. Desde allí perfiló su Método basado en cómo desarrollar la capacidad humana de aprender y reconfigurar este mecanismo en la “autoconciencia a través del movimiento”; puesto que a través del movimiento era posible encontrar opciones diferentes de acción en virtud de nuestras necesidades por medio del estímulo de nuestro sistema nervioso en su más pura constitución humana, pudiendo desarrollar el empoderamiento de nosotros mismos, mejorando nuestras funciones básicas, neuromotoras, pero donde en un sentido más amplio podíamos cambiar también las demás esferas de nuestro ser a través de opciones no utilizadas. Descubrió que había pocas instancias en que pudiéramos efectuar procesos intelectuales separando nuestro pensamiento de la conciencia de estar despiertos, y que sin duda, si aprendíamos a pensar de acuerdo a pautas de relaciones y sensaciones desprovistas de la palabra, podríamos encontrar recursos ocultos que nos capacitarían para crear nuevas pautas de funcionamiento. Para él: *“el aprendizaje que permite un mayor crecimiento de las estructuras y de su funcionamiento es el que conduce a nuevas y diferentes formas de llevar a cabo tareas que ya sabemos cómo realizar. Este tipo de aprendizaje aumenta la capacidad para elegir con mayor libertad”*⁵.

Esta perspectiva que ampliamente se ha ido desarrollando a lo largo de las últimas décadas, se relaciona a su vez con los planteamientos de Humberto Maturana y Francisco Varela, quienes en la década de los 80, nos permitieron visualizar nuestro comportamiento humano de manera desprejuiciada, doblegando nuestras certidumbres al plantearnos *“El fenómeno del conocer”*⁶. Una reflexión centrada en el proceso de conocer como conocemos, idea que implica la inseparabilidad entre ser, hacer y conocer, donde toda acción y experiencia se traduce en el conocer mismo; toda experiencia cognoscitiva se relaciona directamente con la estructura biológica del que conoce. Nuevamente en el devenir de la naturaleza, se relaciona con la constitución de nuestro sistema nervioso a partir de nuestra experiencia perceptual y el establecimiento de correlaciones nuestra interacción con el entorno.

Una de las más interesantes propuestas para el propósito de este documento, es que esa interacción develaba un

5 Feldenkrais, M., *La Dificultad de ver lo obvio*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1996, p.47.

6 En: Maturana H; Varela F., *El árbol del conocimiento. Las bases neurológicas del entendimiento humano*, Ed. Universitaria, Chile, 2008.

mecanismo interno, autónomo también. El sistema nervioso opera con “clausura operacional”, dicen estos autores; está constituido de tal manera, que cualesquiera que sean sus cambios, éstos generan otros cambios dentro de él mismo. Su operar consiste en mantener ciertas relaciones invariantes entre sus componentes frente a las continuas perturbaciones que generan en él, tanto la dinámica interna, como las interacciones del organismo que integra. Su proceso es diferente a lo que para simplificar las cosas, nos explicábamos como la acción – reacción frente al entorno, y esa explicación a su vez, de cierta manera hace una distinción peligrosa, en tanto que el cuerpo puede ser explicado desde los códigos del raciocinio, la lógica racional.

Si bien es cierto la “comprensión” es un concepto que relacionamos espontáneamente con una función cognoscitiva, y sin ir más lejos, culturalmente atribuimos esa cualidad humana a nuestra mente, a nuestro raciocinio, cayendo en la dualidad cartesiana que distingue la razón de la corporalidad. Pero considerando a Antonio Damasio autor de “El error de Descartes”, específicamente en el planteamiento central de cómo la mente tuvo primero que referirse al cuerpo, podemos aunar estas perspectivas con nuestra práctica disciplinar. En palabras del autor, la actividad mental se caracteriza por una serie de respuestas y reacciones entre cuerpo y cerebro, las cuales a su vez generan nuevos cambios entre uno y otro. Se caracteriza por representaciones, imágenes representadas en el cerebro a partir principalmente de percepciones corporales, las cuales generan modificaciones en el cerebro y por consecuencia también en el cuerpo. El cual suministra una referencia básica a la mente, en tanto que ambos interactúan conjuntamente con el entorno. Cuando vemos, oímos, palpamos, gustamos u olemos, las señales viajan de ida y de vuelta entre ambos. Por tanto, percibir el entorno no es sólo la recepción por parte del cerebro de señales provenientes de un estímulo dado, ni de mucho menos la recepción de cuadros directos. El organismo se modifica activamente para que el acoplamiento se lleve a cabo lo mejor posible, entonces, el cuerpo propiamente tal, no es pasivo.

En esta interacción conjunta, donde el organismo actúa sobre el entorno para propiciar las interacciones que necesita para sobrevivir, adoptando las acciones apropiadas en respuesta a lo sentido, debe sentir el entorno. Por tanto, percibir es tanto actuar sobre el entorno, como recibir señales del medioambiente. La mente surge así, de la actividad de los circuitos neuronales en gran parte formados a través de la evolución, en respuesta a requisitos funcionales del organismo. Sólo existe una mente normal si estos circuitos contienen representaciones básicas del organismo y si monitorean continuamente sus acciones. Es decir, los circuitos neuronales representan ininterrumpidamente al organismo, mientras es perturbado por estímulos del entorno físico y sociocultural y mientras actúa sobre éstos. De esta manera podemos comprender que el cuerpo no sólo aporta al cerebro el soporte vital, sino que también contribuye con un

contenido que es parte esencial de la operación de una mente normal. Tanto las representaciones que el cerebro construye para describir una situación, como los movimientos que se formulan para responder a una situación, dependen de interacciones recíprocas entre cerebro y cuerpo⁷.

Si aunamos estas perspectivas antes mencionadas, podemos concluir que el aprendizaje y desarrollo de nuestro conocer, surgiría entonces a partir de nuestros mecanismos de adaptación en el entorno como especie, y en la perspectiva de la evolución de los seres vivos, nuestro sistema nervioso no es otra cosa que la sofisticación de ese mecanismo donde no podría constituirse como tal si no es por medio de nuestra corporalidad. Nuestras percepciones y estímulos se refieren primeramente a las sensaciones, que constituyen a su vez nuestros sentidos, donde la percepción del espacio, las temperaturas y nuestro sentido de orientación principalmente, se vinculan y desarrollan nuestra motilidad. Finalmente la necesidad constituye la función, y la estructura se constituye a su vez en base a ello, sin embargo, ambas son interdependientes y se modifican continuamente acorde al dinamismo intrínseco del organismo.

