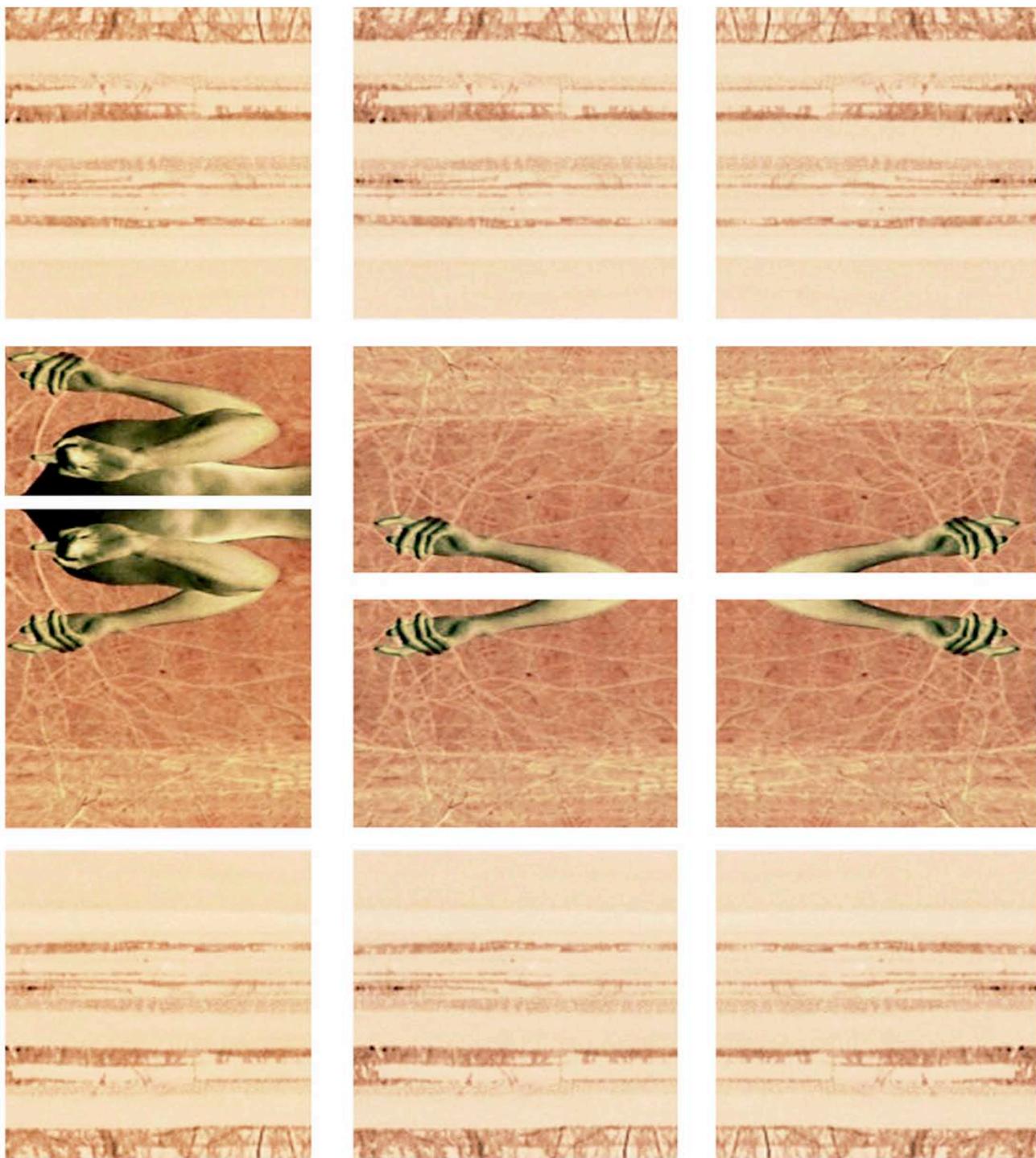


Lecturas emergentes sobre danza contemporánea

Adeline Maxwell (ed.), Camilo Rossel, Vesna Brzovic, Francisca Crisóstomo, Isabel Carvalho, Paloma Molina, Paz Marín, Kamille Gutiérrez, Loreto Caviedes, Catalina Longás y Catalina Tello



**LECTURAS EMERGENTES SOBRE
DANZA CONTEMPORÁNEA**

Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile

*Lecturas emergentes sobre danza contemporánea.
Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile.*

© Adeline Maxwell, Camilo Rossel, Vesna Brzovic, Francisca Crisóstomo, Isabel Carvallo, Paloma Molina, Paz Marín, Kamille Gutiérrez, Loreto Caviedes, Catalina Longás, Catalina Tello.

Derechos reservados.

Primera edición e impresión, 2015

ISBN: 978-956-358-232-1

Inscripción N°: 249144

Cubierta: © Obra *Lectures*, de Lino Damien.

Diseño, Composición y Diagramación:

LOM ediciones, Concha y Toro 23, Santiago de Chile

Fono: (56-2) 2 688 52 73 Fax: (56-2) 2 696 63 88

web: www.lom.cl

e-mail: lom@lom.cl

Impreso en los talleres de LOM

Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Fonos: 716 8684 - 716 9695 / Fax: 716 8304

Impreso en Santiago de Chile, 2015

Obra financiada por el concurso de Núcleos Temáticos de Investigación 2014 de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC, Santiago de Chile).

Adeline Maxwell (ed.), Camilo Rossel, Vesna Brzovic, Francisca
Crisóstomo, Isabel Carvallo, Paloma Molina, Paz Marín, Kamille
Gutiérrez, Loreto Caviedes, Catalina Longás y Catalina Tello

LECTURAS EMERGENTES SOBRE

DANZA CONTEMPORÁNEA

Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile

ÍNDICE

Prefacio	11
<i>Camilo Rossel y Adeline Maxwell</i>	
Introducción a lecturas emergentes sobre danza contemporánea	19
<i>Adeline Maxwell</i>	
Fronteras invisibles	
Reflexiones parciales sobre “lo contemporáneo” en la escena actual	33
<i>Camilo Rossel</i>	
Los efectos del lenguaje	
La performatividad como acto ideológico y la danza como espacio normado	59
<i>Vesna Brzovic</i>	
Entre un gesto y una práctica	
Algunas articulaciones para una reflexión política en danza	77
<i>Francisca Crisóstomo</i>	
La aparición del cuerpo en la danza	89
<i>Isabel Carvallo</i>	
La noción de corporalidad en la danza contemporánea	105
<i>Paloma Molina</i>	
Configuraciones en la relación obra/espectador	119
<i>Paz Marín, Kamille Gutiérrez, Loreto Caviedes</i>	
La improvisación en la danza contemporánea como lenguaje	
Una reflexión desde la hermenéutica moderna	131
<i>Catalina Longás</i>	
La interpretación en danza como expresión de un cuerpo sensible en el mundo	153
<i>Catalina Tello</i>	
Bibliografía general	183

PREFACIO

Quizás la primera aclaración que sea necesario hacer al comenzar este texto es que, aun cuando no tod@s l@s autores de estos ensayos habitan actualmente en Chile ni en Santiago, no podemos sino escribir desde Santiago, es decir, desde el imaginario que se desprende de nuestra gris y parca ciudad y a su vez desde la absoluta consciencia del aplastante centralismo existente en nuestro país. A pesar de las experiencias "descentralizadoras" que cada un@ de nosotr@s pueda tener y defender, nos parece importante asumir una cierta imposibilidad de escapar de aquel "capitalocentrismo" engeguecedor y violento que, aunque no lo queramos, nos hace olvidar que existen otros Chiles muy diversos. Es, entonces, desde la consciencia de un habla que se genera desde un Chile-Santiago que muchos de estos textos -y particularmente este prefacio- se vienen a instalar para intentar reflexionar un problema que, en varios sentidos, debería al menos mellar este centralismo ciego y autocomplaciente.

Diez años después de iniciada aquella ridículamente larga "transición hacia la democracia" (¡Cuando todavía no sabíamos que esa no era ni siquiera la mitad del camino!), aproximadamente hacia el año 2000, muchas de las personas vinculadas a la danza -incluyendo algun@s de nuestr@s colegas, amig@s y maestr@s - comenzábamos a interesarnos ya no únicamente por las urgencias pragmáticas que el contexto le imponía a esta disciplina. En este sentido no es arriesgado afirmar que esta reciente primera década del siglo XXI estuvo marcada en nuestro medio por una cierta "urgencia de reflexionar" sobre el fenómeno dancístico, una urgencia que en primera instancia se manifestó como un hambre por saber qué se había dicho al respecto. Por supuesto no éramos l@s únic@s que estábamos en esta situación, por aquella misma época, tal como nos lo recuerdan Isabel de Naverán y Amparo Écija, algo muy similar ocurría en España:

Cuando hacia el año 2000 comenzamos a investigar no existían suficientes textos sobre danza y coreografía actual, o los que había se encontraban casi siempre en idiomas distintos al nuestro, en países a los que había que viajar porque sus fuentes no estaban digitalizadas o porque los textos más interesantes eran publicados en revistas y catálogos no reconocidos académicamente. Salvo algunas excepciones, las reflexiones verdaderamente relevantes llegaban demasiado tarde.¹

¿La diferencia en nuestro caso? Las "reflexiones relevantes" sencillamente no llegaban desde afuera, ni tarde ni nunca. Sin duda ese panorama ha cambiado hoy en día, pero no suficientemente. Sería posible decir que hoy nos encontramos tal como estaban en España durante los años 2000 De Naverán, Écija y sus pares, ya que, con algunas onerosas excepciones presentes en las escasas librerías especializadas de Santiago, acceder a los materiales teóricos actuales sobre la danza es una posibilidad reservada a aquell@s que tienen los medios -o l@s amig@s- que les permiten traer libros desde fuera de Chile.

Aquella "urgencia reflexiva" de la que hablábamos anteriormente además de encarnarse en esa necesidad de saber qué estaba pasando "fuera" también se iría materializando lentamente en la necesidad de saber qué estaba pasando -y qué había pasado- "dentro"; al fin y al cabo la "gran obra" cultural de la dictadura -más allá de la discusión sobre un apagón o una transformación y diversificación de los modelos culturales en el Chile de los 80'- sería el quiebre de una consciencia histórica que permitiera dotar de un sentido no meramente contingente o económico a las prácticas sociales entre las que necesariamente debemos situar a la danza. Esta cuestión llevaría a una suerte

¹ DE NAVERÁN, Isabel, ÉCIJA, Amparo (eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*, ARTEA Editorial, Madrid, 2013, p. 4. Dicho sea de paso esta obra, la cual nos parece altamente recomendable debido a la cantidad de artículos de referencia importantísimos traducidos a nuestro idioma, es parte de las excelentes y necesarias -pero desgraciadamente aún pocas- iniciativas que permiten compartir gratuitamente conocimientos y reflexiones: <http://arteeditorial.arte-a.org/node/986>

de florecimiento de diversas publicaciones, sobre todo hacia fines de la primera década del 2000, que desde diferentes perspectivas teóricas e ideológicas propondrán lecturas, tanto históricas como personales respecto al desarrollo de la danza nacional. Es en esa línea que se podrían pensar iniciativas como la revista *Impulsos* (2001-2010)², o textos como *La Danza Independiente de Chile, pasos en la escena* (2000)³, *Historia Social de la Danza en Chile* (2007)⁴, *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica* (2008)⁵, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza* (2008)⁶, *Escritura del cuerpo. Sobre Danza y Dramaturgia* (2009)⁷, *Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena 1990-2000* (2009)⁸, *Retrato de la Danza independiente en Chile: 1970-2000* (2010)⁹, *Carmen Beuchat. Modernismo y Vanguardia* (2010)¹⁰, entre otros.

Sin duda es posible encontrar publicaciones y textos sobre danza anteriores a este “florecimiento”¹¹ pero es necesario reconocer que dichos textos corresponden a ejemplos aislados vinculados a temáticas o contextos demasiado específicos (casi todos orientados a la noción de “ballet”) y, en su mayoría, con perspectivas analíticas e históricas muy difíciles de sostener hoy en día. En este sentido es que una intención reflexiva más bien de

² Iniciada el año 2001 por el equipo del área de danza del CNCA, liderado por aquel entonces por Nelson Avilés, y que publicaría su último número el año 2010.

³ OLEA, Jorge, “La Danza Independiente de Chile, pasos en la escena”, *Chile-Danza*, N° 4, 2000.

⁴ CIFUENTES, María José, *Historia social de la danza en Chile*, Santiago, LOM, 2007.

⁵ MELLADO, Paulina (ed.), *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*, Santiago, Lara Hübner, 2008.

⁶ PÉREZ, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago, LOM, 2008.

⁷ ALCAÍNO, Gladys, *Escritura del cuerpo. Sobre danza y dramaturgia*, Santiago, CNCA, 2009.

⁸ CORDOVEZ, Constanza, McCOLL, Jennifer, PÉREZ, Simón, et al., *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000*, Santiago, Cuarto Propio, 2010.

⁹ ALCAÍNO, Gladys, HURTADO, Lorena, *Retrato de la danza Independiente en Chile 1970 – 2000*, Santiago, Ocho Libros, 2010.

¹⁰ MC COLL, Jennifer, *Carmen Beuchat, modernismo y vanguardia*, Santiago, Cuarto Propio, 2010.

¹¹ Desde el texto de Pereira Salas *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) quien dedica todo un capítulo al desarrollo de la danza en nuestro país, pasando por varios de los artículos de la *Revista Musical Chilena* de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (Como *La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical*, escrito en 1945 por Andrée Haas e *Historia del ballet en Chile* publicado en 1961 por Yolanda Montecinos), o textos como *Las artes musicales y coreográficas en Chile* (1977) de Samuel Claro.

“campo” y no sólo individual se podría establecer recién en este contexto de fines de la primera década de este siglo XXI.

Junto con este desarrollo “textual”, e incluso anterior a él, ha vuelto una necesidad de contacto con el acontecer de la danza a nivel global; ya desde los años 90’ se llevarán a cabo una serie de iniciativas de vinculación con bailarín@s, coreógrafo@s y creador@s escénic@s de diversa índole, tanto europe@s¹² como norteamericán@s¹³, que se irán viendo nutridas por la generación, en esta última década, de diversas agrupaciones de creación y gestión que intentarán regularizar y mantener estos intercambios tanto prácticos como teóricos al mismo tiempo que irán generando plataformas de intercambio y reflexión de carácter más interno¹⁴ a través de la realización relativamente continua de encuentros, talleres y diversas iniciativas pedagógicas¹⁵.

¹² Gracias a ciertas becas otorgadas por el Goethe-Institut y el Instituto Chileno-francés para que coreógrafo@s emergentes chilén@s viajen a perfeccionarse a dichos países, así como la visita de creadores franceses no únicamente a mostrar sus obras durante sus giras internacionales, si no también a dar talleres y crear piezas con intérpretes chilenos/as. El mejor ejemplo de ello fue la estadía de Claude Brumachon quien concibió la obra *Los Ruegos* con un grupo de bailarines nacionales que posteriormente se constituirían como la Compañía Movimiento.

¹³ “Las becas a Estados Unidos, al *American Dance Festival*, otorgadas por el Instituto Chileno Norteamericano en la década del noventa marcan un nuevo resorte de influencias que se asimilaron y se remiraron [sic] en Chile. Las visitas de coreógrafos, tanto como los viajes de nuestros coreógrafos al exterior, dan nueva apertura a la danza que se continuó haciendo.” ALCAÍNO, HURTADO, *Retrato de la danza...*, op. cit., p. 201.

¹⁴ En este sentido es posible situar los trabajos de extensión e intercambio (además del desarrollo propiamente creativo) de agrupaciones como el *Colectivo de Arte La Vitrina* (creado el año 1991), la *Cía. Danza en Cruz* (creada en 1994), el *Núcleo de Ree* (creado en 1997), la *Cía. Pe Mellado* (creada en 2001) o las iniciativas generadas por otro tipo de organizaciones con menos trayectoria pero con cierta presencia hoy en día en el ámbito nacional como el grupo *Práctica en Movimiento*, el grupo *Escénica en Movimiento*, el grupo CIM/Ae, el centro CIEC, la Red de Danza Independiente, el laboratorio LACUA, el centro CEC, el laboratorio N.I.C.E., entre otros, sin olvidar las numerosas iniciativas individuales provenientes de artistas de la danza.

¹⁵ También es importante mencionar que, más allá de las críticas que podamos tener (y que las tenemos) a los procesos de gestión y las decisiones generadas al interior del CNCA, el área de Danza ha impulsado iniciativas de perfeccionamiento e intercambios internacionales que sin duda han activado el desarrollo del medio dancístico nacional sobre todo en estos últimos 10 años. Sin embargo, también nos parece fundamental mencionar, que a 25 años de finalizada la dictadura Chile aún no cuenta con una real política cultural a nivel de país. El Fondo Nacional de las Artes (FONDART), y sus derivados, son el mejor ejemplo de esta ausencia al privilegiar el desarrollo de iniciativas a corto plazo en lugar de invertir en lineamientos y políticas que permitan un desarrollo sólido y sostenido en el mediano y largo plazo, cuestión que no hace más que aumentar la precariedad del contexto cultural a nivel país, al mismo tiempo que insta una práctica corporativista o de “camarillas”, ya que al no haber criterios de

Pero, más allá de todos estos procesos de activación tanto práctica como teórica, es necesario reconocer que aún nos encontramos en una situación precaria en lo que se refiere propiamente a la reflexión y a la producción crítica con respecto a nuestro quehacer dancístico; en gran medida la mayor parte de los textos citados más arriba se originan en una necesidad de recopilar y organizar una cantidad de información que en muchos casos se hubiera perdido sin la aparición de dichos escritos, pero este afán archivístico -absolutamente básico y necesario para todo proceso posterior de reflexión- aún no ha dado paso a una real construcción teórico-crítica que permita debatir en torno a cuestiones tan importantes como la propia existencia de aquello tan tajantemente afirmado en muchos textos como la “danza chilena”¹⁶ o las propias manifestaciones contemporáneas de la danza

desarrollo político que fundamenten la elección de unos proyectos por sobre otros, las decisiones quedan liberadas a los criterios individuales de los evaluadores, es decir, a sus afinidades estéticas, ideológicas e incluso personales. Por otra parte esta arbitrariedad se ve paradójicamente limitada por criterios meramente técnicos a la hora de “rellenar el formulario”, privilegiando aspectos puramente burocrático-formales en los procesos de evaluación, cuestión que ha conducido a una perversión en la que muchos de los proyectos ganadores de los fondos son efectuados por “especialistas” puramente técnicos (casi nunca artistas) que se dedican sólo a “escribir” proyectos por encargo de artistas (o corporaciones culturales) que pueden costear los honorarios de dichos personajes.

¹⁶ Más allá de la discusión sobre los “colonialismos culturales” -pues hay que reconocer que no sólo el ámbito de la danza sino el ámbito general de la cultura Chile se ha caracterizado por un constante “ponerse al día” en relación con Europa- es necesario tener presente que una real discusión y propuesta teórica para cualquier historia disciplinar que introduzca la categoría de “nacional” (en este caso chileno/a) debería articular una consideración de aquella categoría de una forma más compleja que la puramente territorial. En este sentido muchos de los textos que utilizan la categoría de “danza chilena” piensan dicha categoría simplemente desde la idea que se trataría de aquella danza producida en el marco del territorio nacional o por artistas nacionales sin ni siquiera discutir o interrogarse sobre la proveniencia de las propuestas estéticas, conceptuales o prácticas de los fenómenos abordados. En este sentido es interesante tomar el ejemplo de la compañía/escuela *Espiral*, la cual simbolizaría según ciert@s historiador@s y según las opiniones de l@s propi@s fundadores y continuadores de dicho grupo, la idea de una danza “con identidad nacional”. En efecto entre mediados de los 80' y principios de los 90' gran parte del medio dancístico nacional vería en *Espiral* “el modelo” de una danza con “identidad nacional”. Pero analizado a nivel de lenguaje corporal aquella “danza chilena” podría comprenderse más bien como una cristalización bastante purista del lenguaje de la danza expresiva de tradición alemana (*Ausdruckstanz*), representada por el coreógrafo y maestro chileno Patricio Bunster -quien, a su vuelta de una larga estadía en Alemania para formarse y compenetrarse con este tipo de danza, asume como director de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile hasta su exilio en 1973-. Se podría pensar que este “estilo” -de contenidos identificables como “nacionales” y de lenguaje técnico-corporal claramente foráneo- es considerado como una suerte de “patrimonio nacional” por el hecho que sigue la tradición de la mayor influencia que ha tenido la danza escénica en Chile (la influencia de la *Ausdruckstanz* directamente a través de Jooss, Leeder y Uthoff) la cual llevará, justamente, a la creación, en 1941, de la primera escuela profesional de danza chilena (la Escuela de Danza de

en nuestro contexto y sus vínculos con otros contextos y otros campos disciplinares.

En gran medida es esto último lo que da sentido a la presente publicación pues si bien han existido iniciativas de intercambio, análisis y reflexión sobre nuestra danza actual¹⁷ todavía falta mucho camino por recorrer en este ámbito. De ahí que este libro pretende aportar, desde una perspectiva multidisciplinar y heterogénea, al desarrollo de una mirada crítica respecto a nuestro quehacer dancístico actual proponiendo algunas preguntas y haciendo emerger algunas problemáticas en relación con aquella compleja y huidiza categoría de "danza contemporánea". Por otra parte, si bien es cierto que pareciera existir un interés escaso y limitado por este tipo de problemas teóricos y que no sólo existen pocas personas que se comprometen con estos objetos de estudio sino que también existe poca producción de conocimiento relativo a estos, hay que tener presente que el modelo de producción y transmisión de conocimiento en el ámbito de las artes choca -en gran medida de forma crítica- con los modelos editoriales, económicos, académicos o científicos que hoy en día validan gran parte de la producción de conocimiento¹⁸ generando una "invisibilización" de las reflexiones producidas en espacios menos convencionales o, a la inversa, una "invisibilización" de las reflexiones producidas en el marco de proyectos de tesis, los cuales, una vez obtenidos el grado y el diploma, quedan archivados sin posibilidad de circular. Por ello es que un segundo propósito de esta publicación es, a su vez, dar visibilidad a algunas de estas reflexiones que no tienen un lugar tan claro de adscripción.

la Universidad de Chile). Pero en la medida que esta cuestión se presenta *naturalmente* como un "dato" con respecto a la danza nacional significa que no se ha reflexionado teóricamente sobre la historia de "nuestra danza".

¹⁷ Entre las cuales merece ser destacada la plataforma web levantada por Paula Moraga (danzacontemporanea.cl), lamentablemente caducada hoy en día.

¹⁸ Cuestión claramente evidenciada en la tensión presente hoy en día respecto a los procesos de "acreditación" (tanto personales como institucionales), que devela la existencia de dos modelos epistémicos contrapuestos donde uno de ellos es juez y parte a la vez, invalidando cualquier tipo de producción por parte del otro.

Por estos motivos es que la presente compilación de textos no pretende en ningún caso dar una visión unitaria ni definitiva sobre el fenómeno que aborda sino, muy por el contrario, proponer una serie de ideas y esbozos, a veces contradictorios entre sí, que permitan alimentar una reflexión que creemos está recién iniciándose y que debería seguir creciendo. Este mismo deseo de compartir, continuar y alimentar esta reflexión todavía inicial es el que nos ha llevado, como conjunto de autor@s, a considerar como una necesidad el hecho de que productos como este mismo libro sean gratuitos y de libre acceso para tod@s aquell@s que quieran y necesiten entrar en relación con estas reflexiones. Por ello es que todos los ejemplares impresos de esta primera edición se repartirán gratuitamente entre bibliotecas, centros de estudio especializados e instituciones menos formales vinculadas al ámbito de la danza al mismo tiempo que se generará una edición virtual que se pondrá a libre disposición a través de diversas plataformas on-line.

Por último no podemos concluir este prefacio sin manifestar nuestro profundo agradecimiento a Marcelo Nilo por su apoyo, a Victoria Pérez-Royo cuyo entusiasmo por este conjunto de ensayos ha sido muy inspirador, a Ramsay Burt por las estimulantes conversaciones que aportaron a las reflexiones plasmadas en las próximas páginas, a Pablo Concha por su profesionalismo, generosidad y compromiso al revisar este manuscrito, y a todas aquellas personas que contribuyeron de alguna u otra forma a dar vida a este proyecto.

Camilo Rossel y Adeline Maxwell

Santiago de Chile / Clermont-Ferrand, 18 de marzo de 2015

INTRODUCCIÓN A LECTURAS EMERGENTES SOBRE DANZA CONTEMPORÁNEA

*Adeline Maxwell**

Hablar de (o escribir sobre) danza contemporánea es entrar en terreno incierto, como lo demuestran los numerosos trabajos, obras, diálogos y estudios que intentan identificarla, comprenderla e incluso cuestionarla. Hablar de danza contemporánea es entrar en una selva donde se atraviesan lianas y malezas: Contextos históricos y sociales, transferencias culturales, conceptos filosóficos, categorías estéticas, prácticas artísticas y reflexivas, influencias, formas ideológicas, políticas culturales, cuestionamientos disciplinares y un merecido etc. Perderse en esta jungla sin tomar una ruta trazada, sino buscando espacios para circular entre los matorrales, aparece como un ejercicio interesante que permite descubrir ciertos claros, entrando en ellos o simplemente observándolos desde la cima de un árbol sin necesariamente pretender “una definición”. Lo que se propone en este libro no es entonces un “todo” con inicio, desarrollo y final, con un punto de vista único y modos de generar conocimiento homogéneos. Haciendo honor al concepto que reúne a l@s autor@s (emergentes) de este libro, no se encontrará aquí un escrito lineal, regido por un camino para llegar a un

* Doctora en Artes especialización Estudios en Danza, Diplomada en Investigaciones Sociales sobre el Cuerpo y en Historia del Arte. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y obtenido becas/premios por sus trabajos de investigación y de creación. Es autora de diversos artículos y libros como *Danse Indépendante au Chili : Nouvelles pratiques de résistances vingt ans après la fin de la dictature* (Paris, 2015), *Street-Space as Heterotopic Resistance in Chilean contemporary Dance* (New York, Hampshire, 2015), *Algunas aproximaciones sobre nociones y vínculos entre danza y género* (Santiago, 2014), *Resistance in Chilean Contemporary Dance: A Question of Corporeality, Scene and Politics* (Cambridge, 2013) y *El cuerpo como medio de resistencia en la danza* (Buenos Aires, 2012). Actualmente es docente universitaria, trabaja en colectivos independientes auto-gestionados, es investigadora en el *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie des Arts Vivants* (CTEL-Unice, Francia), directora del Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas (N.I.C.E.), editora de contenidos del proyecto *DanzaSur* y realizadora de la performance *Cartografías de territorios imaginarios* (MACMA).

resultado, a un objetivo o a una respuesta, sino ideas, preguntas, propuestas y relatos que se entrelazan para crear un diálogo, un tránsito espontáneo que invita a visitar los paisajes repletos de cuestionamientos infinitamente posibles que se pueden apreciar en la danza contemporánea. La variedad de escritos de este libro refleja también la diversidad de sus autor@s, alejad@s del mundo de la academia o relacionad@s con este -de la licenciatura al doctorado-, provenientes de diferentes universos y con experiencias variadas -de la danza, pasando por la filosofía, a la antropología, dando espacio a la transdisciplina-, que aventuran aquí nuevas lecturas que sin duda podrían significar un enriquecimiento del panorama de la reflexión crítica sobre las artes, específicamente sobre la danza, y más específicamente aún en Chile.

La intención de este texto preciso -el que escribo “ahora”, viernes 24 de octubre del 2014, 12:52, pues ya mañana, ya en un segundo, el ahora será pasado, y tal como en las “efímeras” artes escénicas, según las teorías provenientes de los *Performance Studies*, cada instante es irrepetible y sólo puede ser “representado” por uno “posterior”¹⁹- no es sino ilustrar la multiplicidad de visiones que puede contener lo nombrado como danza contemporánea para introducir el recorrido vagabundo que ha unido a l@s autor@s presentes a compartir sus reflexiones.

Para much@s la respuesta es evidente, la danza contemporánea es aquella que se efectúa “ahora”. Pero la cosa se complica si comprendemos lo contemporáneo en la danza como “una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, una relación con el tiempo que se adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo”²⁰ y no como un sinónimo exacto de “ahora”.

