



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teoría e Historia de las Artes

**LA EMERGENCIA DEL CUERPO EN LA DANZA
CONTEMPORÁNEA**

Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza

Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes con mención en Teoría e
Historia del Arte

Autora: Valentina Mujica Santa Cruz

Profesor Guía: Sergio Rojas

Santiago de Chile

Año 2012

TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1 ¿QUÉ LE DA UNA HISTORIA A LA DANZA? (HACIA UN NOCIÓN DE DANZA CONTEMPORÁNEA)	11
1.1 Danza Contemporánea / Danza Post-Moderna	11
1.2 Modernidad y Post-Modernidad en Danza. Vislumbrar el cuerpo	14
1.3 La Danza Teatro de Pina Bausch. Hacia una comprensión del cuerpo híbrido	22
1.4 Danza Contemporánea. La pos-historia de la danza.....	29
CAPÍTULO 2 EL CUERPO (Y LAS OPERACIONES DEL CUERPO-PENSANTE)	
2.1 El cuerpo desde la Fenomenología.....	40
2.2 Formas y operaciones del Cuerpo Pensante.....	48
2.2.1 Lo cómico, La risa.....	48
2.2.2 La Ironía.....	53
2.3 Cuerpo presente, “desobramiento” y performatividad.....	65
CONCLUSIONES	69
BIBLIOGRAFÍA	73

RESUMEN

Esta investigación reflexiona y pone en relación a dos conceptos problemáticos que son la Danza Contemporánea y el Cuerpo. Esta puesta en relación se fundamenta en la tesis de que el cuerpo sería aquello que le da un sentido a la danza al punto de que una historia de este arte podría entenderse como una historia del cuerpo y su progresiva emergencia; un proceso que se manifestaría en la danza actual.

Lo que se busca aquí es proponer un marco teórico y herramientas para dar una lectura a la Danza Contemporánea, a partir de una perspectiva histórica, y en vistas a entender aquello de lo que se trata este cuerpo que teje la historia y que podría explicar ciertos fenómenos estéticos que se dan en las creaciones vigentes y de los últimos 50 años.

Llamamos a este cuerpo, el “Cuerpo Pensante” pues se entiende su paulatina aparición como un proceso de autorreflexión y toma de conciencia acerca de su propia naturaleza inabarcable.

A través de la Danza Contemporánea el cuerpo recupera su condición de campo problemático que se proyecta, tras el agotamiento de la representación, incluso más allá del horizonte dancístico para confundirse con cuestiones filosóficas en torno al cuerpo en cuanto acontecer del sujeto en el mundo.

INTRODUCCIÓN

“está más que claro que la danza no quiere bailar; lo que hace -recluida en un especie de mutismo vocal, aunque suspirante- es diseñar estrategias de recomposición de un cuerpo fragmentado a partir de su relación conflictiva con el otro, el gran otro (cuerpo) del rito escénico”¹

(Marcelo Mellado)

La Danza Contemporánea es algo enorme, de gran producción e innovación, sobre todo en las últimas cinco décadas. Tal explosión de propuestas y experimentaciones hace parecer imposible explicar en conceptos simples, aquello de lo que se trata esta danza.

Hay una pregunta “secretamente” conductora –como dice el texto de la contratapa- en el libro de Jean-Luc Nancy y Mathilde Monnier, *Allitérations*: “¿Por qué la danza pareciera vivir hoy, un tiempo de producción particularmente intenso? Y ¿Qué hay en esta época que llama a

¹ MELLADO, Marcelo. 2001. Fragmento del texto sobre la obra “El lugar del deseo” de Paulina Mellado, 2001 (tríptico de presentación) citado en el libro de ALCAÍNO, Gladys. 2009. Escritura del cuerpo. Sobre danza y dramaturgia. Santiago, Chile. Edición Independiente.

este pensamiento en cuerpo, a este cuerpo arrebatado por la verdad?”² La pregunta es “secreta” en el sentido que nunca ha de responderse explícitamente en el libro ya que pareciera ser una pregunta tan lúcida, pero tan inabarcable a la vez, de manera que basta con enunciarla, como lo hacemos aquí mismo, para sugerir que la emergencia del cuerpo en la danza contemporánea, tiene que ver con la irrupción de este gran cuerpo epocal. Este cuerpo pensante o “pensamiento en cuerpo” que irrumpe desde su propia potencia o verdad.

De hecho, el cuerpo es algo que hoy aparece en las artes contemporáneas en general, pero pareciera que en la danza no surge simplemente como tema o recurso, si no que irrumpe de manera que se presenta o reclama como algo sustancial. Hablamos de cierto cuerpo que es irreductible para la danza, pero que, sin embargo, ha sido en cierto sentido, velado o disimulado en su acontecer histórico. Nos referimos a un cuerpo cuyas inmediaciones o cuya potencia ha sido sumergida, entrenada y regida según los cánones dancísticos de cada época; otros cuerpos que prevalecieron en el mundo de la danza, la belleza y el arte. Cuerpos dispuestos para la mirada, figuras en exhibición, técnicas, estilos y diseños, métodos para concebir y sistematizar el desenvolverse del cuerpo en el espacio.

De lo que se quiere hablar aquí, es de un cuerpo crítico de su histórica condición de cuerpo supeditado a la forma y al movimiento. La progresiva emergencia de un cuerpo pensante que va a cuestionar la naturaleza y los

² NANCY, Jean-Luc, MONNIER, Mathilde. *Allitérations. Conversations sur la Danse*. 2005. Paris, Francia. Galilée. (Contra-tapa). Traducción [Valentina Mujica]

límites de la disciplina dancística es la manera como se propone concebir una historia de la danza en este trabajo.

Este movimiento o devenir dancístico se teje con una pregunta: ¿Qué es aquello que le da una historia a la danza? En otras palabras ¿Cuál es esa mismidad que deviene en el acontecer dancístico? ¿Existe de pronto, tal mismidad? En el primer capítulo de esta investigación se buscarán respuestas a estas preguntas a la vez que se intentará definir la Danza Contemporánea, en cuanto portadora del paradigma latente que comparece en las luces de la propia historia de la danza; y como dijimos, se propone el cuerpo como núcleo de este paradigma contemporáneo que nos invita a revisar la historia de la danza desde estos nuevos ojos, los ojos del cuerpo pensante.

Por aquí se desprende que la danza y el cuerpo se funden en una relación vital. Una relación de mutua activación de sentido, que queremos reflexionar. La danza sería en este sentido, un arte del acontecer del cuerpo en el mundo. O al revés, el cuerpo, la fuente que nutre el impulso dancístico. Es por esto que el cuerpo, en cuanto concepto que desborda a la danza, también será algo que irá definiéndose a lo largo de este recorrido. Será la otra gran cara de la reflexión en este juego de reflejos.

En el segundo capítulo de esta investigación se tomará el concepto ampliado y problemático del cuerpo para ser pensado más allá, pero desde aquello que se comenzó a trazar en una primera idea sobre su aparecer en la historia de la danza (donde se proponen los primeros avistamientos del

cuerpo). Para esto se pondrá en correspondencia nuestra concepción del cuerpo con los antecedentes filosóficos de la fenomenología. Finalmente, se hablará de ciertas obras de la escena vigente, para visualizar, fundamentar, a la vez, desplegar las formas de la relación danza-cuerpo. Las nuevas formas que propone la danza actual.

¿Qué se baila en la Danza Contemporánea? Retomando lo que dice Marcelo Mellado -citado en el epílogo- : lo que buscaría la danza es recomponer ese cuerpo fragmentado, por la relación conflictiva con el cuerpo del rito escénico. Tal cual, en la Danza Contemporánea, se buscaría reconstruir ese cuerpo que se quedó atrás del telón. Es decir, que para plantearse en su propia comparecencia o reflexividad, buscaría formulas de pensar y presentar situaciones escénicas en las que este se asume en su complejidad desbordante, algo más que un soporte que se funde o se hace al movimiento, a la técnica, o a la narración. Más bien una situación dancística, en la que el cuerpo pone en cuestión todo aquello que constituye los fundamentos naturales de la danza que le dieron un sentido al cuerpo escénico a lo largo de la historia moderna. En otras palabras un agotamiento de la danza. El cuerpo en cuanto ente pensante, se proyecta desde esta condición crítica, a una apertura, a nuevas formas que van a explorar los límites de la obra de danza, más de la disciplina en general. Un cuerpo contemporáneo que se halla en la hibridez, entendida como un producto homogéneo, un nuevo entendimiento de la danza que propone gran diversidad de propuestas estéticas, políticas y escénicas.

Más el cuerpo que se piensa en esta danza agotada, incluso trasciende la reflexión sobre su condición escénica para remitir más allá: a la condición naturalizada de su realidad cotidiana; por lo que la danza contemporánea también se anuncia como un camino que nos lleva al problema de lo performativo.

Ahora bien, es pertinente decir que la labor histórica de este trabajo se instala en función de la relación danza-cuerpo. Es por esto que, más que realizar un recorrido exhaustivo y lineal de la historia que nos lleva hasta la Danza Contemporánea, se ha optado por profundizar en algunos momentos o hitos que consideramos fundamentales para comprender el cuerpo de la danza. Esta síntesis se justifica en la medida en que el interés principal de este trabajo es reflexionar, teorizar, imaginar más, el sentido del cuerpo y de la danza, y no el de revisar, o dar cuenta de alguna historia lógico-lineal.

Se cree más bien en una historia que desborda, atomizada, una convergencia de hechos, estímulos, impulsos y movimientos. Una historia que se construye según hacia donde se la quiera llevar. Insistimos en esto pues, en este trabajo se disponen claves para cierto entendimiento de la historia de la danza, pero no se atribuye a los hitos enunciados, el papel de una figura única revolucionaria. Como dijimos, se conciben como núcleos, momentos en que la actividad histórica se concentra o se manifiesta, y nos ofrece luces, en este caso, antecedentes para leer el fenómeno histórico-estético de la aparición del cuerpo en la Danza Contemporánea.

Por otra parte, esta lectura no pretende ser una explicación literal y definitiva, al enorme espectro de creaciones que envuelve a la Danza Contemporánea. Reiteramos que consideramos la aparición del cuerpo pensante como un fenómeno clave para entender la danza actual, en cuanto acontecer histórico que se manifiesta en sintonía con los fenómenos globales que giran en torno al arte y al cuerpo. El cuerpo pensante en definitiva, es uno de los tantos cuerpos que constituye a la danza.

1. ¿QUÉ LE DA UNA HISTORIA A LA DANZA?

(Hacia una noción de Danza Contemporánea)

1.1 Danza Contemporánea / Danza Post-Moderna

Primero: ¿Qué significa o qué designa exactamente la expresión “Danza Contemporánea”? No hay una respuesta simple a esta pregunta, así como pudiésemos abrir un libro o una enciclopedia y encontrar una definición de lo que es el Ballet o la Técnica Académica. A pesar de su uso generalizado y cotidiano, pareciera que no hay en realidad una aprehensión común de aquello que esta expresión designa, y la razón de esto va más allá de la ignorancia general o del mal uso de una palabra: se estima que más bien justamente, la Danza Contemporánea tiene que ver con algo que aún no termina de entenderse.

En la investigación sobre el origen de tal denominación, me he encontrado con la opinión de un Historiador en Danza, Carlos Pérez Soto, que considera tal expresión como un mero artificio y una siútica costumbre de parte de autores, sobre todo de críticos que poco saben de danza. (De hecho el académico no utiliza en ningún caso el término en su libro “Proposiciones en torno a una historia de la danza”). Me hace sentido la idea de que poco sabemos de danza actual, porque justamente ya no hay una

danza actual, o un conjunto de elementos estilísticos claros y concretos (como las de la danza moderna o académica) que engloben una práctica vigente; y justamente, de eso se trata la Danza Contemporánea, de ser una danza inquieta, pensante, “un pensamiento en cuerpo”³, como dice Nancy. Es una danza en construcción o bien en desconstrucción, una danza híbrida que sería difícilmente aprehensible bajo una misma expresión.

La palabra “contemporáneo” hace ruido, porque al igual que en “música contemporánea” o “arte contemporáneo”, bien sabemos que en el fondo quiere abarcar más que un significado temporal coetáneo al nuestro (o designar obras que se realizaron en los últimos 30, 40 años). En sintonía con la tesis de Carlos Pérez, sí consideramos la idea de que “Danza Contemporánea” es un artificio en el sentido que necesitamos denominar lo actual, como una manera de aprehender en cierta medida un fenómeno que no terminamos por entender. Sin embargo, este hecho nos aparece justificado, y en ningún caso innecesario pues es una denominación que se da como un punto de partida para hallarse en la actualidad que está aconteciendo. Lo actual se construye y nosotros inmersos, somos espectadores expectantes de lograr una distancia comprensiva de nuestro propio contexto.

“Danza Contemporánea” es en efecto una expresión ambigua pues se arroja a la comprensión de la contingencia, mas incita a la reflexión que acompaña a las prácticas actuales: “Lo contemporáneo remite a aquello que

³ NANCY, Jean-Luc, MONNIER, Mathilde. *Allitérations. Conversations sur la Danse*. 2005. Paris, Francia. Galilée. (Contra-tapa). Traducción Valentina Mujica

me concierne y define los contornos, no de lo actual, si no de una actualidad que se da como problemática a considerar más allá de lo que en ella me divierte y siempre por resolver”⁴

Existe otro término que bordea el significado de Danza Contemporánea: Danza Pos-moderna. Al contrario del significado amplio de la primera expresión, Danza Pos-moderna tiene un sentido muy preciso que es, justamente, después (y en contra) de lo moderno⁵. Danza Contemporánea en su uso, también haría referencia al mismo período histórico que es el que corresponde a una superación del paradigma moderno, sin embargo, hay una sutil diferencia de mirada histórica que nos hace optar en este ensayo por hablar de la Danza Contemporánea, porque, mientras una concibe una danza que se define en relación con de un período anterior y en contra de él (y por ende tiende a un entendimiento histórico lógico-lineal), la segunda, se asume como algo más complejo que una mera reacción al pasado. Danza Contemporánea, como ya dijimos, se considera bajo una perspectiva menos resuelta, que incita a la reflexión, línea que corresponde más a este ensayo. La danza contemporánea, tal como la averiguamos, nos invita a replantear nuestras ideas sobre el arte y su historia.