El cerebro, la mente y nuestra idea preconcebida con respecto a la cognición son un solo entramado, que en la perspectiva de todos los autores antes mencionados, serían parte de nuestro sistema nervioso.

Bajo estos lineamientos generales acerca de cómo opera nuestro organismo, cabe preguntarnos como podemos explicarnos la participación de nuestro cuerpo en el proceso de su entendimiento integral. Pero especialmente cómo podemos explicarnos el fenómeno de la comprensión corporal en términos de lo que nos convoca, la disciplina de la danza contemporánea.

La comprensión o entendimiento del cuerpo. La propuesta de Ruthy Alon.

Cabe preguntarnos si realmente nos adentramos en visualizar como opera esa comprensión en términos de nuestra estructura para los fines que nos concitan. Primeramente habría que hacer aquí una distinción dentro de lo que podríamos reflexionar acerca de nuestra metodología de enseñanza, para luego ver en qué ámbitos de ésta podríamos considerar las proposiciones de Ruthy Alon.

En la enseñanza de la danza, de lo que hemos recibido generación, tras generación, entablamos un modelo de aprendizaje que obedece a la constitución de nuestra

disciplina a lo largo de su historia, donde podemos visualizar paradigmas complejos de su acción en el camino de su constitución académica. Los historiadores de la danza en este sentido, nos han clarificado de cierta manera este devenir, el cómo transitamos actualmente entre estos paradigmas, que van en términos generales desde la danza académica a la danza contemporánea, que sin duda surge en la llamada danza moderna y se perfila hacia lo que actualmente reconocemos cómo danza contemporánea, precisamente por la integración de diferentes mecánicas y modelos de aprendizaje, de investigación corporal, constituyéndose en un estilo que utiliza variados elementos presentes en otras disciplinas corporales también, como lo son las técnicas orientales y las metodologías de conciencia corporal y aprendizaje somático.

Particularmente en nuestro país, varias de estas relaciones están en los albores de su maduración y constitución, no hay que olvidar lo históricamente joven que es el desarrollo profesional de nuestra disciplina en el ámbito académico culto, por tanto, en la mirada de nuestro ejercicio metodológico del aprendizaje técnico, nuestro proceso de aprendizaje se traduce en la incorporación y manejo de conceptos fundamentales de movimiento que han sido categorizados a lo largo de la historia como ya mencionáramos, en el desarrollo de las distintas técnicas y paradigmas que presenta esta disciplina artística a lo largo del tiempo. Pero esta incorporación y manejo, sin duda tienen lugar en un proceso de “experiencia corporal” que me parece necesario instalar como concepto, siempre en el marco de una reflexión académica y metodológica como parte del “cuerpo teórico” de la danza.

Propongo atender a la posibilidad de replantear algunos conceptos y recursos metodológicos de nuestra disciplina, en pos de reconocer y considerar ciertas corrientes de pensamiento contemporáneas para su actualización y desarrollo profesional futuro. Para este caso, la propuesta metodológica contenida en el Programa Bones for Life® de Ruthy Alon.

El Programa Bones for life®, de alguna manera se entronca con aspectos comunes con la disciplina de la danza sobre el aprendizaje corporal y ofrece estrategias prácticas que posibilitan ampliar el espectro de ejecución de movimiento, hacia la concreción de un lenguaje artístico y creativo diferente. Podemos asirnos de una herramienta: “hablar con el cuerpo en sus códigos”.

Esta idea que mencionáramos al comienzo del texto, puede parecer algo suspicaz o difícil de llevar al plano de la concreción, sin embargo, se puede comprender de manera sencilla si observamos cómo hemos ido desarrollando el aprendizaje de la danza en lo relativo a la postura por ejemplo. Cuando hablamos de Postura, debemos atender primeramente a cómo hemos construido una idea de este concepto, la cual se visualiza en una organización específica del cuerpo, donde históricamente según el estilo que queramos enseñar o aprender, el trabajo se remite por lo general a que los alumnos puedan ajustar su cuerpo a esa idea.

7 Damasio, A., *El error de Descartes. La razón de las emociones*. Ed. Andrés Bello, Chile, 1996, pp 250-252.

Indudablemente, por un lado se trata de una construcción que es mental, que obedece a la visualidad, pero a su vez, se compone de un aprendizaje que dialoga con el cuerpo en sí mismo. ¿En qué idioma hablamos con ese cuerpo? ¿Hablamos desde una perspectiva integradora y permeada de una comprensión que pasa por abordar la funcionalidad del cuerpo, de la estructura esquelética hacia una organización eficiente y plena?

Probablemente a pesar de nuestras buenas intenciones para desarrollar una postura orgánica, la metodología de enseñanza es más bien un lenguaje de la mente al cuerpo en sentido cartesiano y no vamos tras los códigos del cuerpo. Principalmente porque generalmente en el aprendizaje de la danza la postura es vista como algo estático, pero “aparentemente móvil”. Y esto responde quizás a la idea de que el cuerpo del bailarín/a, constantemente debe ajustarse a un modelo particular, y por tanto, el/la maestro/a, centra su interés y objetivo pedagógico en la idea de que se debe corregir alguna parte del cuerpo para ajustarse a ese modelo. Ahora, ¿Dónde radica la idea de lo estático en lo que “aparentemente se mueve”? es una pregunta que propone atender a qué indicaciones y qué ordenamiento buscamos, es decir, ¿vemos nuestro cuerpo como una totalidad que funciona colaborativamente para restituir el equilibrio constantemente, o más bien pretendemos “controlar” sus partes y desde ahí dar espacio al movimiento natural?, ¿es posible que más bien ese control sólo viene a garantizar la “ficción” de nuestra disciplina?