¹⁹ Sobre el debate entre “la fugacidad” de las artes escénicas y su relación al archivo recomiendo leer los interesantes textos: SCHNEIDER, Rebecca, “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, DE NAVERAN, Isabel (ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Mercat de les flors, Alcalá, 2010. TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, Durham, 2003. LEPECKI, André, *Agotar la danza, Performance y política del movimiento*, Mercat de les Flors, Alcalá, 2008.

²⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 18.

Por un lado, cuando pensamos que el término danza contemporánea es utilizado en Chile desde los años 70, por no nombrar otros lugares donde esta noción aparece más temprano aún, nos instalamos en lo contemporáneo desde un punto de vista cronológico y no necesariamente estético. Durante los años 70 existían en este país artistas cuya práctica era autodenominada danza contemporánea, práctica que, sin duda, tanto por su historicidad como por su contexto, podría diferenciarse estéticamente de muchas de las producciones observadas como parte de la danza contemporánea actual. Sin embargo, sería absurdo negar que la danza contemporánea realizada durante los años 70 era efectivamente la danza contemporánea de “esos” años: ¿El “ahora” podría entonces ser un lapso de tiempo de 40 años o más?

Por otro lado, la danza que se hace “ahora” es infinitamente variada (inclusive si vamos más allá y en vez de pensar únicamente en el “ahora” pensamos en el “aquí y el ahora”). La danza de repertorios ancestrales, la danza proveniente de tradiciones heredadas de siglos atrás también se efectúa ahora, pero l@s mism@s artistas, tanto l@s que se autoproclaman como artistas de la danza contemporánea como aquell@s que no lo hacen, efectúan una distinción. Esta vez nos situamos en lo contemporáneo desde un punto de vista estético y no cronológico. Por dar ciertos ejemplos, generalmente la danza clásica que se hace hoy no se considera danza contemporánea y la danza “folclórica” tampoco entra en la casilla. Se excluyen muchos otros tipos de danza, aunque hayan sido creados recientemente. Sin embargo, se puede apreciar que se auto-denominan como artistas de la danza contemporánea una enorme cantidad de creadores proviniendo de territorios muy diferentes, con propuestas de una heterogeneidad asombrosa, con metodologías, lenguajes, influencias, formaciones, técnicas, acercamientos a otras artes y a otras disciplinas, ideas, aspiraciones, recorridos, gustos, usos del cuerpo, de la escena (o no escena) y sus artificios, etc. absolutamente diversos.

¿Será entonces que más que un estilo o tipo identificable de danza, más que una técnica o un conjunto de técnicas, más que un movimiento, más que una corriente artística, la danza contemporánea es una auto-categorización que - aunque para algun@s sea arbitraria- tiene la especificidad de ser auto-adjudicada dentro de una pluralidad de concepciones?

La danza contemporánea como auto-categoría discutible puede a la vez acercarse o diferenciarse, por ejemplo, de la danza postmoderna e incluso de la danza moderna, que a pesar de su aproximación a definiciones temporales conllevan ciertos principios estéticos, que, aunque sean absolutamente debatidos, las encierran en ciertas formas que tienen que ver con el cuestionamiento de “lo anterior” en una suerte de cronología histórica (occidentalizante y observada desde un prisma absolutamente parcial) de movimientos artísticos. Lo moderno por ejemplo, es una categoría que se definiría en relación al reconocimiento de una voluntad de renovación, a una actitud hostil hacia el pasado, rechazando no sólo las ideas, sino también las formas “antiguas”. Sería, entonces, una cuestión de “oposición y conciencia de ruptura”²¹, que diferiría de un período anterior y afirmaría otra cosa que lo que fue. Sin embargo, y al igual que lo hemos visto con la idea de lo contemporáneo:

Si lo *moderno* es lo nuevo²², a medida que pasa el tiempo lo que es *moderno* deja de ser moderno y así aparecen nuevas formas de ruptura, nuevas modernidades que se oponen a lo que, anteriormente, fue moderno. La famosa “ruptura moderna con la tradición” ha durado suficientemente para producir su propia tradición.²³

²¹ SOURIAU, Anne (ed.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Quadrige PUF, 2004, Paris, p. 1018.

²² El término “moderno” está relacionado con “lo nuevo” antes que nada por su etimología. La nota es mía.

²³ ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, KOSTELANETZ, Richard (ed.), Collier Books, New York, 1965, p. 11.

De esta manera, “lo moderno existe sólo en relación con un anterior”²⁴ y lo que es moderno puede evolucionar y variar según los periodos de su propia historia. Y es allí donde aparece entonces la gran pregunta: ¿Cuándo comienza y cuándo termina la modernidad? Dicho cuestionamiento posee una multiplicidad de respuestas, muchas con elocuentes argumentos que las validan según el contexto de utilización del término o que confluyen en una suerte de incógnita variable, aceptando la pluralidad de terrenos a través de los cuales esta noción circula. En cuanto a la danza moderna, se puede enunciar, con ciertas reservas, que esta apareció entre finales del siglo 19 y principios del siglo 20 como una forma de contestación frente a la tradición hegemónica del ballet clásico. Históricamente se suele nombrar un primer momento de ruptura, formado principalmente por Isadora Duncan, Loïe Fuller y Ruth St. Denis en Estados Unidos, así como Rudolf von Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss en Alemania. Este proceso terminó finalmente por consolidar nuevas formas de hacer danza, que fueron clasificadas como danza moderna, pasando, en la mayoría de los casos, de la experimentación a la academización. La idea de danza moderna es, hasta ahora, controvertida ya que el fenómeno, más que “modernista”²⁵, responde más bien a un acto “romántico” que con el tiempo se fortaleció en términos de modernidad y al que se le puede añadir la propia heterogeneidad de estilos que se conjugaron como modelos modernistas. Es posible decir entonces que lo moderno en danza siempre tuvo un carácter “ambiguo y potencialmente contradictorio por la forma en que intentó criticar lo que son las condiciones de su propia posibilidad.”²⁶ Por ejemplo, para la historiadora estadounidense de la danza Sally Banes, la “danza moderna, a pesar de la relación cronológica con las otras artes modernas, no aplica los mismos principios estéticos que estas.”²⁷

²⁴ SOURIAU, *Vocabulaire d'Esthétique...*, op. cit., p. 1018.

²⁵ Relativo al arte moderno y a sus vanguardias.

²⁶ BURT, Ramsay, “Modernism, Masculinity and Sexuality in Nijinsky's *L'Après-midi d'un faune*”, BRIGINSHAW, Valerie, BURT, Ramsay, *Writing Dancing Together*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009, p. 43.

²⁷ BANES, Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, London, 1994, p. 302.

Banes va más lejos aún proponiendo la teoría según la cual “la *danza moderna* no ha sido jamás realmente *modernista*.”²⁸ Para esta autora:

Los inicios de la danza moderna comprometieron tanto la forma como el contenido; paralelizaban la ruptura simultánea de las artes visuales del modernismo -aunque la danza moderna nunca fue realmente modernista en el sentido de Greenberg²⁹-.³⁰

Esta afirmación indica, por tanto, que la danza moderna, a pesar de la relación cronológica, e incluso ideológica, con otras formas de arte modernas, no aplica completamente los mismos principios estéticos que estas últimas. Banes justifica su afirmación explicando que la reflexión sobre las propiedades del *medium* del arte, la exposición de sus cualidades esenciales, así como la eliminación de todo contenido externo a él, que define el modernismo en las artes, nunca ha caracterizado a la danza moderna:

La reflexividad modernista requiere algo más, es decir, que los elementos formales del trabajo abstracto sean considerados como reveladores de las características esenciales del medio de expresión. Históricamente, esto implica una dimensión semántica adicional -que la obra no sólo sea en sí misma- que concierna también el hecho de ser el tipo de cosa que es.³¹

Así, dado que la danza moderna se conformaría más bien como un estilo simbolista y expresionista, podemos entender por qué Banes afirma que este tipo de danza no “calza” con los principios estéticos buscados en los movimientos modernistas del arte.

²⁸ BANES, Sally, *Terpsichore en Baskets. Postmodern Dance*, Chiron, Paris, 2002, p. 19.

²⁹ Clement Greenberg (1909-1994) fue un polémico crítico de arte estadounidense. Es probablemente el teórico que ha levantado más problemáticas acerca del arte moderno y la pintura estadounidense. Su nombre queda asociado al expresionismo abstracto y al triunfo de la Escuela de Nueva York. Era cercano a Jackson Pollock y a Lee Krasner. Cf. CABANNE, Pierre, *Dictionnaire des arts*, Éd. de l'amateur, Paris, 2000, p. 432.

³⁰ BANES, *Writing Dancing...*, *op. cit.*, pp. 304-305.

³¹ *Ibid.*, p. 305.

A partir de los años sesenta, una nueva generación de bailarín@s, auto-denominad@s como postmodernos comenzó a realizar exploraciones artísticas donde la ruptura de códigos iba más allá de la búsqueda de expresión de un mensaje:

Dado que las preocupaciones de la generación anterior eran lo simbólico y lo expresivo (en vez de lo abstracto), una forma de romper con la tradición de la *modern dance* fue adherir a las inquietudes -reflexivas- modernistas y explorar los dispositivos que construyen la danza.³²

Las nuevas estrategias de est@s coreógraf@s, que estaban lejos de la estilización del movimiento y de las estructuras legibles de la danza moderna, serían tal vez más apropiadas a una lectura efectivamente modernista de la danza. Sin embargo, algunos aspectos de la danza postmoderna también coinciden totalmente con las nociones postmodernas observadas en las otras artes (y con ello podemos comprobar cómo es fácil caer en la peligrosa trampa de las categorizaciones estéticas sin otro fin que el de la clasificación).

El término postmodernidad fue introducido en los años sesenta por Daniel Bell, en su libro *The End of Ideology*³³, aplicándolo a un nuevo estilo arquitectónico. En ese tiempo, el concepto se comenzó a utilizar en la música y las artes en general, implicando un tejido personalizado y a menudo lúdico con elementos históricos, materiales vernáculos, influencias de otras culturas, intercambios entre formas artísticas, nuevas relaciones con el público, etc. Pero no es hasta 1979³⁴, cuando Jean-François Lyotard la retoma

³² *Ibíd.*

³³ BELL, Daniel, *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Free Press, New York, 1965.

³⁴ Nótese que la coreógrafa Yvonne Rainer ya había denominado su práctica creativa y la del grupo de artistas del *Judson Church Theater* como "danza postmoderna" a principios de los años 60.

en el título de su libro *La condición postmoderna*³⁵, obra que se convirtió en un referente para la definición de la postmodernidad, que el concepto ganó un importante lugar en el vocabulario filosófico y sociológico, aunque se mantendrá siempre impreciso y sujeto a muchas controversias.

Por una parte, para el recientemente fallecido filósofo francés Michel Bernard lo postmoderno se comprende “sólo en relación a lo moderno, suponiendo seguirlo cronológicamente y axiológicamente, se define por subvertir la modernidad, por el rechazo de la idea misma de progreso, por el rechazo de todos los valores referenciales.”³⁶ Pero por otra parte, Lyotard sugiere que la modernidad estaría agotada y que, por lo tanto, lo postmoderno representaría el fin de la modernidad o el fracaso del proyecto moderno. Lo moderno sería considerado altamente racional y rígido, mientras que lo postmoderno parecería irracional y flexible. Sin embargo, el propio Lyotard reconoce que la postmodernidad es parte de lo moderno, ya que participa de la idea modernista según la cual “todo lo que es recibido proviniendo de un ayer debe ser sospechado”³⁷, que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una forma de vivir y de pensar absolutamente nueva. Tal ruptura, añade el filósofo, es “más bien una forma de olvidar o de reprimir el pasado [...] más que de sobrepasarlo.”³⁸ Se trata entonces de una “categoría que es doblemente ambigua respecto a la primera ambigüedad de la modernidad.”³⁹ Esta categoría no puede entonces comprenderse únicamente en términos de “período histórico cronológicamente determinable, sino fuera de los límites históricos asignables.”⁴⁰ Y esto debido a que:

³⁵ LYOTARD, Jean-François, *La condition Postmoderne. Rapport Sur le Savoir*, Éd. de Minuit, Paris, 1979.

³⁶ BERNARD, Michel, “Généalogie et pouvoir d’un discours : De l’usage des catégories, moderne, contemporain à propos de la danse”, *Rue Descartes*, 2004, N° 44, p. 22-23.

³⁷ LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*, Galilée, Paris, 1986, p. 28, 114-115.

³⁸ *Ibid.*, p. 115.

³⁹ BERNARD, “Généalogie et pouvoir...”, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰ CHARLES, Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l’esprit de la musique*, PUF, Paris, 2001, p. 22.

Si lo moderno es lo que existe “hoy”, lo postmoderno sólo puede ser lo que aún no existe. Sin embargo, podemos admitir el concepto postmoderno para indicar, no un futuro, sino un hoy que se distingue de una modernidad que comienza a caducarse y agotarse.⁴¹

De este modo, lo postmoderno, que supone que “en la época misma de la modernidad, sea posible escapar de esta modernidad”⁴² podría definirse como una actitud o como un espíritu de la época. En artes, lo postmoderno no sería entonces un simple movimiento o una corriente estética, sino más bien una nueva sensibilidad que se expresa. El arte postmoderno se concibe como un arte inquieto por la memoria en un mundo moderno que viviría en la destrucción y el olvido. Con l@s coreógraf@s de la danza postmoderna nos encontramos con la ironía, el juego, las referencias históricas acríicas, nuevas relaciones artísticas con el público, así como un carácter transdisciplinario inédito. Esta contradicción nos indica entonces que la danza postmoderna no es definible de manera absoluta. L@s artistas de este movimiento podrían ser asociad@s a la vez con el modernismo y con el postmodernismo en las otras artes. Sus obras eran a menudo abstractas y reflexivas, pero también inmersas en el cotidiano, examinando las convenciones históricas y vernáculas.

¿Dónde se encuentra la danza contemporánea en todo esto? Es posible que la llamada danza contemporánea sea una categoría con la posibilidad de englobar muchas más formas -principalmente aquellas que pueden considerarse modernas o postmodernas-, mientras sea auto-adjudicada (aunque, afortunadamente, siempre haya quienes discutan dichas categorizaciones). Para much@s el término danza contemporánea no significa nada, no es válido o no sirve para una buena comprensión de los fenómenos estéticos. Sin embargo -aunque esas afirmaciones parezcan más

⁴¹ SOURIAU, *Vocabulaire d'Esthétique...*, op. cit., p. 1018-1019.

⁴² CHARLES, *La fiction de la postmodernité...*, op. cit., p. 11.

una opción enunciativa que otra cosa-, entonces: ¿Porqué esa necesidad de auto-categorizarse? La clasificación estética e histórica de las diferentes disciplinas artísticas puede responder a una necesidad de organización para una mejor comprensión de sus prácticas, pero eso no es suficiente para explicar esa necesidad de encasillar, que, como ya hemos visto, muchas veces es arbitraria o se basa en justificaciones ligeras que atañen más a lo cronológico que a la materia artística misma. De esta necesidad surgen categorías y términos que “se inscriben en el marco de una designación discursiva”⁴³, como es el caso de lo llamado moderno, postmoderno y contemporáneo. Estas categorías:

Implican un deseo de enunciación que proviene de una búsqueda de identificación, delimitación. [Se trata también de] un deseo de valoración por la supremacía de un de juicio de valor, como medio de comparación.⁴⁴

Sin embargo, las categorizaciones de los movimientos artísticos, por la asignación de designaciones “valorizadoras”, producidas por l@s historiador@s y teóric@s del arte, son a menudo reestudiadas y puestas en duda, a medida que el tiempo pasa y que nuevas problemáticas aparecen. Así sucedió con el anuncio triunfal del “fin del arte” de Arthur Danto⁴⁵, en los años 70, refiriéndose a las artes visuales y a su tendencia reflexiva de puesta en duda del concepto mismo de arte que será retomada por otras disciplinas creativas, especialmente las de la escena, y reactualizada en una redefinición perpetua de los límites entre el arte y la vida. Las categorías comienzan a desvanecerse, y no únicamente entre las diferentes disciplinas y entre sus “fases” temporales.

⁴³ BERNARD, “Généalogie et pouvoir...”, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

Pero la necesidad de identificación es fuerte y la deconstrucción misma de las categorías conlleva a construir o a (re)producir otras, a través de nuevos procedimientos. Las categorías fluctúan y reaparecen al menor intento de “designación discursiva”, tanto los *ready-mades* de Marcel Duchamp -quien, es necesario recordar que durante su carrera artística ha sido catalogado de impresionista, futurista, dadaísta, artista contemporáneo y charlatán-, las performances de Joseph Bueys, como las “obras” de “no-danza” del francés Boris Charmatz son incluidas en la vasta categoría del arte contemporáneo donde rebota un eco en las paredes del museo: ¿Acaso el arte no es otra cosa que la idea?

Asimismo con la problemática de las vanguardias, que se vienen sucediendo desde los primeros manifiestos modernistas, aquellos de todos los “ismos” que tanto cambiaron la percepción del arte, conllevando inevitablemente a la pregunta válida tanto desde los inicios del dadaísmo, pasando por el situacionismo hasta la danza contemporánea más actual y rupturista: ¿Qué es la vanguardia cuando se convierte en un producto de masa comercializable?

En el caso de la danza contemporánea el cuestionamiento por su categoría podría también tomar otro camino que se relaciona con la necesidad de pertenecer a una comunidad que da un cierto estatus y eso, combinado inexorablemente a la comercialización pues ¿Cómo vender un producto que no tiene nombre? Ser “parte de”, hacer tal o tal tipo de danza implica, aunque sea de manera inconsciente, un cierto reconocimiento, que puede existir únicamente entre l@s pares, que va de la mano con la legitimización de una posición, haciendo un uso estratégico de la categoría. Este uso muchas veces está ligado con una necesidad exterior, por ejemplo para relacionarse con la institución, más que con una verdadera necesidad interior, protegiéndose en un contexto que no puede ser cuestionado y que incluye o excluye ciertos discursos críticos.

Pero también esa auto-categorización proviene a menudo de un deseo de identificarse y comprender su propia práctica, lo que es perfectamente comprensible en el universo de la danza contemporánea que reúne de manera ecléctica tantas formas. Por eso es posible leer o escuchar descripciones infinitamente variadas sobre la danza contemporánea: Como sinónimo de creación perpetua (y ya no una acumulación de repertorio), de investigación corporal y escénica -muchas veces acompañada o fusionada con la investigación teórica-, como movimiento que cristaliza en el cuerpo un pensamiento contemporáneo o un contexto del “aquí y del ahora”, como práctica holística, como nueva ruptura frente a cánones creativos de representación, como provocación, como alejamiento de formas hegemónicas narrativas, como corriente ligada a su historicidad, como creación ya no separada de otras disciplinas artísticas y de producción de conocimiento (multi/pluri/trans/inter/anti/in/disciplina), como arte experimental, como conformación de relaciones horizontales con el espectador y entre artistas, como práctica inseparable de lo cotidiano, como expresión de la subjetividad, como práctica escénica sin necesidad de “decir nada”, como modo de resistencia ideológica a través del cuerpo⁴⁶, como pastiche de “modos de hacer”, como libertad generada a través de metodologías individuales, como nueva forma de creación en colectivo, como autocrítica, como arte críptico (y muchas veces elitista), como experiencia somática transformadora, como teatralidad, como conciencia del espacio común de la experiencia estética escénica, como búsqueda permanente, como cuestionamientos hacia la propia disciplina de la danza, etc.

⁴⁶ La obra de la artista visual estadounidense Barbara Kruger *Your Body is a Battleground* (1989): “Tu cuerpo es un campo de batalla”, otorgará al mundo esa frase clave, que resume el pensamiento feminista influenciado por los trabajos de Michel Foucault, alcanzando a varias generaciones de artistas y activistas. Dicha frase es retomada en los estudios en danza, en primera instancia, por Sally Banes y luego por la recientemente fallecida teórica de la danza Laurence Louppe para escribir sobre danza postmoderna y danza contemporánea como prácticas de resistencia frente a lo hegemónico y a los valores sexistas de roles binarios y heteronormados de género. Estas reinterpretaciones del “cuerpo como un campo de batalla”, serán revisitadas unas páginas más abajo en el capítulo denominado “Entre un gesto y una práctica. Algunas articulaciones para una reflexión política en danza”.

Termino esta introducción con una anécdota que, aunque risible, no deja de esclarecer ciertas formas de pensar la danza y de ofrecer aún más cuestionamientos interesantes sobre la problemática de la categorización de la danza contemporánea (y la danza en general): En julio del 2002 el festival irlandés de danza en aquel entonces llamado *International Dance Festival Ireland* y hoy denominado *Dublin Dance Festival*, recibió una querrela de parte de uno sus espectadores denominado Raymond Whitehead por “contrato incumplido y falsa publicidad”. La demanda recibida por los tribunales irlandeses explicitaba que el coreógrafo francés Jérôme Bel, considerado como un representante de la danza contemporánea, exhibía en su obra epónima (creada en 1995) un atentado a la moral -en la pieza se puede observar al intérprete Frederick Saquette desnudo recubriendo su pene con su escroto- que no tiene nada que ver con la danza, exigiendo 38.000 euros en daños y perjuicios como compensación para el espectador afectado. En palabras de ese propio espectador, Raymond Whitehead: “La obra no contenía ni un sólo paso de danza”. Más allá del hecho que la corte irlandesa haya tomado en serio este juicio, aunque el *International Dance Festival Ireland* haya sido exculpado dos años más tarde -y aunque el propio Bel se considera como creador de la denominada “no-danza”-, es interesante pensar justamente ¿Cuál es la idea que un@ se puede hacer de la danza? Y, más específicamente la posibilidad que nos otorga la danza contemporánea de preguntarnos: ¿Existe alguna idea en especial que hacerse de la danza?

FRONTERAS INVISIBLES

REFLEXIONES PARCIALES SOBRE “LO CONTEMPORÁNEO” EN LA ESCENA ACTUAL

Camilo Rossel*

Al igual que ciertos inmensos imperios del pasado, las fronteras de la música culta tienen algo de hipotético y a la vez de muy cierto. Nadie sabe muy bien dónde están, pero está claro que en algún sitio están. Se da por descontada una geografía de la experiencia musical que dibuja y sanciona fronteras ineludibles y meticulosas: aquellas por las que, se la mire por donde se la mire, a Brahms y a los Beatles les competen paisajes e idiomas diferentes. [...] En cuanto al público, se adecua de buen grado, amparado por un sistema que proporciona a sus necesidades un orden útil, en nada diferente al ya experimentado en las agradables visitas a los supermercados. [...] Como sucede a menudo, sin embargo, también aquí se abre camino la tendencia a olvidar la falta de fundamentos del punto de partida tributando a la convención un determinado valor de verdad.⁴⁷

Alessandro Baricco

Consideraciones preliminares

Si bien el epígrafe de Baricco que abre este texto se refiere, de forma explícita y directa, a la categoría de “música culta”, me parece que sus

* Doctor © en Filosofía c/m en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile y Licenciado en Artes c/m en Teoría de la Música de la misma Universidad. Se ha desempeñado como académico en diversas universidades del país, principalmente en la Universidad de Chile, en las áreas de Estética, Teoría e Historia de las Artes, Filosofía, entre otras. Sus áreas de investigación tienen que ver fundamentalmente con los problemas estéticos del arte en el siglo XX así como con la teoría del Sujeto, trabajando un enfoque interdisciplinar y transversal. Es autor del libro *Preludios. Ensayos sobre música, filosofía y escritura* (2007) y co-traductor del libro *El reparto de lo sensible* (LOM, 2009) de Jacques Rancière. Asimismo ha publicado los artículos “Audición, sonido y sujeto” en la *Revista de Teoría del Arte del Departamento de Teoría del Arte de la Universidad de Chile* e “Historia, identidad, música y escritura; la aporía de ‘lo chileno’ en el ensayo musicológico Chileno” para la *Revista Analecta* de la Universidad de Viña del Mar. En el ámbito escénico ha participado como director en las investigaciones coreográficas *Trío B. Los músculos también desean* (Fondart 2014) y *Trilogía Cuerpo Modernidad* (Fondart 2011), como intérprete en las coreografías *Homínidos de fondo* y *Fárragos*, de la coreógrafa Nuri Gutés, y como asistente de dirección en la obra teatral *Lo inesperado* (Fondart 2005) de Fabrice Melquiot, dirigida por Constance Posner.

⁴⁷ BARICCO, Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid, 2000, p. 9.

afirmaciones son completamente aplicables al problema que intentaré esbozar en estas líneas; esto sería, si se me permite parafrasear a Baricco, ciertas implicancias de aquella fantasmagórica y, a la vez, muy concreta categoría de “contemporáneo(a)” con la que se revisten ciertas prácticas escénicas actuales. Siguiendo con la paráfrasis, si bien nadie sabe muy bien dónde están aquellas fronteras del imperio de “lo contemporáneo” está claro que, en aquella geografía un tanto mitológica, hay ciertas prácticas escénicas, ciertos atrevimientos -o, si se quiere, ciertos excesos- que inmediatamente situarían a una obra al interior -o fuera- de dicho reino. Por lo demás una buena parte de los textos que intentan reflexionar sobre lo escénico, sobre todo en el campo de la danza -y sobre todo en Chile-, parten de la certeza sobre la existencia de otras tantas fronteras, tan fantasmagóricas y a la vez concretas, como aquella de “lo contemporáneo” que dibujarían otros tantos reinos o imperios tan huidizos como aquel. Más aún, mucha tinta se ha derramado en defensa de las fronteras de todos aquellos reinos; cuántas veces no hemos visto reducida la labor teórica a un simple ejercicio cartográfico que intenta dibujar, siempre en vano, lo más exactamente posible aquellas fronteras provinciales dejando bien claro que la danza-teatro no sería lo mismo que el teatro-danza, o viceversa, o que es posible explicar tal o cual obra o coreógrafo por su proveniencia del reino de “lo moderno”, “lo contemporáneo”, “lo posmoderno”, “lo expresionista”, “lo expresivista”, o tantos otros.

En este contexto me parece que es necesario reflexionar sobre aquella categoría de “lo contemporáneo” en las prácticas escénicas sin un afán sólo cartográfico o taxonómico. En efecto, trabajar con una categoría tan fantasmal como aquella, pero que a la vez determina de un modo tan importante muchas de las prácticas escénicas, de las teorías en circulación y de los supuestos desde los cuales trabajan muchos creadores e intérpretes hoy en día, requiere detenerse un momento a considerar un modo de abordaje que permita *pensar* una categoría tal y no sólo usarla como adjetivo o como suma de obras y discursos.

En este sentido, y en todo caso, de ninguna manera el presente texto pretende articular una teoría sobre “lo contemporáneo” en la escena actual, si no, más bien, abordar una o dos cuestiones que, a mi juicio, podrían servir a modo de “cuñas” para abrir y comenzar a pensar críticamente aquella categoría. La primera de estas cuestiones tiene que ver con toda la serie de problemas vinculados a la noción de *experiencia* tanto en la práctica como en la teoría escénica dentro de la última mitad del siglo XX, cuestión que, por lo demás, nos llevará necesariamente a tocar el tradicional problema moderno en torno a la relación entre representación, verdad y reflexión.

La consciencia de lo escénico, entre la experiencia y la presencia

En gran medida se podría afirmar que el acercamiento reflexivo al fenómeno escénico está directamente vinculado con el reconocimiento de que dicho fenómeno, antes que con la producción de un objeto, tendría que ver con la producción de una experiencia. Desde diversas perspectivas y diversas prácticas, personajes como Isadora Duncan, Gordon Craig, Appia, Loïe Fuller, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, por mencionar sólo algunos nombres, abren, a comienzos del siglo XX, esta consciencia sobre el carácter experiencial de lo escénico poniendo atención en su carácter de acontecimiento, destacando, a través de diversos recursos, aquella idea de presencia, de comunión en el “aquí y ahora” que sería lo fundamental para generar una experiencia en toda producción escénica. La misma dificultad, o demora, en la articulación de una reflexión escénica propiamente tal desde el campo de la academia durante la segunda mitad del siglo XX podría ser pensada desde la resistencia, de la propia práctica teórica, a entender este carácter vivencial y experiencial con el que se identifica el acontecimiento escénico.