⁴ FRIMAT, François. *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*. 2010. París, Francia. Presses Universitaires de France. Texto original: “*Le contemporain renvoie à ce qui me concerne et définit les contours non de l'actuel mais d'une actualité qui se donne comme problématique à considérer par-delà ce qui m'en divertit et toujours à résoudre*”. Traducción [NANCY, Jean-Luc, MONNIER, Mathilde. *Allitérations. Conversations sur la Danse*. 2005. París, Francia. Galilée. (Contra-tapa). Traducción [Valentina Mujica]

⁵ PÉREZ, Carlos S. *Proposiciones en torno a una historia de la Danza*. 2008. Santiago, Chile. Lom Ediciones.

1.2 Modernidad y Post-Modernidad en Danza. Vislumbrar el cuerpo

Danza Post-moderna es una expresión que comienza a ser utilizada recién en 1975, para referirse a algo que ya había ocurrido, más de una década atrás, con los experimentos del movimiento de la *Judson Dance Theater*^{*}, considerado el primer proyecto de vanguardia que de manera sistemática e intencional quiso quebrar con las concepciones dancísticas tradicionales; que incluso habían sobrevivido a los últimos exponentes de la Danza Moderna, en cuyas expresiones ya había un antecedente crítico a la naturaleza dancística.

Es recién en los años 60's que en la danza se manifiesta una crítica radical y un vuelco al paradigma que le dio un sentido al período moderno; y este podría resumirse en una idea naturalista del movimiento.

Habría mucho por indagar si describiéramos la evolución y las múltiples direcciones en las que se exploraron dentro del mismo modernismo, pero lo crucial es por el momento, entender que todo se construyó sobre la base natural del movimiento. Carlos Pérez defiende una tesis impulsada por Kurt Jooss^{*} en la cual se hace una síntesis de lo moderno con lo académico sobre

^{*} Este grupo surge en el año 1962 a partir de unos talleres de danza impartidos por Robert Dunn, músico que había estudiado con el compositor experimental Jhon Cage. Desde allí se empiezan a gestar los experimentos que cuestionan las tradicionales convenciones en torno a la danza. Entre los miembros del grupo que trabajaba en las dependencias de la Iglesia *Judson Memorial* (razón por la cual también se les llama por grupo de la *Judson Church*) estaban Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Herko Fred, David Gordon entre muchos otros.

^{*}Kurt Joos (1901-1979). Coreógrafo Modernista que estudió con Rudolf Laban. Pina Bausch fue una de sus connotados estudiantes.

la base de esta idea: “Un naturalismo que en el estilo académico valora lo mecánico, aunque lo flexibilice, y en el estilo moderno valora lo orgánico, que puede ser pensado de una manera más subjetiva o más objetiva. En el primer caso se trata de que la cultura opera sobre una base natural; en el segundo, se trata de que la naturaleza actúe como fundamento más o menos directo de lo que se quiere expresar. En ambos el movimiento es libre pero está, en esencia, limitado por leyes. Culturales y estilísticas en un caso, directamente naturales en el otro. Pero, en ambos, el arte de la danza está sometido a una férrea base natural, que hay que forzar y educar o hay que seguir y obedecer, pero que no se puede desconocer.”⁶

A aquello que Carlos Pérez refiere con una manera más subjetiva o más objetiva de entender lo orgánico en danza moderna es, a la diferencia que ese establece entre los “expresionistas” y los “expresivistas”⁷. Para explicar esta diferencia hay que indagar en los orígenes de la Danza Moderna: en sus inicios, la emancipación respecto de los cánones clásicos del ballet y la dogmatización de la forma académica es impulsada en esta danza, por un afán de ampliar las probabilidades del moverse en la búsqueda por la expresión personal y subjetiva. Es por ello que la danza moderna también se llamaba Danza Expresiva, término acuñado por Rudolf Von Laban, el primero en estudiar y sistematizar las posibilidades del cuerpo en el espacio. Lo “orgánico” se entendía como concebir el movimiento en base a las dimensiones reales o probabilidades naturales del

⁶ PÉREZ, Carlos S. Propositiones en torno a una historia de la Danza. 2008. Santiago, Chile. Lom Ediciones.

⁷ Términos acuñados por PÉREZ, Carlos S. en el mismo libro.

desenvolver del cuerpo en el espacio. Basándose en estas posibilidades se daba una oportunidad real de ingreso del sujeto en la danza. Sin embargo, hubo diferencias respecto del sentido que se le daba a la relación subjetividad-movimiento. Mientras los expresionistas se abocaban al movimiento impulsado por sus emociones y expresión personal, los expresivistas buscaban el cómo se debía expresar y coreografiar tal sentimiento⁸. (A esto, es interesante destacar como ingresa el germen o la inquietud en el problema de la representación). Hasta ahora no se había asumido realmente la historicidad del movimiento⁹, pues sus posibilidades en el espacio –visto desde una perspectiva pos-moderna- nunca salieron de lo que tradicionalmente se consideraban como formas dancísticas. Los movimientos dancísticos se podrían definir como los movimientos en “sí mismos”, es decir, las formas que se dibujan o se inventan desde el sentido único dancístico y abstracto, en el cual no hay otro fin que no sea sino para mostrarse por la calidad y cualidad que el movimiento en sí pueda tener. La auto-reflexión de los recursos siempre se mantuvo desde y para la danza: “Tal como los héroes del modernismo de Greenberg, las críticas a la danza de Balanchine y Cunningham* se mantienen, por decirlo así, desde adentro. Ellos persiguen la pregunta por la naturaleza de la danza por medio de un lenguaje de formas que aún son usualmente percibidas como dancísticas, formas que contrastan discerniblemente con lo que podríamos llamar

⁸ *Ídem*

⁹ *Ídem*

* Respecto de estos coreógrafos, aún existen discusiones en torno a si considerarlos autores modernos o post-modernos. En este trabajo no se toma partido por lo uno o por lo otro pues como se advirtió en un principio, no se busca sacralizar hitos, o a personajes, ya que tal hecho no concuerda con la problematización histórica que aquí se propone.

“movimientos cotidianos” o aún “movimientos reales”¹⁰ (conceptos acuñados por Noël Carroll).

Los héroes modernistas de Greenberg son los precursores de aquel proceso que este mismo autor resumió en su tesis sobre el arte moderno. Lo moderno en el arte es según el teórico, la exacerbación de la tendencia autocrítica comenzada por Kant, que se traduce como la búsqueda de una autonomía de las distintas artes a través de la autorreflexión, de los propios medios por parte de cada una, y la demostración de lo que era único e irreductible, de cada disciplina en particular. “Cada arte tenía que determinar, a través de sus propias obras y operaciones, los efectos exclusivos de sí mismo.”¹¹

El movimiento dancístico, habría sido aquel elemento irreductible para el arte de la danza, pero en el momento que se planteó en la danza, el ingreso de los movimientos cotidianos, de los que habla el mismo Carroll, se llevó al límite el proyecto crítico moderno. Estos movimientos cotidianos que fueron propuestos por el grupo de los *Judson Dance Theater* fue una de las maneras más radicales de cuestionar la naturaleza de la danza y de proyectar nuevas formas de concebir la disciplina.

Otro recurso relacionado que se utilizó en este grupo, era el uso de la estética minimalista, con la que se identificaban abiertamente. Todo esto, la

¹⁰ CARROLL, Noël. La filosofía de la historia del arte, la danza y los años 60. 1997. Estocolmo, Suecia. Conferencia en el Festival *Talking Dancing*. Traducción de MC COLL, Jennifer, en *Reinventing Dance in the 60's*. 2003. Wisconsin, USA. The University of Wisconsin Press.

¹¹ GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. 1960. Conferencia dictada en Washington D.C y publicada por primera vez en *Arts Yearbook*, 1961. Traducción de la fuente por MUÑOZ, María Elena.

desacralización de los movimientos y de la escenografía, no era más que una búsqueda por desconstruir los aparatajes de la representación y del cuerpo en escena.

Así como estaba sucediendo en las artes visuales, como por ejemplo con la obra “*Brillo Box*” de Andy Warhol (1964), en las artes escénicas se ponían en cuestión los límites mismos de la disciplina dancística, se planteaba la difuminación de aquello que separa el arte y la realidad. Este mismo año, Steve Paxton del grupo *Judson Church*, realizaba movimientos “cotidianos” tales como correr o caminar, en su obra *Satisfyin Lover*. Para entonces, Danto planteaba su teoría acerca del fin del arte.

Yvonne Rainer, otra innovadora de la *Judson Dance* publicó un año después el famoso “Manifiesto del NO” (1965) que es una crítica a la representación y exaltación de la danza: “No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer. No al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo anti-heroico, no a la imaginería basura, no a la implicación del intérprete o del espectador. No al estilo, no al amaneramiento, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmover o ser conmovido”¹²

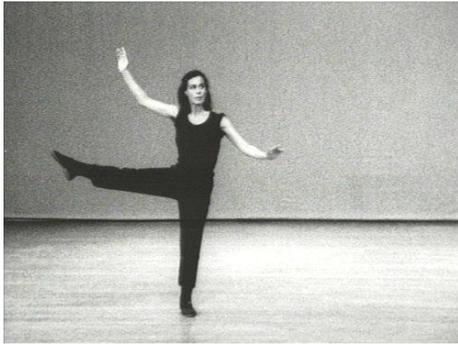
Consideramos este hito pos-modernista fundamental para nuestra tesis, porque allí se da un primer vislumbrar del cuerpo, en la connotación que proponemos aquí.

¹² RAINER, Yvonne. Manifiesto del NO. 1965. USA. Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer

Con la experimental *Judson Church*, comienza a ingresar en la escena una conciencia del cuerpo anterior al movimiento. Los movimientos cotidianos de un cuerpo más inmediato, los movimientos banales de un cuerpo que no quiere persuadir a través de sofisticadas formas, el desenlace plano de un cuerpo que no busca señalar nada más allá que a su propia presencia. Todo esto nos habla de un cuerpo-pensante, justamente como concebimos al cuerpo, cuando hablamos de su irrupción en la danza contemporánea. Hay en las exploraciones de la *Judson Church*, una reflexión sobre el sentido mimético y, por ende, una conciencia sobre el uso del cuerpo como medio de la representación. Un cuerpo reconocedor de que hasta ahora se fundía, se hacía al movimiento.

Una obra de Yvonne Rainer, *Trío A* (1966), ilustra lo que decimos. La danza es una pequeña coreografía de una sola frase, que inicialmente hacía parte de una gran investigación llamada "*The Mind is a Muscle*". Se podría decir que es una secuencia de movimientos bastante plana o inocua, en el sentido en que se sale de toda narratividad o composición rítmica. No se exalta ninguna parte del cuerpo más que otra, ni se exagera un movimiento más que otro. Evitando todo tipo de piruetas o gestos llamativos o incluso momentos congelados. Es un movimiento de energía y ritmo constante y formas poco pretensiosas. Ningún signo narrativo, ni personaje, ni actitud, ni afectación. "Trío A es un estudio de negaciones, una negación de la importancia de muchos criterios culturales centrales que típicamente

movilizamos para reconocer perceptualmente un movimiento como danza”¹³



(1) *Trio A*, Yvonne Rainer, 1966

En el momento en que se rompe con la exaltación de la forma y el movimiento, el cuerpo comienza a plantearse en su presencia reflexiva. Se reconoce en su condición de recurso representacional, y se emancipa planteándose como algo más sustancial; el cuerpo como aquello anterior al movimiento, y el cuerpo como aquello sin lo cual la danza no puede generarse. En este sentido, Trío A es una danza que ya no remite a un placer sensorial si no que exige nuevos modos de lectura y en este sentido nuevos modos de apreciar la danza. No como un espectáculo, no como imagen, si no como un cuerpo discursivo, un estímulo al pensamiento. Quizás se podría decir, en sintonía con el término que comienza a atribuirse a las artes visuales por esos años, una danza conceptual.

¹³ CARROLL, Noëll. La filosofía de la historia del arte, la danza y los años 60. 1997. Estocolmo, Suecia. Conferencia en el Festival *Talking Dancing*. Traducción de MC COLL, Jennifer, en *Reinventing Dance in the 60's*. 2003. Wisconsin, USA. The University of Wisconsin Press.

“la concepción autoral de la practica coreográfica condujo inevitablemente a una reflexión sobre la posición del sujeto en el dispositivo escénico. De ella derivó, en un primer momento, un rechazo de lo espectacular, es decir, de la puesta del cuerpo, al servicio de la imagen en beneficio de un cuerpo discursivo. En las propuestas de numerosos coreógrafos a partir de los años sesenta, el cuerpo que actúa para crear imágenes fue sustituido por el cuerpo que escribe y, paralelamente, el espectador fue reemplazado por un lector”.¹⁴

El cuerpo se emancipa de su histórica condición supeditada a la mirada. Esto significa que en la danza hay un agotamiento de los recursos de la representación que fundían el cuerpo en la narración, el movimiento o la técnica. En estas primeras experiencias críticas, la autoconciencia o destrucción puesta en obra requirió una depuración visual y semántica dando lugar a resultados minimalistas, como “Trío A”. Mas, este agotamiento de los históricos recursos dancísticos anuncia el inicio de una apertura, por la cual la danza deja entrar otros recursos. Un vuelco de las concepciones naturalistas que apunta hacia los mismos límites de la propia disciplina. Digamos que se anuncia la clave posmoderna de la hibridez en la Danza y en las Artes en general. Por ende se dan luces sobre otro paradigma, el de la Danza Contemporánea.