La postura en este sentido es estática porque obliga a sostener un ordenamiento particular, es decir, los pies van de tal o cual forma, la espalda, la pelvis, la cabeza, etc. y el paso siguiente, es cómo podemos movernos resguardando ese ordenamiento. Probablemente eso es apreciable en el estilo, porque la posición de las distintas partes del cuerpo es similar hagamos lo que hagamos. Pero ¿entendemos cómo funciona orgánicamente ese ordenamiento?, ¿cómo funciona la estructura?, ¿cómo se ha constituido a lo largo de la deriva natural de la evolución de nuestra especie? Y más aún, ¿establecemos un diálogo con los mecanismos internos de nuestro organismo en su “comprensión” corporal propia y autónoma?

Nuestro organismo se desarrolla en un contexto particular y nuestra estructura propicia la adaptación a ese contexto, el mecanismo del sistema nervioso es autónomo y tiene como característica la constitución de esa autonomía en un mecanismo independiente e involuntario, que muchas veces pasa desapercibido en nuestra conciencia, invisible en nuestra concepción “racional” de su constitución. Su funcionamiento está enraizado a la “experiencia” y un ordenamiento propio que satisface las necesidades de adaptación. Pero hay un punto ciego, la fisiología y su funcionamiento, que para nuestro ejercicio resulta capital porque en esta deriva natural nuestra estructura posee una organización que ha garantizado el movimiento natural y la

propulsión. ¿Atendemos a esa idea de base para desarrollar nuestros tecnicismos y refinamientos en la investigación de movimiento, pudiendo así también entrenarnos en la comunión con nuestro cuerpo? ¿Atendemos a nuestros patrones evolutivos de movimiento con los cuales nuestro organismo se ha adaptado hace millones de años?

En el marco de estas reflexiones transversales a todos los seres humanos, Ruthy Alon ante el concepto de postura propone algo distinto: mirar la capacidad del organismo para enfrentar el desafío antigravitacional, ese es su contexto particular, pero también agrega a esto atender a que la postura en síntesis se traduce en la representación de la cualidad de nuestro movimiento, es decir, la postura refleja realmente como nos movemos, como organizamos nuestra estructura para servir a la función.

El contexto gravitacional y la organización de nuestra estructura en virtud de ello es el elemento inicial que nos permite salir de la encrucijada de este “ordenamiento estático”, ¿por qué?, porque podemos dejar de lado la idea del esfuerzo y la competitividad del control, en realidad, el ajuste resulta de “la habilidad de abordar el movimiento desde las bases del desarrollo de nuestra estructura”. La estructura esquelética y su motricidad, responden más bien al contexto en que nos desarrollamos como especie, y ese, precisamente es, en el diálogo constante con la fuerza gravitacional, por tanto, desde esta perspectiva el movimiento dancístico podría tornarse en la capacidad de organización de la estructura sin esfuerzo y a su vez, cambiar la idea del esfuerzo como parte del logro. El objetivo cambia cuando miramos la inteligencia del cuerpo que despliega su habilidad ampliamente para ajustarse a una mecánica de movimiento específica, con organicidad, fluidez y flexibilidad proporcional. Un cuerpo flexible, habla de una mente flexible y de la capacidad de adaptación resultante en la búsqueda y la exploración de nuevas opciones. Una mirada que a mi parecer resulta fundamental para enfrentar de mejor manera el aprendizaje técnico de la danza contemporánea.

El concepto de postura para la disciplina de la danza como hemos planteado de cierta manera responde a la construcción de una idea sobre la corporalidad y su ordenamiento estético y artístico. Es el punto de partida en la experiencia del aprendizaje técnico, un contenido fundamental y transversal a todo desarrollo de lenguaje de movimiento. Trabajamos buscando cómo acercarnos a ese direccionamiento de la corporalidad, que puede tener características que hablan de cómo culturalmente se ha instaurado la danza culta, de cómo se ha configurado y sistematizado el academicismo de la disciplina. En tanto el cuerpo de la danza, siempre conserva elementos presentes en la historia y la capacidad del hombre de dedicarse y profundizar en la expresividad del cuerpo en movimiento. Cuestiones culturales y sociales en sentido antropológico también.

Cuando Moshé Feldenkrais instaló la reflexión acerca de la postura como un concepto dinámico, surgió de inmediato un cambio paradigmático que contrasta con la mirada que culturalmente se ha mantenido en cierto modo a lo largo de la historia, principalmente en la cultura occidental. Una mirada en la que subyace la idea de algo más bien estático también, puesto que el ordenamiento cultural y social de la corporalidad, pasa por construir una idea de postura que resulte homogeneizante. Pero esta idea del cuerpo homogeneizado, es parte también de las primeras distinciones gremiales de nuestra disciplina en sentido histórico.

El concepto de postura que desarrolla Feldenkrais se relaciona con el constante dinamismo y modificación que experimentamos como seres vivos que ya mencionáramos, donde la estructura y la función son interdependientes. Por tanto, si cambia la función, la estructura también sufre modificaciones o viceversa. Esto contrasta de inmediato con algunas antiguas referencias en el ámbito de la danza que hablan de un tiempo determinado para moldear la estructura. Algo que durante mucho tiempo hizo que la enseñanza de la danza en algunas escuelas, por una parte estuviera restringida a cierto grupo etario, y por otra especificara las condiciones que debía tener el cuerpo de sus estudiantes, lo cual invertía a la disciplina de un rasgo poco democrático corporalmente hablando y más, dirigida a un grupo reducido de gente. Si bien estos rasgos han desaparecido en gran parte de nuestras escuelas de danza hoy en día, creo que siempre persiste subterráneamente la idea de visualizar nuestra estructura esquelética como algo fijo, por tanto, el aprendizaje se centra no en proporcionar estrategias para que cada alumno en forma individual amplíe sus capacidades de movimiento, sino que en que todos vayan tras un modelo. El cuerpo propio debe seguir un modelo, debe moldearse, debe cambiar con trabajo, esfuerzo y a toda costa, de lo contrario, no visibilizamos sus competencias.

Esto es muy interesante, como la danza particularmente persigue moldear la estructura del cuerpo. De hecho esa es una de las razones, como sabemos, por la que los bailarines clásicos tienen que entrenarse desde pequeños ya que aún sus articulaciones son maleables, y su postura en particular, se puede moldear acorde a los cánones estéticos de esa técnica. Por otro lado, es universalmente sabido que la danza a través de la historia ha perseguido la uniformidad de los cuerpos de sus bailarines oficiales, oficiales en el sentido de la gremialización de la danza cuando pasa a ser “cultura” y se distingue de la danza tradicional, precisamente esa estética corresponde a la separación y distinción oficialmente reconocida de la danza culta universal. Y a pesar de los múltiples cambios que ha sufrido esa “danza culta”, siempre van a perdurar ciertos rasgos de aquel tipo de formación uniformadora, espacio donde el hacedor se reconoce con sus pares, algo que curiosamente pareciera distanciarlo de sus peculiaridades propias.