No es casual que las primeras teorías sobre lo escénico en el marco de la academia provinieran del ámbito de la semiótica y la teoría literaria y no es

casual, tampoco, que perseverarán en una misma dirección; transformar al hecho teatral -pues eran teorías sobre el teatro más que sobre lo escénico en su sentido más amplio-, transformar el hecho teatral, decía, en un “texto espectacular”, es decir, en una partitura fija que se pudiera visitar una y otra vez. Será recién con la institucionalización de los *performance studies* a mediados de los años 60, a través de figuras como Richard Schechner y Diana Taylor, que comenzará a aparecer teóricamente una especificidad en torno a lo escénico pero que, en términos prácticos, no dialogará tanto con el teatro y la danza sino más bien con las derivaciones performáticas de las artes visuales.

Recién en los últimos treinta años algunos teóricos enfocarán el asunto de la presencia como lugar fundamental, o al menos importante, del acontecimiento escénico; a principios de los 80 Yuri Lotman, desde el campo de la semiótica, irá un poco más allá de la revisión de lo escénico como texto espectacular reconociendo que la cuestión de la presencia era fundamental para la comprensión del hecho escénico pues, tal como el mismo autor señala, a diferencia de otros lenguajes “sólo el teatro exige un destinatario dado en presencia”⁴⁸, cuestión que se podrá ver reiterada en uno de los textos emblemáticos de fines de siglo -que en gran medida capturó la discusión teórico-teatral de la última década y media-, me refiero al famoso *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann. En él, el autor define el teatro como un “lapso de vida en común”⁴⁹, cuestión que, a la larga, le permite plantear toda su teoría de lo posdramático, nuevamente, como “texto espectacular”⁵⁰ dado en presencia. Por otra parte, y en los últimos años, autores como Erika Fischer-Lichte⁵¹ o André Lepecki⁵² han resaltado, sobre esta cuestión de la presencia, un cierto agotamiento recursivo que sería

⁴⁸ LOTMAN, Yuri, “Semiótica de la escena”, *Semiósfera Vol. III*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 65.

⁴⁹ LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Posdramático*. Cendeac, México, 2013, p. 27.

⁵⁰ Esta idea de “texto espectacular” donde el texto dramático sería sólo otro de los recursos puestos en escena y ya no el elemento soberano y fundamental es a lo que Lehmann denomina posdramático.

⁵¹ Cf. FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid, 2004.

⁵² Cf. LEPECKI, *Agotar la danza...*, *op. cit.*

propio de los fenómenos escénicos de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

Pero adentrándonos en el problema en sí, más allá del tratamiento que ha recibido por parte de la teoría escénica, llama la atención que este carácter experiencial y presencial de lo escénico va a contrapelo de una sociedad identificada, sobre todo a partir de las últimas dos décadas del siglo XX, con la paulatina y acelerada desmaterialización de los vínculos sociales. En este sentido (y así lo entenderán todas estas teorías y sobre todo muchas de las prácticas escénicas) la cuestión de la presencia en el ámbito escénico vendría a proponerse como un proceso crítico de aquella desmaterialización del lazo social. Pero, tomando el asunto por el lado de la pura conjetura casi silogística: ¿No debería llamarnos la atención el gran éxito de este tipo de teorías y prácticas en una sociedad concentrada en la desmaterialización? Por supuesto que cuando digo éxito estoy lejos de pensar en salas de teatro o danza llenas o en el reconocimiento masivo de *performers*, coreógrafos o directores, sino más bien me refiero a la penetración y aceptación de dicho modelo por parte del propio campo artístico y escénico.

Decía que debería llamarnos la atención porque no sólo nos obliga a preguntarnos por la naturaleza de lo escénico sino también por su supervivencia y función en el contexto de una sociedad con estas características. En este sentido lo escénico aparecería como el lugar de los “cuerpos pesados” -o en muchos sentido el lugar de “el cuerpo”-, el lugar de una cierta “materialidad de la comunicación”, tal como diría Lehmann, frente a una sociedad donde aquella comunicación es una cuestión cada vez más virtual, mediada por máquinas que nos hacen olvidar su carácter material. Y entonces, nuevamente, se impone la pregunta por la función que tendría esta fijación con la presencia -y con el cuerpo-. En este sentido creo que hay una cierta inquietud que ha recorrido el siglo XX en relación con estas cuestiones y que nos puede orientar para pensar el asunto; dicha inquietud sería la pregunta por el coeficiente crítico, transformador y político del

acontecimiento escénico; de Brecht y Artaud al grupo peruano *Yuyachkani* o al *Teatro la Mala Clase* en Chile, del *Judson Dance Theater* a Xavier Le Roy o al colectivo chileno *La Vitrina*, se podría rastrear una inquietud, más que por la presencia, por la experiencia escénica y por cómo esta experiencia permitiría generar una transformación de quienes comparten el acontecimiento escénico en función de permitirles reflexionar y accionar en el entorno social en el cual se desarrollan.

En este sentido, gran parte de aquel desarrollo teórico que describía hace un momento insiste en un modo de comprensión de la experiencia supeditado a la presencia, la cual es entendida como una mera superposición espacial de los cuerpos. Este enfoque, a mi juicio, elimina el potencial crítico contenido en el problema de la experiencia tal como lo trabajó la reflexión estética moderna⁵³ -desde mediados del siglo XVIII en adelante- y la propia práctica artística desde fines del siglo XVIII, momento en el que aquella se configura como una serie de operaciones que ya no tienen sólo que ver con un conocimiento técnico material vinculado a la construcción de un objeto, sino con toda una serie de cuestiones relacionadas con el problema mismo del conocer, problemas que todavía pueden ser claramente leídos en la producción de aquellos creadores de principios del siglo XX que mencionaba más arriba. A riesgo de desviarme del tema propiamente escénico -y de extenderme demasiado- me parece pertinente revisar un poco mejor estos problemas en torno a la noción de experiencia en la modernidad para, a partir de ello, volver sobre el asunto escénico y proponer algunas reflexiones.

⁵³ A propósito de los avatares y malos entendidos en torno al término "moderno" ya señalados en la introducción de este mismo libro, me parece necesario aclarar que la utilización que haré en este artículo de aquella categoría se vincula más con la consideración filosófica de dicho término que con la utilización estilística que hacen de él autores como Greenberg y otros. En este sentido comprenderé por "moderna" toda aquella transformación epistémica iniciada con el pensamiento de Descartes y asentada a fines del siglo XVIII que involucrará, evidentemente, una transformación en las prácticas sociales que será evidente a partir del siglo XIX. Cf. HOBBSAWM, Eric, *La era de la revolución, 1789-1848*, Ed. Crítica, Barcelona 1997. HOBBSAWM, Eric, *La era del capital, 1848-1875*, Ed. Crítica, Barcelona 1998. HOBBSAWM, Eric, *La era del imperio, 1875-1914*, Planeta, Barcelona 1998.

Experiencia y modernidad

*Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo*⁵⁴.

Giorgio Agamben

El 25 de julio del 2009 murió en Somerset, Inglaterra, Henry John Patch, más conocido como Harry Patch, el último de los sobrevivientes de aquel infierno de sangre y fango que fueron las trincheras de la primera guerra mundial. En alguno de sus relatos sobre la experiencia de las trincheras mencionaba los fusilamientos de “cobardes” que se iban haciendo cada vez más frecuentes en ambos bandos a medida que la guerra avanzaba; se trataba de soldados que ignoraban por completo las órdenes de sus oficiales permaneciendo sentados en las trincheras o bunkers mirando hacia la nada, muchas veces incluso sonriendo a pesar del intenso fuego enemigo que los asediaba. Los soldados sabían que no se trataba de cobardes. Con el pasar de los meses los diferentes altos mandos también lo reconocieron catalogándolos como *enfermos de guerra*, prontamente surgirían nombres en todos los bandos para esta nueva enfermedad; *Kriegszitterer* en los alemanes, *obusite* en los franceses, *Shell-shock* en los ingleses. En las trincheras se conocería como *la mirada de las mil yardas*, la mirada de aquellos que ya no experimentaban el horror que los rodeaba, de aquellos que naufragaban a una distancia insalvable y que desde allá, desde aquel otro extremo, lo único que podían transmitir era la imposibilidad de comunicarse con lo que tenían a su alrededor, era la mirada de esos individuos que no podían apropiarse lo que sucedía en torno a ellos ni tampoco podían comunicar nada de lo que sucedía dentro de ellos.

⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, p. 7.

Unos años más tarde, en 1933, Walter Benjamin pondría atención en esta relación entre los horrores de la guerra y lo que él llamaría una “pobreza de la experiencia” del mundo contemporáneo, lo extremo de las vivencias no enriquecía a los sujetos, al contrario, los vaciaba, esas vivencias no permitían su apropiación y devolvían autómatas que no tenían nada para compartir:

La cosa está clara -dice Benjamin- la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes regresaban enmudecidas del campo de batalla. No más ricas, sino más pobres en experiencias compartibles. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, estaba parada bajo el cielo en un paisaje en el cual solamente las nubes seguían siendo iguales y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de corrientes destructivas y explosiones, estaba el frágil y minúsculo cuerpo humano.⁵⁵

Pero ya acercándonos hacia finales del siglo XX estaría claro que aquel entumecimiento de la capacidad de experimentar no requeriría del espectáculo atroz de la guerra, no sólo la vivencia extrema del horror devolvía autómatas. La vida cotidiana en una ciudad cualquiera era suficiente para la atrofia de la experiencia, tal como reconoce Giorgio Agamben en su texto de 1978, *Infancia e Historia*:

⁵⁵ BENJAMIN, Walter, “Experiencia y pobreza”, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 166-167.

Sin embargo hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. Pues la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del diario, tan rica en noticias que lo contemplan desde una insalvable lejanía, ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento; tampoco el viaje a los infiernos de los trenes del subterráneo, ni la manifestación que de improviso bloquea la calle, ni la niebla de los gases lacrimógenos que se disipa lentamente entre los edificios del centro, ni siquiera los breves disparos de un revólver retumbando en alguna parte; tampoco la cola frente a las ventanillas de una oficina o la visita al país de Jauja del supermercado, ni los momentos eternos de muda promiscuidad con desconocidos en el ascensor o en el ómnibus. El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos -divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros- sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia.⁵⁶

Esta paulatina devastación -y a la larga imposibilidad- de la experiencia en el mundo contemporáneo deja ver una de las aristas quizás más problemáticas y contradictorias de la dialéctica moderna; la progresiva consolidación de cierto modelo de conocimiento propio de la modernidad -al cual podríamos denominar como *conocimiento ilustrado*⁵⁷- ha llevado a la aniquilación de uno de los máximos logros de la propia modernidad: el sujeto.

⁵⁶ AGAMBEN, *Infancia... op. cit.*, p. 8.

⁵⁷ Teniendo presente todos los ecos filosóficos que mueve este término, desde Kant a Foucault pasando por Hegel y Adorno/Horkheimer.

De alguna manera se podría afirmar que el proceso de *expropiación de la experiencia* es un proceso que está en la base del desarrollo de la modernidad -al menos de uno de sus aspectos- y que determina el valor y la operatividad de los saberes al interior de ella y, en eso, configura un nuevo mapa cultural y epistemológico; la generación y diferenciación entre las disciplinas artística y científica, por ejemplo, sus dominios particulares, sus campos de acción, el lugar social que les corresponde a cada cual, toda la gama de distinciones y todos los juegos de imitaciones entre ambas pasarán por aquella paulatina transformación y recualificación del concepto de *experiencia* en el contexto de la *episteme* moderna. Dicha recualificación subsumirá a la vieja experiencia en el primado de lo técnico transformando todo saber válido en aquello que responde sólo a los parámetros de la objetividad y la operatividad.

Si bien la experiencia, o más bien lo experimental, constituirá una de las bases retóricas de la posibilidad de conocimiento en la modernidad, no hay que olvidar que el gesto que funda dicha modernidad es la total desconfianza en lo perceptual; la duda cartesiana es, antes que nada, una duda sobre la experiencia -particular y sensorial- como lugar del conocimiento y no hay que ir muy lejos en las *Meditaciones metafísicas*⁵⁸ para darse cuenta que la experiencia perdería su estatuto de aval del conocimiento. El mismo Francis Bacon será bastante puntilloso en diferenciar aquellas experiencias que sí podían fundamentar el conocimiento de aquellas otras que no eran más que caos y desorden, lo que estaría en la base de esta distinción sería una objetivación del concepto de experiencia, objetivación que permite su operatividad en el campo de la ciencia. La experiencia, señala Bacon:

Si se encuentra espontáneamente, se llama 'caso', si es expresamente buscada toma el nombre de 'experimento'. **Pero la experiencia común no es más que una escoba rota**, un proceder a tientas como quien de noche fuera merodeando aquí y

⁵⁸ DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas*, Alfaguara, Madrid, 1993.

allá con la esperanza de acertar el camino justo, cuando sería mucho más útil y prudente esperar el día, encender una luz y luego dar con la calle. El verdadero orden de la experiencia comienza al encender la luz; después se alumbra el camino, empezando por la experiencia ordenada y madura, y no por aquella discontinua y enrevesada; primero deduce los axiomas y luego procede con nuevos experimentos⁵⁹.

Esta objetivación seguirá su camino sacando de los dominios del saber particular y vivencial a aquella experiencia que puede ser garante del conocimiento y arrojándola directamente al corazón de lo técnico; la experiencia en la ciencia es aquello que sucede por fuera de aquellos que la experimentan y que requiere poder ser registrada objetivamente por instrumentos tecnológicos; cámaras, microscopios, telescopios, grabadoras, etcétera, serán las únicas capaces de aportar las pruebas para un conocimiento válido en el marco de la ciencia moderna. Se verifica, en este punto, un vuelco desde la *experiencia* -entendida como la vivencia de alguien particular que logra extraer de un acontecimiento cualquiera un “saber vital”, es decir un saber útil para la vida- hacia lo *experimental* -entendido como catalogación cuantitativa de las impresiones sensibles cuya finalidad es entender la naturaleza para dominarla-. Lo fundamental de este desplazamiento es que, a pesar de la retórica de la ciencia moderna que ha cooptado para sí el concepto de *experiencia* a través de lo experimental, el conocimiento va apareciendo cada vez más divorciado de la vivencia. Por otra parte, la posibilidad de generar un *sentido para la vida*, un saber no atrapado en la mezquina necesidad de lo fenoménico⁶⁰, sólo podría acontecer como posibilidad de alguien particular que es capaz de llevar lo universal a la escala individual para devolverlo una vez más a lo universal sin cerrarlo⁶¹,

⁵⁹ BACON, Francis, citado en AGAMBEN, *Infancia... op. cit.*, pp. 13-14. Las negritas son mías.

⁶⁰ En el sentido en que Kant utiliza el término, sobre todo en su primera crítica.

⁶¹ Siguiendo con Kant, se podría decir que, justamente, el famoso “juicio reflexionante” es un saber de este tipo, pues si bien es un juicio con validez universal no está determinado por lo universal sino reflexionado en lo particular.

manteniéndolo en una permanente tensión que requiera, cada vez, desentrelazar dicho saber en la propia vida:

Sabíamos muy bien lo que era la experiencia -nos dice nuevamente Benjamin- los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes. En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios; prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños, junto a la chimenea, ante hijos y nietos.⁶²

Y en otro texto agrega:

Y aunque hoy el ‘saber consejo’ nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia. Consecuentemente, estamos desasistidos de consejo tanto en lo que nos concierne a nosotros mismos como a los demás. **El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso.** Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla. (Sin contar con que el ser humano sólo se abre a un consejo en la medida en que es capaz de articular su situación en palabras.) El consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo.⁶³

Aquella *Sabiduría*, en tanto “aspecto épico de la verdad”, es la aceptación de la desmesura de aquella verdad en relación con el individuo particular, lo épico en el sentido que ya lo trataba Nietzsche en su *origen de la tragedia* al

⁶² BENJAMIN, “Experiencia y...”, *op. cit.*, p. 167.

⁶³ BENJAMIN, Walter, “El narrador”, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1999, pp. 114-115. Las negritas son mías.

recordarnos aquella *horrorosa sabiduría* de la cual Sileno es portador; la consciencia del *no ser* que sólo puede provenir de la particularidad del ser, de aquella “vida vivida”, como nos dice Benjamin⁶⁴. De ahí también el tradicional vínculo entre sabiduría y melancolía que ya encontramos en Aristóteles cuando señala: “Διὰ τί πάντες ὅσοι περιττοὶ γέγονασιν ἄνδρες ἢ κατὰ φιλοσοφίαν ἢ πολιτικὴν ἢ ποιήσιν ἢ τέχνας φαίνονται μελαγχολικοὶ ὄντες” [¿Cómo es que todos quienes sobresalen en la filosofía, la política, la poesía o el arte son melancólicos?]⁶⁵.

Este vínculo entre “saber vital” y melancolía está determinado por aquella inconmensurabilidad entre lo particular y lo universal, por aquel precario equilibrio entre ser y no-ser en el que se juega el *sentido* de todo saber:

El melancólico se halla en la frontera entre el ser y el no-ser: así hemos caracterizado al adivino y al loco y así caracterizamos también al héroe melancólico. El caso de Belerofonte, sin embargo, demuestra que esta situación límite proporciona al melancólico saber, comprensión y sabiduría. Ahora bien, si relacionamos esto con lo dicho sobre el adivino, así como sobre la locura originada por los dioses, podremos considerar este saber más profundo y hasta encontrar en él el origen de la filosofía.⁶⁶

La sabiduría de la cual se habla no puede ser objetivada en datos pues es un saber que requiere ser vivenciado, una búsqueda permanente cuyo único

⁶⁴ Recordemos que en *El origen de la Tragedia* Nietzsche refiere la siguiente leyenda sobre Midas y Sileno: “Según la antigua leyenda, el rey Midas persiguió durante largo tiempo en el bosque, sin poder alcanzarle, al viejo Sileno, compañero de Dionisio. Cuando al fin logró apoderarse de él, el rey le preguntó qué cosa debía el hombre preferir a toda otra y estimar por encima de todas. Inmóvil y obstinado, el demonio (*Daimon*) permanecía mudo, hasta que por fin, obligado por su vencedor, se echó a reír y pronunció estas palabras: ‘Raza efímera y miserable, hijos del azar y del dolor ¿Por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: Es no haber nacido, no *ser*, ser la *nada*. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto’”. NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p. 64.

⁶⁵ Citado por FÖLDÉNYI, László, *Melancolía*, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, p. 15.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 36.

objetivo es estar siempre aconteciendo⁶⁷. De este modo cualquier posibilidad de cierre normativo del saber es siempre una ilusión. Pero es justamente en este punto en el cual se instala el drama epistemológico de la modernidad pues la nueva *scientia experimentalis*, que vendría a ser el paradigma del conocimiento y del saber moderno, requiere una certeza que le permita ordenar el conocimiento adquirido y operar con él en la materia, dicha certeza es incompatible con aquella tensión recién señalada que abre la posibilidad a la experiencia.

El conocimiento emanado de aquellas experiencias de la *vida vivida*, como diría Benjamin, es un conocimiento que en ningún caso puede fundamentar la ciencia moderna produciendo, por lo tanto, un hiato entre conocimientos válidos socialmente y *experiencia*. La experiencia sobrepasa a la comprensión. Comprender sería aquí un delimitar, un ceñir definitivamente lo característico de algo; en cambio en la experiencia ese algo siempre se nos escapa, nunca logramos cogerlo del todo y permanece siempre como incógnita, pero es, justamente, esa fuga lo que constituye su condición de “apropiabilidad”. Experimentar, en su sentido *experiencial* -si se me permite el neologismo para referirme a aquella experiencia de la *vida vivida*-, no es una posibilidad del entendimiento ni de la conciencia, es decir, no es una posibilidad del *yo*, pues la experiencia sería aquello donde la conciencia entra en relación con eso que al mismo tiempo la constituye y la desarticula (¿El Ello?), instalándose en el hiato entre lo Uno y lo Otro, entre la identificación y la extrañeza; aquella experiencia no puede darse allí donde hay una completa desarticulación de lo individual, pues la experiencia es algo que finalmente le sucede a un alguien particular, un *yo*, pero tampoco puede darse en la completa individuación, pues el *yo* identificado por completo con sus límites,

⁶⁷ En las leyendas premodernas estas búsquedas son arquetípicas y están presentes en múltiples culturas. La leyenda medieval sobre la búsqueda del grial, cuyo objetivo es la transformación generada por la propia búsqueda; o la leyenda persa en la cual los pájaros buscan a su rey, el Simurg, para darse cuenta, finalmente, que los 30 que han sobrevivido a la aventura son el Simurg a raíz del mismo viaje realizado; la propia búsqueda de la piedra filosofal en la alquimia tanto oriental como occidental; son apenas algunos ejemplos de esta manera de comprender la sabiduría.

es decir la conciencia, es inmediato a sí, no tiene un “afuera”, una externalidad, y por lo tanto no puede ser penetrado por lo Otro. La experiencia parece requerir una relación con lo Otro, requerimos ser sorprendidos por lo inesperado y al mismo tiempo reconocerlo como propio, de ahí la necesidad del cuerpo y lo sensorial: Sin cuerpo no hay experiencia⁶⁸

El problema en este punto es que si bien las ciencias naturales permiten *operar* con lo conocido en ningún caso garantizan la posibilidad de otorgar sentido a dicho conocimiento. En el otro extremo, la experiencia, entendida como una posibilidad del sujeto, será aquello que le permita a dicho sujeto apropiarse los acontecimientos y volverlos significativos, es decir otorgarles un sentido para la vida, pero dicha experiencia ya no podrá ser garante de un conocimiento tal como es exigido por el contexto moderno. La tensión que pone en marcha la modernidad desde sus inicios está vinculada con la aporética relación entre lo que podríamos señalar como sus dos logros más emblemáticos; la Ciencia, como conocimiento objetivo de la naturaleza que entraña la posibilidad de su dominación y modificación, y el sujeto, como lugar de generación de sentido para el mundo y figura posibilitadora de la libertad. En función de esto es que podríamos aquí pensar al arte, entendido bajo los parámetros de la estética, como aquello que se viene a instalar en ese hiato abierto por la modernidad entre conocimiento y experiencia, en buenas cuentas, la propia estética, como disciplina, vendría a ser el momento en que culturalmente se toma conciencia de aquel hiato. En efecto, tal como el propio Baumgarten lo plantea, la estética surge de la necesidad de considerar científicamente lo sensible o, dicho en el lenguaje de la época, lo oscuro y confuso. Para Baumgarten la necesidad de exploración en este modo de saber

⁶⁸ El hecho de que el cuerpo, en la modernidad, se haya ido paulatinamente “instrumentalizando” es un ejemplo de este problema. En el marco de las ciencias, por ejemplo, la relación entre el cuerpo y aquellos instrumentos que permiten objetivar el saber (telescopios, microscopios, cámaras, etc.) sería ingenuo pensarla como la relación entre el cuerpo y sus extensiones sensoriales (el telescopio extiende el ojo, la grabadora extiende el oído/memoria, etc.) pues en el contexto de utilización de dicho instrumental es más bien el cuerpo el que aparece como una prolongación de aquellos instrumentos tal como Marx caracterizaría la relación entre máquina y cuerpo en el sistema industrial o como Chaplin la ilustraría genialmente en *Modern Times*.

surge, justamente, de un estudio meticuloso de la Lógica y de la captación de las imposibilidades de ésta⁶⁹:

Cuando los antiguos hablaban del mejoramiento del entendimiento, se proponía inmediatamente a la lógica como el recurso universal que debía mejorar el entendimiento en su conjunto. Sabemos en el presente que el conocimiento sensible es el fundamento del conocimiento distinto; si, por lo tanto, el conocimiento distinto tuviese que ser mejorado por completo, entonces la estética debe venir en ayuda de la lógica.⁷⁰

Por otra parte, al calificar a la estética como gnoseología, en aquella famosa definición que da de ella (“La estética [o teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del bello pensar, arte del analogón de la razón] es la ciencia del conocimiento sensible”⁷¹), está proponiendo lo sensible, quizás por primera vez en la modernidad, como un modo de conocimiento específico y no dependiente del conocimiento lógico, incluso aunque lo califique de inferior lo está dotando de una especificidad que dicho conocimiento no posee ni siquiera en Kant, pues al ser gnoseología lo sensible no es sólo una fuente para el conocimiento, un “material” con el cual el entendimiento generará el saber -tal como lo podemos apreciar en la primera crítica kantiana- sino que es saber en sí mismo, un saber tan apto para dar cuenta de la verdad como el saber lógico. La belleza será, para Baumgarten, ese modo de conocimiento de la verdad específico de lo sensible. A diferencia de Platón, la belleza no es aquí sólo la huella sensible de

⁶⁹ En su texto sobre la *Filosofía de la Ilustración*, Cassirer, a propósito de la invención de la estética por Baumgarten, señala lo siguiente: “Cuando Baumgarten transita por el campo de la lógica y recorre todo su ámbito, se le evidencia la necesidad de una nueva tarea. Y cuando, para abordarla, tiene que acudir a sus premisas intelectuales, se le hace patente la condicionalidad de estas premisas. Así se destaca la estética de la lógica, pero al mismo tiempo descubre los límites inmanentes de la lógica académica tradicional.” Y más adelante agregará “Al ‘excelente analítico’ que es Baumgarten le está muy distante la contradicción lógica de un conocimiento confuso y oscuro, pues lo que busca y pide es un conocimiento de lo oscuro, de lo confuso.” CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, FCE, Madrid, 1993, pp. 370 y 372 respectivamente.

⁷⁰ BAUMGARTEN, Alexander, *Curso sobre la Estética*, trad. de Gabriel Castillo Fadic, no editada.

⁷¹ *Ibíd.*

la idea verdadera, sino la única forma posible de manifestación de la verdad en ciertas porciones del mundo, de ahí la necesidad de una “ciencia estética”, pues permite conocer aquello que desde el punto de vista de la lógica sería incognoscible. Y de ahí, también, la importancia y la nueva dignidad de las prácticas encargadas de producir lo bello, pues ya no se trataría solamente de un conocimiento operacional sobre la materia -una mera τέχνη [texné]- sino de un modo de conocimiento de la verdad. Será, entonces, en la conciencia de aquella tensión abierta por la modernidad entre conocimiento y experiencia que se viene a instalar la posibilidad de considerar al arte como modo de conocimiento y como un trabajo reflexivo en torno a la propia acción de conocer⁷²

Experiencia y representación en “lo contemporáneo”

Volviendo al ámbito de lo escénico, y a propósito de lo señalado en la sección anterior, si bien la cuestión de la experiencia nos podría servir para pensar el ámbito estético y artístico general a lo largo de la modernidad, esta problemática tendrá una densidad particular, por un lado, a lo largo del siglo XX en la medida que se puede verificar en dicho siglo una profundización de aquel carácter técnico y operativo de la noción de experiencia -aquello que, tal como ya decía, Benjamin denominaba como el “empobrecimiento de la experiencia”- y, por otro lado, la cuestión de la experiencia tendrá una densidad particular también en el ámbito escénico en la medida que el énfasis del desarrollo escénico del siglo XX está orientado en torno a esta

⁷² En gran medida es esto lo que se puede encontrar en todo el desarrollo de la filosofía Romántica alemana; cuestiones como las planteadas por Schelling al proponer al arte como “órgano de la filosofía”, o la noción de interpretación tal como la trabaja Schleiermacher, o el modo en que Hamann aborda el asunto del lenguaje, implican ya no sólo la consideración de una “ciencia de lo sensible” como complemento de una ciencia lógica, sino la idea que todo ingreso a una reflexión sobre el conocimiento necesariamente debe darse desde lo sensible, proponiendo al arte como lugar privilegiado de ingreso a aquella problemática epistemológica. Para una mayor profundización de este punto se pueden revisar dos excelentes textos: BENJAMIN, Walter, “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, *Obras, Libro I*, Vol. 1, Abada, Madrid, 2010 y BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Visor, Madrid, 1999.

conciencia del acontecimiento escénico como productor de una experiencia a través de la presencia; tradicionalmente el teatro y la danza nos obligan a compartir un espacio común no sólo con los actores o bailarines sino también con aquellos que asisten y que, en muchos casos, me son completamente extraños.