¹⁴ SÁNCHEZ, José A. Mirada y Tiempo. En: Arquitecturas de la mirada. 2009. Alcalá, España. Universidad de Alcalá/Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flores/ Institut del Teatre.

1.3 La Danza Teatro de Pina Bausch. Hacia una comprensión del cuerpo híbrido

"I'm not interested in how people move, but what moves them"

(Pina Bausch)¹⁵

La Danza Teatro de Pina Bausch es la manifestación y maduración de un movimiento que ya se tejía en Alemania desde los orígenes del expresionismo en la danza. Esto remonta sus antecedentes a mucho antes que se consolidara el grupo de la *Judson Dance Theater* por lo que no presentamos la propuesta de Pina Bausch como un hito histórico que significa precisamente una continuación lineal del proceso postmodernista en la danza. Sin embargo, vemos en la estética de Pina Bausch, claves para entender una nueva concepción de la danza que se teje del cuerpo híbrido. La obra de Pina no representó un abandono, o crítica a la concepción tradicional de la manera de moverse, como hicieron los *Judson Church*. Tampoco era su sentido el de construir un discurso que problematizara explícitamente los fundamentos naturales de la danza. Los contenidos de esta Danza Teatro estaban más bien inspirados en los paisajes internos del individuo y su relación con el mundo; una sensibilidad más conmocionada, (heredada del sentimiento expresionista y también del período de post- 2ª

¹⁵ BAUSCH, Pina. 1983. Alemania. Cita de una entrevista realizada por Jochen Schmidt en: *Pina Bausch: an interview by Jochen Schmidt*, Ballet International. 1983. Alemania

guerra), y una búsqueda por la expresión personal, por un contenido más subjetivo, más vertiginoso que el que se podía lograr con las formas preconcebidas de las danzas clásicas.

Entendemos la obra de Pina como una clave para entender el vislumbrar del cuerpo en la danza: según la Historia desde el Cuerpo que queremos contar, podríamos decir que la *Judson Church* conquistó los límites de la disciplina artística y abrió la primera puerta hacia recursos que no se consideraban en la danza. La Danza Teatro sería entonces, la primera gran manifestación de una Danza anfitriona.

La Danza Teatro fue el primer gran híbrido, o la primera vez que el lenguaje tradicionalmente dancístico, digamos técnico-coreográfico o “movimiento en sí mismo”, tomaba otros recursos, para ampliar la poética de la Danza. Estos recursos son en primera instancia, “teatrales”, o toda aquella forma o movimiento previamente codificados, es decir todo lo que englobaría la representación mimética del sujeto cotidiano tales como gestos, situaciones, escenografías y elementos realistas. Pero a pesar de tomar estos recursos “teatrales”, la narratividad de la obra no sería propiamente una historia, o el tipo de relato que se concibe desde el teatro clásico (en alguna ocasión se habló de danza teatral para referir a los antiguos ballets que representaban o relataban una historia). La Danza Teatro se caracterizó por lo contrario, por proponer una narración abierta. Una trama compuesta por cuadros, actos, escenas que se tejen por sus propios códigos internos.

Estamos ante una paradoja por el hecho de que al mismo tiempo que la danza toma para sí los recursos del teatro, el teatro pasa a un período post-dramático, es decir, que su construcción interna ya no pasa únicamente por un relato, si no, que busca otro tipo de articulación interna. Es precisamente de ahí, que surge una línea denominada Teatro Físico, y no es casualidad que hoy, en los tiempos de la hibridación de las artes, podamos confundir en apariencia, una obra de Danza Teatro y una de Teatro Físico: ambas equivalen a un mismo tipo de búsqueda interna a través de recursos tradicionalmente extra-disciplinares que parecieran llevarnos a un origen en común. Por un lado la danza toma el “cuerpo-sujeto” teatral y por otro el teatro toma el “cuerpo-físico” dancístico (el cuerpo físico como la mera forma o movimientos del cuerpo en el espacio tiempo). Es interesante ver cómo todo esto nos remite a algo así como un período *proto* a la segmentación de las artes escénicas, como un lugar originario en el que el cuerpo (lo planteamos como tesis) sería aquello con lo cual se confunde la danza con el teatro. Cabe poner atención respecto de lo que llamamos “teatral” o “dancístico” en cuanto términos pseudo-esencialistas o herencias modernas: tal como se ha ido concluyendo en el desarrollo de esta reflexión, la realidad híbrida en la que nos vemos inmersos, nos exige transformar nuestras ideas acerca de lo que consideramos natural respecto de cada arte.

La obra de Pina Bausch es una maravillosa mezcla o confusión entre formas dancísticas y cotidianas. Momentos coreográficos y pequeñas escenas; micro-mundos que relatan los movimientos internos de sujetos

afectados por el entorno, danzas virtuosas o también absurdas, guiños gestuales, cuerpos que nos hablan y también que callan las metáforas que nunca se terminan por entender. Una proliferación de sentidos, ideas, paisajes, texturas, recuerdos y situaciones que se ponen en movimiento de alguna u otra forma para dar lugar a una composición sugerente, una secuencia de cuadros cuyo tejido interno se completa con la imaginación del público. Los cuerpos son sujetos que bailan: los actores visten por lo general elegantes vestidos o trajes de sastre, concibiendo como una ocasión magnífica y especial el hecho de encontrarse allí, bailando su propia realidad. Visualmente, las obras nos atrapan con paisajes espléndidos: un jardín de claveles, una gran roca, una lluvia torrencial sobre el escenario, y en estos entornos los personajes nos hablan de sus afectaciones más profundas y a la vez cotidianas. Nos invitan a compartir la memoria de esos cuerpos que parecen desbordar la escena.

Hay a veces en la obra de Pina Bausch una sensibilidad conmovida por el mundo, un ambiente frágil y fuerte a la vez. También se siente, sobre todo en las últimas obras, un aire irónico, humorístico y más caluroso, que inunda muchas de las escenas. Sujetos sumergidos, a veces afectados, a veces ironizando sobre ellos mismos, sobre el lugar de la escena, sobre la representación del cuerpo en el espectáculo.

La magnificencia del espectáculo, sus escenografías y colores luminosos, esos elegantes vestuarios, nos dicen que lo que ocurre ahí es algo importante, una ocasión para celebrar, exaltar la vida, lo cotidiano y el escenario. Los sujetos comparten su mundo danzante. Esto esboza lo que

son las claves de Pina Bausch. Y cómo el acontecer de las obras se producen en cuadros, la narración no se quiere eterna, y se asimila como un cruce de subjetividades: las del público, intérpretes y coreógrafos.



(2) *Sweet Mambo*, Pina Bausch, 2008



(3) *Nelken*, Pina Bausch, 1982

En las obras de Pina Bausch se alberga un cuerpo anterior a ese cuerpo danzante de la escena. Ella construía de hecho, sus obras en conjunto con los intérpretes, que participaban en la composición de escenas o bailes a partir de sus experiencias personales. El ingreso del QUÉ movía a los bailarines, más que el CÓMO se movían, planteaba un adentro del movimiento, una presencia del cuerpo-persona que influye, que siempre estuvo implícito en la representación. Es un relato que se abre, un fin de la narración hermética del ritual escénico. Los cuerpos no sólo se hacen al movimiento, sino que además, se presentan como germen del movimiento; los sujetos danzan su propio mundo.

“Ella estaba hablando (Pina) de una normalidad, de acciones reales con el cuerpo, caminar, correr, caer, desde una nueva tendencia donde el comportamiento, el gesto, y la palabra miran al sujeto desde y para una dimensión conmovedora, el sujeto es la biografía de sí mismo...”¹⁶

Se podría decir que comienza a haber una conciencia del propio cuerpo, que no puede dejar de haber y de ser, en la danza. La memoria corporal ingresa a la escena en los movimientos cotidianos, en los gestos y atisbos de subjetividad que se presentan sobre el escenario. En la Danza Teatro hay una reconciliación con cierto cuerpo que mucho tiempo se negó en danza. Se muestra un cuerpo más genuino, más inmediato, un cuerpo que le da espacio no sólo a su ser entrenado y coreografiado, sino también, le da espacio al cuerpo que se afecta, que se reconoce en su propio desborde.

Respecto de la narración, la representación se abre, porque no se quiere un principio y un final. Hay un traspaso de una obra historia (cuadro-ventana) a una obra en donde ingresa la subjetividad. El colectivo Pina Bausch presenta este cuerpo inaprehensible a través de imágenes, chispazos, formas y metáforas incompletas que nosotros mismos terminamos de completar o no, a través de nuestros propios cuerpos. Resuena toda la fragilidad y magnificencia del ser humano, nuestros cuerpos arrojados al mundo.

Esbozamos desde ya una idea sobre lo que es el cuerpo: quizás no solamente un receptáculo, tal vez como algo más que el lugar de las

¹⁶ GÚTEZ, Nury. Qué muere con Pina Bausch. 2009. Santiago, Chile. Texto inédito. Fotocopia impresa otorgada por Universidad ARCIS.

emociones, la “parte visible”, la imagen de otra cosa (el cuerpo representativo, o entendido desde su facultad de representar, como se lo toma en la danza moderna). Desarrollaremos el tema del cuerpo como “hacedor de mundos”, como instancia misma de la relación con el mundo, una afectación y una edición de la realidad sensible...

Es por esta nueva relación con el cuerpo, que consideramos la Danza Teatro como algo más que un estilo, o un sub-género surgido en los años 70's. La optamos como una clave para comprender la Danza Contemporánea, desde su relación con el cuerpo y la representación.

Ya lo dijimos, la Danza Teatro es un híbrido que en un principio se considera como producto heterogéneo, pero que en realidad nos habla de una transformación de la misma naturaleza dancística, para convertirse en un producto híbrido homogéneo.

Conclusión: esta hibridez no es solamente una provocación, un poner en riesgo los límites de su histórica especificidad artística, es un movimiento creativo y progresivo de una danza que se produce y se halla en la experimentación constante. La hibridez de la Danza Teatro es un paradigma de la danza contemporánea que tiene lugar en el cuerpo.

Entonces, ¿qué es aquello que llamamos la Danza Contemporánea? ¿De qué se trata esta danza anfitriona, este cuerpo que se halla en la hibridez?

1.4 Danza Contemporánea. La pos-historia de la danza

Se propone entonces una lectura a la Danza Contemporánea, a partir de una recapitulación de lo que hasta aquí hemos propuesto y trazado como antecedente histórico que decanta en el paradigma actual del cuerpo que se halla en la hibridez. Un cuerpo que representaría el agotamiento de cierta historia de la danza.

André Lepecki en su libro “Agotar la danza”, propone una síntesis o una manera concluyente de entender el proceso histórico que hemos descrito respecto del agotamiento del movimiento. Es decir, respecto del fin de la relación ontológica danza y movimiento que ha sido la base natural desde la cual se ha concebido la danza en la modernidad. El movimiento se ha agotado en la medida en que ha emergido un cuerpo pensante que se detuvo a observar el proceso mediante el cual el movimiento se naturalizaba, esto es, mediante los recursos de la representación escénica que supeditaban al cuerpo. Como bien lo dice Lepecki, las revoluciones de las vanguardias norteamericanas de los 60 se dieron por la urgencia de entender la mimesis*, y por entender el cuerpo como históricamente mediatizado. Hay en estos años, un detenerse a observar, un detener el constante impulso de moverse para darse a la meditación, y este detenimiento es el cuerpo pensante. Este cuerpo crítico, reiteramos, significa un agotamiento de la

* Clave enunciada por Bertold Brecht, citado en el libro de LEPECKI, André. *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. 2008. Alcalá, España. Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá.

danza, en cuanto históricamente fundada en el movimiento (historia moderna): “En este sentido, agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética.”¹⁷

La danza contemporánea se puede considerar como parte de un nuevo proceso, una “pos-historia” de la danza en cuanto se ha agotado el proyecto moderno. ¿Pero qué hay luego de ese agotamiento? ¿Qué es aquello que le da un sentido a la Danza Contemporánea? ¿Cómo podemos leer una danza actual? Para entenderla, ésta nos exige, un recambio de los parámetros de lectura, una apertura respecto de lo que esperamos generalmente de la danza (asumiendo que el fantasma moderno pesa sobre nuestro propio imaginario). De partida, un cierto entendimiento respecto de lo híbrido, no como el encuentro des-armónico de una y otra cosa, es decir, no como heterogeneidad, si no como una hibridez que asimila sus elementos para crear un producto homogéneo. Un re-entendimiento de la danza.

El agotamiento, como defiende Lepecki en el prólogo del libro, no debe entenderse como destructivo o pesimista, sino en un sentido creativo y renovador. En el momento en que nos cerramos a un nuevo ser de la danza, (aún se habla en muchas escuelas de la “no-danza”) nos estamos limitando por esa concepción naturalista: “La danza se imbrica ontológicamente con el movimiento. Es isomorfa respecto del movimiento. Únicamente si

¹⁷ LEPECKI, André. Agotar la Danza. Performance y política del movimiento. 2008. Alcalá, España. Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá.

aceptamos esta relación, estaremos acusando a ciertas prácticas actuales de traicionar a la danza”¹⁸.