Lo interesante de este concepto de postura como algo dinámico, es decir, de la postura como la capacidad humana de aprender a relacionarse con la fuerza de gravedad

instala de inmediato el concepto de como la naturaleza se ha desarrollado en este contexto, el contexto de la fuerza gravitacional. Sin duda tuvieron que pasar millones de años para hacer de esto algo espontáneo en la posición bípeda del hombre. Sin embargo, el aprendizaje de la especie siempre está mediatizado por la cultura, como decía Maturana y Varela, “somos esencialmente seres sociales”, por tanto la manera en que desarrollamos nuestra organización postural no necesariamente nos resulta armónica y dicho sea de paso, tal vez ni siquiera nos enteramos de cuales o tales modificaciones vamos haciendo en el descubrimiento espontáneo de la alineación que garantiza nuestro desplazamiento.

Por nuestra parte, cuando hablamos de los factores que inciden en la restitución del equilibrio en el aprendizaje de la danza, aparece de inmediato el concepto de “centro de peso”, pero generalmente la pregunta de los alumnos ante esto es ¿dónde está?

El centro de peso, o el centro de gravedad, es un tema reiterativo en la formación en danza y atraviesa transversalmente a todas sus técnicas y estilos. “Manejar el centro de peso”, “tomarlo”, “usarlo”, “tenerlo o no tenerlo”, “tener o no tener centro”, son frases usuales en las distintas clases de técnica, porque el centro de peso va a permitir o no que el bailarín se relacione con su propio peso y la fuerza de gravedad, en sus variadas formas, para que así pueda manejar a voluntad su cuerpo, y ejecutar diversos movimientos. Pero ¿cómo orientamos a nuestros alumnos?, ¿cómo facilitamos su descubrimiento y apropiación del movimiento para que comprenda esto? ¿De qué hablamos al mencionar “el centro de peso”?

La metodología de enseñanza en este punto, generalmente pasa por definiciones y conceptos propios de la disciplina, experimentados en la práctica dancística que la constituye como tal. Pero es muy interesante observar, que por cierto, es un concepto que está vinculado a otras disciplinas corporales también, que hablan de lo mismo. El centro de peso es un punto que está aproximadamente tres dedos bajo el ombligo, o bien, está en el interior de la caja pélvica, en el bajo vientre, etc. Siendo para nuestros alumnos un verdadero misterio dónde se encuentra en realidad. En las Artes marciales y en el Oriente en general, lo llaman tantien, el asiento del chi, ki, saikantanden, etc. Según Moshé Feldenkrais la mayoría de la gente lo describe como algo misterioso, de significado poderoso o metafísico. A lo cual agrega, que esas connotaciones dificultan el aprendizaje y lo revisten de condiciones vinculadas al coraje moral y a la esfera más elevada de las cosas. Entonces sucede que se puede trabajar veinte años y nunca conseguirlo o manifestarlo, y por lo tanto, no estar seguro de tenerlo o no. Moshé dice:

“¿Cómo puedes adquirir el chi si es algo metafísico que nadie sabe lo que es? (...) Tiene que ver con la totalidad de la organización corporal, puedes sentirlo en cualquier cosa que hagas. En realidad adquieres el chi por el uso de la pelvis y los músculos del bajo vientre, los músculos más fuertes

del cuerpo agrupados en una unidad, desde los que surgen todo empuje o atracción. El resto del cuerpo y los brazos no necesitan ser potentes. No es un músculo, no es un punto. No tiene nada que ver con este punto, porque si fuera un punto (...) si mueves el cuerpo, el punto desaparece”⁸.

El centro de peso estaría entonces, en nuestra capacidad para restituir el equilibrio, en la relación de nuestra estructura con la fuerza de gravedad, pero de la estructura en su totalidad, donde los brazos por ejemplo, también son capitales.

Lo importante es la organización, ante lo cual Ruthy Alon desarrolla ampliamente el concepto de alineación como algo fundamental en el diálogo que establecemos con la fuerza de gravedad. Podemos mejorar nuestra postura si nos relacionamos de manera eficiente con ella. Optimizar nuestra postura desde esta perspectiva, se relaciona con la organización de la cadena de articulaciones, pero en la transmisión de la presión y la contrapresión que genera el campo gravitacional. Ambas se comunican directamente con la postura, ya que fortalecen su capacidad de adaptación, la reorganizan, y la contrapresión principalmente es la que permite elevar el cuerpo, es decir, ante la presión y la fuerza de gravedad, la estructura puede organizarse de manera tal que el cuerpo responda elevándose con naturalidad y espontaneidad, pudiendo de esta forma desplazarnos en el espacio de manera económica y eficiente⁹.

La organización que deviene en el concepto de alineación, se relaciona además con la capacidad de neutralizar, o más bien, restar el exceso de compresión en las curvas vulnerables del esqueleto. Esto permite contrarrestar la fuerza gravitacional en un movimiento simple, integrado y sin esfuerzo, por tanto, la alineación eficiente implica un reacomodo sensorial que facilita la propulsión en el espacio donde la estrategia principal está en encontrar una organización armónica en los distintos componentes de la cadena de la postura, pero en una unidad integrada. Así, podemos relacionarnos con la fuerza gravitacional en forma dinámica y en la experiencia de la colaboración armónica de todo el esqueleto, en un movimiento fácil e integrado, restableciendo la flexibilidad proporcional de todas las articulaciones.

En la enseñanza de la danza, como vimos, el centro de peso juega un rol fundamental a la hora de explicarse como restablecer este equilibrio dinámico, pero a esto se asocia también otro factor que va a incidir directamente en la

8 Entrevista a Moshé Feldenkrais sobre su experiencia en las artes marciales. Publicado en: <http://inicia.es/de/feldenkrais/MartialArts.html>

9 Ver más en Fundamentos del Programa Bones for Life, www.bonesforlife.com

postura, entendiéndola por ella a la organización corporal. Se trata de la participación de la pelvis, lugar en que recae la labor de la estabilidad del peso, control del movimiento, conexión entre la parte alta y baja del cuerpo, por mencionar algunas de las ideas que subyace al aprendizaje técnico. Es uno de los contenidos principales, sin ir más lejos, en ella radica la comprensión de la postura en la técnica académica, lo cual se va conservando en las técnicas posteriores.