Me gusta pensar que la conciencia de ese espacio común es lo que constituye la entrada en el carácter “contemporáneo” del fenómeno escénico. Y esa conciencia, ese hacerse cargo en la obra de aquel espacio común de vida, implica, al mismo tiempo, una reflexión sobre la representación; tradicionalmente la consideración estética de la experiencia (pienso en Benjamin) implica la capacidad de articular lo vivido en un relato subjetivo, en una representación que me permitiera articular un sentido para el mero acontecer. El arruinamiento de la experiencia, señalado por Benjamin a principios de siglo, no era una negación de las vivencias del horror provocadas por los acontecimientos, sino la conciencia de que aquellas vivencias ya no se podían articular como relatos, como narración, como representación y, por lo tanto, no podían generar comunicación ni intersubjetividad. La información sobre las cantidades de muertos, los tipos de horrores vividos no permitían entrar en una relación experiencial con el horror de la guerra. En este sentido, la representación, por ficcional que ésta fuera, venía a posibilitar un lugar común para la generación de una experiencia, de una catarsis colectiva. Lo épico brechtiano, la crueldad artaudiana, la subjetividad kinética duncaniana, serían diversos modos representacionales para pensar la cuestión de la experiencia y la comunidad en sus respectivos contextos. Pongo el acento aquí en que, para el universo escénico de principios del siglo, ese lugar de la representación como espacio articulador de experiencia no está determinado por su “índice de realidad”, sino por su capacidad de generar comunidad. Lo señalo pues la última parte del siglo XX y los inicios del presente siglo -en buenas cuentas desde el paso de los *performance studies* al ámbito de la teoría escénica- han estado

marcados por un distanciamiento de esta noción de representación y por un afán de aproximación a un *Real* que la representación ocultaría⁷³.

Pero volviendo a esta relación entre experiencia y representación me parece pertinente citar una “ocurrencia” de un dramaturgo vienés de principios del XIX que nos muestra una arista interesante del problema. En un drama escrito por Ferdinand Raimund llamado *La funesta corona mágica* [*Die unheilbringende Zauberkrone*] un hada benévola regala al protagonista una antorcha mágica que tiene la facultad de transfigurar lo que ilumina en algo maravilloso, quien mire el mundo a través del resplandor de la antorcha sólo ve poesía y esplendor, incluso allí donde hay horror y miseria. Cuando Lucinda, el hada, le entrega este regalo a Ewald, el protagonista, lo hace consciente del artificio de la antorcha diciéndole que ésta le mostrará cosas magníficas pero ilusorias. Pero será, justamente, a partir de ese saber que Ewald enriquecerá la experiencia que tiene del mundo que lo rodea pues, tal como diría Nietzsche, sueña sabiendo que sueña. Quien utiliza la antorcha sin conocer su artificio se engaña no viendo la miseria que esta encubre, pero quien la rechaza y se obstina en ver sólo la miseria no ve que tras las cosas tal como son existe la promesa y la exigencia de las cosas como podrían o deberían ser.

Es desde esta lógica que me interesa pensar el estatuto de la representación y su vínculo con la experiencia. El carácter representacional del espacio escénico -y quizás esto es lo que marca su especificidad y distancia de lo puramente performático- permitiría articular un “sentido común” para la vivencia a través de una catarsis que nos obliga a pensar el espacio de la comunidad, es decir, que me obliga a pensar mi subjetividad en relación con una “historia común”.

⁷³ Textos como el de José Antonio Sánchez *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* [SANCHEZ, José (ed.), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, visor libros, 2007.] o el ya citado *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte, irían justamente en esta línea. Por otra parte la misma aparición y extensión en el uso de conceptos como el de “tiempo real” (que podría ser pensado como el tiempo del acontecimiento sin relato o sin un sentido pre-dado) implican el distanciamiento de un tiempo escénico que sería “no real”.

Quiero detenerme aquí en un primer ejemplo local en relación con esta cuestión. El año 2013 nos tocó vivir en Chile una especie de espectacularización de la memoria en torno al golpe de estado y la dictadura que insistió fuertemente en una dirección archivística y preocupada por la “información” de lo que allí aconteció; la televisión nos ofrecía, a un ritmo vertiginoso, imágenes, datos, entrevistas, descripciones de la época, pero apenas pasó septiembre se pudo constatar un silencio radical con respecto al tema de aquellos mismos medios que un mes antes nos bombardeaban con información. En ese contexto cabe preguntarse, por ejemplo, por la experiencia de la dictadura y la capacidad de lo escénico para dar cuenta de ella. En el año 1986 yo era un niño de 6 años que, sentado en una cancha de tierra de la población La Bandera, veía con asombro y gozo el primer espectáculo teatral de su vida. Debo confesar que, hasta hace muy poco, no recordaba mucho de la forma ni del asunto de aquella obra, sino que solamente guardaba un vago recuerdo de gozo y de identificación emocional con lo que en esos lejanos años había, me había y nos había acontecido a los que disfrutamos aquel espectáculo. El año 2012 Carlos Flores estrenó el documental *Teatro callejero, mi capitán* realizado con el material recopilado por el cineasta durante el año 1986 al seguir a Andrés Pérez en una itinerancia por Santiago de su obra *Todos estos años*, obra extraña, montada en unos pocos meses del año 86 durante una visita de Pérez a Chile, construida a modo de pastiche y que, de diversas maneras, intentaba pensar el Chile de la época. Viendo las imágenes del documental se encarnaron en mi memoria las caras pintadas de María Izquierdo, Ximena Rivas, Willie Semler, Pancho Reyes, Aldo Parodi, entre otros, actuando para nosotros en aquella polvorienta cancha de La Bandera. La ficción generada por Pérez, la representación que allí tenía lugar no denunciaba explícitamente nada, no entregaba datos sobre el horror de lo que acontecía en la época, no interfería la realidad de aquellos cuerpos en escena pero, tal como lo dejan ver las entrevistas del documental, era un modo de pensar la fractura que atravesaba, y que aún hoy atraviesa, el país en el que vivimos. Creo que todos los que presenciamos aquella obra, por muy pequeños que fuéramos,

teníamos una cierta idea de que lo que allí ocurría era un espacio que se ponía en tensión con la realidad y que denunciaba lo que aquella realidad debía ser y no era. Finalmente, más que la forma misma de la obra es aquella sensación la que ha sobrevivido en mí de aquella lejana experiencia.

En este sentido, la cuestión necesaria de pensar, a propósito de la contemporaneidad de las obras, es que el cuestionamiento de la representación y la “emergencia de lo real” en el contexto de las teorías y prácticas escénicas implican una revisión de la noción de experiencia y, en muchos sentidos, la reducen sólo al acto de presencia y al nivel de participación material del acontecimiento escénico. Erika Fischer-Lichte abre su texto sobre la estética performativa con la referencia a la performance del año 1975 *Lips of Thomas* de Marina Abramović como un momento paradigmático de una transformación en las prácticas de lo escénico. Lo crucial para Fischer-Lichte es la anulación de la distancia entre sujeto y objeto -Abramović no produce un objeto-obra separado de su propio cuerpo e incluso los propios espectadores serían parte de aquellas acciones- pero por sobre todo la anulación del carácter representacional -es decir ficcional- de las acciones; cuando Abramović daña su cuerpo lo hace “realmente”. Pero la cuestión que todavía cabe pensar es cómo está entendida la experiencia en este espacio propuesto por lo performático y qué tipo de reflexividad permite dicha experiencia. Es sabido que aquella performance de Abramović -al menos en su primera versión, la del año 1975⁷⁴- terminó en el momento donde unos espectadores intervinieron para impedir que la artista siguiera sometiendo su cuerpo a los suplicios que tenía previstos. Sin duda tanto estos espectadores como todos los demás tuvieron una vivencia fuertísima y radical de las acciones realizadas por Abramović, pero insisto en la pregunta por la función social y política de aquella vivencia. La misma performance ponía en juego una serie de significantes políticos referidos a la dictadura socialista de la Yugoslavia de la época pero sin duda todos aquellos

⁷⁴ Luego ha sido representada en 1993 y en el 2005.

Ver: <http://marina-abramovic.blogspot.com/2009/11/thomas-lips-1975.html>

elementos se opacaron por la brutalidad de las acciones realizadas por la artista. A propósito de esto no está de más recordar que Freud señalaba que la potencia de lo traumático residía en la imposibilidad de organizar un acontecimiento en función de un sentido subjetivo, la vivencia sobrepasaba toda posibilidad de explicación y quedaba desnuda como pura sensación sin sentido.

No planteo el cuestionamiento para intentar generar una cartografía valorativa de prácticas escénicas, sino para señalar que esta comprensión diversa de la noción de experiencia marca una transformación significativa del estatuto político y social del hecho escénico y en muchos casos es esa transformación lo que se identifica con la noción de “contemporáneo”. Si aceptamos o compartimos aquella definición que señalaba antes en torno a lo contemporáneo como la conciencia del espacio común compartido en la “escena” tendríamos que precisar, entonces, que esa noción de contemporaneidad está cruzada por las tensiones generadas en los diversos modos de entender el potencial político desde siempre contenido en lo estético. Me parece que los diversos modos de entender la noción de experiencia y su vínculo con la noción de representación pueden ser una guía para la reflexión de aquel potencial político de la escena. La pregunta que propongo acá es hasta qué punto la puesta en obra de la “realidad en escena” permite pensar el espacio político y social que sostiene aquella realidad. Las torturas a las cuales somete su cuerpo Abramoviç en la performance antes mencionadas ¿No se transforman más bien en un impedimento para pensar la tortura? ¿La proliferación informativa y anecdótica sobre la dictadura y el golpe generada durante septiembre del 2013 no se transforman, más bien, en un modo de encubrir la supurante fractura que aquel pasado nos echa encima?

El año 2003 el colectivo artístico *La Vitrina* realizó un montaje con el objetivo explícito de pensar la dictadura militar. Se podría decir que la tesis del trabajo era intentar articular un relato histórico común allí donde la

dictadura lo había quebrado y luego la concertación lo había impedido. El objetivo final, y el momento culminante de la obra, era hacer hablar a los sujetos allí presentes -sin importar si eran intérpretes o espectadores-, compartir historias e intentar dar un sentido al trauma de la dictadura en torno a una copa de vino y un charquicán que los intérpretes iban preparando a lo largo de la obra. Las anécdotas fluían, las historias fluían, incluso las lágrimas fluían dando cuenta allí, en ese galpón escondido en la calle Portugal, que la dictadura no es simplemente una página que dar vuelta ni un archivo de horrores que debemos exhibir anualmente, como en una especie de festividad siniestra, durante medio mes; la dictadura era la experiencia que aquellos cuerpos en movimientos, que aquellas voces con sus cantos y sus relatos, hacían emerger de nosotros mismos. Y todo eso sin la necesidad de dañarse, de torturarse *in situ* ni de torturarnos a nosotros los espectadores, sino, más bien, estableciendo una ficción común que se sabe ficción, una ficción que nos permitía, en ese breve lapso de vida compartida, articular un relato precario y marginal sobre la dictadura, un relato construido con los fragmentos que cada uno traía desde su experiencia lo cual nos permitía, en última instancia, darnos cuenta que la dictadura es un acontecimiento aún no pensado.

Si volvemos, entonces, a aquella consideración de lo contemporáneo como la capacidad de reflexionar en la acción escénica la propia práctica y el contexto social que posibilita aquella práctica ¿No debería ser la tarea de aquella reflexión -y por lo tanto de aquella práctica escénica-, justamente el “enseñar a ver abismos allí donde hay lugares comunes”, tal como decía Karl Kraus a comienzos del siglo XX, más que exhibir y encuadrar espectacularmente lo que la propia realidad produce de forma cotidiana e indiferente?

Sin ánimo de conclusión

Tengo la firme convicción, tal como decía Paul Valéry, que un texto nunca se termina, sólo se abandona. En este sentido, cualquier tipo de conclusión es siempre una apertura hacia otra infinidad de problemas. Hasta aquí me ha interesado presentar algunos materiales, especialmente sobre el problema de la experiencia en el contexto de la modernidad, para abrir una discusión en torno a una cuestión central, a mi modo de ver, para las prácticas escénicas contemporáneas; la relación con su contexto de ocurrencia histórica. Desde esta perspectiva una cuestión que deja abierta la reflexión sobre el problema de la experiencia en el arte es la generación de un sentido para él en el seno de una comunidad, un sentido que, por supuesto, no se agota en su descripción formal o en la explicación de los procedimientos que posibilitan la obra. La pregunta que queda, entonces, tiene que ver justamente con la necesidad de la danza y el teatro hoy y, por lo tanto, con su sentido y su función (creo que las vanguardias ya nos aleccionaron lo suficiente [y sobre todo la utilización que ha hecho el mercado de dichas vanguardias] acerca del hecho de que toda autonomía es, a la larga, funcional a algo). La comprensión de “lo contemporáneo”, en la práctica escénica actual, como un proceso de mera exhibición o de búsqueda de “lo real”, entendiendo ese *real* como un acontecimiento en constante emergencia y opuesto a la noción de representación, ha cooperado con la desconexión entre los procesos de transformación del mundo (modernización) y los modelos de lectura e intervención (modernismos, arte) en dicha modernización. Lo que se ha olvidado muchas veces, a mi juicio, en este modelo de comprensión de lo contemporáneo es el lugar central del goce y su comunicabilidad en el hecho estético quedado atrapado en una etapa egoica de puro goce ensimismado, individualizado y autónomo.

Para cerrar, y volviendo nuevamente a Baricco, al texto que partí parafraseando, quisiera concluir con la cita de un párrafo completo de dicho

texto que, si bien está pensado otra vez para la música contemporánea, creo que no es tan extranjero a la situación de la danza y de lo escénico:

En teoría, precisamente esa música debería ser el lugar de encuentro entre música culta y modernidad. Pero no lo es. Aparece como un cuerpo separado, que se ovilla sobre sí mismo, impermeable a la modernidad e hipnotizado por sus propias vicisitudes. Una aventura autónoma, que se ha salido por una tangente que corre cada vez más alejada del corazón del mundo. Una acrobacia de la inteligencia convertida en repetición de sí misma, espectáculo inquietante de un sueño de la imaginación enclavado en sus propias pesadillas e incapaz de reencontrar las vías de lo real. Ha elegido, para su propia inteligente locura, un exilio apartado sobre el que se puede especular mucho y sólo afirmar una cosa con certeza: es un exilio, sobre todo, de la modernidad.⁷⁵

⁷⁵ BARICCO, *El alma de Hegel...*, op. cit., p. 45.

LOS EFECTOS DEL LENGUAJE

LA PERFORMATIVIDAD COMO ACTO IDEOLÓGICO Y LA DANZA COMO ESPACIO NORMADO

*Vesna Brzovic**

Introducción

Comprender que siempre observé y me observaron desde una lógica patriarcal y del macho, y que ya era tiempo de renunciar a verme de esta forma y de dejar de rodearme de sujetos que me observaran desde ese lugar.⁷⁶

Constanzx Álvarez

Habiendo pasado un año y medio desde la última redacción de este proyecto de artículo y ya habiendo abandonado mis intenciones de publicarlo, llega hasta mí la noticia sobre la edición de este libro. Cuando me entero de esto, estoy a unos miles de kilómetros de su lugar de producción. Me parece una hermosa noticia, aún cuando me encuentro dedicando mi energía a cosas totalmente distintas: Hoy he olvidado la idea de ser leída⁷⁷ y

* Investigadora perteneciente al Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas. Directora y bailarina, titulada en Universidad ARCIS. Ha trabajado en diversos proyectos en artes escénicas, en encuentros y seminarios internacionales, es docente y organizadora de festivales. Ha publicado en danzacontemporanea.cl, *Revista Segunda cuadernos de danza* de Buenos Aires y fusadanza.blogspot.com. Actualmente reside en Argentina, impulsada por la inquietud de vivir en este presente.

⁷⁶ Álvarez, Constanx, *La cerda punk, Ensayos desde un feminismo gordo, lesbiko, antikapitalista & antiespecista*, Trío editorial, Valparaíso, 2014.

⁷⁷ No quiero cambiar a nadie, no tengo proyecciones ni resentimientos, escribo porque me da cuenta qué es lo que me hace ser hoy lo que soy y estar hoy donde estoy. Apropiarme de todos estos conceptos tiene sentido al relacionarlo con los lugares en los que he habitado en este último tiempo, donde puedo sentir y ver que much@s renunciamos a ciertos privilegios determinados por nuestro color, clase, raza, rostro, cuerpo, género, entre otras cosas más o menos importantes que puedo estar olvidando nombrar. Renunciar a algo para formarse de

la meta de encontrar un trabajo en esto que podría denominar “el pensar la danza”, espacio donde confluyen ideas y perspectivas respecto a lo que hacemos y desde donde yo quise alguna vez desarrollar contenidos, impulsada por el deseo de revelar cómo hacemos la danza contemporánea de hoy, que se relaciona con la de ayer, queriendo cambiar la de mañana y a la vez ofrecer una mirada crítica y emancipadora respecto a esta producción en Chile y también en Argentina (lugar donde llegué a difundir mis discursos críticos, donde logré una rápida aceptación y creciente interés por mi trabajo, contrario a lo ocurrido en Chile, donde nací y crecí).

Hoy desde la distancia observo, -gracias a las redes sociales virtuales-, que existe una mayor presencia de escritos sobre danza en determinados medios de prensa, no necesariamente masivos. Podría decirse que mis intentos pasados tuvieron algún efecto, y esto me genera algo de satisfacción, a pesar de no ser beneficiaria directa de ello. Me doy cuenta desde lejos también del porqué me alejé de los espacios y los circuitos desde donde se constituye y se realiza la danza, pero no así de personas que aún los habitan y que fueron compañer@s. Lo que sucede dentro de estos espacios va más allá de las personas y sus buenas intenciones, puesto que los espacios de civilidad (civilizados) donde creamos -ya sea danza o cualquier otro arte- están supeditados a un control, un control de nuestra forma de pensar, un control de nuestras formas de concebir la vida, un control de nuestros sentimientos, afectividades y deseos por otras y otros, siempre supeditados a un binomio sexual de género, abocado a un ejercicio de consumo simbólico y material. Esto decantó, decanta y decantará siempre en un ejercicio mediado por políticas de un sistema creado para dominarnos, no para el orden, ni para eliminar la injusticia o incrementar el acceso “al arte” -como si estuviera alejado de las personas-. El arte por sí mismo jamás cambiará el sistema, aunque la entrada al espectáculo sea libre y gratuita.

otra manera o desde otro lugar significa en gran o pequeña parte, construir otro mundo. Dejo aquí unos puntos suspensivos para una reflexión personal... o colectiva...

A pesar de eso, mi intención al exponer esta investigación, como expuse los textos que alguna vez escribí y publiqué con mayor o menor profesionalismo e intelectualismo, apunta a empujar el desarrollo de un poder transformador dentro de la práctica artística en la sociedad. Sin embargo, actualmente creo que eso es imposible, dentro de la academia y en prácticas artísticas formales de un grupo determinado. Los espacios pedagógicos como talleres dentro de un centro cultural, reconocido o no por el estado, siguen reproduciendo la enseñanza del binomio separatista y jerárquico profesor@/alumn@. Esto, ya sea por la cooptación del mercado, o bien porque nadie quiere renunciar a sus privilegios, que van desde una posición laboral acomodada, hasta un lugar de poder por portación de conocimientos, de un cuerpo simbólicamente apreciado, o por la adquisición de una cierta cantidad de años ejerciendo. Este sistema no cambia, solamente se reproduce tal cual a través del tiempo, y todo indica que seguirá así. Los espacios donde se practica la danza no son espacios aislados: Forman parte de esta sociedad y por ello no escapan de la norma. En realidad, ningún lugar escapa de la norma, sólo es nuestra la decisión de visibilizarla y hacerla consciente en nosotr@s o en otr@s.

En de los espacios donde se práctica la danza se encuentra instituida una forma ideal de cuerpo y corporalidad que opera para todo tipo de estilo, con pequeñas diferencias formales (no es lo mismo un cuerpo ideal en danza contemporánea que en danza clásica). Incluso podría decir que hay muchas disciplinas artísticas corporales donde esto sucede, con variaciones estéticas sutiles que en su conjunto acuñan un gran requisito: la delgadez. En gran parte de los espacios en los cuales participé mientras practiqué danza prima el machismo, el patriarcado y el odio hacia la gordura. Fuimos sobre todo, un conjunto de gordofóbic@s. Me incluyo dentro de ese pastel, ya que aún no siendo una gorda señalable por la sociedad, siempre quise ser más flaca, más pequeña o menuda, tener un cuerpo más parecido al de una “bailarina”. Las

que si lo tenían gozaban de privilegios invisibles que normalizamos: Profesor@s, coreógraf@s y audiencia eligen cuerpos delgados y torneados para representar la danza. No importa la técnica. Muchas veces no importó la ejecución, importó el tipo de cuerpo y la “gracilidad”.

Especifico que esto que relato hace referencia a la realidad de las mujeres en la danza, no a la de los hombres, puesto que ellos viven otras realidades, problemáticas o no. Los hombres que hacen danza contemporánea, por ejemplo, son para la sociedad en general, homosexuales: Ser bailarín es ser homosexual. Ambas denominaciones -homosexual y bailarín- se utilizan para encarnar un discurso de odio, homofóbico y fóbico hacia todo lo que escapa de las prácticas normales que un hombre debiese realizar en su vida. Formas de control de la existencia: Tener que ser y/o actuar de determinada manera, quiérase o no hacerlo. Así, un “bío” varón dentro de la academia de la danza debe moverse como “hombre”, no puedo moverse como “mujer”, no puede moverse como quiera. Debe cargar a la mujer en sus brazos para que esta se eleve por los aires (esto se observa más que nada en la danza clásica y moderna, menos en la contemporánea). En la danza no veo juegos de roles, veo reproducción de una norma de género sexual. No veo a las bellezas socialmente asignadas perder sus privilegios en los escenarios. Si bien dentro de los círculos sociales de la danza la homosexualidad masculina es aceptada como algo normal -o al menos nadie se espanta por ello- esto no significa que no exista la homofobia, peor aún me pregunto si existe la lesbofobia, transfobia, racismo, clasismo, etc.

La gordofobia -que ya mencionaba- ataca no sólo a los cuerpos de mujeres bailarinas, sino también a los cuerpos de bailarines varones. Es un mal que no está sólo en la panza visible de nuestras siluetas, se ve en la necesidad de mutilar toda la grasa que rodea nuestros cuerpos: Axilas, muslos, traseros, espaldas en la parte baja y alta, hasta en el cuello. Delgado = bueno. Gordo = malo. La anorexia es un problema únicamente cuando alguien está en

condiciones físicas deplorables y ya no puede bailar, pues bailar es sinónimo de sacrificio, de alto ejercicio moral, de logro contra cualquier obstáculo, ya sea del afuera y sobre todo del adentro: Mi grasa, mi escoliosis, mi cara fea (porque si soy flaca no me aceptarán por fea), mis pechos grandes que sobran, mis deseos maricas, la necesidad de moverme de otras maneras, mi imposibilidad de rotar las piernas, mi altura, el tamaño de mis pies, mis juanetes, mis hábitos, mis vicios, mis deseos, mis pensamientos y mi crítica.

La producción de una norma

La práctica de la danza contemporánea es un dispositivo de enunciación interpelado por el lenguaje y por los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE)⁷⁸. Está constituida por normas que se reproducen en el efecto soberano de la ideología sobre los sujetos y que se confirman gracias al poder performativo del lenguaje, un poder que refiere a la capacidad del lenguaje de construir al sujeto. La performatividad, en un primer lugar, la entendemos como un ejercicio, una acción realizada mediante la emisión de un enunciado, más que como un adjetivo o herramienta perteneciente al arte escénico. Su origen como denominación data de las investigaciones sobre filosofía del lenguaje de John Austin⁷⁹ a mediados del siglo XX. En ellas, el filósofo norteamericano reflexiona en torno al lenguaje como dispositivo, como un medio de activación de situaciones, poniendo en la palestra que este ya no debería concebirse ni estudiarse sólo como mero instrumento de comunicación. Austin entenderá la performatividad como una enunciación con carácter productivo, un *acto de habla*: “El decir algo es hacerlo, al decir algo se está haciendo algo y porque decimos algo hacemos algo”⁸⁰. De esta manera el uso del lenguaje no será sólo una herramienta descriptiva, sino

⁷⁸ Cf. ALTHUSSER, Louis, “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado (1969)”, ŽIŽEK, Slavoj (ed.), *Ideología: Un mapa de la cuestión*, FCE, Buenos Aires, 2003.

⁷⁹ Cf. AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1982.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 10.

también tendrá un rol activo en las relaciones sociales generando efectos y modificaciones en la realidad.

Ludwig Wittgenstein, filósofo austriaco de principios de siglo XX, señala que el significado de las palabras depende de su uso⁸¹, el cual siempre tiene como sustento un contexto que le permite producir un significado. El poder de construcción del lenguaje se activa en y gracias a la cultura, donde el uso de las palabras va variando pues el significado de estas se ancla al contexto donde son utilizadas. Cada cultura se encuentra regida por convenciones que le son propias: acuerdos comunes que creamos y recreamos y que se reproducen en diferentes contextos de relación⁸². Así para que un acto de habla sea posible, o bien “afortunado” como prefería decir Austin -lo que quiere decir que produce los efectos que está nombrando- tendrán que cumplirse ciertas “condiciones”⁸³. Estas condiciones son reglas para el uso de determinadas palabras que están mediadas por convenciones. Por ejemplo, en el caso de un bautizo, es necesario que se encuentre presente un sacerdote y que pronuncie las palabras “yo te bautizo” mientras derrame agua en la frente de la niña o niño. Así, la niña o niño se encontrará bautizado y este acto de habla podrá entenderse como afortunado puesto que en él se han cumplido las condiciones necesarias. Este será un acto de habla performativo, puesto que se está realizando un acto mediante palabras, que produce los efectos que está nombrando y que, por lo tanto, modifica un estado de cosas. El lenguaje construye entonces una realidad gracias a las convenciones que creamos los seres humanos a lo largo de nuestra historia.

Las condiciones son diferentes para cada caso y hacen afortunados -o “desafortunados” en el caso de no cumplirse- los actos y ritos humanos, variando según la cultura en la cual se insertan. Puesto que las convenciones tienen formas particulares, las reglas y los usos que se le dan a determinadas

⁸¹ Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ Cf. AUSTIN, *Cómo hacer cosas...*, *op. cit.*

palabras también tienen sus particularidades. En el contexto de las artes escénicas, espacio que pertenece a la cultura occidental, existen condiciones que le son propias, a saber que se utilice generalmente una sala (espacio delimitador que separa la audiencia y la obra), que se cite a un horario determinado a la audiencia, que las luces que se apaguen cuando la función comienza y que el silencio se mantenga de parte del público. Estas condiciones, como muchas otras que no han sido mencionadas, y que pueden presentarse de manera diferente según la propuesta, dan a entender la existencia y la presencia de la obra escénica como tal. Si modificamos las condiciones de alguna manera, se modifica la comprensión por parte de la audiencia.

Como acto de habla, la obra escénica pertenece a un universo de convenciones que hemos adoptado a lo largo del tiempo. El contexto sitúa la comprensión del lenguaje y los efectos que este tiene en una situación. El lenguaje no sólo se contextualiza en palabras, sino también en todo lo que rodea el decir: Gestos, muecas, situaciones, espacios, etc. y es por ello que posee un carácter activo. Ahora ¿Cómo es que al plantear esta analogía conceptual entre el funcionamiento del lenguaje y una obra escénica esta se convierte en un enunciado performativo produciendo el contenido los efectos que enuncia?

Para responder a esta interrogante, un aspecto a considerar respecto a la performatividad del lenguaje, son los efectos de la ideología sobre los sujetos. Según Althusser, la ideología es la transposición imaginaria que los sujetos realizan de sus condiciones reales de existencia⁸⁴, lo que se evidencia en la interpelación que el lenguaje realiza sobre el sujeto. La ideología se ejercita de manera performativa a través de una reiteración cotidiana: Al ser nombrados por nuestro nombre, al ser llamados con un grito, se nos interpela. Una vez que respondemos a ese llamado, entramos al lenguaje,

⁸⁴ Cf. ALTHUSSER, "Ideología y...", *op. cit.*

emergemos atad@s a un universo de convenciones. Aquí, parte de lo performativo de este acto de habla es que la reiteración de este ejercicio es incesante, convirtiéndose en un factor que configura ideología y norma permanentemente. Althusser llama Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) a los dispositivos que configuran la ideología y que, mediante su reiteración, dan forma a una norma con el fin de asegurar la reproducción de las fuerzas de trabajo, desde la lucha de clases⁸⁵. Estos Aparatos ejercen un poder soberano sobre los sujetos, quienes reproducimos este orden ideológico. Este ejercicio continuo de repetición da pie para que el sistema económico tome su lugar convencional, puesto que entendemos nuestras condiciones reales de existencia a partir de este sistema. Habitamos en una estructura valórica que se reproduce en todo orden de Aparatos: La publicidad, las instituciones del conocimiento como universidades o colegios, la familia, la iglesia, los centros culturales, etc. El arte, en todas sus manifestaciones, no se encuentra ajeno a esta configuración ideológica y normativa, sobre todo dentro de los espacios académicos donde se ejercen con mayor fuerza ciertas convenciones artísticas.