No se trata de traicionar a la danza, porque no es la idea poner límites a un arte que se va ampliando en el pensamiento. Se trata de entender que esa tendencia crítica le da la libertad para transformar los parámetros en torno a lo que reconocemos como una obra de danza. Entender un cuerpo contemporáneo que se hace a lo actual en tanto que la actualidad se está construyendo. Un movimiento incesante, verdades ambiguas, una materia híbrida en la que se halla este cuerpo.

Además, la hibridez no solo se entiende como la apertura a lo “extra-dancístico” (artes plásticas, teatro, video) si no también como un lugar donde conviven distintas concepciones o tendencias de la danza, donde surgen lugares intermedios.

En el gran abanico de la Danza Contemporánea pueden encontrarse obras con fundamentos bastante distintos entre sí: danzas que se fundan en el movimiento, pero quizás con otras propuestas estéticas respecto de la belleza y la armonía, obras en las cuales no hay nada de movimiento, obras de giro más performático, teatral, etc. Es difícil reseñar la diversidad de propuestas estéticas, políticas, escénicas que hay en la actualidad. Trataremos de describir algunas obras, pero el punto es que cuando decimos que el movimiento se ha agotado, significa que se lo ha aprehendido desde una perspectiva crítica, pero en ningún caso se dice que el movimiento en la

¹⁸ *ídem*

danza contemporánea ya no existe. Por el contrario, respecto de lo que sucede en la realidad práctica, más aún, en la realidad chilena pareciera permanecer por lejos la centralidad en el movimiento y la técnica. Suena paradójico este desfase entre lo que se dice y se hace. Pero como ya se dijo, no se busca abarcar con la tesis de la emergencia del cuerpo todo el espectro de las creaciones contemporáneas; sino proponer el paradigma de fondo actual, respecto de una historia de la danza.

Es interesante hablar de la llamada Técnica Contemporánea. En general, en el medio o en las escuelas de danza, es a esto a lo que se refieren cuando se participa de un taller de “Danza Contemporánea”: más bien a una técnica, o un sistema que concibe un determinado desenvolverse del cuerpo en el espacio. En algunos casos, el cuerpo puede abordarse desde algo distinto al movimiento, pero por lo general, en la realidad cotidiana, la danza contemporánea se aborda a partir de técnicas.

La técnica contemporánea no es una sola, si no varias técnicas o tendencias que surgen luego de la revolución dancística de los años 60’s, y el surgimiento de las distintas posibilidades de abordar el movimiento. O la condición del cuerpo en la escena.¹⁹

Ejemplos citados y explicados por Natalia Ramírez en su artículo “Danza Contemporánea. Múltiples técnicas, estéticas y escenas”:

¹⁹ RAMÍREZ, Natalia P. Danza Contemporánea. Múltiples técnicas, estéticas y escenas. 2011. Santiago, Chile. Publicado en red: www.suite101.net.

- *El Contact Improvisation* es una técnica de improvisación a partir del contacto corporal y traspaso de pesos que se realiza en dúos o grupos, creada por Steve Paxton (de la *Judson Church*). Aquí importan la experimentación de figuras corporales y la experiencia *in situ*, por lo cual se entiende como una práctica mucho más democrática en la que cualquiera puede bailar.
- Técnica *Release*, que cito textual: “Se puede entender como danza principalmente somática que trabaja las relaciones de respiración, peso, alineación natural de cada cuerpo y la distensión muscular en el momento del movimiento, en busca de su eficacia y cualidad orgánica, como clara investigación de su acontecimiento”²⁰.
- Por último el *Flying Low*: “Indaga la relación del cuerpo con el suelo a través del peso y el relajo muscular, la tensión y distensión de energía. Desarrolla un estado de alerta del cuerpo a través del movimiento espiral centro-periferia del cuerpo propio”²¹.

En definitiva se podría decir que hay una búsqueda en general por una organicidad, por aprovechar y recuperar el movimiento bio-mecánico del cuerpo, lo cual conlleva una noción distinta del cuerpo en escena y nuevas posibilidades de articular un discurso, a través de un cuerpo no normado por leyes estilísticas ajenas a su naturaleza.

²⁰ *Ídem*

²¹ *Ídem*

Sin embargo nos preguntamos si no hay en realidad una naturalización, inclusive en esta búsqueda por lo orgánico. ¿Pues en qué medida nos hemos desligado de la técnica, cuando aún se busca un conocimiento y un dominio de las posibilidades más inmediatas del cuerpo? En la danza contemporánea el dominio pasa, por ejemplo, con “la fluidez” del movimiento, el tono muscular en su medida justa y necesaria.

¿En qué medida puede liberarse el cuerpo de la mirada expectante de cierta belleza y armonía? Y sobre todo, ¿Hasta qué punto se puede redimir la concepción que tenemos de una obra de danza, cuando ésta, está casi directamente concebida como producto de mercado, como espectáculo? En definitiva pareciera que la tendencia técnica, el gusto, la satisfacción por presenciar o experimentar un dominio corporal, tendría que ver con algo, quizás ya no naturalizado en el medio total del arte, pero sí bastante imperante. Quizás, casi intrínseco a los individuos.

En definitiva, independiente de las tendencias al movimiento, de igual manera se ha hecho presente en la Danza Contemporánea un cuerpo pensante, un cuerpo que reflexiona su condición en la escena, incluso su condición del “más acá” del escenario: la escenificación de la realidad cotidiana.

Como dijo Pouillaide, citado por Lepecki, todo pareciera arrojarnos al problema de la performatividad. “Pareciera que todo concurre a establecer

una suerte de axioma contemporáneo como una necesaria autorreflexión de la performance”²².

Necesariamente profundizaremos en una danza que se encamina hacia el problema de lo performático. Por ahora, lo fundamental es entender cómo se va dando un empoderamiento del propio cuerpo, en cuanto éste se apropia de los propios significantes que pesan sobre él.

Volviendo a lo ya expuesto anteriormente, la Danza Teatro se corrobora como antecedente clave de la Danza Contemporánea, pues podríamos considerarla como manifestación de la consolidación de un cuerpo sujeto. Cuerpo sujeto se entiende en un doble sentido: por una parte, el cuerpo individual, es decir, el ingreso a la danza de los recursos que refieren al cuerpo-persona, ese cuerpo que se llamó en un principio “teatral”. Por otra parte el cuerpo sujeto también se entiende como un cuerpo que, en cuanto consciente de su propia condición más inmediata e inalterable, que antes yacía oculto en el movimiento, está “sujeto a sí mismo”, cómo un cuerpo empoderado que se permite, en esta seguridad crítica, dirigirse o abrirse a recibir otros recursos, para reflexionarse en ello.

Se permite la hibridez en cuanto la danza se amplía desde sí misma y para sí misma, y el cuerpo se mantiene como paradigma implícito o explícito de la danza contemporánea, como aquello que posibilita, en cuanto cosa irreductible, ser pensado en relación con todo medio.

²² POUILLAUDE, Frédéric, citado por LEPECKI, André. En Agotar la Danza. Performance y política del movimiento. 2008. Alcalá, España. Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá.

Nos hace sentido la tesis de François Frimat en su libro *“Qu’est-ce que la danse contemporaine?”*: “Correremos el riesgo de definir aquí por danza contemporánea, a aquello que responde a una intención precisa: hacer actualidad en nuestro presente inmediato desde el cuerpo como paradigma de la materialización de todo médium” (...) “El espectáculo híbrido instalado por los coreógrafos-bailarines mezclando diferentes médiums, provoca ciertas preguntas al arte, y a todos, artistas o no. Se trata por cierto de una implicación a fondo, porque la hibridez en la obra no significa un adiós a la danza en la continuidad de una desmaterialización del cuerpo danzante en pro de procesos más conceptuales. (...) el cuerpo permanece el paradigma explícito o implícito de aquello que entenderemos como Danza Contemporánea”²³ *

²³ FRIMAT, François. *Qu’est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l’hybride)* 2010. Paris, Francia. Presses Universitaires de France. Traducción Valentina Mujica.

*Ha sido difícil traducir a Frimat pues la palabra francesa *investissement*, que es utilizada numerosas veces en la cita original, no puede si no traducirse con distintas palabras cada vez ya que el autor concibe el concepto bajo una complejidad sugerente que enriquece el contenido de su idea. En el primer caso *investissement* puede referir a la ocurrencia material de la hibridez en el cuerpo que baila. (materialización/investidura) En la segunda parte, el significado se acerca al sentido de invertir, de implicarse a fondo con algo (en francés *s’investir* se traduce por ocuparse) o poner algo en otra cosa. Cita Original: *"Nous prendrons le risque ici de définir par danse contemporaine ce qui répond à une intention précise: faire actualité dans notre présent immédiat à partir du corps comme paradigme de l’investissement de tout médium (...) Le spectacle hybride qu’investissent les choréographes-danseurs en mêlant différents médiums pose certaines questions à l’art et à tous, artistes ou non. Il s’agit bien d’un investissement, car l’hybridité à l’oeuvre ne renvoie pas à un adieu à la danse dans la continuité d’une dématérialisation du corps dansant au profit de démarches plus conceptuelles. On l’expliquera: le corps reste le paradigme explicite ou implicite de ce que nous viserons par l’appellation "Danse Contemporaine".*

El cuerpo pensante entonces, representa el paradigma de la puesta en obra de todo medio, en la medida en que su reflexión se activa en la apertura a otros recursos de representación.

Por otra parte, en sintonía con las ideas que se han ido tejiendo acerca del cuerpo, podríamos decir también, que el cuerpo permite ser pensado en relación con todo medio, en la medida en que éste, es el medio por antonomasia, es decir, la condición posibilitadora de la relación del sujeto con el mundo, que encarna de manera implícita el problema de la mediación.

En conclusión la Danza Contemporánea no deja de sorprender porque se manifiesta en esta multiplicidad explosiva de recursos y propuestas en las que, el cuerpo es el gran protagonista y responsable de una escena que no deja de pensarse. La danza hoy, se funde cada vez más con las artes visuales, con el teatro, con la performance. Y, finalmente, existe la paradoja de que el problema de lo dancístico, o la pregunta por la naturaleza dancística, nunca ha de agotarse en un sentido absoluto, en la medida en que nunca se termina de responder.

Boris Charmatz, citado a su vez por Frimat, escribe: “No hay necesidad de un cuerpo para bailar. La etiqueta de “danza” gana con ser atribuida a una multiplicidad de proyectos. Más allá de asuntos sobre género y campo artístico, llegamos a pensar, con muchos otros, la práctica en danza como un tratamiento sensorial específico del entorno. La danza ya no se define como una escritura coreográfica, un vocabulario, cierta manera de organizar

los cuerpos sobre la escena, a través de un estilo o con figuras. [...] Pero presentar la danza contemporánea como el arte que navegaría entre todas las artes, como una práctica deambulante, no puede satisfacernos del todo: todo no está en todo”.²⁴

Entonces, ¿Qué es la danza? Volvemos a las preguntas del principio: ¿Qué es lo que le da una historia a la danza? ¿Cuál es la mismidad que deviene en el acontecer dancístico? Y también, ¿Qué nos dice la Danza Contemporánea respecto de esto? Como dijo Marcello Mellado, citado en el epílogo: la danza ya no quiere bailar; ella quiere hablarnos ahora de un cierto cuerpo.

Cuerpo sujeto, cuerpo pensante, cuerpo des-naturalizado. Son varios los nombres que se podrían dar a este cuerpo, que hoy, aparece para dar nuevas lecturas a la danza y a su historia. La historia de la danza, como una historia del cuerpo. Pero aunque se proponga el cuerpo como la mismidad histórica, eso no significa que este cuerpo empoderado se concibe precisamente como una esencia, en el sentido que generalmente se entiende por esto. De ser así

²⁴ CHARMATZ, Boris, citado en FRIMAT, François. *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*. 2012. Paris, Francia. Presses Universitaires de France. Traducción Valentina Mujica.

Cita original: “*On n’a pas besoin d’un corps pour danser. L’étiquette “danse” gagne à être étendue à bien des projets. Au-delà des questions de genre ou de champ artistique, on en vient à penser, avec bien d’autres, la pratique en danse comme un traitement sensoriel spécifique de l’environnement. Elle ne se définit plus par une écriture chorégraphique, un vocabulaire, une certaine manière d’organiser des corps sur scène, par un style et des figures. [...] Mais présenter la danse contemporaine, comme l’art qui naviguerait entre tous les arts, comme une pratique baladeuse, ne peut nous satisfaire entièrement: tout n’est pas dans tout*”.

¿cómo explicar que una tendencia esencial se continúe en lo híbrido?, ya que este cuerpo pensante, no son todos los cuerpos.

El cuerpo, no es tal cosa definida, ni una idea de contorno fijo. Qué gran fantasma que es el cuerpo, escribió Jean-Luc Nancy*. El cuerpo no se presenta ante nosotros pues su naturaleza es permeable, transmutadora. Como ya expusimos: hay una aparición de cierto cuerpo en la danza, pero es uno de los tantos cuerpos que constituye a este arte. Este cuerpo pensante es el cuerpo epocal, ese del que habla Nancy, ese cuerpo “arrebataado por la verdad”²⁵, que se halla en una permanente re-organización.

*En NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. 1992. Paris, Francia. Traducción de Patricio Bulnes. 2003. Santiago, Chile. Arena Libros. Colección Filosofía una vez.