Tenemos una serie de posiciones que van determinando la orientación de nuestra articulación coxofemoral, para así colocar la totalidad de nuestras piernas ya sea en una posición abierta, cerrada o paralela. La cadera está todo el tiempo siendo exigida para lograr mayor abertura y así dominar la línea general del cuerpo que permita colocarse en el escenario abarcando las diagonales en el espacio cúbico. También está la capacidad de la pelvis para generar movimientos a lo largo de todo el cuerpo, permitiendo la orientación interna del bailarín/a en los diferentes ejes y planos. Además está la idea de que en la pelvis subyace nuestro centro de peso, y que el control de esta gran masa ósea de gran articularidad nos permitirá efectuar movimientos certeros sin ninguna dificultad. La pelvis de un bailarín/a es el centro de la motricidad y está constantemente exigida.

Pero nuevamente podemos dejar al lado esta encrucijada al preguntarnos ¿Por qué no pensar mejor en la organización de la columna?

Ruthy Alon plantea que dentro del concepto de alineación se encuentra nuestra capacidad de organizar nuestra columna verbal neutralizando su exceso de compresión, lo cual específicamente en la zona lumbar deviene en la posibilidad de recuperar la capacidad de nuestra pelvis para ceder ante la fuerza de gravedad, y si la pelvis está libre, las piernas alcanzan mayor movilidad. Pero no mediante la elongación a través de la fuerza, sino del aprendizaje, le hablamos a nuestro cuerpo para que recupere su capacidad de optimizar su función.

Nuestra naturaleza nos permite dialogar con el cuerpo en su idioma. Por ejemplo, al explorar opciones diferentes para la organización de nuestra columna, un elemento que podemos mencionar al respecto, son los “patrones de movimiento primales”, ejemplo de ello, el movimiento natatorio de los anfibios y reptiles.

Activar el movimiento central de la columna es la base de como empezamos a vincularnos con el desplazamiento al arrastrarnos. Probablemente esto puede reactivar la inteligencia de nuestra columna vertebral en las condiciones actuales. Ruthy dice: “podemos hablar con nuestro ADN”, reactivar la información que guardamos y que de tan antigua en la estructura de nuestro cerebro, resulta más confiable que aquellas funciones que hemos desarrollado más recientemente en la evolución de nuestra especie. Primero nos arrastramos, luego nos propulsamos desde los brazos y piernas, la pelvis

viene a coronar la propulsión, pero sin la participación de las extremidades y nuestra columna vertebral como motor del movimiento, su función no tendría la organicidad para la cual fue diseñada.

Si activamos la columna vertebral como motor del movimiento, la pelvis podría dejar la responsabilidad que le hemos endosado y podría responder de manera inteligente a las necesidades y desafíos anti gravitacionales que desarrollamos en el lenguaje de movimiento de la danza. Esto podría permitirnos liberar la articulación de la cadera, atendiendo a la colaboración de las demás partes del esqueleto. Dejar el exceso de compresión que con los años resulta en el deterioro paulatino y que se ha transformado en la lesión más recurrente del bailarín(a) y maestro(a): la artrosis de cadera. ¿Por qué tenemos que sufrir en nuestra fisiología los años dedicados al placer de bailar?, ¿Es posible cambiar la manera de hacerlo? Si esta es la posibilidad de perfeccionar la calidad de nuestro movimiento, ¿por qué nos sentenciamos hasta cuando eso puede suceder? Tal vez podemos recordar que el aprendizaje no tiene límites si ocurre en condiciones de seguridad, si aprendemos que el estar mejor es siempre mejorable.

Ya lo decía Isadora Duncan en la década del 30: “el centro del movimiento está en el plexo solar, en la parte alta del torso”. Y argumentaba también que el movimiento era una expresión emotiva y lírica que nada tenía que ver con las palabras puesto que éstas eran el cerebro, el hombre que piensa. Ella aludía a la naturaleza del movimiento como el eje central de la danza.

Entonces, ¿Cuál es la postura para la danza? ¿Cuál es el concepto de postura que manejamos desde nuestra área?

Relacionado con el desarrollo histórico de la danza y su metodología de enseñanza, de transmisión oral, de sus técnicas, de su estética, etc. Sin duda la reflexión de cómo hemos ido evolucionando metodológicamente, no puede dejar de lado esta visión que propone Ruthy Alon, así como últimamente ha considerado otras perspectivas integradoras a su quehacer.

La metodología de la danza basada mayoritariamente en la imitación, enlentece el propio descubrimiento de la propia capacidad, para reconocer la propia alineación y postura. El aprendizaje técnico de la danza, que se presenta sin una sólida concomitancia con los conceptos pertinentes que expliquen su quehacer, se vuelve un ejercicio meramente formal que si bien impulsa la inquietud del alumno, complica en cierta medida su comprensión de lo que hace, para qué lo hace y sobretodo cómo lo hace. El aprendizaje tiene que ver con la apropiación de elementos que permiten internalizar el conocimiento y poder recrearlo, por lo tanto, el descubrimiento del eje corporal por ejemplo, o la postura y alineación, pasa por la comprensión de cómo se consigue y utiliza y no por la mera repetición de su forma externa en una suerte de imitación vacía, es decir, comprender el funcionamiento de su estructura para los fines estéticos que necesitemos en sentido artístico.

Naturalmente, la toma de conciencia está relacionada íntimamente con el aprendizaje. El acto de aprender pasa por una discriminación y selección de ciertos elementos para ser integrados en determinado campo. La danza centra su objeto de estudio en el cuerpo y el movimiento. Es lógico atribuir entonces a su pedagogía aspectos vinculados al desarrollo de la conciencia del cuerpo. Es el punto de partida si pensamos en la apropiación de elementos técnicos de ejecución, ya que la herramienta es precisamente nuestro nivel físico, corporal. Es el cuerpo el que se mueve y aprende. Hay una estrecha relación con la motricidad del cuerpo humano, por lo tanto, la apropiación de dichos elementos pasa inevitablemente por el reconocimiento consciente de esta “herramienta de trabajo” que resulta ser nuestro propio cuerpo. Es por esto quizá que la vida en la danza se traduce en la vida personal, única e irreplicable. Nuestro cuerpo en sentido metafórico vendría a albergar toda nuestra existencia, y en este caso, de los bailarines/as, maestros/as, o hacedores/as de la danza en general, se traduce en la experiencia total a través del propio cuerpo hacia fines interpretativos de movimiento, pedagógicos y evidentemente estéticos.