Podemos observar una relación estrecha entre lo cotidiano y el arte, de manera similar a lo que fue la vanguardia en danza de fines de los sesenta y principios de los setenta, donde el arte se entendía como vida cotidiana y no como un campo adscrito al especialista. La inclusión del arte en los medios masivos de comunicación y de alto alcance como forma de entretenimiento de masas, como fenómeno espectacular, recrea convenciones y reglas mediadas por los Aparatos. La figura del artista se posiciona entonces como una mercancía a la cual podemos acceder. Los medios funcionan como Aparatos Ideológicos que identifican, sitúan y transponen la identidad de un@ artista como un bien asequible -una imagen- a replicar en nuestros cuerpos. El centro del interés se encuentra también en las prácticas de los tóteres mediáticos y en los efectos que estos causan en las relaciones (relaciones

⁸⁵ *Ibíd.*

sexo/afectivas, pleitos, etc.). Cuando se abandona el protagonismo del arte, en total atención sobre el sujeto y sus actividades, el resto de los mortales accedemos a la posibilidad de “espectacularización” de nuestra identidad gracias a las redes (sociales) virtuales. Es una reproducción del espectáculo a nivel masivo pero de bajo alcance, o más bien el alcance es medido por una red que supuestamente cada cual administra. De la misma manera en que se responde a un fenómeno social, tecnológico y productivo, el ejercicio del espectáculo no sólo es de carácter artístico, sino también identitario y performativo. Al transponer la propia identidad, o bien la identidad de un artista o personaje del espectáculo a través de una red social virtual, un medio como la televisión o la publicidad en los espacios públicos, escoge un aspecto de ese sujeto, enmarcándolo como una denominación que, en tanto reiteración, se transforma en una norma. Así toma forma el aspecto ideológico que impone el ejercicio performativo de “espectacularización” al producir los efectos que como discurso nombra.

Judith Butler encara este análisis desde la teoría *Queer*, respecto a la denominación de sexo-género, aludiendo a la performatividad del género como ejercicio reiterativo de una norma que se constituye a partir de una construcción de orden ideológico previa: En la repetición de un discurso que produce los efectos que nombra sobre los sujetos, planteando esta denominación como un dictamen fundamentalmente cultural, no dado de antemano, ni menos aún previo al lenguaje⁸⁶. Destaca en el trabajo de esta filósofa el modo de comprender la noción de “lo natural”, dada como un fundamento intransigente respecto a muchas de nuestras condiciones de existencia, usado en contextos cotidianos de comunicación, como en otros ilustrados. El poder soberano de esta noción promete a la humanidad una condición previa al lenguaje, como si este nombrara sólo lo ya existente. Butler propone, a grandes rasgos, una pluralidad de estéticas y elecciones sexuales, en tanto se disponen a producir ideologías, no a representarlas. Con

⁸⁶ Cf. BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 1997.

esto la ideología, y por lo tanto el lenguaje, demuestran la capacidad de producir una realidad posible, más que de exponerla sólo mediante una descripción. La ideología, tanto para Butler como para Althusser, no se identifica a partir de una línea de pensamiento o de ciertas tendencias valóricas y/o morales dadas de una vez y para siempre, sino que es una condición dada en cada sujeto por encontrarse articulado en una sociedad y en un lenguaje. La ideología siempre se encontrará determinada por Aparatos de la norma. El proceso de construcción que el lenguaje realiza sobre los sujetos es constante y continuo, por lo tanto susceptible de sufrir modificaciones. Esto nos da un espacio para articular transformaciones y no ser títeres movilizados por un Aparato. Pero a su vez, este movimiento será una fuente de poder muy fuerte para el Aparato respecto a la imposibilidad de identificar la fuente empírica del nacimiento de una norma.

Performatividad y danza contemporánea

Ahora bien ¿Cómo es que este análisis tiene lugar dentro de la práctica de la danza contemporánea? En primera instancia, en el ámbito pedagógico el lenguaje sostiene una relación activa con la danza al facilitar la guía y transmisión de la experiencia que vivirá el cuerpo que la practica. La experiencia del estudiante es guiada por un@ profesor@ a través de la realización de un movimiento, que luego el alumno imitará, junto con la verbalización de lo que constituye dicho movimiento, atingente al estilo y a su vez al método de enseñanza. Se instruye mediante la sapiencia de que el funcionamiento del cuerpo es similar en todos los cuerpos y por lo tanto su disposición será efectiva. Pero más bien, encontrándose dentro de la norma, cada sujeto y por lo tanto cada cuerpo, posee convenciones y normas que varían según los espacios que habita o haya habitado a lo largo de su historia. Esta disposición exige conocer la norma y decidir qué queremos de ella y qué no, lo cual, tratándose del cuerpo, trae a colación cánones de belleza

hegemónicos que en ningún espacio de socialización humano nos es efectivo deshabitar. La enseñanza de la danza condiciona un proceso mediado por discursos que provienen de diversos Aparatos, reproduciendo normas que producen efectos sobre los cuerpos que la practican.

Remontándonos a la historia de la danza contemporánea, esta nace como respuesta contestataria a la danza moderna, práctica que venía desarrollándose desde principios del siglo XX. A partir de mediados de la década del 60' ingresan en el lenguaje de la danza -es decir, a su carácter estético- formas de movimiento cotidianas -caminar por ejemplo- como posibilidad de ser arte, como posibilidad de ser danza. Podemos intentar imaginar lo que la época aporta a esta tendencia, los efectos que produjo en este contexto, y comprobarlo si se quiere, en relatos como los de Roselee Goldberg⁸⁷ sobre la historia de la performance en el siglo XX. Ahora bien, esta forma de producción de danza se instala con el paso de los años y se academiza, dejando su condición de vanguardia para sistematizarse derivando en técnicas que acuñan nombres, formas estéticas y métodos particulares de socialización. La producción se complejiza y lo que vemos hoy en escena, que se señala como danza contemporánea, muy pocas veces parece ser cotidiano. De hecho lo que se dice en general sobre la obra de danza contemporánea es que no se entiende. No podemos afirmar si la danza contemporánea no se da a entender o si el público mantiene una relación distante con ella, pero si existe un reclamo por entender una obra. Esto podría ser una oportunidad para impulsar un giro en la práctica actual de la danza contemporánea y el arte escénico y/o al menos, un análisis crítico de ambas manifestaciones. El espectador se relaciona generalmente con el entender la obra de arte, en tanto necesita traducir desde las convenciones de la obra que está visitando para comprender su existencia en el mundo. El ejercicio ideológico que realizamos los sujetos día a día, a cada momento, ocurre en la relación obra-audiencia.

⁸⁷ GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Destino, Barcelona, 2002.

Las convenciones alimentan las relaciones humanas en el momento en que emergen y lo mismo sucede en esta relación espectador/obra: Hago caso a aquellos signos que comprendo. El ejercicio performativo que puede producir una obra escénica tiene relación con esto: Una obra nombra y/o declama un cierto estado de cosas, sea a través del lenguaje, del movimiento o de ambos, una obra está provista de signos que acusan convenciones y normas, a pesar de ser o no esa su intención. Es por esto que el cuerpo del sujeto intérprete, aquel que danza, siempre será el sujeto normado e interpelado por el lenguaje y la ideología cuando no danza, cuando camina por la calle o dialoga con un@ otr@. Su identidad también está en la obra y esto es algo a considerar para la creación de la misma, para su método, su puesta en escena, su narrativa, para todos aquellos factores que conforman la obra de danza contemporánea. Si la intención es producir los efectos que su discurso nombra, esto será afortunado -y por lo tanto efectivo- siempre y cuando las condiciones en las que se lleva a cabo sean adecuadas. El hacerse cargo de que estas condiciones se presenten es una tarea que el creador debe tomar acuciosamente. Darse a entender o no, es tarea y responsabilidad del creador, no de la audiencia.

Ahora bien, propongo aquí un dispositivo escénico que como analogía se acerca a esta condición. La obra escénica es ahora una experiencia en torno a la cual la relación entre el artista y el espectador es fundamental. Las condiciones de entendimiento se amplifican, o bien son parte sólo de ese momento determinado, haciendo posible la comprensión de aquel momento particular de enunciación y desarrollo. Derivan de esta experiencia, convenciones que se activan en esa relación comunicativa. Esta experiencia no es el producto de una necesidad asistencialista del creador, donde el arte se encuentra al servicio pedagógico de las personas, sino que tiene el objetivo de producir los efectos que el discurso de la obra nombra, es decir, es un ejercicio performativo de arte. Es necesario considerar que esta enunciación se encuentra determinada por normas, por lo tanto deberemos constituirla a

partir de la destrucción o afirmación de dichas normas, dependiendo de la obediencia que el artista tenga respecto a los Aparatos Ideológicos de Estado. Aclaro que lo performativo del arte no está dado por su condición de escenificación, ni tampoco por acercarse a la denominada *performance*, sino por su condición de acto de habla y poder de enunciación. Así se propone una transformación en la secuencia escénica que permite recuperar e incrementar el potencial que el arte posee y ha tenido históricamente en la sociedad como un espacio de enunciación que descoloca, denuncia y desestabiliza. La experiencia de la obra instala al artista por debajo de su propia identidad performativa, en tanto no es su condición de experto el que activa una relación jerárquica de conocimiento o habilidad respecto al espectador: La experiencia invita a una relación horizontal desde un comienzo.

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

La agencia de la danza contemporánea

La experiencialidad atraviesa al cuerpo en la danza contemporánea a partir la disposición del sujeto a moverse. Este concepto se define como la atención que el sujeto le da a su cuerpo en movimiento, transitando en un diálogo subjetivo en torno a lo “sensoperceptivo”, interpelado a su vez por la ideología. Ese instante posee un poder de enunciación aún no inaugurado, se adscribe sólo a sí mismo y a su propia experiencia, pero aún esta noción se

encuentra en un límite muy fino entre lo vivido, lo visible y lo enunciado. Parecería importante dilucidar la experiencia del cuerpo de un sujeto mientras se mueve, respecto a la conciencia de sí y a cómo en esta conciencia se alojan los efectos de la ideología y su percepción sensible. Suponemos una anterioridad a la relación con otros cuerpos, un pequeño instante previo a la interacción, la experiencialidad será un antecedente fundamental en el ejercicio pedagógico de la danza contemporánea, utilizado como herramienta que activa la relación del estudiante con su cuerpo, en la disposición de este a la danza, inaugurando la expresión corporal que poseemos todos los sujetos. La improvisación está dotada de experiencialidad, en la repetición de una frase de movimiento ocurre la experiencialidad y en escena también se suscita dicha experiencialidad. Así, esta pareciera ser el ejercicio puro del movimiento: La “danza pura” que ha de inaugurar la historia de la danza contemporánea ⁸⁸, señalando algo que no representa, algo abstracto, aparentemente alejado del significado y por lo tanto de la performatividad del sujeto, como si existiese algo como la pureza en lo humano y en el movimiento de un cuerpo. Aún cuando no estoy negando con esto la pureza como adjetivación, planteo quizás por el contrario, un espacio donde se reproduce una condición previa al lenguaje en el campo de la danza contemporánea, como lo es la naturaleza para la condición de sexo y de género según Butler. Aquí se visualiza un Aparato que, en tanto ideológico, reitera un discurso que norma, un dispositivo que produce, no que representa un discurso. En la repetición, este discurso hace sus efectos en el movimiento de los sujetos, y por lo tanto en su carga simbólica y en el poder performativo de su experiencialidad, haciendo creer que el movimiento tiene un valor por sí mismo, ajeno a la comprensión lingüística, como un universo paralelo de enunciación que llamamos expresión corporal y que el espectador debe sentir, más que entender. La experiencialidad como ejercicio

⁸⁸ BURT, Ramsay, “Undoing postmodern dance history”, *Sarma*, 9 Octubre, 2004. [http://sarma.be/docs/767 En Español: http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/texto/deshacer-historia-de-la-danza-posmoderna]

subjetivo no se encuentra ajena al lenguaje ni, por lo tanto, a la norma. No existe una condición de pureza, puesto que la ejecución se remonta a un contexto: Escénico, pedagógico o íntimo.

Esto es lo que podemos reconocer como agencia en la danza contemporánea, que resulta problemática por su reiteración. La “agencia será un acto con consecuencias”⁸⁹, del cual se desprende el poder performativo del lenguaje no en la personificación, ni en la apropiación por parte del sujeto de determinado acto de habla (y/o espacio de identidad), sino en la posibilidad que tiene una enunciación, de encarnar un discurso que produce los efectos que nombra. La agencia es un proceso productivo a partir del cual el artista dispone y es a la vez dispuesto por l@s espectador@s. El contenido de una enunciación, a su vez, indica una referencia que porta un discurso previo.

Si el espectador conoce al intérprete ya sea de forma personal o a través de algún otro medio, reconocerá también una identidad en él, esa relación se encuentra activa, por lo tanto es productiva. El intérprete tiene la posibilidad de renunciar a la agencia al entregarse a ella en este carácter activo, denotando el espacio normado, pero también tiene la posibilidad de subvertir este espacio utilizando el acto de habla como método para recrear discursos, normas o agencias novedosas. La experiencia es una enunciación de carácter performativo que posibilita una modificación de la norma gracias a que el contexto resguardará los significados emergidos. El espacio de la obra será evento de interpelación. Aún si su enunciación performativa es desafortunada, no será falsa (igualmente significa y produce, a pesar de que no haga aquello que se propuso), conformándose lo que Butler reconoce como propio del lenguaje: La ausencia de control, en tanto el sujeto y el lenguaje son agentes, no entidades⁹⁰. El paradigma de la representación ha muerto, no podemos adjudicar la representación ni la presentación de algún concepto en la obra de arte, sino más bien, e inevitablemente, su producción.

⁸⁹ BUTLER, *Lenguaje, poder...*, op. cit., p. 24.

⁹⁰ *Ibíd.*

Si el arte escénico se conforma como un intento de no responder a los efectos de la espectacularización en la materialidad de su obra, la práctica se estanca, puesto que estos efectos se encuentran inmersos dentro de sus condiciones de creación, escenificación y en la relación del arte como producto dentro del sistema económico capitalista. La falta de interpelaciones entre aquellos espacios de convención humana no otorga una solución a la problemática arte y mercado, puesto que el arte no pertenece de por sí a un espacio, nada tendrá esta condición, entendiendo que el lenguaje no puede nombrar algo que ya es, algo que lo antecede, sino que ambos espacios se producen y reproducen. Así, la manera mediante la cual el creador reproduce será ámbito de reflexión y de acción para poner en duda la pureza de cualquier discurso.

En esta última década, la tecnología parece avanzar más rápido que el pensamiento y la práctica humana. La sociedad actualiza sus medios, pero sus estructuras culturales parecen seguirle por detrás, más lento, modificándose en virtud del proceso productivo. La comprensión de la existencia como proceso ascendente o lineal acusará en este discurso la reiteración de una norma, lo que permite adscribirlo en un alcance contemplativo de su contexto. No siendo este el objetivo, sino más bien disponerse a un proceso de producción artística altamente transformador, el cuerpo será un dispositivo, una herramienta que articule mayores posibilidades que un discurso, gracias a que puede contenerlos ambos. El cuerpo, que históricamente ha pertenecido a una ideología que se reitera en lo cotidiano como marca de una identidad y en lo artístico como marca estética y academicista, puede apropiarse de su enunciación performativa desde una pluralidad de sentidos, géneros, sexos e identidades que no nombrásemos. La performatividad del sujeto podría revelar un proceso de acción que no alcanzase a ser normado, es decir, la experiencia humana sería

reacción -comprensión y acción⁹¹ -, dejando de lado la necesidad de definirnos como sujetos, tendencia que crea fronteras de exclusión, de normalidad, normatividad e identidad ilusorias para mejor conquistar un espacio humano de comunidad, ya sea a partir de una creación artística o de las prácticas cotidianas, o bien, en otro espacio no nombrado que componga ambas experiencias.

⁹¹ RODRÍGUEZ, Luisa, "Acción y mundo en Hannah Arendt", *La filosofía de Agnes Heller y su diálogo con Hannah Arendt*, Congreso internacional, Murcia, del 13 al 15 de octubre de 2009.

ENTRE UN GESTO Y UNA PRÁCTICA

ALGUNAS ARTICULACIONES PARA UNA REFLEXIÓN POLÍTICA EN DANZA

*Francisca Crisóstomo**

¿Habrá otra mirada sobre el arte contemporáneo que aquella que el mismo medio artístico se hace de sí mismo?⁹²

Jean-Marc Adolphe, Boris Charmatz, Olga De Soto

Es tiempo entonces de devolver a las “fuerzas” su valor y lugar de expresión, en tanto son un “trabajo del cuerpo” que esperamos se manifieste intensamente, más allá y a través del embalaje espectacular de la danza, que lo vuelve inofensivo, es decir liso...⁹³

Laurence Louppe

¿Qué movemos cuando bailamos? ¿Cuáles son las direcciones convocadas para un movimiento, y cuáles son los nuevos vectores que ellas despiertan? ¿Qué poética se teje y aparece en quien danza y en quien observa? y ¿Cuál es el diálogo que se genera entre esos puntos de vista? El

* Titulada de la carrera de Licenciatura en Danza mención Pedagogía, Coreografía e Interpretación y Licenciada en Educación por la Escuela de Danza Espiral de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Sus intereses se relacionan con la investigación del movimiento en el ámbito de la danza contemporánea, desde sus formatos de experimentación y creación, en un diálogo permanente entre práctica y teoría. Durante el año 2011 y parte del 2012 creó y formó parte de Núcleo Al Azar/Colectivo Transversal de Composición en Tiempo Real, con quienes se dedicó a la investigación de la puesta en escena de la improvisación. El año 2012 creó la obra *Tres Deseos* y participó como intérprete en variadas obras de danza de creadores chilenos y extranjeros. Actualmente está dedicada al estudio de la improvisación en danza y realiza sus estudios del Máster “Artes, mención Música, especialidad Danza, Línea Teoría e Investigación”, en la Universidad París 8, Francia.

⁹² ADOLPHE, Jean-Marc, CHARMATZ, Boris, DE SOTO, Olga, *et. al.*, “Engagements”, *Nouvelles de Danse*, Dossier Danse et Politique, N°30, Ed. Contredanse, Bruxelles, 1997, p. 50.

Debo señalar que las traducciones de los textos del francés al español están bajo mi responsabilidad pues no cuento con sus traducciones oficiales que de hecho, en la mayoría de los casos, aún no existen, con la excepción de los textos de Jacques Rancière y Michel Foucault.

⁹³ LOUPPE, Laurence, “Qu’est-ce qui est politique en danse?”, *Nouvelles de Danse*, Dossier Danse et Politique, N°30, Ed. Contredanse, Bruselas, 1997, p. 38.

proceso de creación de un trabajo artístico es la construcción de un foco móvil, de un lugar de observación desde el cual relacionarse con el mundo. La relación de una pieza con el espectador, su organización interna, las ideas que porta y la manera en que se articulan, como también la postura hacia las instituciones y aquella para con los pares, son algunas de las diferentes capas y esferas que conviven en la creación de todo proyecto. En este sentido, la posibilidad de una reflexión política en danza requiere una apertura sensible hacia la dinámica existente entre cada proceso creativo y sus contextos de aparición, en un ejercicio permanente por comprender la compleja interacción en que se construyen y organizan los discursos del poder. Así, por ejemplo, la rearticulación de las redes sindicales de la danza en Chile -el Sindicato de trabajadores de la danza (SINATAD) o el Sindicato de danza de la región de Valparaíso-, la creación de nuevos festivales orientados a la relación entre las creaciones en danza y sus contextos sociales -el festival *Danza en Emergencia* o el encuentro *Escenas al Siglo XXI*-, como también la aparición de grupos de carnaval en el espacio de la calle, distintos al trabajo de las compañías contemporáneas -el grupo *Chinchin Tirapié* o la *Comparsa JuanYrosa*-, son algunas respuestas específicas de la danza al contexto político-social chileno. Estas propuestas abren a su vez nuevas interrogantes al interior del trabajo en danza, en relación al lugar de su estudio en la sociedad, y a la manera en que sus prácticas interactúan con ella.

Pensar el conjunto de la actividad coreográfica en términos de “movimiento de cosas”, permitiría también desligar las relaciones causales que organizan y jerarquizan nuestra visión del arte, para así reabrir la cuestión ética (¿por qué? ¿por qué hacerlo?), tan crucial en un dominio donde la estética y la política están estrechamente atadas al servicio público. Pensar que las decisiones de programación, de producción, los dispositivos de financiamiento, la arquitectura de los teatros y espacios, etc., están ahí para facilitar o entorpecer el nacimiento de las obras, hace de “la creación contemporánea” el propósito sagrado alrededor

del cual son tendidos los actos del conjunto de la red profesional.⁹⁴

A través de este texto quisiera aportar con la presentación de algunos elementos que a mi parecer están en juego en un pensamiento político en danza, sin embargo, no espero en ningún caso alcanzar a ordenarlos ni lograr nombrarlos por completo. Aun así, quisiera proponer una pregunta que puede ayudarnos a la lectura de estas primeras ideas: ¿Cuáles podrían ser las *escenas políticas* del trabajo en danza en Chile? y ¿Cuáles son, a su vez, aquellas que se articulan al interior del trabajo mismo de nuestro cuerpo danzante?

Movimientos entre disciplina, política y poder

El sujeto de proyecto es, entonces, el sujeto de lo indefinido, de lo incierto y de lo incierto, pero también de lo indefinido como aquello que no puede estar acabado, sino que está en proceso y puede ser retomado cada vez.

Jean-Marc Adolphe, Boris Charmatz, Olga De Soto

El filósofo Jacques Rancière hace una distinción entre la *política* y lo *político* que puede ayudarnos a comenzar esta reflexión. Lo *político* viene a ser el encuentro entre dos procesos heterogéneos, es decir, la *policía* y la *igualdad*. La *policía* es el gobierno, pues norma la convivencia de los sujetos, distribuyendo jerárquicamente lugares y funciones⁹⁵. Por su parte, la *igualdad* es el juego de prácticas guiadas por la presuposición de igualdad de todos los sujetos sin distinción, y de la preocupación por verificarla constantemente. A este proceso Rancière lo nombra *emancipación*, pero

⁹⁴ GINOT, Isabelle, "Un lieu commun", *Repères*, N°11, Biennale Nationale de Danse de Val-de-Marne, marzo 2003, p. 7.

⁹⁵ Cf. RANCIÈRE, Jacques, *Política, policía, democracia*, LOM, Santiago de Chile, 2006, p. 17.

terminará por nombrarlo “política”⁹⁶. La política no tiene sujetos, lugares ni objetos consustanciales, sino que está constituida por un *demos*, que son todos aquellos que “no cuentan” y conforman un espacio vacío y suplementario. De este modo, la relación que existe entre la *policía* y la *política*, está en que toda *policía* daña la *igualdad*, de ahí que surja la *emancipación* del *demos* como el acto de uno o varios sujetos que interrumpen un proceso de gobierno. Si “lo *político* es la escena en donde la verificación de la *igualdad* debe tomar la forma de una *daño*”⁹⁷, entonces: ¿Dónde está lo *político* y cómo acontece la *política* en el contexto de la danza contemporánea chilena?

Es imposible obviar, por ejemplo, la permanente tensión que existe entre las instituciones de gobierno y l@s artistas en relación a la asignación de fondos para el desarrollo de sus proyectos, la escasez de espacios para la creación y presentación de sus obras, o la precaria condición laboral en que se encuentran todas y todos l@s trabajador@s de la danza. Entonces, bajo la lógica de Rancière: ¿Qué papel juegan las instituciones gubernamentales en su rol fiscalizador y organizador de nuestro medio artístico? ¿Desde qué lugares nos posicionamos frente a ellas en tanto artistas y trabajadoras/trabajadores? ¿Cómo respondemos frente al orden que establecen estas instituciones? Si bien la noción de *disciplina* propuesta por Foucault es discutida por otras teorías que defienden el paso hacia un nuevo paradigma post-disciplinario, pienso que las nociones que nos entrega este autor aún son pertinentes en este análisis pues nos permiten percibir el sentido de la organización institucional del campo de la danza. Foucault plantea la idea de *disciplina* como un tipo de poder que tiene por objetivo

⁹⁶ “La política no es la actualización del principio, de la ley, o de ‘lo propio’ de una comunidad. La política no tiene *arkhé* (mandato). En sentido estricto es anárquica. Es lo que indica el nombre mismo de *democracia* [...]. El *demos* es al mismo tiempo el nombre de la comunidad y el nombre de su división, el nombre del tratamiento de un *daño*. Más allá de todo litigio particular, la ‘política del pueblo’ daña la distribución policial de lugares y de funciones, porque el pueblo es siempre más y menos que él mismo. Es el poder de uno-de-más que enrarece el orden de la policía.” *Ibíd.*

⁹⁷ *Ibíd.*

normar y organizar una comunidad bajo la forma de “sociedad disciplinaria”. Para ello se sirve de una serie de técnicas y procedimientos que buscan fabricar *cuerpos dóciles*, es decir, cuerpos/sujetos entrenados para los fines que aquella disciplina se propone:

La disciplina no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo que implica todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una “física” o una “anatomía” del poder, una tecnología.⁹⁸

Una disciplina se opone a lo nómada. Su propósito es inmovilizar o regular los movimientos para luego volverlos maleables. A través de sus mecanismos, busca dominar las fuerzas que hacen nacer a las masas que resisten a su poder, para neutralizarlas y contrarrestar su potencial. Revueltas, organizaciones o agitaciones, todo lo que surja de estructuras horizontales debe ser controlado. Por eso opera con un modelo vertical de organización, pues establece escalones fijos que obligan a cumplir una determinada función.