²⁵ NANCY, Jean-Luc, MONNIER, Mathilde. *Allitérations. Conversations sur la Danse*. 2005. Paris, Francia. Galilée. (Contra-tapa). Traducción Valentina Mujica.

2. EL CUERPO

(Y las operaciones del cuerpo pensante)

Como dos espejos, tanto la danza como el cuerpo despliegan su complejidad y significado en esta relación y reflexión mutua que nos ocupa. Ahora se revisará el concepto de cuerpo desde la filosofía del sujeto, y de esta manera se van a ampliar las reflexiones anteriores que se han hecho desde la danza; para luego volver a abordar, en este juego de reflejos, el entendimiento de la Danza Contemporánea a través de obras o escenas específicas que servirán para visualizar, fundamentar y/o desplegar las ideas trazadas. Fueron estas obras las que finalmente sugirieron preguntas, u originaron esta investigación. En ellas buscaremos entender las operaciones a través de las cuales emerge este cuerpo pensante.

2.1 El cuerpo desde la fenomenología

El pensamiento fenomenológico más precisamente la “Fenomenología de la percepción” de Merleau-Ponty, podría ser considerada como uno de los primeros métodos que se hace cargo del cuerpo en la historia de la filosofía del sujeto. Esto porque dados sus fundamentos, no busca objetivar la realidad pues la concibe desde la subjetividad, y es por eso que se basa en un método de observación o de meditación más que en un sistema

previamente establecido. Este podría considerarse el problema que se dio en el acontecer de la filosofía kantiana racionalista en la cual el cuerpo, al ingresar en el sistema objetivante, no fue concebido en su condición desbordante, y siempre fue aquella otredad de la filosofía.

El cuerpo adquiere importancia en la fenomenología de Merleau-Ponty ya que es la condición posibilitadora de la percepción, o instancia de la relación subjetiva para con el mundo. Explicamos: el cuerpo se entiende como ese especie de lugar anterior a la conciencia; es decir, que está dado a la conciencia y se entiende en esta relación natural o indisoluble con el yo “Yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo”²⁶

En la fenomenología se hace este desplazamiento inédito en la filosofía del sujeto, en la que la conciencia ya no es abstraída del mundo, o del cuerpo, como categoría a priori sino que responde al principio de la intencionalidad. El principio de la intencionalidad significa que la conciencia no es concebida en sí misma, sino en su referir al mundo. La conciencia, se configura en su contacto con el mundo. Es por eso que en el lenguaje fenomenológico se habla de “conciencia-de”, un concepto concebido para aplicar esta idea. En sintonía con esto, una cita de Jean Paul Sartre: “Si entraras “en” una conciencia –cosa por lo demás imposible- quedarías atrapado en un torbellino y serías arrojado afuera de nuevo, por ahí, sobre el árbol, en el polvo, porque la conciencia no tiene “interior”

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la Percepción. 1945. Paris, Francia. Traducción de Jem Cabanes. 1994. Barcelona, España. Península.

alguno; no es sino su propia exterioridad, y es este vuelco absoluto, este rechazo de la sustancia, lo que la hace una conciencia”²⁷.

Son entonces, todas las formas de relacionarse con el mundo, el pensamiento, el instinto, el sentimiento, etc. Aquello que Husserl denominó la actitud natural, condiciones y a la vez productos de este encuentro de la conciencia con su entorno. Todo juicio o categoría es un ordenar, un entender y un dar cuenta del mundo por lo que se halla en la relación del sujeto con este mundo. Y esta relación, se expresa a través del lenguaje, que es precisamente esa categorización o ese ordenar subordinado a la conciencia del sujeto y conformado cognoscitivamente. El cuerpo sería ese lugar originario de configuración, la condición que va a posibilitar el primer tejido lingüístico o todo tipo de relación con el mundo. Es la percepción sobre lo cual se deposita la posibilidad de conocimiento, en cuanto no se concibe la facultad de pensar en las cosas en sí, en la medida en que todo es, en la relación del sujeto con el mundo que pasa a través de esta percepción.

La conciencia estaría inmersa en esa inexplicable anterioridad del mundo, y el cuerpo, sería una especie de instancia originaria en la que se encuentra el yo para permitirse y reconocerse en la relación con el mundo. “Hay, pues, otro sujeto debajo de mí, para el que existe un mundo antes de que yo esté ahí, y el cual señalaba ya en él mismo mi lugar. Y este espíritu

²⁷ SARTRE J-P. Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad. 1939. En El hombre y las cosas. 1960. B.A, Argentina. Losada.

cautivo o natural es mi cuerpo (...), el sistema de ‘funciones’ anónimas que envuelven toda fijación particular en un proyecto general”²⁸.

El sujeto se hace al mundo con el cuerpo, es el lugar de las “funciones anónimas” que se arrojan a la realidad sensible para ser activadas, una afectación, pero a la vez una edición de la realidad. Merleau-Ponty también escribe en la “Fenomenología de la Percepción”: “El espacio corpóreo puede distinguirse del espacio exterior y envolver sus partes en lugar de desplegarlas porque este espacio es la oscuridad de la sala necesaria para la claridad del espectáculo, el fondo de somnolencia o la reserva de potencia vaga sobre los que se destacan el gesto y su objetivo, la zona de no-ser ante la cual pueden aparecer unos seres precisos, figuras y puntos” Este espacio a priori en el que estamos inmersos es aquello a lo que nos referimos con la idea de que el cuerpo es un punto ciego, esa sala oscura desde la cual se arroja la conciencia al mundo.

Cuando Ponty dice “Yo soy mi cuerpo”, podría leerse que la conciencia del yo, más todas las actitudes naturales están implícitas en el cuerpo en la medida en que este ya está dado con anterioridad y en esa medida éste no se deja objetivar, no se posiciona ante nuestros ojos, porque nos encontramos inmersos en su mismo lugar.

Que en la danza emerja el cuerpo supone, entonces, que la danza se ha dado a la conciencia de este cuerpo que la precede y desborda. Significa que el cuerpo se emprende a la reflexión propia y a concebirse en esta sala

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la Percepción. 1945. Paris, Francia. Traducción de Jem Cabanes. 1994. Barcelona, España. Península.

oscura desde la cual se hace a la danza y al mundo. Hay una desnaturalización del cuerpo, pues se lo ha puesto en suspensión, en el momento en que se ha detenido el movimiento incesante en el cual yacía inmerso y sin voz.

François Frimat expresa en un comentario a la obra de Olga Mesa: “Me haces ver entonces, que el cuerpo nunca está dado, porque se reinventa llevado por este movimiento que lo esparce y lo recompone en todos sus aspectos, que es allí donde se encuentra tu danza: descubrirse en aquello en que cada cual puede quedar sorprendido por sí mismo. Nada de espectacular en ello. Hay una trivialidad fecunda en el re-exponerse a uno mismo. Es este movimiento al que tu invitas a cada cual, sin por supuesto, ser prescriptiva”²⁹

Podemos afirmar que la fenomenología corresponde a un momento en que la filosofía se acerca al lenguaje en la medida en que la función cognitiva o el lugar de la configuración lingüística se vuelve fundamental en la relación del sujeto con el mundo. La realidad se vuelve lenguaje, y así mismo, los bailarines de Pina Bausch se permiten danzar su propio mundo. El cuerpo es un hacedor de mundos, se reconoce como germen del lenguaje que va a editar el mundo. El cuerpo de la danza emerge y se empodera en

²⁹ FRIMAT, François. *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*. 2012. Paris, Francia. Presses Universitaires de France. Traducción Valentina Mujica. Cita Original: *“Tu m'apprends donc que le corps n'est jamais donné parce qu'il se réinvente au gré de ce mouvement qui l'éparpille et le recompose dans tous ses aspects, que là est ta danse: se découvrir en quoi chacun peut rester surpris par soi-même. Et cela n'a rien de spectaculaire. Il y a une trivialité féconde à se réexposer à soi. C'est le mouvement même auquel tu invites chacun, sans, bien sûr, être prescriptive .*

tanto que reconoce su calidad de recurso, su facultad de constructor de imágenes y símbolos para asumir así el lugar mismo de la creación y la desnaturalización de la realidad.

Para ilustrar esta idea: la última presentación de la coreógrafa & artista visual, María La Ribot, en la programación de “Santiago a mil 2010”, Chile. Su propuesta “Llámame Mariachi”, se componía de dos partes. La primera, era la proyección de un video en el que se mostraba un recorrido hecho desde una cámara-cuerpo. Era una cámara que “La Ribot” y consecutivamente dos otras bailarinas, controlaban con sus manos a la altura del ombligo, para a veces llevarla a ras del suelo, o en otros movimientos, grabar sus propias piernas vistas desde el centro del cuerpo. El espacio por el que se mueven está lleno de elementos: pasillos, muebles, una pecera, una foto. La cámara a veces se detiene frente a un monitor de televisión en la que se ve la escena de alguna película. Estas escenas son dancísticas, pues sin duda, hay un sentido coreográfico. Por ejemplo: una escena de una vieja película cómica: un matrimonio discute al punto de que la casa comienza a desplomarse muro a muro. Las tomas y narración de la película son muy rítmicas, un tanto “chaplinescas”. (La música de fondo del video es del compositor Atom, quien trabajó en conjunto con “La Ribot”)

En la segunda parte, las mismas tres bailarinas presentan una escena absurda, y de ritmo exageradamente lento. Es una suerte de conferencia acerca de “el grupo social”, tema que eligieron al azar y que relacionaban con los extractos de cada libro que iban tomando y leyendo, que se encontraban dispersos por la mesa de conferencia. Luego la “conferencia”

se va desvirtuando, siempre bajo el registro de lo absurdo y con movimientos “cámara lenta”.



(4) *Llámame Mariachi*, María “La Ribot”, 2009

En una mesa que se instaló luego de dicha presentación, la coreógrafa dijo que el soporte video era lo que más se acercaba a la danza, más aún, que las coreografías que había hecho.

¿Qué habrá querido decir con eso? Podríamos especular: este video nos habla acerca del cuerpo, más que del movimiento. El cortometraje es sin duda también una coreografía. *La Ribot* y sus bailarinas ensayaron 16 veces el recorrido, muy pauteado. Es una coreografía que no se observa ni se presenta desde el afuera, no se ve al cuerpo moviéndose, el movimiento no lo notamos. Lo que se muestra allí, no es el cuerpo en movimiento, sino la mirada del recorrido mismo. El recorrido visto desde el cuerpo y hecho por

el cuerpo. La Ribot se pone entonces en el lugar propio de la percepción y de la acción, el “adentro” del movimiento. Digamos el cuerpo del movimiento.

En la misma conferencia La Ribot comentó que tras el estreno de la obra, había recibido críticas proponiendo que podría haber sido más radical, que podría haber omitido la segunda parte de la obra. Su respuesta: ella no podía prescindir del acto en escena, de la parte “viva”, o en tiempo real de la obra. Esto se entiende si pensamos que la obra se presenta al público, como obra de danza, no como “obra dancística” o de Video Danza. Por lo que esta obra, a pesar de expresarse sobre lo dancístico, no podía prescindir del cuerpo en escena. En el cortometraje se toma un recurso intemporal, de mirada video, para exponer bajo la conceptualización de la imagen al cuerpo de la danza. Más inmediatamente, en la escena se confirma, que justamente se está expresando danza, y en esta, no puede dejar de estar esa presencia inmanente del cuerpo, ese gran fantasma que siempre se encuentra allí.

Buscamos entonces, nos preguntamos por aquello que queda de danza en la obra de La Ribot.

Una cosa que llama la atención en la segunda parte (primer acto) es el ritmo exageradamente lento en los movimientos de las intérpretes. Este ritmo anormal de “la conferencia”, es el movimiento injustificado, el movimiento en sí mismo, que desnaturaliza los gestos de las danzarinas o actrices. Esta lentitud absurda más el *non sense* de los diálogos, las

situaciones, desnaturalizaban y ridiculizaban lo que se estaba representando. “La conferencia”, digamos cierto lenguaje, o algún logos. Pero en este caso, lo que importa no es aquello que se está ridiculizando, esa escena absurda, sino expresar lo que no podemos ver, aquello que naturalizamos. Un punto ciego, que es el cuerpo. Eso puede mostrarnos la danza.

En la obra de “La Ribot”, sucede algo que hablábamos respecto del agotamiento del movimiento. En esa lentitud hay un detenimiento reflexivo del movimiento, por parte del cuerpo. Un cuerpo que emerge del movimiento. Y este cuerpo no sólo irrumpe a través de una danza teatral/performativo ralentizada; también lo hace, a través del recurso del video, que en la obra se pone como *voyeur* del cuerpo, para comunicarnos de este ente sumergido en el movimiento. Tal es el cuerpo pensante que se halla en la hibridez. Con este ejemplo de “La Ribot” abrimos una reflexión sobre las posibilidades escénicas, estéticas y semánticas de la emergencia del cuerpo en la danza contemporánea.

2.2 Formas y operaciones del cuerpo pensante.

2.2.1 Lo cómico, la risa

Algo que no se mencionó explícitamente en el comentario reciente respecto de la obra de La Ribot es que varias escenas causaban risa al público. ¿De qué se trata lo cómico de esta conferencia absurda? Y en general ¿Cómo opera el humor en la puesta en escena, y en cómo se

relaciona éste recurso con el cuerpo pensante? Ya Pina Bausch utilizaba en sus últimas obras, el recurso humorístico que correspondía con la búsqueda de este nuevo cuerpo dancístico. Ahora vamos a desentramar el funcionamiento de este medio en la danza.