La educación de la danza opera a nivel físico y emocional; físico en tanto, apropiación del cuerpo en movimiento, y emocional, ya que nuestra integridad contempla ese nivel pero también en sentido interpretativo y estético. El aprendizaje apela al alumno a apropiarse de herramientas que le permitan servirse de su emocionalidad para transmitir y comunicar determinados estados. El proceso de discriminación en dicho aprendizaje está relacionado con el desarrollo del “awareness” como componente esencial de nuestro trabajo consciente. ¿Cómo vamos discriminando partes del cuerpo para la ejecución de determinados movimientos?, ¿cómo las tornamos presentes a nivel interpretativo?, ¿Cómo vamos enseñando a nuestros alumnos a distinguir internamente su cuerpo, como un todo y por partes, para que integren secuencias de movimientos, estados emocionales, situaciones espaciales, temporales y energéticas?

Si bien esto es tan sólo una muestra de lo que va esta investigación, que supone una larga lista de contenidos de la danza y como se relacionan con la enseñanza de Ruthy, o más bien, como la enseñanza de la danza puede considerar una manera diferente de establecer relaciones corporales hacia el movimiento de la naturaleza, cuya principal característica es la continuidad, la fluidez, el placer, lo fácil. Quizás habría que partir por dejar de lado la visión anatómica del cuerpo por partes como lo designa la medicina universal, por el contrario, visualizar por ejemplo, que así como el mecanismo del cuello va a depender de la movilidad de la columna torácica, por tanto no se constituye en el segmento entre la cabeza y los hombros, necesariamente, sino que responde a la organización total de la columna vertebral, es posible de esta manera articularlo o movilizarlo desde otros lugares, infinitamente.

Ruthy Alon nos abre la posibilidad de seguir bailando toda la vida si queremos hacerlo y nos deja un mensaje como maestros: “enseñamos mediante la entrega de un instrumento, no de una solución... la postura bien organizada hace que con cada movimiento que realicemos en la vida hablemos con nuestros huesos. Pero no es solo un tiempo para hacer ejercicio, sino que decididamente efectuar un cambio en nuestra vida”.

Sin duda el aporte de Ruthy Alon tiene grandes alcances en muchas disciplinas, y en el área que nos compete como vimos, en dos sentidos que a su vez están muy relacionados entre sí. Por un lado la investigación de movimiento en sentido orgánico que proporcionaría una herramienta en la absorción del aprendizaje técnico y creativo, y por otro lado, la economía de esfuerzo, prevención, alineación y reforzamiento de la masa ósea. La calidad natural que trae biológicamente consigo la organización del cuerpo, de nuestra postura y sobretodo la capacidad de coordinación del movimiento debe siempre actualizarse para mantener con éxito el reto de contrarrestar una mayor presión a través de un movimiento dinámico. Frente a esto Ruthy plantea crear las condiciones necesarias para incrementar la fuerza de nuestros huesos, a través de una postura bien organizada y la exploración de un movimiento dinámico como punto de partida en su programa *Bones for Life - Huesos para la vida*®.

Por lo anterior desde mi experiencia profesional, creo posible hacer perfectible nuestro ejercicio disciplinar en virtud de indagar en un movimiento pleno de libertad, principalmente para comunicar nuestro potencial creativo y pedagógico con la comunidad entera. Pienso que podríamos replantear más aún algunas de nuestras estrategias atendiendo a nuestra naturaleza y capacidad de mejoramiento infinito, restando el concepto de exigencia para resaltar el origen de nuestro quehacer, una de las habilidades propias del ser humano. Así como no nos cuestionamos la manera en que caminamos, nos sentamos, corremos, vamos al suelo en nuestro aprendizaje espontáneo y natural, es posible que tampoco visualicemos la condición innata de bailar. Quizás es posible renunciar a ella en virtud de la ficción del cuerpo, ¿pero el instrumento? Podemos replantearnos infinitamente la óptica desde donde construimos ese instrumento y devolverle su potencial adaptativo, para lo que quiera hacer en virtud de sus necesidades, y por qué no, estéticas.

Hablar de lo humano con nuestro cuerpo necesita referirse a esa humanidad constituida hace millones de años ■

Nota:

Ruthy Alon es discípula directa y entrenadora senior del Método Feldenkrais® por más de 50 años, creadora de *Movement Intelligence*® y *Bones For Life*®

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALON, R. (2012)
Guía Práctica del Método Feldenkrais. La Espontaneidad Consciente, Editorial Sirio S.A, España.
- DAMASIO, A. (1996)
El error de Descartes. La razón de las emociones, Ed. Andrés Bello, Chile.
- DÍAZ, J.L. (1997)
El Ábaco, la lira y la rosa. Las regiones del conocimiento, Fondo de Cultura Económica, México.
- DUNCAN, I (1944)
Mi vida. Losada, Argentina.
- FELDENKRAIS, M (1996)
La dificultad de ver lo obvio, Ed. Paidós, Argentina.
- FELDENKRAIS, M (2009)
Autoconciencia por el movimiento, Ed. Paidós, Argentina.
- FRIEDMANN, E (1993)
Ensayos sobre Laban, Alexander y Feldenkrais. Pioneros de la conciencia a través del movimiento, Ed. Castor y Pólux, Argentina, 1993.
- MADRID, M (2010)
Investigación Teórica: Comprensión o entendimiento corporal en danza. El Testimonio del aprendizaje©. Universidad Arcis, Chile.
- MATURANA, H.; Varela, F. (2008)
El árbol del conocimiento. Las bases neurológicas del entendimiento humano, Ed. Universitaria, Chile.