A partir de mi experiencia, puedo decir que en el trabajo en danza existen variadas manifestaciones disciplinares. La escuela o conservatorio, en tanto espacio oficial de formación y educación de bailarinas y bailarines, es un gran ejemplo de ellas. Con los matices y especificidades pertinentes a cada contexto, el proceso de formación que se transmite en una escuela o conservatorio tiene por misión el traspaso de los saberes de la danza a través de diversos mecanismos y estructuras de organización. De esta manera se designan niveles de conocimiento, se escogen a aquellos capacitados para ser bailarín@s y se autoriza el ejercicio a quienes ya

⁹⁸ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, p. 248.

acumularon ciertos saberes. Se transfiere así un modelo de relación subjetivo y específico que se constituye como discurso de la experiencia. Por ello, es justo hacerse la pregunta: ¿Cuáles son los sentidos o consecuencias subterráneas que operan en esta idea disciplinar de la danza? El conflicto de la imagen y de la mirada del otro, las complejidades del género -homosexualidad, primacía patriarcal y canónica de la noción de belleza-, los problemas en relación a la auto-exigencia y la competencia entre los pares que dificulta la organización colaborativa son cuestiones latentes al ámbito de la formación y la creación en danza, que ayudan a mantener una visión disciplinaria de una praxis que ciertamente es mucho más diversa y compleja, flexible y dinámica:

La disciplina tiene que poner en juego las relaciones de poder, no por encima sino en el tejido mismo de la multiplicidad, de la manera más discreta que se pueda, la mejor articulada sobre las demás funciones de esta multiplicidad, la menos dispendiosa también [...]. las disciplinas son el conjunto de las minúsculas invenciones técnicas que han permitido hacer que crezca la magnitud útil de las multiplicidades haciendo decrecer los inconvenientes del poder que, para hacerlos justamente útiles, debe regirlas.⁹⁹

El poder de las instituciones está dado por su permanencia en el tiempo, por su fijación y validación como estructuras orientadas a organizar, ordenar, fiscalizar y relacionar todos los elementos de la escena artística. Este rol es el de una *policía* que debe responder a cierta noción de lo que es la danza, según una visión disciplinar de la misma. Sin embargo, la característica dinámica innata de este arte no nace solamente de lo evidente de su soporte de aparición –un sujeto/cuerpo en movimiento-, sino también de una sensibilidad flexible, moviente y articulada a través de verbos que son

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 253-254.

conjugados en el presente, entonces son cambiantes y movedizos, están aconteciendo. En este sentido, estas estructuras institucionales están opuestas al espíritu mismo de un proyecto en danza y pierden su sentido en tanto no se encuentran en correspondencia directa y contingente con el *demos*. Aquí reside el complejo problema con las instituciones, pues un proyecto artístico amparado en ellas deberá siempre someterse en cierto punto a un proceso de homogeneización disciplinar para serle representativo y útil, pues ganará reconocimiento y estabilidad en el seno de ellas, pero perderá fuerza y conexión con las redes de trabajo de sus pares, que se van construyendo a través de procesos de emancipación por la igualdad de condiciones y oportunidades. En otras palabras, las preguntas que habría que hacerse son: ¿Para quiénes y con quiénes construimos nuestras experiencias de creación? ¿Somos intérpretes o colaboradores? ¿Qué tipo de organización adoptamos, la forma de compañía, de un colectivo, una asociación, una cooperativa o el anonimato? ¿Qué implicaciones y consecuencias tienen los diferentes espacios de circulación que elegimos para nuestras obras? ¿De qué contextos nacen las creaciones y cuáles, a su vez, permiten emerger? ¿Cómo enunciamos, componemos y ponemos en escena nuestros discursos? Pero por sobre todo: “¿Para quién y por qué todavía danzamos?”¹⁰⁰

La noción de disciplina de la danza ofrecida por las instituciones culturales, así como a través de la transmisión de los saberes de sus espacios de formación, es la proyección del pensamiento de un cuerpo homogéneo, estable y autónomo, que queda al margen de la vida socio-política de su contexto. Isabelle Ginot afirma que “el límite entre gesto danzado y gesto hablado, o gesto cantado, es un corte puramente institucional, que reposa sobre una doble y paradójica ilusión del ‘cuerpo’”¹⁰¹. Podemos ver así hasta qué punto el poder disciplinar de las instituciones se filtra en aquellos

¹⁰⁰ ADOLPHE, CHARMATZ, DE SOTO, “Engagements”, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰¹ GINOT, Isabelle, “Danse: L’en dehors et l’au-dedans de la discipline”, GOURDON, Anne-Marie, *Les nouvelles formations de l’interprète*, C.N.R.S., Paris, 2004, p. 2.

espacios que creemos protegidos de los efectos de lo político. Entonces, es preciso preguntarnos: ¿Bajo qué condiciones definimos, o no, lo que es danza? Y “¿Cuál es el grado de realidad en la noción misma de disciplina artística, implicando una zona fronteriza entre un campo (“la danza”, “el teatro”, “la música”, etc.) y otro?”¹⁰². Si las “ideas de *sujeto* e *instrumento* se confunden con las de bailarín-intérprete”¹⁰³, entonces ¿Dónde queda la experiencia subjetiva, discursiva y crítica inherente a toda experiencia de movimiento? Si bien estas preguntas pueden parecer inconducentes o exageradas, considero que si logramos al menos ponerlas en acción estaremos en el camino de una toma de consciencia certera sobre las implicancias, consecuencias o repercusiones que puede tener el trabajo artístico en diversos contextos. La reflexión que propongo a continuación ha venido acompañándonos disimuladamente en el camino descendiente que hemos recorrido -desde “afuera” hacia “adentro”- sobre los alcances políticos de un trabajo en danza. Y es en este punto que quisiera considerar a su principal materia: El trabajo sensible del cuerpo en movimiento.

El cuerpo es un campo de batalla¹⁰⁴

Laurence Louppe comienza su artículo *¿Qué es lo político en danza?* con esta elocuente cita de Sally Banes (“El cuerpo es un campo de batalla”), en este escrito desarrolla un discurso claro y comprometido con el proyecto de la danza contemporánea. Siguiendo con las ideas expuestas anteriormente, quisiera a continuación poner la atención sobre aquello del trabajo en danza que, sin definirla necesariamente como disciplina, pone en juego lo *político* de sus contextos. Louppe plantea que: “La danza contemporánea está construyendo un cuerpo susceptible de cambiar el

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Cf. GINOT, “Un lieu commun”, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁴ LOUPPE, “Qu'est-ce qui est politique...”, *op. cit.*, p. 36.

orden de las cosas a partir de la consciencia de las fuerzas”¹⁰⁵. Estas se manifiestan artísticamente bajo la forma de tensiones, tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena y su relación con el espectador, pero sobre todo en sus cuerpos. El discurso causalista de algun@s historiador@s que perciben el cuerpo, y por tanto a la danza, como un simple vehículo ideológico de una época, es tajantemente denunciado, pues “la danza contemporánea ha dado, por primera vez en la historia, una visibilidad a estas fuerzas”¹⁰⁶. El cuerpo en tanto es nuestro factor común, es aquella materia sensible y perceptiva que nos interrelaciona con l@s otr@s y con el mundo de manera igualitaria, y es la experiencia sensible de este cuerpo rebelde la que es susceptible de operar transformaciones en la organización social y sus modos de representación. Sin embargo, Louppe nos recuerda que, “guardando en sí las marcas de los avances (a veces tan invisibles que pueden escapar al control de la ideología), el cuerpo persiste.”¹⁰⁷ Esta idea de la persistencia del cuerpo, conlleva a su vez la de una *corporalidad*. El filósofo francés Michel Bernard critica el concepto de “cuerpo” tal como ha sido construido por la modernidad, para proponer en cambio la noción de *corporalidad*. Bernard reclama la idea de una *corporalidad* que más que un cuerpo pensado como una sustancia fija y homogénea, sería una “red material energética, móvil e inestable de fuerzas pulsionales, y de interferencias de intensidades desordenadas y entrecruzadas”¹⁰⁸. Del mismo modo, Isabelle Ginot lo explica diciendo que se trata de “un continuo perceptivo y heterogéneo, en donde el sentir, el escuchar, el ver y el moverse están entrelazados y se recomponen sin cesar para reinventar la experiencia del sujeto, sea bailarín, o no.”¹⁰⁹

En este sentido, nuestro cuerpo -entendido como corporalidad- está atravesado por líneas de fuerza -sociales, políticas, económicas y perceptivas-

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, CND, Paris, 2001, p. 20.

¹⁰⁹ GINOT, “Un lieu commun”, *op. cit.*, p. 4.

que van trenzando una relación con tensiones concretas de la materia, siendo la más fuerte de ellas, la fuerza de gravedad. Entonces nuestro cuerpo deviene “materia del mundo”, por lo tanto está conectado a sus transformaciones y cambios, viéndose afectado por ellos, pero también pudiendo activarlos. Vamos sobretodo articulando los signos de una persistencia al tiempo, que existe porque siempre hay algo que queda. Nuestra materia-cuerpo se transforma sin desaparecer, demostrándonos que estamos en el “aquí y ahora”. Entonces podemos verificar la experiencia del presente no sólo por la consciencia de ser y estar en el mundo, sino también por la percepción de nuestra materia tibia y viviente, que nos permite estar en el “hoy” como un flujo permanente de idas y venidas hacia todas las direcciones espaciales y temporales posibles. Si este cuerpo somos nosotras y nosotros en tanto sujetos sociales, las posibilidades de reflexión, creación y transformación residen en nuestras acciones, que involucran todas aquellas decisiones que tomamos y que, por mínimas que sean, cobran la fuerza de un movimiento entretejido a un contexto. La teórica norteamericana de la danza Sally Banes reafirma lo anterior señalando que el cuerpo que emana de la danza contemporánea, como práctica y visibilidad, no solamente reproduce, si no en realidad produce conductas sociales fuera del campo mismo de la danza¹¹⁰. La autora pregunta: “¿Es necesario que seamos, en tanto personas materiales, o completamente víctimas, o completamente resistentes a nuestra cultura?”¹¹¹.

Si tomamos las ideas de Rancière presentadas al inicio del texto, podemos recordar que lo *político* opone diferentes lógicas de descripción y percepción de las partes de una comunidad, y en tanto es la igualdad lo que se discute, la aparición de la relación dominante/dominado será siempre necesaria de enfrentar. Sin embargo, la “oposición a” no es la única posibilidad, también existe la de construir alternativas a través de nuestras obras y nuestras

¹¹⁰ Cf. BANES, Sally, “Pouvoir et corps dansant”, *Mobiles N°1, Danse et utopie*, L'Harmattan, Saint-Denis, 1999, p. 33.

¹¹¹ *Ibid.*

prácticas que se constituyen como nuevos mundos y nuevos modos de “ponerse en relación con”. En este sentido, nuestra acción política logrará visibilizar lo que antes no tenía razones de ser visto, instituyendo en el acto el mundo donde alguien es algo y donde su argumento es argumento en sí mismo, manifestando a su vez el marco sensible en que es posible percibirlo¹¹²:

Un movimiento danzado como una lectura del espacio y del tiempo, largamente del contexto, una lectura sensible, en curso, del espacio. Entre percibir y hacer no existe una diferencia natural, o más bien, el percibir es siempre una acción.¹¹³

Entonces ¿Qué emerge de una práctica en danza? ¿Qué es lo que una experiencia sensible de movimiento permite crear y transformar? Estoy segura que nuestras respuestas pueden ser fuentes inmensas de tensiones y que muchas de ellas pueden ser incluso vías de construcción de nuevas ideas de mundo. Para ello considero que es necesario comprender de dónde y porqué surgen estas tensiones, es decir, dónde está lo político en nuestra realidad artística y cuál es la política que vamos a desarrollar para vivir en ella. Aquí aparece la ética, como un conjunto de valores personales con sentido comunitario -y no por ello normados- que van a orientar nuestras decisiones:

Hemos asistido a un recubrimiento de las “fuerzas” por los “signos” de un sistema que, por sobre el plano de la opresión y de la explotación de los cuerpos danzantes (como fuerzas susceptibles de producir esos signos directamente explotables), reenvía aquellas situaciones bajo la influencia de los modos de

¹¹² Cf RANCIÈRE, *Política, policía...*, op. cit.

¹¹³ BARDET, Marie, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 161.

producción corporales descritos por Foucault en “Vigilar y castigar”¹¹⁴.

En tanto el trabajo de la danza vuelve consciente la presencia de las fuerzas, el cuerpo como “campo de batalla” emerge pues al interior de su movimiento se afrontan corrientes de pensamiento, ideologías y relaciones de fuerzas¹¹⁵. De este modo “la percepción y el intercambio (de fuerzas) remiten a algo muy distinto que al consumo de signos. Ellos refieren, entre otras cosas, a un valor de uso que prevalece por sobre un valor de cambio.”¹¹⁶ Las ideas que aquí expongo son articulaciones. No utilizo esta palabra por azar, sino evocando la propia anatomía de nuestro cuerpo: Una articulación como puesta en movimiento de uno o más segmentos, que precisan de espacio y tensiones simultáneas para conformar una estructura resistente de volumen flexible, que pueda ser potencia de otro movimiento, desde el más sutil y pequeño hasta el más explosivo y abarcador. Evoco aquí a Marie Bardet, que desarrolla una bella reflexión sobre las articulaciones, como una “tensión entre”¹¹⁷, es decir, una dinámica presente para un movimiento futuro posible, o quizás un movimiento que ya está siendo. Son articulaciones pues no pretenden imponerse como partitura, sino al contrario, buscan detonar la emergencia de otro movimiento continuo y flexible, inquieto y sensible, que pueda desencadenar otras tantas articulaciones más adentro y más allá de estos territorios tan sutiles y pujantes como lo son ponerse a bailar en medio de nuestro contexto socio-político actual. Quizás esta reflexión trata de una composición coreográfica en medio del paisaje social, donde las preguntas que podemos hacernos serían: ¿Cómo queremos componer nuestro trabajo en esta sociedad? ¿Desde qué lugar decidimos ponernos en relación con los otros? Y en definitiva: ¿Qué queremos bailar cuando bailamos?

¹¹⁴ LOUPPE, “Qu'est-ce qui est politique...”, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Cf. BARDET, *Penser et mouvoir... op. cit.*

LA APARICIÓN DEL CUERPO EN LA DANZA

*Isabel Carvallo**

A través de este artículo quisiera esbozar un intento por reflexionar en torno al devenir de la danza y cómo es que a raíz del agotamiento de sus recursos el cuerpo surge y se posiciona. En este sentido hablo de un cuerpo que *aparece* como el asunto central de la danza hoy y, de alguna manera, se impone en este *aparecer* cuestionando su histórica desaparición. Con esto quiero decir que la importancia de esta aparición del cuerpo en la danza hoy tiene que ver no sólo con una cuestión epocal, pues si bien el cuerpo aparece como tema en la mayoría, si es que no todas, las disciplinas del arte en el contexto contemporáneo, el asunto central para la danza es que no solamente aparece sino que dicha aparición pone en evidencia que el cuerpo, aun siendo aquello sin lo cual la danza no puede generarse, ha sido ocultado históricamente por la propia danza. La relación ontológica danza-movimiento, supone una cierta “corporalidad”, es decir, una concepción del cuerpo que buscaría sublimarlo a través de un entrenamiento radical que lo dejaría en condiciones de realizar lo irrealizable. Podríamos decir que este cuerpo sometido ha sido el “cuerpo histórico” para la danza, cuestión que ha significado, al mismo tiempo, una supeditación de la mirada: Lo que la mirada busca o espera encontrar en la danza es este cuerpo subordinado. Así, la mirada ha subordinado al cuerpo y este se ha dejado colonizar, ya sea por gusto, por fuerza, por razones políticas, sociales o culturales.

Si bien la danza tendrá una presencia prácticamente ininterrumpida en la vida social de Occidente, su inclusión en el contexto de las disciplinas

* Licenciada en Artes mención danza, Universidad de Chile. Tesista del Magister de Teoría e Historia del Arte. Académica de la Universidad de Chile. Becaria Conicyt 2010. Bailarina y docente.

artísticas, es decir, su codificación técnica y su profesionalización, estará vinculada fundamentalmente a su desarrollo en el marco de la corte de Luis XIV durante el siglo XVII. Aquella profesionalización y tecnificación responde a un contexto político y social profundamente preocupado por marcar una jerarquización de los cuerpos y por mostrar un orden social específico. Tal como dice Laura Falcoff: “El nacimiento del ballet puede entenderse mejor en el marco de una época, la de la monarquía absolutista francesa, cuya cultura generó, entre otras cosas, también a la danza académica”¹¹⁸ Los *ballets de cour* poseían un simbolismo bastante particular y específico vinculado, evidentemente, a mostrar el poder del monarca absoluto, pero también a simbolizar un orden social. Uno de los ejemplos más claros es el famoso *Ballet Royal de la Nuit* (con una duración de trece horas y 45 entradas¹¹⁹), organizado por Mazarino, en el cual Luis XIV, con 15 años en ese momento, ocuparía un lugar central, el de Rey Sol. Es destacable que hasta el final de su reinado Luis XIV fuera conocido con ese apelativo tomado de aquella coreografía.

Estos espectáculos no solo hacían visible el poder monárquico sino que aparecían como verdaderos espacios de transformación del modelo corporal a través de la reorganización jerárquica de la mirada, que se impondría de manera severa al cuerpo, en un orden social donde éste aparecía bajo las lógicas de la adecuación y el decoro. Es decir, el cuerpo es organizado por esa mirada social desapareciendo como sujeto y condicionado a las “buenas costumbres”. En palabras del propio Mazarino: “Debes aprender a controlar tus actos, y a no relajarte jamás en esta vigilancia. [...] No digas ni hagas nunca nada que pueda contravenir el decoro, al menos en público”¹²⁰. El cuerpo aparece entonces como representación: El sujeto se representa como imagen que debe mostrarse como cuerpo social, desapareciendo así lo que

¹¹⁸ FALCOFF, Laura, “El origen del ballet clásico” *Tiempo de danza* n° 20, Junio/Julio, Buenos Aires, 1999, p. 19.

¹¹⁹ NIEVE Esteban, *Ballet, Nacimiento de un Arte*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, 1993, p. 104.

¹²⁰ MAZARINO (cardenal), Julio, *Breviario de los políticos*, Debolsillo, Madrid, 2007.

hasta ese momento había sido la relación del humano con el mundo y consigo mismo. Ya no se comprende por semejanza ni similitud, en este tiempo, que inaugura la modernidad, todo es comparable y medible. Aquel humano que había sido el centro en el Renacimiento y que, desde ese centro, era atravesado por el cosmos, así como la percepción como lugar de experiencia y de conocimiento serán desplazados como garantes del saber, instalando una desconfianza en los sentidos, dejando reducido el propio sentir a nuestro espacio más íntimo, como único lugar sin espectadores.

Según Michel Foucault, es el “tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje”¹²¹. Podríamos decir que, en este nuevo orden, el cuerpo ya no es aquel lugar infinito que espejea y reproduce el mundo, si no que ahora tendrá un lugar definido al lado de otros cuerpos y objetos, y que como objeto puede ser analizado, comparado, enumerado y desmembrado. Siguiendo esa línea, lo particular del anatomista Vesalio será el modo en que nos presenta los cuerpos en su *De Humani Corporis Fabrica*¹²². Estos cuerpos que si bien se representan en acciones que podrían ser humanas, aquellas de un cuerpo vivo, en acción, están ahí sólo para ser objeto de estudio, abiertos para la mirada, despojados de su piel, ofreciendo sus músculos, órganos, venas, como partes que deben catalogarse, partes de un cuerpo desdramatizado, sin vida. Si como dice Jean-Luc Nancy, el “cuerpo es una tensión y por tanto un tono”¹²³ entonces el cuerpo sin vida es un cuerpo sin tono, que puede ser libremente manipulado. Paula Sibilia en su libro *El Hombre postorgánico* nos dice:

En esta época hicieron su aparición los primeros anatomistas. Estos personajes inauguraron un período de intenso trabajo en el cual, paradójicamente, el cuerpo-máquina tuvo que convertirse en

¹²¹ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1997, p. 58.

¹²² VESALIO, Andreas, *De humani corporis fabrica libri septem*, Johannes Oporinus, Basel, 1543.

¹²³ NANCY, Jean-Luc *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 109.

un cadáver -sin vida y sin las connotaciones sagradas que rodeaban tanto a la muerte como a los cuerpos en el mundo medieval- para dejarse violar por la medicina. Solamente el cadáver desprovisto de fuerzas vitales y divinas podía ser abierto, auscultado y husmeado por los científicos, mientras todo el vigor del cuerpo vivo se transfería a las láminas anatómicas que representaban sus mecanismos en funcionamiento.¹²⁴

Esto será el cuerpo anatomizado, en este caso con un fin científico, pero que servirá de aquí en adelante para pensar este cuerpo metonímico, como cuerpo-máquina, con partes que pueden ser arregladas cuando se descomponen. Bajo esta mirada del cuerpo, aislado de su humanidad, es que las disecciones se legitimarán, llegando a ser verdaderas representaciones, teatros “anatómicos [...] que establecen la presencia regular de entre cuatrocientos y quinientos espectadores durante las sesiones públicas de anatomía en los jardines del rey”.¹²⁵ Descartes y su concepción dualista del humano imponen un tipo de pensamiento racionalista que será valorado hasta hoy, a pesar de que estos cambios han sido generados por las capas privilegiadas de la sociedad de la época, que siendo una minoría, se impondrán al saber popular que seguirá valorando la relación del humano con el cosmos y la naturaleza como una unión no separable. Es decir el humano ya no *será un cuerpo* sino que *poseerá un cuerpo*, el cuerpo ya no es el sujeto, no es el cosmos, no es la naturaleza, el cuerpo será relegado y apartado del humano, se pondrá fuera de sí, como extensión y como límite fronterizo con el otro y con el mundo, ya no es la comunidad, la aparición del individualismo marcará en definitiva “la aparición del hombre encerrado en el cuerpo.”¹²⁶ El cuerpo, como objeto cerrado en sí mismo, diferente del otro. El humano:

¹²⁴ SIBILIA, Paula, *El hombre postorgánico*, FCE, Buenos Aires, 2006, p. 75.

¹²⁵ LE BRETON, David, *Cuerpo Sensible*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010, p. 50.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 43.

Se descubre cargado de un cuerpo. Forma ontológicamente vacía, si no despreciada, accidental, obstáculo para el conocimiento del mundo que lo rodea. Pues, ya lo veremos el cuerpo es un resto. Ya no es más el signo de la presencia, inseparable del hombre, sino su forma accesoria. La definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros, de sí mismo. El cuerpo es el residuo de estas tres contracciones.¹²⁷

Esta mecanización del cuerpo como entrada a lo que podría llamarse “la fisiología de la edad de la máquina”¹²⁸, mecanismos, poleas, engranajes, palancas, que compondrán las diferentes maquinarias de la época y que se impondrán para ayudar a *corregir* al cuerpo vivo, para moldearlo hacia una estética particular que privilegiará ciertas maneras. El cuerpo como una máquina más, con una belleza idealizada ahora desde la razón, un cuerpo bello que no sólo se admira sino que puede ser producido transformando, corrigiendo al cuerpo “natural”, imponiéndole una razón a través de aparatos tal como el de Fabrice d’Aquapendente quien, como nos recuerda Vigarello, en 1647, “suplía con sus articulaciones metálicas las articulaciones claudicantes y que corregía con sus rígidas láminas cualquier desviación posible”¹²⁹. En este contexto la danza, tal como nos dice Thoinot Arbeau ya hacia 1588, era algo esencial para la época:

Hay más aún, pues la danza se practica para poner de manifiesto si los pretendientes se encuentran en buena salud y si sus miembros están sanos; después de lo cual, se les autoriza a besar a su dueña, lo que permitirá percibir si alguno de ellos tiene mal aliento o exhala olor desagradable, como de carne pasada; de modo que además de los diferentes méritos inherentes a la danza,

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 46

¹²⁸ SIBILIA, El hombre postorgánico, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁹ VIGARELLO, Georges, *Historia de la belleza: El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Nueva visión, Buenos aires, 2009, p. 80.

ésta se ha convertido en algo esencial al bienestar de la sociedad.¹³⁰

El cuerpo *civilizado*, es construido y domesticado en cuanto se aleja de su impulsividad, es el triunfo de las buenas maneras: “nadie será tan tonto de parecer tieso o torpe, faltas que son tan graves como la afección; la buena educación exige ese modo agradable y fácil que solamente puede conseguirse por la danza.”¹³¹ Es decir, lo “natural”, lo agradable y fácil, que no permite la torpeza, se relaciona con este cuerpo que se separa de su animalidad, que se estiliza y se aleja del cuerpo cotidiano que se extraña y resiente su propia existencia:

La danza no debe ser considerada como una práctica cuyo único fin es el placer. Yo creo que, ciertamente, la alegría y vivacidad que reinaban en los banquetes y festivales fueron causa de su nacimiento, pero, en la danza como en el teatro, los hombres han tratado de hacer útil lo que en su origen fue una diversión. [...] Y si no llega a eliminar por completo los defectos con que hemos nacido, por lo menos los mitiga o disimula.¹³²

Según estas palabras de Jean-Philippe Rameau, la danza es el medio de corrección y regularización de los cuerpos, que se someterán en el orden social establecido. Sobre este contexto de relación entre cuerpo, danza y socialización, a fines del siglo XVIII aparecerá un modelo de comprensión de la danza que se vincula directamente con su capacidad para transmitir una idea. La danza, entonces, adquiere sentido en el mensaje que desea transmitir. Este nuevo modelo tiene relación con la profunda influencia que ejerció en Francia la *commedia dell'arte* durante los siglos XVII y XVIII, pues considerando que en su paso de Italia a Francia, y a raíz de la barrera

¹³⁰ ARBEAU, Thoinot, *Orquesografía Tratado en forma de diálogo*, Centurión, Buenos Aires, 1946, p. 18.

¹³¹ RAMEAU, Jean-Philippe, *El Maestro de Danza*, Centurión, Buenos Aires, 1946, p. 2.

¹³² *Ibid.*, p. XVIII.

lingüística, los actores tuvieron que afinar el repertorio de gesticulaciones para darse a entender de un modo más preciso, podremos entender la importancia que adquirirá la pantomima hacia finales del siglo XVIII y su influencia en la danza ilustrada. Uno de los mejores ejemplos de aquella influencia corresponden a las obras de Jean Georges Noverre. En ellas la gestualidad de la danza cortesana del siglo XVII, que representaba de manera bastante general las relaciones de poder entre los intérpretes (que a su vez eran, en su gran mayoría, los propios cortesanos), se complementa con el uso de la pantomima con la finalidad de representar una historia mucho más precisa que aquellas de los *ballets de cour* del siglo XVII.

Noverre, en sus famosas *Lettres sur la Danse et les Ballets*¹³³, publicadas en 1760, deja impresa su manera de concebir el lugar y la importancia de la danza en el contexto social, las “enseñanzas de Noverre se pueden resumir diciendo que el ballet no es un simple pretexto para bailar, sino que la danza es el medio de expresar una idea dramática”¹³⁴. Para esto Noverre propone la unión de la danza y la pantomima, prescindiendo de la palabra ya sea hablada o cantada. Esta forma, en la cual la danza y la mímica eran las protagonistas, es lo que se conoce como *ballet d’action*, y Noverre lo crea con el objetivo de “expresar mejor así las pasiones y los afectos”¹³⁵, lo que puede ser corroborado en sus cartas:

La acción en materia de danza es el arte de transmitir por la verdadera expresión de nuestros movimientos, de nuestros gestos y de la fisonomía, nuestros sentimientos y nuestras pasiones al alma de los espectadores. La acción no es, pues, otra cosa que la pantomima. Todo debe describir, todo debe hablar en el bailarín; cada gesto, cada *attitude*, cada *port de bras* debe tener una

¹³³ NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres*, Aimé Delaroche, Lyon, 1760.

¹³⁴ MARKESSINIS, Artemis, *Historia de la danza desde sus orígenes*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, 1995, p. 89.

¹³⁵ COLOME, Delfín, *El indiscreto encanto de la danza*, Turner, Madrid, 1989, p. 96.

expresión diferente; la verdadera pantomima, de todo género, sigue a la naturaleza en todos sus matices¹³⁶.

Ya entrado el siglo XIX, con una función claramente narrativa y sin la palabra como recurso auxiliar, la danza trataba de poner en escena historias que eran relatadas por la gestualidad del cuerpo y que complejizaba su técnica, entrando a un mundo de construcciones mágicas, con un imaginario fuertemente centrado en la mujer. La gestualidad romántica construye mundos encantados, con personajes fantásticos, etéreos, elevados sobre las puntas de los pies, de delicadas maneras:

Con capas y capas de gasas blancas fueron el resguardo de su pureza virginal. La coreografía del siglo XIX otorgará a la bailarina un delicado par de alas en la espalda, símbolo de un encanto, una libertad y un poder tan irreales y efímeros como la vida de la *Sylphide*.¹³⁷

El lenguaje del cuerpo, su gestualidad va a:

Desviarse progresivamente de las leyes de la experiencia, empezando por negar la ley de gravedad y ocultando todo esfuerzo o tensión en la ejecución del movimiento. De este modo se iniciaba un ilusionismo que necesitó de una fuerte disciplina corporal.”¹³⁸

De esto se desprende una progresiva abstracción y esquematización del movimiento, que generaba significación en tanto refería a este ideal romántico etéreo, pero se alejaba del cuerpo real, material, en tanto cuerpo

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 97.

¹³⁷ PAPA, Laura, “La insoportable levedad del cuerpo” *Tiempo de danza*, N° 22, Octubre/Noviembre, Buenos Aires, 1999, p. 23.

¹³⁸ TAMBUTTI, Susana, “Itinerarios teóricos de la danza”, *Aisthesis*, N° 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, p. 16.

representado escénicamente, pues el sujeto bailarín deberá someterse a rigurosos entrenamientos para lograr representar esta apariencia incorpórea y desmaterializada, imponiendo un modelo de belleza, sobre todo en la bailarina, que aún permanece en el imaginario popular de lo que debe ser *el cuerpo para la danza*.