Según Henri Bergson, la risa es algo intrínsecamente humano. No hay nada cómico que no sea propiamente referido al individuo: “Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana”³⁰ Otra facultad de la risa es que exige para su activación una condición de insensibilidad. Es decir que una instancia cómica no puede darse si no es desde una distancia de las cosas. Una no afectación en la cual las cosas o eventos no pesarían sobre nosotros con una gravedad imposibilitadora de la risa. Lo cómico, dice Bergson, exige una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura.³¹ Pero esta inteligencia (aún en palabras del filósofo) ha de estar en contacto con otras inteligencias. E aquí un aspecto importante: lo cómico es respecto de parámetros sociales y culturales, siempre es la risa de un grupo determinado que se teje por sus códigos internos.

¿Pero de qué se trata esta irrupción en los códigos humanos que desemboca en la carcajada? Bergson da un ejemplo: Una persona camina como cualquier día por la calle y de repente tropieza con un obstáculo para caer en el suelo. Las caídas repentinas, los desplomes inesperados, cuerpos que no esperaban encontrarse de pronto con sus propios cuerpos. Esto es

³⁰ BERGSON, Henri. *Le Rire*. 1989. Paris, Francia. Traducción de Amalia Aydee Raggio en *Los Premios Nobel de la Literatura*. 1960. Barcelona, España. Ediciones G. P.

³¹ *Ídem*

algo que siempre ha causado risa. En la página web de *Youtube* se pueden encontrar miles de compilados de “caídas chistosas”, incluso ordenadas por categorías, “caídas de señoras”, “caídas de bebe”. Las hay de todo tipo y, sobre todo, en instancias sociales como fiestas y matrimonios. Mientras más solemne sea el contexto, más grave, sorprendente y nerviosamente divertida es la caída. Pero nunca dejan de ser estas más bien inofensivas, porque cuanto más violenta sea esta, menos se posibilita la condición de insensibilidad posibilitadora de la risa; de no ser así se pasa a la afectación y la compadecencia por el dolor del otro. De pronto ¿Qué es esa tan absurda costumbre humana de compilar registros de caídas con el fin de crear material humorístico para ponerlo a disponibilidad de la gente? “Se ríen porque se ha sentado contra su voluntad. No es, pues, en su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, su torpeza. Acaso había una piedra en su camino. Hubiera sido preciso cambiar el paso o esquivar el tropiezo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o velocidad adquirida, han seguido los músculos ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otro distinto. He ahí por qué ha caído el hombre y por qué se ríen los transeúntes”³²

El cuerpo se ha visto súbitamente entrampado por su propia mecanización y se ha encontrado de pronto con una propia condición desbordante; ha perdido por un momento el control de su funcionamiento y coordinación. Bergson tiene una teoría sobre lo cómico de esta situación: la

³² *Ídem*

risa sería un especie de reacción nerviosa que se expulsa al presenciar este cuerpo en el que se hace evidente la rigidez mecánica, que no es más que un ensayo por supeditar el cuerpo a ciertas formalidades con el fin de tener un cierto control personal, una convención social respecto del cuerpo normal. Este cuerpo se encuentra y se entrapa en su propia condición desbordante, y los espectadores sueltan una risa en una complicidad que dice Bergson, es un especie de castigo, un alarido de especie, una manifestación social que es un llamado por mantener el orden que exigen las formas humanas y sociales para no caer en el caos. Detrás de la risa se hallaría esta advertencia, y este miedo por no caer en el desorden de los cuerpos y el vuelco de los movimientos naturalizados del cotidiano humano.

De esta teoría sobre la risa, podríamos deducir una posible explicación al imperio inmortal de la técnica en danza. Porque está claro que sea cual sea el paradigma imperante en una danza contemporánea; o sea cual fuere nuestro interés determinado por la danza (ya sea que apreciemos las propuestas más conceptuales, o de giros más performáticos etc.) No se puede negar que hay instalado, a un nivel general, y tampoco se puede evitar, algo que nos atrae, una inexorable satisfacción al presenciar un dominio corporal. Independiente del tipo de dominio o técnica que estemos hablando. Los académicos disfrutarían la línea, el equilibrio, la fuerza y la liviandad del ballet. Algunos contemporáneos, la fluidez, el tono muscular, la gracia en el control estilizado de los movimientos orgánicos. Incluso en una obra de Alain Platel, (*Out of context. For Pina*) en el que los cuerpos se deforman y retuercen de manera impactante se aprecia el virtuosismo de

los intérpretes. Pero en definitiva pareciera que todos, nos reconfortamos en cierto nivel, cuando presenciamos tal virtud sobre el cuerpo. Como que no pudiésemos evitar –en sintonía con lo que hablábamos del cuerpo desde la visión fenomenológica- replegarnos ante la inminente presencia del caos, o de ese cuerpo que nos antecede y nos desborda. Y así como existiría un castigo vestido de risa ante la desgracia o torpeza de un cuerpo, también habría una reacción positiva, por no decir una preferencia, al presenciar un cuerpo en toda su desenvoltura y habilidad.

Conclusión: lo cómico se da en la medida en que se presenta un cuerpo que se ve sobrepasado por la irrupción y presencia inmanente de otro cuerpo que se encontraba allí. Hay un individuo cuya costumbre mecanizada se ve súbitamente interrumpida en su andar, por un cuerpo anterior al orden del tejido cotidiano. Hay una emergencia de algo que no se veía, una condición del cuerpo a priori, esa especie de lugar de las funciones anónimas de las que habla Merleau-Ponty, que luego se hacen al mundo para ordenarlo y hallarse en él. Un sujeto puede “hacer el ridículo” (la palabra viene de *riddere*, risa en latín, por lo que está directamente relacionado con esto: algo que es objeto de risa) cuando presenciamos de él aquello que no tenía presupuestado. Podemos ver al otro en su ceguera, su desorden, su inconsciencia respecto de lo absurdo que pueden ser sus movimientos cotidianos y mecanizados; emerge el sin-sentido de este mundo anterior, y lo inexplicable de esta situación provoca en los espectadores una risa nerviosa. En este sentido, lo absurdo –ya lo hemos nombrado en varias ocasiones para referir a lo cómico- es un recurso que

puede relacionarse con el humor ya que no es más que ese “sin-orden”, ese “sin-razón de ser” del mundo previo, que puede provocar una carcajada por desconcierto. En definitiva la risa es una fuga de cuerpo, de un cuerpo anterior y su colisión con el mundo.

En “Llámame mariachi”, hay una parodia, una ridiculización de una situación tan cotidiana y seria que puede ser la de un coloquio sobre el grupo social. Con los movimientos extremadamente lentos de las intérpretes se presenta lo absurdo que puede llegar a ser esta convención que es justamente en general, una ocasión más bien solemne, un momento de honrar y corroborar la posibilidad de conocimiento y construcción reflexiva. El desenlace de la escena es un fluctuar entre un sin-sentido y un sugerir una nueva manera de ver las cosas. Hay un juego que el humor invita a la obra.

2.2.2 La ironía

En la danza como dijimos, lo cómico es un recurso. Por lo tanto una función que se conoce y con la cual se experimenta. Hay una conciencia sobre el operar de este recurso, lo cómico no se daría (hasta cierto punto) de manera inadvertida en una obra, si no que habría una búsqueda intencionada por hacer reír al público.

En “Llámame Mariachi”, las intérpretes juegan a ser estos personajes inmersos en la lentitud y el mundo incoherente de la conferencia surreal.

Hay una actuación, o una ignorancia fingida sobre lo absurdo de la situación que nos parece cómico. Esto es paradójico ya que como dijimos antes, lo chistoso surge justamente desde una situación contraria, es decir, se da de manera espontánea o cuando repentinamente hemos presenciado aquello que del otro no estaba presupuestado. Aquí todos nos permitimos entrar al juego de las intérpretes. Se crea una complicidad entre el público y lo que se propone en escena, pues hay una invitación a revertir la situación y a fingir que vemos a esos personajes ciegos en su realidad.

El efecto cómico es logrado a través de una ironía, que es una puesta en obra de la autoconciencia de los recursos representacionales. Es un significado que se aprehende hasta el punto de que se lo puede subvertir. Un recurso, o figura literaria mediante la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice. En este caso, por ejemplo, se lleva a escena una situación cotidiana como podrían ser tres mujeres en un coloquio, pero, al hacerla lenta e incoherente, se crea una distancia de ésta misma. Se permite que veamos el sin-sentido de ciertas situaciones. Lo que se desnaturaliza en definitiva es el acontecer del cotidiano en la medida en que este se filtra por el cuerpo, ese punto ciego en el cual estamos inmersos, pero que logramos ver con la distancia necesaria que se nos da con la ironía. Es en esta distancia que el cuerpo puede activar su propia reflexión. El cuerpo puede jugar a presentarse en su propia condición naturalizada. Puede hacer uso de la escena, como una gran paradoja, en la que se presenta un cuerpo que habla de sí mismo, que pretende ser visto tal y como es en una situación cotidiana. “el descubrimiento de la ficción no implica la destrucción del

dispositivo que la sustenta, ni impide que ese mismo dispositivo siga siendo utilizado con otros fines: liberada de su función trascendente, la ficción puede servir a la construcción de lo lúdico. De ahí la posibilidad de imaginar nuevas propuestas coreográficas en que los bailarines vuelven a presentarse ante el espectador *como si* fueran ciegos, o pretendan imponerle una mirada *como si* los mirones no fueran más que ojos de buey cartesianos a través de los cuales se habla de una sociedad maleable.”³³

Una obra de un joven coreógrafo chileno llamado Pablo Cortés nos invita a este juego. En “Los Hombres No” una obra que se estrenó en el año 2009, hay un momento en que los tres intérpretes se disponen frente y cerca del público para dirigirse directamente a ellos. En esta escena, uno de los tres (el bailarín Magnus Rasmussen) comienza a hablar de su cuerpo con orgullo y complacencia mientras que los otros dos, lo apoyan con gestos de aprobación y con actitudes de estar presentando, ofreciendo este maravilloso producto. Es una escena realmente cómica pues Magnus comienza a contarnos acerca de todo lo que le gusta de su cuerpo, describe cada pequeño y rebuscado detalle recorriéndolo de abajo hacia arriba en una actitud, segura y pretenciosa: “Me gustan mis pies, son bonitos, sin callos, sin juanetes, no parecen pies de bailarín, ya muchos así quisieran mis pies. Me gusta el dedo gordo, el gordito, y me gusta que el dedo de al lado, no sea más largo que el dedo gordo. Me gustan mis piernas, son firmes, son fuertes, son gruesas, peludas, masculinas. Me gusta mi potito, el glúteo

³³ SÁNCHEZ, José A. La mirada y el tiempo. En Arquitecturas de la mirada. 2009. Alcalá, España. Centro Coreográfico de Alcalá/Mercat de les flors/ Universidad de Alcalá/Institut del Teatre.

mayor, y el menor, y el del medio...Me gusta mi abdominal oblicuo, me gusta que se marque, que se me marque, como que te lleva a...Me gusta mi torso, su olor, no es demasiado musculoso, calugiento, por eso también me gusta mi espalda. Me gustan mis brazos, son fuertes, poderosos; me gustan mis manos, porque son varoniles, pero además, son expresivas. Me gusta mi cráneo, su forma, además que rapado se ve muy bien. Me gusta mi mirada, puede ser intensa, tímida, juguetona, audaz, desafiante, audaz, juguetona, tímida, tímida...»³⁴



(5) *Los Hombres No*, Pablo Cortés, 2009

Los personajes actúan con una sutil exageración. Hay una caricaturización, hay lugares comunes: poses, gestos televisivos,

³⁴ Diálogo de la obra *Los Hombres No* de Pablo Cortés. 2009. (Intérpretes: Magnus Rasmussen, Andrés Maulén, Betania González, Luis Leiva) Transcripción de Valentina Mujica a partir de un registro visual de la obra.

publicitarios, como imitando a unos promotores que quieren persuadir acerca de lo atractivo de este cuerpo en exposición. En la escena hay algo que se está sugiriendo, hay una humorada que se quiere activar en complicidad con el público. ¿Qué es lo cómico en esta ironía? ¿Qué tiene de ridículo este personaje que se ve embebido, convencido acerca de lo atractivo de su propio físico? En la exageración y la parodia se da a entender la ironía. Se crea una distancia y vemos lo absurdo que puede ser el convencimiento de este personaje regocijado por su propio cuerpo. Sus argumentos, no son más que estándares de belleza que pesan sobre el cuerpo social. Logramos tras la distancia de la ironía ver el constructo que hay detrás de esos prototipos y ese sujeto comparece ridículo pues su “tema” ya no tiene sentido alguno.

La ironía aquí desnaturaliza la trama que teje los códigos sociales. Hay un desarraigo del cuerpo respecto del cotidiano en el que se ve inmerso. El cuerpo irónico, que se ríe de sí mismo, es una manifestación del cuerpo pensante que juega a alterar su condición natural. Otra vez nos encontramos con esa doble cara: un cuerpo desbordado por ese otro cuerpo anterior al tejido cotidiano. Y en esta danza, un cuerpo que coquetea con estas dos caras. Se refleja en esto, la tensión o paradoja de la configuración del sujeto: la conciencia inmersa en un mundo “anterior” y la imposibilidad de dejar de creer en el mismo mundo que nos desborda (la actitud natural como la llaman los fenomenólogos), se crea una “mitosis” del yo: un yo finito, y un yo eterno.