Reflexiones Finales

Reflexiones

Los pasos que actualmente hacen avanzar la danza en Chile, forman parte de un camino trazado por las acciones de muchos, que han mantenido en una observación constante sobre los alcances de la danza como disciplina, como transmisión de un conocimiento, o como campo reflexivo que nos entrega una visión sobre nuestros contextos históricos o culturales de creación. Es importante entonces incentivar una práctica crítica y reflexiva, para así fomentar un terrero fértil, que abra nuevas posibilidades de construir a través de modos investigativos diversos, que permitan actualizar, y a la vez, profundizar en lo que se han ido trabajando. Por esto es fundamental escuchar las reflexiones de actores importantes de la danza en nuestro país, para comprender un marco de acción que integre miradas, historias e impulse perspectivas, sin olvidar un recorrido fructífero que inspira y permite concentrarse en lo que hoy se desarrolla.

A continuación citamos tres apreciaciones de creadores y teóricos de la danza de nuestro país, cuyas experiencias han contribuido a elaborar plataformas para el desarrollo del campo teórico y de los estudios en danza.



Sobre el interés del medio local por desarrollar investigaciones en danza y su aspecto teórico como conocimiento, para Paulina Mellado coreógrafa y directora de Cía PeMellado, CIEC (Centro de Investigación Coreográfica) y académica de la Universidad de Chile, el interés del medio local es poco: “no veo instancias de desarrollo en términos de generar investigaciones teóricas respecto a la danza. Creo que se han desarrollado instancias que tienen que ver más con el acontecimiento escénico en general más que a la especificidad de la danza. De manera particular creo que el déficit de escritura en relación a los procesos de creación en danza tiene que ver con la poca capacidad de generar un terreno propicio que dé para hablar. O Puede que haya teóricos-investigadores poco interesados en los procesos que ocurren en danza”, dice. Para la artista esta sería una práctica común vista tanto en teatro como en nuestra disciplina. “En relación a otros países no tengo ninguna claridad, pero sé que en algunas instancias hay más escritura. Parece que la necesidad de agruparse y de producir mixturas y despliegues en más de un sentido genera la posibilidad de la colaboración e integración tanto de escritura como de práctica, porque los procesos van necesitando interacciones de distintos actores y enfoques que puedan traducir el estado de cosas que se están viviendo en esta época. Y creo que en Chile es igual, hay un montón de gente que está trabajando en colaboración o en red frente a la necesidad de generar campos ampliados de conocimiento para insertar lo propio en lo común y encontrar sentido en lo particular en la medida que pueda ser socializado, incorporado y remirado” agrega.

Para Lorena Hurtado quién ha estado en la dirección de la escuela de danza de la Universidad Arcis, durante varios años, el interés por la realización de reflexiones e indagaciones teóricas respecto de la danza, es importante y creciente en los diversos ámbitos que la disciplina despliega. Evalúa la práctica investigativa como fundamental para el desarrollo del campo disciplinar, puesto que “es un mecanismo para sistematizar los conocimientos y relaciones que la danza tiene internamente en sus prácticas creativas y formativas, así como las tensiones y relaciones que genera con otros campos disciplinares de conocimiento, entendiendo la implicancia y correspondencia existente entre práctica y experiencia, con la teoría y la conceptualización.” Para esta académica, Chile en relación a otros países presenta un contexto investigativo incipiente, si lo comparamos con experiencias que conocemos más cercanamente como Francia, España, México, Argentina y Brasil, “lo que en nuestro caso tiene bastante que ver con las Políticas Culturales y Académicas, pero presenta avances importante desde los últimos 10 a 12 años, puesto que han surgido publicaciones de distinta índole como libros, tesis de grado, revista y páginas web, que han comenzado a preocuparse y sistematizar conocimientos relevantes de la disciplina, con distintos énfasis y métodos, en que textos teóricos y reflexiones de carácter crítico”. En esto se ve una acción proactiva de parte de nuevas generaciones, que han sido muy importantes para desarrollar diálogos, abrir y socializar también parte de los procesos y contenidos que se generan en relación a la práctica creativa y el arte desde su construcción socio-cultural.

Respecto de las escuelas de formación en danza, “puedo hablar de la experiencia de la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad ARCIS, que ha desarrollado líneas de investigación que han dado como resultado investigaciones de carácter creativo (creación coreográfica; video danza); teóricas (este año también a través de la realización de documentales); y pedagógicas.” Estos casos evidencian una producción importante, que se topa con el problema de sociabilización de este conocimiento, más allá del ámbito estrictamente disciplinar y académico que permita generar discusiones e investigaciones para seguir avanzando.

Según este contexto, Lorena observa que nos encontramos en un momento interesante y prolífico “en donde tanto quienes practican como quienes teorizan, están de alguna manera intentando remover esta escena de la danza, que por supuesto trasciende el escenario, tocando a la formación y al espacio social, con cuestionamientos algunas veces para mi gusto más interesantes que otros.” Esto pues en algunos casos, se suelen tomar prestadas, algunas experiencias, trayéndolas al campo local desde una sobreteorización y reproducción de modelos que no tienen una base sociocultural aplicable a nuestro país, es decir, no se genera un cruce entre experiencias concretas y teoría. “Es interesante ver sí, como varios creadores están cada vez más interesados en sistematizar, archivar y documentar sus procesos y experiencias, junto con trabajar conjuntamente con investigadores, profundizando en las tensiones y cruces que proponer la danza, en tanto a su participación en el arte y la sociedad.”

Diversas influencias autorales, han permitido, en ciertos casos, profundizar y validar cuestiones relativas a la disciplina así como instalar nuevos problemas e interrogantes. “En los últimos años y quizás como nunca, variados autores se han tomado como referencia para hablar de la danza desde sus diversos aspectos; antropólogos, sociólogos, filósofos, lingüistas, artistas visuales, entre otros, han instalado interesantes perspectivas que han puesto a la danza como disciplina en una tensión muy interesante, provocando cuestionamientos, entre otras cosas, acerca de nuestros límites disciplinares, las diversas posibilidades de cruces y fundamentalmente acerca de lo que la danza es o no.” Pero, es necesario que exista un mayor estímulo y financiamiento, que permita la visibilización de estos estudios y reflexiones, hacia distintos ámbitos de la sociedad y de los espacio de formación, formales e informales.