A fines del siglo XIX, a este modelo, que aleja al cuerpo de su representación más cotidiana y material, se contraponen un nuevo modelo que sitúa al cuerpo como medio de expresión, la danza entonces adquiere sentido en el mensaje que desea transmitir, y aunque se opone al academismo dancístico imperante, sigue manteniendo una mirada del cuerpo como representación alejada *de lo real*. Ahora entonces, “en lugar de “representar” una historia, los bailarines y los coreógrafos intentaban “expresar algo”¹³⁹. La danza, como medio de expresión-emoción, intentaba *poner fuera de sí* sentimientos desbordados en un continuo de movimiento. Ingresando en el siglo XX, el gesto expresivo del movimiento danzado irrumpirá para imponerse ante el racionalismo académico, tal como nos dice Susana Tambutti:

El siglo XIX había llegado a su fin con el desgaste de la imagen totalizadora y unitaria que ofrecía la danza académica. La necesidad de responder a nuevas preferencias expresivas impulsó una renovación profunda del vocabulario poético y provocó la primera gran crisis de la danza ilustrada y el deterioro de la hegemonía de un criterio de belleza objetivista.¹⁴⁰

Esta nueva sensibilidad que se enmarca en una fuerza inspiradora a veces mística, otras religiosas, o de comunión con la naturaleza, impulsaron a los creadores de la época a una búsqueda creativa que exigía una libertad y una

¹³⁹ *Ibid.*, p.17.

¹⁴⁰ Tambutti, Susana, “La tradición espiritualista en la danza”, *DCO*, N° 12, mayo, México-Argentina, 2009, p. 35.

oposición a las técnicas existentes que se había transformado en una realidad limitante y opresiva:

Incitaba al artista a desligarse de la realidad objetiva. Esta renovada espiritualidad [aquella de los nuevos coreógrafos] rechazaba decididamente el mundo exterior como origen de la representación y trasladaba al mundo interior la verdadera esencia de lo real.¹⁴¹

Este volcamiento al ser interno, contrario a la vida moderna e industrializada, genera una relación con la gestualidad que se diferencia de cómo se había trabajado hasta ese momento, cuestión que llevará al gesto desde lo narrativo hacia lo expresivo, en palabras de Alain Badiou:

La danza es inocencia porque es un cuerpo anterior al cuerpo. Es olvido, porque es un cuerpo que olvida su carga, su peso. Es un comienzo nuevo porque el gesto danzante debe ser siempre como si inventara su propio comienzo. Es juego, obviamente, pues la danza libera al cuerpo de toda mímica social, de toda seriedad, de toda conveniencia.¹⁴²

Justamente la opinión de Badiou revela una mirada arquetípica de la utilización del gesto como vía de expresión de la interioridad del sujeto y su conexión con la naturaleza, opinión que será cristalizada por el movimiento de la danza expresionista (como Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss, por señalar a los representantes europeos más destacados, y lo que sería la danza moderna norteamericana: Loïe Fuller, Ruth St.Denis, Doris Humphrey, entre otros). En efecto dichos coreógrafos concebían el gesto como vía fundamental de expresión de los sentimientos, articulando sus lenguajes dancísticos desde ese tipo de gestualidad: Poner fuera de sí, para comunicar, entendiendo la

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁴² BADIOU, Alain, *Pequeño Manual de inestética*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, p. 105.

comunicación como un lugar de trascendencia y comunión con el espectador que se dejaba emocionar y asistía admirado al espectáculo. Es interesante ver que en esta utilización del gesto emerge el cuerpo como elemento bastante material pero aún supeditado a una cierta inmaterialidad, en este caso, la inmaterialidad de la expresión.

Hasta este punto se puede apreciar claramente cómo, en el devenir de la historia de la danza, el cuerpo irá siendo el soporte, progresivamente, de un sentido social, narrativo, expresivo, derivando, o más bien encarnando, estos diversos sentidos en *códigos gestuales* que irán, paulatinamente, generando una tensión en la producción de sentido de la propia danza y, en dicha tensión, poniendo en cuestión la relación entre movimiento, gestualidad y comunicación. Este será el problema en los años sesenta del siglo XX en Nueva York. Allí un grupo de bailarines conforman un espacio de experimentación que será conocido como *Judson Dance Theater*. El trabajo de los bailarines y artistas reunidos en este colectivo generará una importante transformación tanto en los modos de producción de las obras de danza como en la propia recepción rompiendo, definitivamente con el “mito romántico del artista como ser único y elegido”¹⁴³ y, por otra parte, la noción tradicional de la obra de danza. Estas cuestiones están claramente reflejadas en el famoso *Manifiesto No* de Yvonne Rainer:

NO al espectáculo NO al virtuosismo No a las transformaciones y a la magia y al hacer creer NO al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella NO a lo heroico NO a lo anti-heroico NO a la imaginario basura NO al involucrarse de intérprete o del espectador NO al estilo NO al camp NO a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete NO a la excentricidad NO a moverse o ser movido.¹⁴⁴

¹⁴³ TAMBUTTI, “Itinerarios teóricos...”, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁴ RAINER, Yvonne, “No! To Spectacle...”, *Tulane Drama Review*, N° 2, 1965, p. 10.

Se podría pensar el *Manifiesto No* como el comienzo de la contemporaneidad en la danza que cuestiona y reflexiona sus propios recursos para ingresar a una nueva manera de “ser” y de representarse:

Desde entonces, los caminos de la danza han sido muy diversos: algunos han recuperado la técnica, otros la emoción, la teatralidad e incluso el histrionismo. Pero lo que en todos estos años no ha desaparecido la idea de que la danza puede ser algo más que una composición armónica de movimientos destinada a ilustrar la música, agrandar a la vista o sorprender con sus retos a las limitaciones físicas del común de los mortales.¹⁴⁵

Esta contemporaneidad comprendería al cuerpo como asunto central de aquella posibilidad de ser, de acontecer, en el instante mismo, proponiendo aquel instante a su vez como posibilidad de ingresar en un tiempo accidentado:

Las prácticas cotidianas, basadas en la relación con la ocasión, es decir con el tiempo accidentado, estarían, pues, diseminadas a todo lo largo de la duración, en la situación de actos de pensamiento. Acciones permanentes del pensamiento¹⁴⁶.

Quizás sea en este sentido que es posible pensar la aparición del cuerpo en la danza contemporánea: Un cuerpo que aparece en este tiempo accidentado develándose desde su propia autorreflexión y poniendo en tensión su propia construcción histórica, haciendo consciente, y a la vez revelándose contra, las maneras en que se lo ha representado a lo largo de la propia historia de la danza o, incluso, en que se lo representa en la propia cotidianeidad contemporánea. Desde esta perspectiva se podría hablar de una suerte de

¹⁴⁵ SANCHEZ, José, *Desviaciones* (documentación de la 2da Edición de *Desviaciones*), Madrid, Cuenca, 1999, p. 13.

¹⁴⁶ DE CERTEAU, Michel, *La Invención de lo Cotidiano 1. Artes de Hacer*, Iberoamericana, México, 2000, p. 223.

emancipación del cuerpo, entendiendo dicha emancipación no tanto como una utopía de liberación si no, más bien, como un cuerpo de la danza que es consciente de su sometimiento y busca la subversión poniendo en juicio su pasado a través de una puesta en escena que implique su propio proceso de reconstrucción y resignificación como cuerpo pensante.

Cada periodo del arte en general (la danza no estaría ajena a esa lógica), da inicio a un proceso histórico de reflexión de sus recursos. [...] La reflexión de esos recursos es la reflexión del arte que la antecede... se está enfrentando a la historia, está siendo ahí sometida a proceso.¹⁴⁷

Digamos entonces que la danza sometida a dicho proceso, enfrentándose a su propia historia, nos devuelve un cuerpo que se piensa como resultado de su devenir desde el movimiento y desde la mirada a su historia, como mirada al cuerpo que danza. Es posible entonces pensar en una noción de Historia para la danza desde aquel lugar de la mirada del propio cuerpo sobre sí, entendiendo la mirada no como lo contrario de un conocer¹⁴⁸. Este cuerpo que es devuelto como representación que él mismo hace de sí, aparecería como el lugar que permite generar un sentido para el movimiento, un lugar que fundamentaría toda acción posible:

El cuerpo se puede entender como un sitio, un lugar nada neutral, ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergen y se proyectan a la vez discursos críticos y prácticas artísticas que nos llevan a hablar, por un lado, de la experiencia individual del cuerpo (la esfera de la experiencia individual), pero también de un cuerpo social, de un cuerpo rasgado y exhibido como un espectáculo, en suma de un cuerpo político abierto a la esfera

¹⁴⁷ ROJAS, Sergio, *Apuntes y grabaciones del Seminario Teoría de la Representación*, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2010, [inédito].

¹⁴⁸ Cf. RANCIÈRE, Jacques, *El Espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

pública de la experiencia. El cuerpo humano como un campo metodológico cuya experimentación debe ser considerada como la verdadera estética del arte del fin de siglo.¹⁴⁹

El *cuerpo pensante* es la manera en que el cuerpo irrumpe hoy y se hace presente acusando su anterior desaparición, el cuerpo aparece como *objeto potencial para el arte*, pero no necesariamente como *un arte corporal*, y es ahí donde la danza tiene su lugar como práctica artística contemporánea en la medida en que ella apuntaría hacia aquella capacidad artística que el cuerpo manifestaría en su propia acción sin transformarlo en un objeto de exhibición de una *artisticidad* encerrada en él, tal como diría Badiou: "Decir que el cuerpo, como cuerpo, es capaz de arte, es exhibirlo como un pensamiento-cuerpo. No como un pensamiento atrapado en un cuerpo, sino como un cuerpo que piensa."¹⁵⁰

Podemos entender, entonces, el cuerpo-pensante como posibilidad de ir en contra de cierta huida permanente que la danza ha hecho de su propia materialidad corporal hacia la fugacidad¹⁵¹ del movimiento. Un cuerpo pensante desde un tiempo accidentado que trata de "ser", en tanto permanece y trasciende de manera efectiva sus límites representacionales, límites que se organizan en el presente como devenir, como lugar del no movimiento, de lo no dicho, de la pausa, del espacio que queda entre el movimiento y el no movimiento. Es por esto que el cuerpo aparece para la danza, porque su fin ya no es el movimiento, ni la espectacularidad, sino que, en tanto "cuerpo-sujeto", es capaz de generar obra y poner en escena parte de sí, a través del gesto que permitiría una:

¹⁴⁹ GUASH, Ana María, "Los 'cuerpos' del arte de la posmodernidad", CRUZ SÁNCHEZ, Pedro, HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel (eds.), *Cartografías del Cuerpo La dimensión corporal del arte contemporáneo*, CendeaC, Murcia, 2004, p. 205.

¹⁵⁰ BADIOU, "La danza como...", *op. cit.*, p. 119.

¹⁵¹ "Fugacidad", "desaparición", "efímero", todos estos son conceptos que comparten los teóricos de danza y *performance*, para describir el arte escénico: "Phelan publicó en 1993 su célebre afirmación de que la performance 'se convierte en sí misma' por medio de la desaparición." SCHNEIDER, "Los restos de lo escénico...", *op. cit.*, p. 176.

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.¹⁵²

Este cuerpo que emerge para la danza lo hace como discurso gestual y poético del danzante, que se constituye para replegarse en el instante de la creación, de la interpretación o de su presente vivido. Lo que se está constituyendo, lo no acabado, ese hueco que se abre y está a punto de ser llenado, o no, es el lugar en que el cuerpo aparece, inacabado e imperfecto, para acontecer en el gesto, no como ausencia, sino, como potencia de la existencia.

Es desde esta perspectiva que podríamos preguntarnos por la autonomía del gesto, que si bien sigue comunicando, ya con otros códigos, se pone en obra remitiéndose a sí mismo. El gesto sería la propia obra proponiéndose como un fin en sí mismo que se constituye en tanto el espectador lo habita y lo reconstruye pues, tal como señala Patrice Pavis, por definición, un “sentimiento, un pensamiento, exigen un sujeto que los piense y experimente”¹⁵³. El cuerpo entraría, a través del gesto, en esta exigencia de un espectador que lo experimente, lo piense y se lo apropie: “Esto sucede en la imagen, que no remite a la relación temporal que el presente establece con el pasado en términos de una elaboración consciente, sino a la descarga

¹⁵² GREINER, Christine, “Danza/Performance en Brasil: paisajes de riesgo”, *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: La creación escénica en Iberoamérica*, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2010, p. 205.

¹⁵³ PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 137

dialéctica de lo sido en el 'ahora'".¹⁵⁴ Esta descarga dialéctica es, en la representación escénica, este cuerpo-sujeto moviendo su historia, su memoria, para aparecer/desaparecer, una y otra vez en el tiempo que suspende la presencia lanzándose al espectador luego del silencio, de la detención. Descarga viva del gesto que se abalanza para cuestionar su propia interrupción. Una interrupción, que se plantea como lugar inquietante desde el cual la acción del cuerpo deviene una acción de apropiación del espacio para transformarlo: "Por más que me represente el detalle de lo que me va a suceder ¡Cuán pobre, abstracta, esquemática, es mi representación, en comparación con el acontecimiento que se produce!"¹⁵⁵ Este acontecimiento producido por el cuerpo es el que golpea al espectador para que en su mirada detone y sea transformado en su propio acontecimiento, moviendo su memoria, su propia historia. Sea un espectador que tome distancia o uno que la pierda¹⁵⁶.

La aparición del cuerpo en la danza deviene de su propio ocultamiento histórico. En todo este proceso podemos apreciar un desplazamiento desde una danza como movimiento (esquemático, narrativo o expresivo) de un cuerpo que desaparece hacia una danza como *cuerpo que danza*, cuerpo en movimiento que reflexiona su propia historia y su propia experiencia. Lo que aparece, entonces, para la danza es el cuerpo vivido, presencia sentida del sujeto, que no sólo aparece en el movimiento, en la narración o en la expresión, sino que aparece como manifestación de la propia subjetividad puesta en acción, en obra o como evidencia de su propia existencia.

¹⁵⁴ GALENDE, Federico, *Walter Benjamin y la destrucción*, Metales pesados, Santiago de Chile 2009, p. 51.

¹⁵⁵ BERGSON, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, Cactus, Buenos Aires, 2013, p. 105.

¹⁵⁶ Cf. RANCIÈRE, *El espectador*, *op. cit.*

LA NOCIÓN DE CORPORALIDAD EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

*Paloma Molina**

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

El objetivo del presente artículo es el de describir el mundo de la danza, indagando en algunos aspectos importantes que conforman la cultura chilena. Para ello, la práctica antropológica posibilita un tipo de conocimiento en el cual se enfatiza el pensamiento y discurso de los actores sociales, que en este caso son identificados a partir de que están implicados en el fenómeno de la danza en Chile. La cultura puede ser comprendida como una construcción simbólica donde las sociedades humanas exponen el sentido del universo, un sentido cultural que organiza los límites de la naturaleza, antes que los hechos y que las acciones esperadas. Todo sistema simbólico remite a un sistema cultural, la naturaleza es transformada en dones culturales de intercambio y de relación entre los individuos, de alguna manera los vínculos entre los individuos están mediados por la construcción cultural que el entorno promueve. Hoy en día poner atención a los sentidos del cuerpo humano, es estar consciente que experimentar por medio de la corporalidad es una forma de conocer, estar en el mundo es una condición corporal que ha

* Antropóloga Social que ha orientado sus quehaceres principalmente en dos líneas de trabajo: la promoción del patrimonio cultural material e inmaterial, así como también del trabajo investigativo que contribuya a lo creativo en lo coreográfico y en la reflexión teórica. Sus experiencias laborales comenzaron el año 2008, cuando se acerca al trabajo museístico, patrimonial y de creación artística desde el punto de vista participativo y reflexivo.

sido expandida a partir del fugaz desarrollo tecnológico, que ha estimulando la diversificación de los límites de la naturaleza.

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

El cuerpo de la danza

La realidad es constante movimiento, las experiencias y emociones son continuamente renovadas pero no agotan el cogito. En ellas hay pensamiento, aunque el individuo no esté constantemente consciente, y cuando se produce esa conciencia se genera consenso entre los miembros de la sociedad. Ser consciente de la variada realidad a la que podemos tener acceso genera una cosmovisión particular que infatigablemente se está reorganizando a partir de ser-en-el mundo, ser cuerpo implica reconocer

otros cuerpos y reconocer que existen múltiples formas de pensar el cuerpo, la intersubjetividad le entrega un carácter mucho más dinámico a las relaciones entre los cuerpos, como los *cyborgs* y *gamers*.

Por otra parte, sucesos como las cirugías estéticas y reconstructivas aluden a un crisol de particularidades respecto a las posibles nociones de cuerpo que co-existen hoy en día, las que van conformando la práctica y disposición con que accedemos a la realidad y el lugar que ocupa el cuerpo en nuestra existencia. Existe una intención de caracterizar la corporalidad de las personas en tanto sustantivo de la vida con las situaciones cotidianas o circunstancias que van marcando hitos en la historia personal de los individuos, es decir los recuerdos que nos constituyen tienen referencia corporal y no sólo a un acontecimiento externo sino como la apropiación corporal de la externalidad.

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

El análisis que se propone aquí nace desde el paradigma que busca reflexionar sobre los rasgos de corporalidad que pueden coexistir, en este sentido entenderemos la materialidad del cuerpo humano y de su naturaleza como concepciones propias de una cultura. Vale decir que esta interacción habitualmente es lo que genera distintas concepciones corporales, tanto en un sentido biológico, cultural, social y simbólico. Al buscar comprender, desde la danza, la corporalidad ha sido necesario poner atención en las

herramientas que entregan las ciencias sociales. De ahí la pregunta: ¿Qué prácticas de las ciencias sociales nos ayudan a comprender la corporalidad?

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

Aún así considerar la experiencia como un fenómeno estético parece ser uno de sus mayores aportes para una concepción corporal. La realidad como fenómeno estético puede ser concebida a partir de lo sensorial donde lo estético se entiende como lo percibido sensorialmente. El estudio de la cultura a partir del cuerpo indica que la concebimos no sólo como una red de símbolos, de representaciones, sino como la corporización de la cultura, donde el punto de partida es la experiencia sentida, la experiencia vivida, en la medida que es el cuerpo el que se expresa vemos en la danza una experiencia en la que aparece el cuerpo. Los planteamientos de Maurice Merleau-Ponty apuestan por una concepción corporal, que hoy conocemos como la noción de *embodiment*, como propuesta que viene desde la fenomenología y las ciencias sociales respecto a la experiencia corporal y el conocimiento posible de generar. Por eso, es necesario que, en tanto investigadora, yo ponga atención a mi propia corporalidad: El cuerpo como herramienta metodológica implica una disposición hacia la investigación que asume lo corporal a través de la experiencia como fenómeno estético. De allí que este conocimiento implique un trabajo interdisciplinar, en el sentido que he tenido que describir experiencias desde los intérpretes, coreógrafos,

teóricos y público. Al enfatizar en la descripción de la práctica corporal a través de la danza contemporánea, aparece una puesta en juego específica, donde el proceso de cuestionamiento y creación tiene que ver con poner atención en la experiencia sensible del movimiento y de la corporalidad en el espacio. Los estudios de la corporalidad describen las maneras en que analizamos los datos empíricos a los que ponemos atención, donde lo característico es la cualidad que asume lo corporal como punto de partida para el conocimiento.

Es el acto performático y la descripción de ese acto lo que identifico y describo para la generación de conocimiento. Cuando hablo de técnicas corporales, me refiero al cuerpo en el espacio como formas de subjetividad en el mundo. Este conocimiento del espacio implica una coexistencia en el espacio, se concibe al cuerpo de manera abstracta relacionado con la idea de cuerpo que se moviliza en lo cotidiano. Esta idea de cuerpo en el espacio sólo tiene que ver con la experiencia corporal, debido a que la relación con el espacio esta mediada por el propio cuerpo. Esto implica poner atención a lo participativo en una etnografía, cómo la práctica es una dimensión para el análisis. Por ello, me interesa indagar en la experiencia sensible desde lo performático, como organización de la investigación sensible, por ejemplo, en lo coreográfico es posible establecer una investigación que permita generar datos de experiencias sensibles y subjetivas. Esta práctica investigativa entrega resultados exploratorios, lo que otorga la posibilidad de describir prácticas dancísticas en su dimensión cultural, estética y corporal.

Para Maurice Merleau-Ponty el movimiento crea espacialidad, entonces es la experiencia del movimiento y la experiencia del cuerpo en el espacio lo que busco describir a través de la representación abstracta del cuerpo, como un ejercicio de repetición donde la presencia del cuerpo en el espacio se asume como un ejercicio consciente. La primicia de los fenomenólogos es que el movimiento crea espacio habitado, vivido, es con este análisis existencial que la conciencia ya no es sólo representación sino una proyección en el mundo.

La conciencia se proyecta hacia el mundo en un hecho, lo que habla del hábito, apareciendo lo cultural. La conciencia no es un “yo pienso” sino un “yo cuerpo”, en el sentido de lo que puedo hacer. Mi cuerpo y lo que puede hacer en el espacio, mi cuerpo habita en el espacio, no está dentro del espacio. El movimiento crea pensamiento y esto produce la técnica, los hábitos, el espacio cultural.

Desde la antropología el análisis de la danza y principalmente del movimiento se ha desarrollado con el fin de relacionar la acción dancística con el medio cultural, social e histórico de un grupo determinado. Esta tradición etnográfica de análisis se consolida como investigación a comienzos del siglo XX, periodo durante el cual se realizan etnografías en lugares donde habitan sociedades indígenas y donde la danza se estudia en función de ser caracterizada como una actividad cultural que está ligada a la ritualidad, en específico a los mitos de creación, lo que permite reconstruir parte de la historia del grupo. La actividad dancística posee una característica constitutiva, es decir: “Su hacer es pura vivencia y expresión de estados psicofísicos del cuerpo en movimiento, donde se tejen relaciones del individuo consigo mismo, con la comunidad y con la naturaleza.”¹⁵⁷

Es posible identificar, entre otras investigaciones, las realizadas por Marcel Mauss¹⁵⁸, Gregory Bateson¹⁵⁹, Edward T. Hall¹⁶⁰, Ray Birdwhistell¹⁶¹ y Alan Lomax¹⁶², las cuales desde el punto de vista etnográfico constituyen una herramienta de análisis. Estos autores ponen énfasis en la comunicación humana la que necesita y utiliza todos los sentidos. A través de sus pautas de observación fueron identificando gestos, movimientos y patrones de

¹⁵⁷ CAMPOS, Luis, JIMÉNEZ, Rosa, MILLAR, Juana, et. al., *Cuyacas, Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana*, UAHC, Santiago de Chile, 2009, p. 61.

¹⁵⁸ Cf. MAUSS, Marcel, “Les Techniques du corps”, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1936.

¹⁵⁹ Cf. BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago 1972.

¹⁶⁰ Cf. HALL, Edouard T., *Beyond Culture*, Doubleday, New York, 1976.

¹⁶¹ Cf. BIRDWHISTELL, Ray, *Introduction to Kinesics*, University of Kentucky Press, Louisville, 1952.

¹⁶² Cf. LOMAX, Alan, “Folk Song Style”, *American Anthropologist*, n° 61, 1959.

movimientos para cada cultura estudiada. El trabajo de este grupo de investigadores comienza con el desarrollo de la antropología del cuerpo debido a que establecen un amplio registro cultural en relación a los patrones de movimiento, con ello es posible identificar herramientas metodológicas que potencian un análisis corporal de las culturas. En el caso de la investigación etnográfica, el estudio de la danza apunta a conocer ambos sentidos: Por una parte, el significado del mensaje de la danza permite ver las características de la vida cotidiana, como las descripciones que realiza Alan Lomax¹⁶³ de los esquemas de caza, pero además es posible contribuir en la reflexión cuando se piensa en la elección del código, es decir por qué la danza. Se cree que los patrones de movimientos han sido entendidos como elementos socializadores de la cultura, técnica con que permiten la continuidad en el tiempo de las prácticas y costumbres. En este sentido se explican las manifestaciones artísticas al interior de la cultura, es decir el arte es posible comprenderlo en función de la cultura y a través de ella.

Para Bateson lo importante tiene que ver con el significado del código elegido para expresar un mensaje, más que el significado del mensaje codificado, debido a que entrega la información cultural y psíquica que hay en el objeto de arte. ¿Qué elementos son “propiedad psíquica” del artista y cuales son culturales? Estos son algunos de los elementos posibles de describir cuando se analiza el proceso de formación de un bailarín.

En la actualidad coexisten paradigmas respecto a la noción de corporalidad, por una parte se ha dejado de ver el cuerpo sólo como un medio de expresión para el desarrollo artístico de la danza, se busca anular la mirada dualista cartesiana hegemónica de la modernidad, que plantea una separación entre la carne (cuerpo físico) y la mente. Por otra parte el cuerpo se concibe desde una mirada más holística lo que repercute en el cómo los bailarines y coreógrafos se expresan a través del movimiento tomando como base las

¹⁶³ Etnomusicólogo que realizó una extensa documentación relativa a la música y la danza en sociedades primitivas.

posibilidades estilísticas y de lenguaje que entrega el atender a la conciencia corporal.

La concepción del cuerpo y de la corporalidad es uno de los ejes que guían o promueven el desarrollo de los lenguajes que son posibles de identificar en la historia de la danza. Vemos como la creación en esta disciplina está centrada mucho más en las vivencias corporales de los bailarines, por lo que se pone énfasis en las experiencias, sensaciones, percepciones que se experimentan al usar el cuerpo como medio de creación artística. Estas nociones generan un discurso y una práctica de creación que los caracteriza como bailarines contemporáneos. Hoy, los actores sociales de la danza encuentran una motivación creativa en la fenomenología del cuerpo contemporáneo, ya que son ellos los creadores de discursos y de representaciones de la realidad.

Los bailarines, como unidad de creación, conforman la comunidad de artistas en el sentido en que comparten rasgos debido a su formación artística y a que contribuyen al desarrollo de su disciplina. Reflexionar acerca del cuerpo, desde el pensar que surge de los bailarines permite conocer el entendimiento de su cuerpo en relación al aprendizaje de técnicas de la danza, como un lenguaje –corporal y simbólico– que pertenece a la disciplina. Así mismo surgen investigaciones desde otras disciplinas, como la que he desarrollado, que buscan contribuir sistemáticamente el desarrollo histórico de la danza en el país, con el fin de identificar las implicancias culturales que tiene el devenir de esta práctica.

En relación al lenguaje de la danza en Chile, es preciso identificar diversos legados históricos que contribuyen a la creación de un lenguaje artístico corporal, lo que indica una especificidad cultural propia. Estos lenguajes comienzan a ser desarrollados profesionalmente con la llegada de bailarines extranjeros provenientes del ballet de Kurt Jooss, quien visita Chile en el año 1940. Este hecho histórico marca el desarrollo de la danza en el país puesto que es uno de los primeros antecedentes occidentales posibles de identificar.

Plantear que existe una relación entre la noción de corporalidad y el lenguaje artístico implica relacionar estos hitos que unen la tradición alemana con el devenir que ha tenido la danza en Chile, manteniéndose esta tradición como una escuela importante, dentro del abanico de escuelas de danza existentes hoy en día. En el caso del surgimiento de la danza moderna en Estados Unidos, con la figura de Isadora Duncan, es posible realizar una interpretación que relaciona su lenguaje artístico con la necesidad de retomar al cuerpo dentro de este arte y por ende en la sociedad. El cuerpo que había sido cubierto y olvidado retoma importancia interpretativa y busca su incorporación a la sociedad por medio de la “desnudez”, una desnudez ideológica en tanto se incorporan los pies descalzos, una vestimenta ligera y movimientos que aluden a la expresividad libre, sin la necesidad de metamorfosear el cuerpo para llegar a la interpretación.

Es posible afirmar que al interior de la disciplina existen nociones relativas al papel que juega el cuerpo en la sociedad, el entendimiento del lenguaje corporal utilizado por los bailarines es parte también de la comprensión de este arte, puesto que el lenguaje utilizado tiene una intención estética y otra comunicativa. A partir de esto es importante conocer cuál es la noción de cuerpo que manejan quienes pertenecen al ámbito artístico, ya que son ellos los creadores de discursos y de representaciones de la realidad que nos sostiene. Los bailarines, como unidad de creación, conforman una comunidad de artistas en el sentido en que comparten rasgos debido a su formación artística y a que contribuyen al desarrollo de su disciplina. Se parte del supuesto de que el empoderamiento del lenguaje corporal permite enfatizar en el movimiento como expresión artística. Los movimientos pueden ser caracterizados y con ello agrupados en relación a las diferentes técnicas corporales específicas, desarrolladas y estructuradas para configurar un lenguaje susceptible de ser entendido y transmitido como propio de una expresión artística. En la medida que el bailarín se hace cargo de su cuerpo por medio de las técnicas corporales y de la conciencia corporal, puede expresar a través de él percepciones, vivencias, sentimientos y

acontecimientos de la realidad en que vive. El adiestramiento permite comunicar la emocionalidad a través de los signos pertenecientes al lenguaje corporal de la danza y en la medida que se maneja una técnica corporal se abren las posibilidades de comunicación entre el bailarín, el público y el coreógrafo. De esta forma se puede dar cabida a la expresión artística del bailarín, al desarrollo de su arte y su aporte a la sociedad en que vive y se desenvuelve.