En la ironía, lo cómico entraría en esta dimensión paradójica también: ¿de qué nos reímos finalmente cuando se finge ser un punto ciego? ¿Será que nos reímos, -aludiendo a la teoría de Bergson-, inmersos en el juego de la ceguera que nos propone la obra, desde ese sentimiento nervioso, como una advertencia y llamado a no abandonar el cuerpo social al caos. O bien nos reímos, porque también hay un goce en la ironía, una satisfacción porque vemos que el otro ha logrado finalmente “encontrarse” de cierta manera en su propio desborde, ha adquirido una distancia que resuena en nosotros como un alivio.

Recapitulando, podemos decir que en las escenificaciones que hemos mencionado, se pone por un lado en crisis al cuerpo cotidiano y por otro, también al cuerpo dancístico en la medida en que se desnaturaliza o cuestiona su propia condición en escena, que en un momento, tenía que pasar por el movimiento, o ciertas formas que permitirían reconocer lo que perceptualmente concebíamos como obra de danza. Los peculiares “bailes” propuestos por los autores nos hablan de esto: el cuerpo que se piensa a través de una danza agotada. En esta doble autoconciencia, la del cuerpo cotidiano y la del cuerpo dancístico, se colman los recursos escénicos y también los códigos o significantes que pesan sobre el cuerpo; lo que nos remite a la tesis que vimos desde el pensamiento de Frimat: el cuerpo, en cuanto es el médium por antonomasia, contiene implícito el problema de la mediación, y por ello permite pensar y pensarse en los recursos de la representación.

El año pasado (2011) se mostró en Chile una conocida obra de Jérôme Bel (coreógrafo francés) llamada *The show must go on*, que es un ejemplo pertinente de lo que sería una ironía puesta en obra. Aquí proponemos una descripción: la obra funciona con individuos comunes y corrientes, no con bailarines, sino con lo que se denomina actualmente bajo el concepto de “cuerpos no entrenados”. La compañía y el coreógrafo llegan al país con un tiempo previo a la muestra para convocar a un casting masivo del cual eligen y preparan a ciertos individuos que suponemos, cumplen con cierta característica que sería algo así como la de actuar lo más naturalmente posible. Estos cuerpos se ponen en escena bajo una dinámica que se teje por sucesivas canciones o hits que van siendo tocadas por un “dj” que se encuentra a los pies del escenario. El nombre de cada canción – un hito pop que nos remite a ciertos códigos - luce escrito a la cabeza del escenario mientras suena, anunciando de manera literal la pauta de la dinámica a seguir (el título, la letra, o el imaginario propuesto por el tema).

Recién comenzada la obra, alcanzan a sonar tres canciones antes de que aparezca cualquier cosa en el escenario. Ya comienzan a escucharse las pifias, o las reacciones del público, ya sean estas entregadas al juego, o bien más reaccionarias. Sin duda ya hay un desconcierto y una primera negación por parte de la obra, respecto de lo primero que esperaríamos de un espectáculo de danza.

Al cuarto tema ingresan los intérpretes a la escena. “*Let’s dance*” de David Bowie le da por fin al público lo que quiere: ver danza. O algo así como danza: cada individuo (ni siquiera bailarines profesionales) ingresa y

se mueve al ritmo de la música en su propia expresión personal. No hay pretensión, no hay virtuosismo ni espectáculo, sólo un grupo de individuos manifestándose en lo que es para cada cual bailar. Luego de un rato de fiesta personal, comienza a sonar el tema “*I like the move it move it*” del grupo *Reel 2 Real*, un especie de música “pachanga” repetitiva y pegajosa; cada *performer* comienza a hacer un mismo movimiento de forma constante y un poco grotesco. Son pasos de baile icónicos, movimientos simples pero muchas veces vistos, gestos sacados de las fiestas y video-clips. Se le da, en cierta medida, un poco más de forma a la danza que el público espera. Con esto se hace aún más evidente la provocación.

Luego la obra prosigue con distintas escenas. Situaciones que responden al mismo principio de evidenciar los tejidos convencionales que narran el sentido de una obra de danza. Comienza por ejemplo, “*Tiny Dancer*” de Elton John, entonces todos los hombres abandonan el escenario y las mujeres comienzan lentos movimientos que imitan pasos y posiciones del ballet. Ellas juegan a ser bailarinas, cada una de ellas “fantasea” con lo que dice la letra de la canción. Luego el dj toca el tema principal de la película “Titanic” y vuelven los hombres. Lentamente nos damos cuenta de que se colocan tras cada mujer para tomar sus brazos e imitar la famosa escena de la película. Ironía tras ironía, la obra juega a ser obra tejiéndose a través de lógicas internas básicas que apelan a los códigos sociales y artísticos. El público se vuelve una especie de objeto de experimentación u observación que se divide con reacciones más receptivas, como aceptando la invitación al juego, o bien reacciones negativas, manifestándose como si se sintieran

estafados, burlados, por este espectáculo que se destruye a sí mismo. El espectáculo es, en realidad, el mismo público y sus reacciones insospechadas.

De esta manera, la obra se teje de pura subjetividad. Por una parte, la del público y por otra, la de los individuos en escena, ya que, en cuanto los “cuerpos no entrenados” ni regidos bajo cierto patrón de formas, lo que cada uno hace, es hablarnos de su propia danza.

Hay una escena en que el grupo figura sobre el escenario, cada uno escuchando su propia canción por medio de un dispositivo y audífonos. Cada uno está “metido” en su propio tema, que queda incógnito para el público, salvo que a veces los individuos cantan un pedazo de la letra. Atisbos del sentido oculto de la obra. Que nos remite al sentido siempre oculto de las obras, que es ese mundo interno, ese cuerpo previo al cuerpo dancístico. La subjetividad se pone en obra, y el cuerpo se reconoce como ese lugar anterior y hermético que se hace a la danza y al mundo. El cuerpo se halla en su condición desbordante y por tanto desnaturaliza al cuerpo cotidiano, que logramos ver tras la distancia de la ironía en que los individuos figuran en el escenario COMO SÍ estuvieran inmersos en su propia realidad. Como decíamos, en la danza agotada también se agota el cuerpo en muchos sentidos. Hay una doble crisis, la del cuerpo representacional del escenario, y la del cuerpo en cuanto representación, u objeto de constructo dentro de la misma realidad cotidiana.



(6) *The Show must go on*, Jérôme Bel, 2001

Llegado un momento los intérpretes vuelven a abandonar el lugar de la escena y las luces del escenario se vuelven hacia el público para que el “dj” toque la canción “*Every Breath you take*” de Sting & The Police. La letra de la canción va figurando en la pantalla donde se muestran los títulos: “*Every breath you take, and every move you make, Every bond you break, every step you take, I’ll be watching you*”. El mensaje al público es directo: son ellos los observados. La obra son los espectadores; y a lo largo de ella, la atención, o el lugar de la acción se ha ido desplazando progresivamente a la gente sentada en las butacas. La obra se va abriendo, es devuelta al público en la desconstrucción de los aparatajes de la representación que hace rebotar el sentido a los individuos expectantes que completaron el significado de la obra. El escenario aún vacío, se atenúan las luces y se “regala” a la audiencia “*Imagine*” de John Lennon. Es desconcertante pero a la vez alegre ver como todos sacan sus encendedores para cantar todos juntos el himno del amor y la paz. En definitiva muchos espectadores de

The Show must go on aceptamos seguir el pulso de la ironía propuesta por Bel, que nos habla sobre los códigos sociales y artísticos. Somos devueltos a nuestra propia realidad-espectáculo y a nuestros cuerpos no les queda más que abandonarse al juego de la ambigüedad configuradora del sujeto: una conciencia inmersa en un mundo “anterior” y la imposibilidad de dejar de creer en el mismo mundo que nos desborda.

Cada muestra que se pueda hacer de esta misma obra está sujeta al humor del público y se puede considerar un especie de experimento antropológico según cada país en que se muestre. En una mesa que se dispuso luego de dicha presentación, Jérôme Bel relató que en una ocasión, en algún país de Europa del Este, una persona del público se subió al escenario vestido de Superman; el coreógrafo nunca supo exactamente el sentido de tal intervención. El punto es, que por alguna razón el público, al reconocerse en el lugar protagónico de la obra, se toma la libertad de intervenir la puesta en escena con las reacciones más inesperadas. Pero pase lo que pase, en escena o fuera de ella, como lo anuncia la última canción en la obra: *The show must go on*.

Bel es impulsado por la problemática del acontecimiento de esa “magia” que se da en las artes escénicas, y por esta línea termina por destruir esa misma magia. Ya no queda fantasía, ni virtuosismo; no hay bailarines, no hay una historia, solo queda el espectáculo de un público provocado. Un experimento en torno a las operaciones de la representación y un agotamiento puesto en obra. *The show must go on*, es una completa ironía, y una gran paradoja por el hecho de que, como público consumidor de danza

y experiencias vanguardistas, hemos pagado por ir a ver esta puesta en obra que no ofrece más que su propio agotamiento. El producto que se nos ofrece como obra, es experimentar esa misma paradoja que se constituye en nosotros mismos –como decíamos en el párrafo anterior- : la facultad de des-naturalizar nuestra propia realidad cotidiana.

El cuerpo-pensante de la danza, emerge de esa apertura, esa ironía o ambigüación en la que el cuerpo reconoce que no puede haber una total autoconciencia de sí mismo. Pues como decíamos antes, no hay una distancia radical que se pueda lograr respecto del yo en la medida en que yacemos inmersos en su mismo lugar: “¿Dónde queda el sujeto de la conciencia a quien cotidianamente nos referimos con el pronombre “yo”? Según Teste, el personaje de la obra de Valéry al que el texto de Agamben sirve de introducción, en la pura repetición: “Yo soy siendo y viéndome; viéndome verme y así en adelante...” Cuando el sujeto de la visión intenta interrumpir esa repetición para ser sin ver, desaparece. Pero en tanto se mantiene en la repetición debe aceptar la distancia de sí, la distancia de su cuerpo, de sus emociones, de su memoria, no puede ser uno con ella, y por tanto es alguien ajeno al propio yo. “solo muriendo” propone Agamben, “podría el Yo abrir un paso más allá de sí mismo; pero eso es justamente lo que el Yo no puede hacer, porque la conciencia –esa purísima ficción teatral- no puede morir, sino repetirse al infinito””³⁵

³⁵ SÁNCHEZ, José A. La Mirada y el tiempo. En Arquitecturas de la Mirada. 2009. Alcalá, España. Universidad de Alcalá. Colección Cuerpo de Letra. Danza y Pensamiento.

2.3 Cuerpo Presente, “desobramiento” y performatividad

Esa conciencia –como escribe Agamben- que no puede si no repetirse al infinito, nos habla de ese cuerpo en la danza que conquista otro tiempo. Ya veníamos anunciando que el agotamiento de la danza y el cuerpo, parece llevarnos al arte de la performance o a revisar ese límite que parece difuminarse, entre lo que es la danza como arte escénico o representativo, y lo que sería otro dispositivo artístico que se tejería desde la mera acción inmediata y el tiempo presente. La presentación del cuerpo - el cuerpo presente- conlleva una problemática que decanta en el concepto mismo de obra de arte, que como decíamos, es una idea que se pone en crisis con la danza contemporánea.

La obra de Jérôme Bel es aún una puesta en escena y una obra propiamente tal en el sentido en que es un constructo o algo que se ha gestado en otro tiempo previo al de la presentación. Pero al ingresar en la escena, a los individuos comunes y corrientes –los cuerpos no entrenados- se está apelando a esa especie de condición “natural” o inmediata, a un significante dado por la mera presencia de ese cuerpo en escena. La subjetividad de ese cuerpo, se utiliza como un recurso dancístico. Por otra parte, la obra se activa en el momento de su presentación, ya que está concebida para provocar una reacción en el público que también la interviene, de manera explícita o bien implícita, desde el imaginario social que constituye los parámetros de lectura que utilizan para leer, interpretar a

esos cuerpos individuales. En este sentido, la obra pierde, en cierta medida, su condición de obra en cuanto se teje del mismo presente. La danza comparece más bien como un “desobramiento”, concepto introducido por Frédéric Pouillaude, citado por François Frimat.

En este “desobramiento”, en esta desconstrucción del cuerpo dancístico y cotidiano, el cuerpo adquiere una condición politizada en la cual el arte, no se abstrae de la esfera crítica de la realidad, pues se concibe como parte indisociable del alcance de las ideologías y las figuras de poder que operan sobre el cuerpo y su presentación. El concepto de obra de arte es revisado e intervenido por el cuerpo pensante que ya no concibe la danza en otro espacio-tiempo, abstraído de la realidad circundante. El tiempo cotidiano, lo que sucede aquí y ahora, ingresan en la danza contemporánea como herramienta crítica. “si somos sujetos en todo orden de relaciones con el mundo podemos comprender la condición performativa de nuestra identidad. Esto es el primer paso para una posterior aparición. Esta comprensión es un proceso dialéctico con la acción, así es que el bailarín deberá dejar de creer que su interpretación escénica es invulnerable por otro, esto debido a los efectos que ejercen sus actos de habla (perlocución) y los efectos que el otro genera en él”³⁶

Respecto de todo esto, pensamos en la Composición en Tiempo Real, que es una expresión misma del paradigma contemporáneo. Esta práctica

³⁶ BRZOVIC Vesna. La puesta en escena de la vida y el arte. Estudios de la performatividad en la danza contemporánea en Chile para la primera década del siglo XXI. 2012. Santiago, Chile. Tesis para optar al título de profesora de danza, Universidad ARCIS.

introducida por el portugués Joao Fiadeiro, no es más que la consolidación de este problema del “desobramiento” y la manifestación del cuerpo pensante que se proyecta en una danza agotada.