Hablando estrictamente desde el ámbito académico, “quizás no vamos tan rápido como quisiéramos; las condiciones actuales respecto de las relaciones laborales que tienen, por ejemplo, los creadores, intérpretes e investigadores que además ejercen docencia, con las instituciones que imparten la formación profesional, salvo excepciones, no permiten dedicar el tiempo necesario para generar esta práctica de manera continua y sistemática; si a esto sumamos los pocos recursos que se asignan en los fondos culturales, lo que deviene de una política cultural del estado que ya sabemos es deficiente, y el exiguo apoyo por parte de las universidades a sus académicos para ejercer investigación, el panorama se torna un poco complicado para avanzar.” En este panorama Lorena visualiza la colaboración y el trabajo en red como estrategia fundamental para sostener y dar continuidad a las investigaciones, “en un momento en que diversas voces comienzan a emerger, sumándose a las anteriores, para observar, sistematizar, problematizar, cuestionar, reflexionar y por qué no, resignificar varios aspectos nuestra disciplina en el actual contexto. En todo esto, pienso, debiésemos empujar todos.”

Asimismo, Carlos Pérez, filósofo y docente ha cumplido un rol fundamental en abrir el terreno académico de la reflexión en danza, comparte el interés del medio local por desarrollar estudios e investigaciones en danza comprendiéndola como un campo de producción de conocimiento. Esta cuestión es fundamental, pues ha sido uno de los primeros profesionales en sistematizar un estudio sobre esta disciplina en nuestro país, siendo su labor un antecedente del actual escenario.

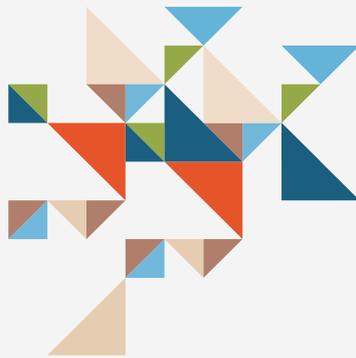
Al respecto, es necesario entender un proceso de pocos años de desarrollo comparado con los que existe el arte de la danza que supera los cuatrocientos. Es recién en los años 80' cuando a nivel mundial comienza un análisis sostenido y consistente sobre la danza, “en que especialistas en su historia y su estética, desarrollan estudios que van más allá del comentario ocasional o periodístico, o el mero recuento que existió tradicionalmente”, explica Pérez. Y específicamente, en el escenario de América Latina, más recientemente

aún (90'), sólo Susana Tambutti en Buenos Aires y Alberto Dalal en México, alcanzaron un nivel de dedicación específica y continua, irradiando hacia los países vecinos un interés serio por desarrollar conocimientos sobre la historia y el desarrollo cultural de la danza. Es así como en Chile, y desde el año 2005 con el lanzamiento del libro de María José Cifuentes "Historia Social de la Danza en Chile" y en seguida, "Proposiciones en torno a la Historia de la Danza", del mismo Carlos Pérez, se inauguran iniciativas sobre análisis y estudios en danza desde una perspectiva histórica, que abre camino a la escritura y lectura de la danza, a su pensamiento y análisis contextual de manera profunda, "desarrollándose de manera lenta pero consistente", dice el especialista.

Identifica esfuerzos personales y privados en este campo, de profesionales como la mencionada María José Cifuentes, Jennifer McColl, Adeline Maxwell, Simón Pérez, Andrés Grumann, "que pueden ser considerados como personas que dedican una parte importante de sus esfuerzos a la teoría de la danza", desenvolviéndose en un contexto marcado por la precariedad de medios y escasez de políticas culturales consistentes, que acompañen el desarrollo epistémico de la disciplina. En términos institucionales la voluntad de las Escuelas de Danza lamentablemente chocan con una educación mercantilizada en la cual se observan pocos avances sustanciales en términos de institucionalidad cultural, a lo que agrega: "se han hecho bastantes y buenos libros, especialmente sobre Historia y Memoria de la danza, lo cual en términos comparativos nos sitúa en buen pie en relación a lo que se hace en Buenos Aires y en Brasil, en menor medida en las producciones en México".

En relación a la situación de las posibles influencias de la teoría del arte ante el arte mismo, es claro en señalar que la creación es la que tiene que mandar y empoderarse: "La teoría debe ir por detrás (...), formando un contexto teórico general, más que referido a las obras específicas, que actúe como espacio del cual los creadores puedan extraer algo de sus discursos y líneas de trabajo", comenta Pérez enfatizando que debe ser siempre la creación lo primero y lo que manda. Plantea una crítica, sin embargo, a la gremialidad de la danza y sus intereses y luchas que trascienden su carácter estético e instalan la Política del Arte por sobre el Arte Político. En el contexto de la lucha por recursos, reconocimientos y legitimidades "la teoría de la danza, y la de cualquier disciplina artística, se convierte más en un campo de reproducción académica, en un espacio que legitima a los creadores pero, por sobre todo, a los propios legitimadores de creadores", explica. Y en este escenario la teoría del arte no garantiza un avance de la disciplina, sino es más bien una traba, en que los teóricos levantan o hunden a unos u otros. Una gran amenaza realmente, puesto que el ambiente que propicia es que los creadores se sientan intimidados por la aparente simpleza de su discurso, "subestimando su propia potencia creadora, y buscando estar a tono de teorías bastante inútiles, que incluso en filosofía se justifican más bien por su fama que por su contenido". Es enfático en decir que los creadores son los que tiene la palabra en el discurso artístico, y que las vanidades teóricas y modas académicas, impuestas a la escena, no hacen sino empobrecer la escena misma.

En este contexto específico de encuentro, le pareció importante y relevante la presentación de Adeline Maxwell, quién "me parece es una de las personas más calificadas, que hay en estética de la danza en Chile". Y para terminar, manifestó su alegría por la cantidad de tesis que se están haciendo en cuestiones teóricas, e intereses vistos en relacionar danza y teatro, con "interés por transitar hacia la estética, más que quedarse sólo en el recuento histórico". Es decir, reconoce un valor en la generación de encuentros entre profesionales y estudiantes interesados en pensar y teorizar sobre danza, como una capa del medio que aún es inaugural y va poco a poco, consolidando un terreno base para edificar ■



RED DANZA INDEPENDIENTE

Primer Encuentro de Investigación y Reflexión de la Danza 2012