El cuerpo emerge en un nuevo espacio-tiempo. Desnaturalizada la relación cuerpo movimiento, el cuerpo ya no es solamente un desenvolverse en el espacio si no que lo ha colmado desde el detenimiento crítico; en este sentido, también hay un detenimiento del tiempo, lo cual iría en contra de todas las ideas que se han trazado en torno a la danza respecto de su inmanente condición efímera. “El cuerpo pensado en el tiempo accidentado trata de “ser”, en tanto permanece y trasciende de manera efectiva sus límites representacionales, límites que se organizan en el presente como devenir, el lugar del no movimiento (...) el cuerpo aparece para la danza, porque su fin ya no es el movimiento, ni la espectacularidad, sino que como “cuerpo-sujeto” es capaz de generar obra y poner en escena parte de sí, a través del gesto que “...permite la emergencia del cuerpo como medio, porque es la comunicación de una comunicabilidad. No es un significado acabado, al contrario de lo que se afirma en tantas publicaciones, sino que se trata de algo que se está constituyendo. Muchas veces el gesto es en sí mismo una pérdida de memoria, lo que supuestamente alguien podría entender como un “defecto” de discurso, pero es justamente allí, en esos entre-lugares, que el cuerpo se hace presente, construye política y crea conocimiento.”³⁷

³⁷ CARVALLO, Isabel. La aparición del cuerpo en la Danza Contemporánea. 2011. Santiago, Chile. Publicado en red: www.danzacontemporanea.cl. Cita: GREINER, Christine.

Entendemos aquello que se denomina “real” de la Composición en Tiempo Real como ese tiempo accidentado, en el que el cuerpo juega a presentarse de manera más fiel o “realista”. Esto es, presentándose bajo el reconocimiento de su propia condición anterior y desbordante, su condición de ser, en parte, un constructo concebido en su relación con el mundo y la sociedad. De esta manera propone una dimensión en la cual se difuminan los contornos del arte y también del cotidiano para provocar una ambigüación, invitar a problemáticas, en las cuales se activa el cuerpo pensante. Tal es el sentido de la danza contemporánea.

CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos querido responder al llamado de una Danza Contemporánea que se manifiesta con una gran explosión de creaciones, formas y movimientos. Ella nos invita a preguntarnos por el sentido actual de la danza; en este gran abanico por el cual se despliega, muestra una inquietud, un afán de concebirse en esta permanente meditación que aquí buscamos acompañar y completar.

Según la tesis que hemos propuesto lo que define y cataliza el sentido de esta danza inquieta es un cuerpo que progresivamente se ha dado a la conciencia y reflexión de sí mismo. La emergencia de un cuerpo pensante que se traduce en múltiples investigaciones en torno a la facultad de construir y proponer nuevos cuerpos dancísticos, sociales e individuales.

Estas creaciones se dan en la medida en que se asume dentro del medio la posibilidad de tomar y modificar los conceptos sobre los cuales se han constituido históricamente los fundamentos de la obra de danza; ciertas ideas acerca del cuerpo y el movimiento que se someten a un proceso de desnaturalización para dar una mirada crítica a la historia moderna; y que posicionan a la denominada Danza Contemporánea como otro capítulo, una post-historia de la danza.

Bajo esta lectura de la danza actual con relación a su anterior acontecer histórico, es que llegamos a concebir una historia de la danza, como una historia del cuerpo que se teje de la progresiva emergencia y agotamiento de los recursos que identificaban a la danza con el cuerpo representacional.

Tras el agotamiento del ritual escénico, se buscan maneras de presentar un cuerpo que se asume en su naturaleza desbordante, más que un objeto, el cuerpo deviene un campo que ya no se deja abarcar con el mero movimiento, la técnica o el hermetismo escénico de la representación. Hemos revisado en este trabajo las operaciones que emprende este cuerpo para presentarse en su compleja comparecencia: la puesta en escena de juegos, ironías y “desobramientos” que activan sus significados en la propia reflexividad.

Es así como se dispara el sentido del cuerpo inclusive más allá de las problemáticas que giran en torno a la danza y la representación. La Danza Contemporánea despliega su territorio a través de cuerpos pensantes e indefinidos, creaciones híbridas y transdisciplinarias que son arrojados para difuminar el horizonte dancístico y confundirse con el cuerpo del acontecer en el mundo.

Lo anunciamos en un principio: el cuerpo, en cuanto campo inabarcable, en cuanto problemática del acontecer del sujeto en el mundo, se funde con la danza en una relación vital. Estos activan mutuamente una naturaleza de permanente re-organización; y es por eso que, como se puede ver en este

trabajo, pensar la danza desde el cuerpo se confunde con pensar el cuerpo desde la danza.

La danza nos da luces sobre aquello que podemos entender del cuerpo: esa instancia o lugar anterior en el cual somos inmersos, como condición posibilitadora de nuestra relación con el mundo. La misteriosa estructura que nos configura en cuanto sujetos, la zona de las “funciones anónimas” como dice Merleau-Ponty, que se activa y desde la cual nos hallamos en la realidad. Y por esto, el cuerpo no puede ser objetivado sino que comparece como un punto ciego, un gran fantasma al que no podemos ver.

La Danza siempre ha sido un arte que ha sobrevivido en un pequeño y hermético mundo. Históricamente, ha sido por alguna razón marginalizada dentro de todo el imaginario y contexto en el cual subsiste la realidad artística. La institución cultural, los filósofos y teóricos han esquivado en cierto modo la danza y pareciera que ella se atrasara respecto de todos los procesos evolutivos y de autonomía que se tejen en torno a las artes plásticas y visuales.

Empezar a considerar la danza nos da la posibilidad de conectarnos con pulsiones artísticas del sujeto, que tal vez yacían enterradas más profundas, o bien demasiado a ras de nuestros ojos como para poder verlas. La danza contemporánea nos da luces sobre ese cuerpo anterior y su colisión con el mundo.

En *Allitérations*, Nancy imagina el nacimiento de la danza: “No hay gesto. Más bien una gestación. No hay gesto que hacer, ni una actitud por tomar: más bien el surgimiento en ese cuerpo, de un pensamiento inquieto sobre sí-mismo, preocupado de concebirlo y de analizarlo (...); la danza parece comenzar antes de ser sensible, o bien antes de ser provistas de órganos sensibles. Parece comenzar antes de la sensación, antes del sentido, en general, en el sentido en que se quiera tomar esa palabra. Ella comienza insensiblemente y surge la sospecha de que será quizás imposible decidir dónde y cuándo, en verdad habrá comenzado.”³⁸

La danza contemporánea puede devolvernos a esa pulsión, ese movimiento o tambaleo que provoca el estar parado sobre el limbo, ese entre-lugar que corresponde al cuerpo, que tiene por un lado al mundo cotidiano y por otro la facultad consciente y pensante de remitir a algo más allá.

Mas en la práctica actual, la pregunta sobre la naturaleza dancística no terminará nunca de responderse, pues en cuanto expresión de un cuerpo agotado, la danza no puede hacer otra cosa que jugar a como si se tratara de responderla.

³⁸ NANCY, Jean-Luc, MONNIER, Mathilde. *Allitérations. Conversations sur la Danse*. 2005. París, Francia. Galilée. (Contra-tapa). Traducción Valentina Mujica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAÍNO, Gladys. 2009. “Escritura del cuerpo. Sobre danza y dramaturgia”. Santiago, Chile. Edición Independiente.
- BADIOU, Alain. 2009. “Pequeño manual de inestética”. B.A, Argentina. Prometeo Libros.
- BAUSCH, Pina. 1983. Alemania. “Cita de una entrevista realizada por Jochen Schmidt” en: *Pina Bausch: an interview by Jochen Schmidt*, Ballet International. Alemania.
- BEAUQUEL, Julia. POUIVET, Roger. 2010. “*Philosophie de la Danse*”. Rennes, Francia. Presses Universitaires de Rennes. Collection “AEsthetica”.
- BERGSON, Henri. 1989. “Le Rire”. París, Francia. Traducción de Amalia Aydée Raggio en Los Premios Nobel de la Literatura. 1960. Barcelona, España. Ediciones G. P.
- BRZOVIC Vesna. 2012. “La puesta en escena de la vida y el arte. Estudios de la performatividad en la danza contemporánea en Chile para la primera década del siglo XXI”. Santiago, Chile. Tesis para optar al título de profesora de danza, Universidad ARCIS.
- CARROLL, Noëll. 1997. “La filosofía de la historia del arte, la danza y los años 60”. Estocolmo, Suecia. Conferencia en el Festival *Talking Dancing*. Traducción

de MC COLL, Jennifer. 2003. En “*Reinventing Dance in the 60’s*”. Wisconsin, USA. The University of Wisconsin Press.

- CARVALLO, Isabel. 2012. “La aparición del cuerpo en la Danza Contemporánea”. 2011. Santiago, Chile. Publicado en red: www.danzacontemporanea.cl.
- CIFUENTES, María José. 2008. “Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza”. Santiago, Chile. AISTHESIS N°43. Instituto de Estética. PUC.
- DE NAVERÁN, Isabel (ed.). 2012. “Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza”. España. Centro Coreográfico Galego/Institut del Teatre/Mercat des Flors. Cuerpo de letra. Danza y pensamiento.
- DEBAT, Michelle. 2009. “*L'impossible Image. Photographie-Danse-Coreographie*”. 2009. Belgique. Collection Essais, La Lettre Volée.
- FRIMAT, François. 2010. “*Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*”. 2010. Paris, Francia. Presses Universitaires de France.
- GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”. 1960. Conferencia dictada en Washington D.C y publicada por primera vez en *Arts Yearbook*, 1961. Traducción de la fuente por MUÑOZ, María Elena.
- GREINER, Christine. 2010. “*Dança/Performance no Brasil: paisagens do risco*”. Traducción de Luis Emilio Abraham en Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica. 2009.

España. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado: 3 de Marzo 2011 desde <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=302>

- GÚTEZ, Nury. 2009. “Qué muere con Pina Bausch”. Santiago, Chile. Texto inédito. Fotocopia impresa otorgada por Universidad ARCIS.
- KLEIST, Heinrich von. 1810. “Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía”. Traducción de Jorge Riechmann. 1988. Madrid, España. Hiperion.
- LEPECKI, André. 2008. “Agotar la Danza. Performance y política del movimiento”. Alcalá, España. Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. “Fenomenología de la Percepción”. Paris, Francia. Traducción de Jem Cabanes. 1994. Barcelona, España. Península.
- NANCY, Jean-Luc. 1992. “Corpus”. Paris, Francia. Traducción de Patricio Bulnes. 2003. Santiago, Chile. Arena Libros. Colección Filosofía una vez.
- NANCY, Jean-Luc, MONNIER, Mathilde. 2005. “*Allitérations. Conversations sur la Danse*”. Paris, Francia. Galilée.
- PÉREZ, Carlos S. 2008. “Proposiciones en torno a una historia de la Danza”. Santiago, Chile. Lom Ediciones
- RAINER, Yvonne. 1965. “Manifiesto del NO”. USA. Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer

- RAMÍREZ, Natalia P. 2011. “Danza Contemporánea. Múltiples técnicas, estéticas y escenas”. Santiago, Chile. Publicado en red: www.suite101.net.
- ROCCA, Adolfo. 2005 “Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico”. Madrid, España. Revista Almiar.
- SÁNCHEZ, José A. “Mirada y Tiempo”. 2009. En: “Arquitecturas de la mirada”. Alcalá, España. Universidad de Alcalá/Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flores/ Institut del Teatre. *Cuerpo y Letra. Danza y Pensamiento*.
- SÁNCHEZ, José A. 2007. “Prácticas de lo real en la escena contemporánea”. Madrid, España. Visor Libros.
- SPARSHOTT, Francis. 1981. “*Why Philosophy Neglects the Dance*”. En *¿What is Dance?* Editado por Roger Copeland y Marshall Cohen, Oxford University Press. Traducción de Carlos Pérez Soto. Santiago, Chile.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- (1) RAINER, Yvonne, *Trío A*, 1966, Fotografías en blanco y negro, 1978, autor desconocido, Fuente: <http://freeartlondon.wordpress.com/2010/11/25/the-yvonne-rainer-project-cinema-and-dance/> (pág. 20)
- (2) BAUSCH, Pina, *Sweet Mambo*, 2008, Fotografía a color, L. Philippe, *Théâtre de la Ville*, Fuente: <http://www.danzaballet.com/?p=2753> (pág. 26)
- (3) BAUSCH, Pina, *Nelken*, 1982, Fotografía a color, John Ross, Fuente: http://www.ballet.co.uk/gallery/jr_pinabausch_nelken_0205/jr_pinabausch_nelken_onions_500 (pág. 26)
- (4) LA RIBOT, María, *Llámame Mariachi*, 2009, Fotografías a color, autor desconocido, Fuente: <http://www.tea-tron.com/irregular/blog/2012/11/26/inauguracion-llamame-mariachi-de-la-ribo/> (pág. 46)
- (5) CORTÉS, Pablo, *Los Hombres No*, 2009, Fotografía a color, 2011, Fabián Andrés Cambero, Fuente: <http://www.flickr.com/photos/fabulman/5745266606/in/set-72157626650727483> (pág. 56)
- (6) 1- BEL, Jérôme, *The Show must go on*, 2001, Fotografía a color, 2011, Mussacchio Laniello, Festival/Tokyo 2011, Fuente: <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2011/10/to-the-heart-of-it.html> (pág. 62)

2- BEL, Jérôme, *The Show must go on*, 2001, Fotografía a color, 2005, Briana Blasko, Dance Theater WorkShop, NYC, Fuente:
<http://www.artsjournal.com/tobias/author/seeing-things/2005/04/> (**pág. 62**)