En el plano de la cultura afectiva, como una esfera de la sociedad que el sujeto aprehende mediante la sociabilización y que le entrega un modelo de entendimiento intersubjetivo que está a disposición de los individuos -y que puede ser aprehendido y modificado por los sujetos- entendemos que una característica propia de la cultura es la vitalidad, de allí que se hace necesario mantener la dinámica y para ello es preciso que los sujetos la intervengan. Cuando una emoción se traduce al plano del lenguaje se liga inmediatamente a los significados culturales a los que ese concepto hace alusión. Aún así no siempre una misma emoción está ligada a un mismo concepto, se hace presente el carácter variable de la emoción, mediado principalmente por la experiencia que le entrega su cualidad específica. En este ejercicio cultural, el de traducir las emociones, se potencia la dinámica puesto que se genera un constante movimiento a través del universo simbólico. Dado que el pensamiento no es estático, el ejercicio de re-significar los significantes y con ello los significados permite que se entienda la idea de movimiento puesto que la emoción produce la movilización de la *psiquis* y, en su dimensión macro, la categorización de la emoción moviliza la estructura social.

La emoción mueve al cuerpo, la frontera porosa que mueve al individuo busca dar cuenta de la carne, como espesura que cubre al individuo. La carne como materia dispuesta a la experiencia hace las veces de motor, de *locus* y es este motor el que está siendo puesto en cuestión en las relaciones sociales hyper-tecnologizadas. El sujeto-actor se constituye como un modelador de signos. La Danza tiene como *locus* el movimiento, que contiene la movilidad

de la *psiquis*, las emociones, la ruptura del tiempo y el espacio por el cuerpo, entre otras cosas.

Específicamente los estudios etnográficos han podido comprender que la danza representa los hechos de la vida cotidiana, movimientos cotidianos que son estéticamente intervenidos. La emoción estética, como un lenguaje al interior de la cultura y a su vez múltiple dentro de ella, donde coexisten distintos tipos de emociones ligadas a los distintos grupos y subgrupos que comparten una cultura. Siendo parte de un contexto donde compartimos los mismos códigos, todos podríamos entender nuestros movimientos. En el caso de la danza las emociones que motivan a los bailarines podrían ser captadas por los espectadores de una cultura si existiera un común conocimiento en torno a los signos disponibles. Pero no siempre estamos en sintonía con la emoción estética, ya que el arte busca sorprender, lograr una ruptura en la puesta en escena.

Es difícil analizar la danza sin normalizarla; lo mismo con el arte. Incluso en el ámbito de la interpretación si presenciáramos una “obra” de otra cultura no veríamos lo que los integrantes de esa otra cultura ven con sus propios códigos, caemos en la interpretación, el cómo vemos las cosas al no conocerlas, y aunque conozcamos los signos, hace que existan diferentes interpretaciones. La emoción estética es múltiple y se expresa en el hecho de que nunca vemos lo mismo de un mismo espectáculo, no estamos en el mismo estado espiritual y no estaremos en la misma afectividad.

Esto sucede especialmente en la danza contemporánea donde se busca que el público participe como creador adjunto de la obra, al interpretarla. En la danza clásica el discurso narrativo ofrecido, busca tener una interpretación universal. El cuerpo como la representación de imaginarios sociales, posibilita que los individuos se expresen mediante el desarrollo de distintos tipos de movimientos, que pueden encontrarse en los estudios coreométricos

donde se plantea que el cuerpo se inviste a través del movimiento para tener reconocimiento social en los contextos rituales.

Una comunidad de nociones

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

Mi trabajo etnográfico comienza el año 2009 con la recopilación de información referida a las instituciones que imparten la carrera de danza, para luego, durante el año 2010, enfocarme principalmente en la observación antropológica en dos escuelas, poniendo énfasis en los procesos de adquisición de los lenguajes dancísticos y la relación con el trabajo de conciencia corporal. Es principalmente esta arista de la formación la que es posible de relacionar con el campo de la antropología puesto que la corporalidad humana se concibe como una construcción cultural, la que representa el imaginario y el orden social. Es por ello que en el presente texto he intentado construir una reflexión acerca de la idea de cuerpo mediante una identificación de las maneras en que el cuerpo es adiestrado, preparado, para el manejo del lenguaje de la danza y con ello se comienzan a reconocer las razones y motivaciones del por qué estudiar danza.

Todo esto por medio de un trabajo de campo que permite describir qué piensan los estudiantes de danza y bailarines profesionales de su proceso

formativo y con ello comprender cuál es la relación entre el aprendizaje de habilidades técnicas con el desarrollo del lenguaje artístico. Las cualidades corporales que desarrolla cada estilo de danza son posibles de contextualizar en procesos culturales que se reflejan en la composición y consolidación de esos estilos. Vemos como se identifican relaciones entre estilos de danza y las diversas nociones de corporalidad que existen. En este sentido la noción de escuela, como paradigma, no resulta apropiada. Por ello utilizo la noción de comunidad de artistas de la danza que permite enunciar de mejor manera la importancia de las técnicas corporales para las posibilidades interpretativas desde el manejo del lenguaje corporal, la una instrucción-conocimiento. El concepto de comunidad facilita el análisis de la información recabada debido a que se utiliza el método inductivo para generar conocimiento, por medio de los discursos particulares en los cuales se construye la realidad social, con una idea de grupo detrás, una re-significación identitaria en torno a la adscripción a la comunidad de la danza.

Resulta más atinente a la disciplina antropológica situar los enunciados a tratar desde la perspectiva de los procesos que llevan a cabo las personas vinculadas y participes del mundo de la danza ya que ellos se construyen desde su situación y significación como sujetos, para luego ser parte de un colectivo, mediante la construcción de su lugar en la sociedad por medio del arte. Desde una perspectiva de adscripción a una identidad, se establece el punto objetivo para situarse en el mundo, persona, profesional y especialista. El uso de lenguajes comunes, creación conceptual y de acciones involucra más y potentes actores desde la noción de comunidad, la que se imbuje de los estilos de danza para su creación, representación y presentación. El movimiento dancístico, puede constituirse en el punto de partida para el análisis de la corporalidad, debido a que se concibe también como las prácticas, las acciones en el terreno de lo social, que pueden ser entendidas en función de una acción que genera pensamiento. La acción corporal, los movimientos estilizados y los patrones de movimiento de la vida cotidiana

generan un tipo de conocimiento respecto a la materialidad de la experiencia cotidiana.

El planteamiento de Marcel Mauss describe al cuerpo humano como el primer objeto técnico a través del cual es posible identificar la forma en que se ejecutan las acciones corporales y sus respectivas causas sociales. Es en este punto cuando se confirma la necesidad de contar con una explosión del conocimiento dancístico a nivel cultural, para comprender la mentalidad del individuo que comienza con el hacer para generar la posibilidad de contar con experiencias de vida satisfactorias ya que esta forma de actuar corporalmente modelará signos, por lo que movilizara la *psiquis*, las emociones, la ruptura del tiempo y el espacio por el cuerpo.

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

CONFIGURACIONES EN LA RELACIÓN OBRA/ESPECTADOR

*Paz Marín**, *Kamille Gutiérrez***, *Loreto Caviedes****

*El sentido originario del teatro [...] radica en que era un juego social -un juego de todos para todos-. Un juego en el que todos participan -protagonistas y espectadores-. [...] El espectador toma parte en el conjunto de manera activa. El espectador es, por así decirlo, creador del arte del teatro. Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social.*¹⁶⁴

Max Herrmann

La relación entre la obra y el espectador es una problemática relativa a todo arte escénico, y se ha abordado de diferentes modos a lo largo de la historia. Desde la Antigua Grecia hasta hoy, podemos encontrar obras que atestiguan de tales reflexiones, pero es a partir de los años sesenta del siglo pasado que esta relación se ve fuertemente tensionada por cuestionamientos políticos hacia las reglas de la puesta en escena tradicional (al menos en el

* Artista Escénica, Pedagoga y Gestora. Titulada en danza con mención en pedagogía en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Como investigadora y gestora participa del Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas (N.I.C.E). En el área de creación forma parte de la compañía de artes escénicas "La Kabrack" y del colectivo interdisciplinario "Intemperie". En el área de la pedagogía se desarrolla como profesora de danza contemporánea y danza carnavalesca.

** Artista escénica, pedagoga e investigadora en danza. Titulada, con mención en pedagogía de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC). En el área de la investigación forma parte del Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas (N.I.C.E.). Desde la pedagogía trabaja en danza contemporánea, expresión corporal e improvisación. Se desenvuelve como intérprete en propuestas escénicas de danza, teatro y performance. Pertenece actualmente a la compañía de danza contemporánea "Hip! Danza" y compañía "La Kabrack".

*** Artista escénica, pedagoga e Investigadora en Danza. Titulada, con mención en pedagogía de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC). En su trabajo artístico se ha desarrollado como creadora e intérprete en prácticas escénicas de danza contemporánea, teatro, performance y artes digitales. Docente en el área de la danza contemporánea. Actualmente trabaja como co-directora en el Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas (N.I.C.E.).

¹⁶⁴ HERRMANN, Max, Conferencia del 27 de junio de 1920, Darmstadt, extraído de FISCHER-LICHTE, *Estética...*, op. cit., p. 65.

campo de lo que es denominado danza). A partir de ese momento, en occidente, l@s artistas indagan en nuevos vínculos con el espectador y buscan poner en jaque ciertos dispositivos de dominación que pueden darse en la experiencia estética. Es en relación con estas “nuevas” problemáticas que nos preguntamos: ¿Cuál es el rol del espectador dentro de las propuestas de danza contemporánea? y ¿Qué tipos de encuentro social se dan en ella?

Con el fin de aportar al acercamiento a una posible respuesta a estas interrogantes, en este texto analizaremos la relación obra de danza/espectador, centrándonos en el uso del espacio y, más específicamente, en el uso o no uso de las reglas escénicas espaciales propuesto por ciertas obras. En efecto, que consideramos que dichos factores propician un tipo de encuentro social e influyen en las relaciones que se genera con la obra y entre l@s mism@s espectador@s. En este artículo entenderemos entonces a la obra de danza, independientemente de que posea o no una intención específica, como el develamiento de un discurso siempre presente en sus mecanismos de construcción. De ahí que nos interese observar cómo está construida desde su forma y no desde su contenido o temática, pues muchas veces, aunque la obra sostenga un discurso explícito, la manera en que está construida puede contradecirlo, haciendo caer la experiencia artística en una *anulación discursiva*¹⁶⁵.

Otro punto de interés que será observado en este texto, son las maneras como las decisiones de l@s creador@s hacen visible un campo de tensiones relacionado con la repartición de roles y responsabilidades que se dan en la puesta en escena. Esto deja entrever fuerzas y voces de mando que están siempre presentes en la coreografía, pero que muchas veces no se distinguen a simple vista. Al observar los mecanismos relacionales de una pieza y sus juegos en torno a la repartición del poder, podemos entender que hay obras que reproducen un tipo de encuentro social más cercano a los límites que la tradición escénica establece, y otras obras de carácter más experimental, que

¹⁶⁵ RANCIÈRE, *El espectador... op. cit.*, p. 10.

investigan en los límites y/o en las bisagras de esas fronteras. A su vez, se distinguen obras que ponen en evidencia la experiencia vivida en conjunto, entre intérpretes y espectadores, y otras que invitan a una experiencia de tipo más bien individual. En la práctica de la danza, como disciplina artística, se pueden apreciar diferentes tipos de relación obra/espectador, que ponen en cuestión, de distintas maneras, el reparto de la experiencia sensible, en relación con el encuentro con l@s otr@s en el contexto de la experiencia escénica. Distinguiremos entonces diferentes que influyen en la relación obra/espectador, en propuestas de danza contemporánea chilena estrenadas el año 2012, las cuales invitan de diferentes maneras a relacionarse con la obra. Hablaremos aquí de nociones como la *intervención (directa e indirecta)*, de la *contemplación* y de las diferencias entre *espacio arquitectónico* y *espacio escénico*.

“Reglas” para relacionar al espectador con la obra de danza

En danza, como en las artes escénicas en general, existen ciertos protocolos que pueden ser reconocidos por quien ha tenido la oportunidad de asistir al menos a una pieza de danza: El público hace una fila antes de entrar, silencia sus celulares, se sitúa frente a la escena, se concentra en la obra, evita emitir sonidos o moverse mucho durante la representación, etc. Estas son reglas tácitas, adquiridas y aceptadas por repetición, y cuyo cuestionamiento pareciera ser irrelevante. Sin embargo, creemos que reexaminar estas convenciones puede enriquecer la experiencia misma de una puesta en escena entre los sujetos (espectador@s, creador@s e intérpret@s). Cada obra puede poseer sus propias reglas internas para determinar el tipo de relación con el espectador, pero esas reglas provienen de códigos “naturalizados” que, en función de su presencia o ausencia,

pueden perpetuar o no aquellas reglas provenientes de la tradición escénica occidental hegemónica.

En la escena nacional chilena, es posible encontrar obras de danza contemporánea con diferentes propuestas relativas a estas reglas. Un ejemplo de ello es la pieza denominada *Partuza*, dirigida por el coreógrafo Pablo Tapia y estrenada en el año 2012. Esta obra consiste en un juego coreográfico que invita al espectador a ser partícipe del montaje, a tal punto que inclusive se le invita a seleccionar, a voz alzada e *in situ*, el orden de las escenas que van a desarrollarse, lo que abre la posibilidad de que la obra sea reconfigurada en cada nueva presentación. De este modo, entra en juego la subjetividad de tod@s l@s participantes del ritual escénico, lo que produce que la pieza tenga un resultado y cualidad única, los que dependerán exclusivamente de las personas reunidas en ese espacio y tiempo determinados. En definitiva, ello contribuye a la reexaminación del rol que cumple cada participante en la obra. Podemos entonces identificar que las reglas relacionales espectador/obra son construidas por y para la obra, siendo a la vez, una de las características de dicho montaje. Nos encontramos aquí frente a un factor de *intervención* que la obra pone en juego para el espectador problematizando las reglas escénicas tradicionales hegemónicas.

Evidentemente, la *intervención directa* del público, ese “permiso” otorgado -o imposición-, no es la única manera de reconfigurar las reglas de relación obra/espectador en la danza. A modo de ejemplo, es posible encontrar propuestas escénicas en las que el público está implicado en la obra de manera directa, simplemente al ser invitado a ubicarse cerca de l@s bailarín@s, o bien, al iluminar el espacio de l@s espectador@s, al mostrar la pieza disponiendo al público de forma circular alrededor de la escena, etc. Si una obra de danza, en tanto dispositivo de creación, propone un sistema de reglas en el que se invita al espectador a participar de manera más activa, ya sea sentado desde su butaca o realizando acciones dentro de la obra -lo que podríamos denominar *intervención indirecta*-, se crea una zona de juego

abierto entre espectador@s y creador@s, lo que posibilita transformar esta experiencia en un campo de diálogos y relaciones, siendo la práctica escénica un semillero de nuevas preguntas y reflexiones.

Indudablemente existen obras que reproducen un tipo de configuración en la cual los límites entre ejecutantes y público están rígidamente establecidos, lo que podría limitar la relación entre sujetos en una puesta en escena. Perpetuar una tradición impositiva de reglas escénicas construidas para mantener esa distancia y esa distinción obra/público generalmente conduce a una aceptación y a una pasividad por parte del espectador a la hora de reflexionar en torno a su rol dentro del ritual escénico. Muchas veces así, se coarta su capacidad de imaginar y hacer. Si analizamos una obra de danza contemporánea que emplea reglas escénicas tradicionales podemos -además de preguntarnos si estamos o no frente a una obra que se puede denominar “contemporánea”- observar que la “máquina escénica” funciona aparentemente sola: En ella, ningún espectador es imprescindible, existe una aceptación silenciosa por parte del público al modelo compuesto de reglas que produce una organización general casi invisible que va siguiendo su curso de manera independiente y omnipresente.

Ahora bien, si nos adentramos en una obra cuyas reglas escénicas siguen la tradición hegemónica occidental, también es posible encontrar propuestas en que sirven a la obra, es decir, que producen un distanciamiento respecto al espectador pues ese espacio es requerido por la obra misma (por ejemplo, para que el espectador pueda apreciar la pieza). Un ejemplo de ello es la obra *Cuerpo geográfico*, dirigida por l@s chilen@s Vicente Matte y Teresa Prieto, y estrenada en el año 2012. Esta obra es un solo coreográfico en el que la danza dialoga con los elementos escenográficos. Uno de los ejes centrales de la puesta en escena es la relación que se establece entre el cuerpo de la bailarina y una plataforma rectangular metálica que atraviesa el escenario y que se encuentra en constante movimiento. En este caso, dadas las características de la coreografía y la magnitud de la escenografía, es

requerida una distancia espacial entre espectador@s y ejecutante, distancia necesaria que habilita la experiencia estética propuesta.

Podemos entonces deducir que no se trata de romper o no romper reglas tradicionales hegemónicas, el problema es bastante más complejo que eso pues se relaciona con una toma de conciencia de su existencia y un cuestionamiento tal como: ¿Para qué o para quiénes son utilizadas, estas reglas? Ciertamente su uso genera un tipo de experiencia y relación particular con el espectador, lo que implica que reexaminarlas permite que tanto público como creador@ dispongan de más posibilidades para jugar, moverse con libertad, o incluso conspirar contra ellas, ya que, como propone la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte, en la realización escénica: “Las reglas que la hacen posible son entendidas como reglas de un juego que se negocian entre todos los participantes -actores y espectadores- y que pueden ser igualmente respetadas o quebrantadas por ambas partes.”¹⁶⁶

Uso del espacio

Otro de los factores que determina la configuración de la relación obra/espectador es la espacialidad. Para entender el uso del espacio en una obra, realizaremos dos distinciones: *El espacio arquitectónico* y *el espacio escénico*. El primero lo entenderemos como la organización espacial preestablecida por la arquitectura del lugar donde se realiza la obra. Y el segundo, como el espacio que es determinado por las decisiones de l@s creador@s, quienes construyen espacialidad tanto a través de las posiciones de los cuerpos en el espacio y sus variaciones, como por medio de diferentes recursos técnicos, tales como escenografía, iluminación, sonido, etc. Podemos observar más claramente la construcción de un espacio escénico en lugares no convencionales para la danza, como por ejemplo, espacios domésticos, la vía pública o galpones. En estos contextos, no existe una arquitectura que

¹⁶⁶ FISCHER-LICHTE, *Estética...*, op. cit., pp. 65-66.

determine previamente la interacción entre obra y público, sino que es el creador quien propone el tipo de encuentro. Por el contrario, en los teatros tradicionales conocidos como *Teatro a la italiana*¹⁶⁷ l@s creador@s hacen generalmente uso de la propuesta arquitectónica del lugar, como por ejemplo, la frontalidad y la separación de los espacios para ejecutantes y público, entre otros elementos. Sin embargo, también hay artistas que han reconfigurado estos lugares, al tomar decisiones espaciales que generan posibilidades escénicas diferentes a las que están dadas por la arquitectura, las cuales pueden poner en evidencia, invertir, cuestionar o derribar las reglas sugeridas por la construcción del espacio.

En la escena de la danza contemporánea chilena, actualmente es posible observar diversos experimentos para reconfigurar el espacio a la hora de organizar la experiencia estética, lo que permite articular nuevas maneras para que artistas y espectadores se encuentren. Cuando una obra propone situar al espectador en una zona visible dentro del espacio (por ejemplo, cuando el público se sitúa de forma circular alrededor de la escena), se genera un juego de “contagio anímico”¹⁶⁸. El espectador, en este caso, no sólo reacciona ante las acciones de l@s bailarín@s, sino que también lo hace ante el comportamiento de los otr@s espectador@s. Por otra parte, al jugar con la distribución de los cuerpos de bailarín@s y espectador@s en el espacio, se crean diferentes puntos de vista acerca de la misma escena, lo que enriquece las posibles interpretaciones de la obra y, por lo tanto, otorga una libertad a las diferentes subjetividades presentes. Generalmente, en estas propuestas bailarín@s y espectador@s co-habitan de manera cercana en un espacio, dejando a la vista todos los recursos de los cuales la obra dispone: Intérpretes, técnicos, equipos, luces, sonido, vestuario, escenografía, etc. desenmascarando la “ilusión” teatral tras la representación. Tal distribución amplía los campos de percepción de l@s participantes, al construir nuevas

¹⁶⁷ En el Teatro a la italiana el escenario se sitúa frente a los espectadores en un plano elevado.

¹⁶⁸ Este concepto es utilizado por Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* publicado el año 2004.

posibilidades de relaciones tanto entre los mism@s espectador@s, como entre l@s bailarín@s y el público. Esta configuración espacial tomó especial importancia en las vanguardias de la danza en los años sesenta, momento en que l@s artistas buscaron democratizar el arte por medio del abandono de los teatros tradicionales, para así alejarse de la fantasía escénica y del tradicional ocultamiento de l@s espectador@s en las oscuras butacas.

Otro punto importante a considerar al analizar el espacio como factor que influye en la relación obra/espectador, son las atmósferas que se crean a partir de la configuración de la espacialidad. Debido a que la experiencia estética es, ante todo, una vivencia sensible, corporal, en que los sentidos ocupan un rol primordial, el espacio no aparece únicamente a partir del uso específico que bailarín@s y espectador@s hacen del lugar, sino también a través de la atmósfera particular que el espacio crea. Por ejemplo, en la obra *O*, dirigida por la coreógrafa chilena Macarena Campbell, y presentada el año 2012, l@s espectador@s están distribuid@s de forma circular, mientras las intérpretes se mueven al frente y atrás del ell@s. En esta propuesta se genera una atmósfera inmersiva, en la cual público y bailarinas se encuentran junt@s en un mismo ambiente, creado por la iluminación, la sonoridad, la temperatura, el movimiento envolvente de las bailarinas y la presencia visible de l@s espectador@s.

Por otro lado, en *Cuerpo Geográfico*, obra que ya mencionamos un poco más arriba, encontramos inicialmente dos tipos de atmósferas: Una es la que acontece en el escenario a partir del mundo creado por la intérprete y la plataforma, y la otra es la atmósfera generada por l@s espectador@s desde sus asientos. Sin embargo, esta separación atmosférica no es rígida, sino que ambas zonas dialogan por medio del fenómeno del contagio anímico entre espectador e intérprete.

Por último, es posible identificar una atmósfera mixta, que corresponde al caso de la obra *Partuza*. Al ser esta una propuesta interactiva, el creador

construye dos ambientes: Uno de ellos sirve para aquellas ocasiones en que se requiere a un@ espectador activ@, lo que se logra a través de la iluminación de la escena y del espacio de l@s espectador@s, y el otro es el ambiente que se emplea cuando se necesita a un@ espectador@ más pasiv@, para lo cual se oscurece el espacio del público y se ilumina únicamente a l@s bailarín@s.

A pesar de que las decisiones referidas tanto al uso de reglas escénicas como a la configuración espacial son relevantes para organizar la experiencia escénica y, por tanto, fomentar el tipo de relación que se establecerá entre artistas y espectador@s, es importante tener en cuenta que, como todo acto relacional, este no puede ser determinado de antemano. En último término, el encuentro entre obra y espectador se constituye por una red de subjetividades co-existiendo simultáneamente, lo que hace indeterminable el resultado de la experiencia. Sin embargo, y atendiendo a lo ya expuesto, esta advertencia no quiere decir que sea estéril caracterizar los tipos de relación entre obra y espectador pues tales relaciones no constituyen en sí mismas la experiencia del espectador sino que sirven de marco para ella.

Tipos de relación obra-espectador

A partir de las ideas que hemos desarrollado acerca de las reglas escénicas y el uso del espacio se pueden desprender al menos dos tipos de relación entre obra y espectador. Cuando una obra propone estrategias de interacción con el público, para las cuales se le solicita participar a través de su hacer-acción, podemos hablar de una relación dada por la *intervención*. Esta es una manera de configurar la práctica escénica que se asemeja a las propuestas de danza postmoderna de los años sesenta y setenta, que cuestionaban el rol de l@s bailarines y espectador@s a partir de la influencia que ejercían l@s un@s sobre l@s otr@s dentro de la *performance*. En este

caso, había una intención explícita de provocar al espectador y, en ocasiones, también de que el espectador provocara al *performer*. Esta *intervención*, llevada a su extremo, puede requerir una sobreexposición de l@s espectador@s ante l@s artistas y el resto del público (*intervención directa*), o bien, si las estrategias de interacción son a menor escala, se puede solicitar una participación anónima (*intervención indirecta*). El carácter interactivo de la obra abre otra gama de posibilidades en la experiencia escénica, en la cual l@s espectador@s pasan a formar parte de los acontecimientos y procesos que se desarrollan y tienen la posibilidad de interactuar directamente con l@s intérpretes o con otr@s espectador@s. Se propone así un campo de relaciones entre sujetos, donde, como se dijo, la disposición de l@s espectador@s hacia la propuesta de l@s bailarín@s es indeterminable previamente a la realización escénica, ya que no se puede anticipar qué tipo de reacción tendrá el público ante la propuesta de la obra. Por ejemplo en *Partuza*, para poner en marcha la coreografía, se empuja al espectador a colaborar, se le exige participar, pues de ello depende que la obra se pueda llevar a cabo. En este sentido, es interesante reflexionar respecto a los matices que se pueden encontrar para invitar al espectador a salir de su posición neutral durante la representación, pues para accionar dentro de la experiencia estética, por más tímido que sea el espectador asistente, no necesariamente se requiere de una imposición. Las propuestas que invitan al público a intervenir dentro de las obras son potencialmente zonas de reflexión crítica entre intérpretes y público, siempre y cuando ambas partes puedan cuestionar con libertad si se desea o no participar del juego propuesto.

Además de la *intervención*, encontramos otro tipo de relación entre obra y espectador, caracterizada por la *contemplación* del público hacia la pieza. Entenderemos aquí el acto de contemplar como la acción de observar con atención e interés. Dicha *contemplación* no sólo es realizada por el sentido de la vista, sino que también se involucra el sentido *kinestésico*¹⁶⁹. El espectador

¹⁶⁹ PAVIS, *El análisis...*, op. cit., p. 113.

es interpelado por la movilidad de la puesta en escena, en virtud de la cual podría llegar a sentir corporalmente las acciones que l@s intérpretes realizan en la *performance*. Este ejemplo se encuentra más claramente en la obra *Cuerpo Geográfico*. Esta pieza, presentada en un teatro tradicional, se desarrolla a partir de los modos en que la bailarina habita el territorio de una plataforma móvil instalada en el escenario; esta plataforma va modificándose, por lo que se vuelve alternativamente más o menos estable para la intérprete. En este caso, la relación entre obra y espectador surge a partir de la *contemplación* por medio del sentido kinestésico. Los espectadores acompañan a la intérprete en un viaje corporal, pasando por la estabilidad e inestabilidad.

Otro tipo de *contemplación* es la que se encuentra en la obra de danza contemporánea *O*. Este montaje trabaja el constante uso de la oscuridad en la sala, la cual se interviene durante toda la obra, a partir de juegos de iluminación y propuestas sonoras que potencian la atmósfera de la escena. En esta pieza, l@s espectador@s e intérpretes habitan un espacio en común volviendo la *contemplación* más compleja al que amplía los campos de percepción, los cuales son modificados constantemente por la movilidad de las intérpretes dentro del espacio y por la iluminación y sonoridades. Se genera, entonces, un vínculo con el espectador no sólo a nivel *kinestésico*, sino más bien *sinestésico*, donde la percepción no la realizan únicamente los ojos o los oídos, sino el cuerpo entero, pues se integra al espectador a una experiencia netamente física sin que sea necesario que se levante de su asiento. Cuando la práctica escénica vincula al espectador a través de la *contemplación*, se propicia un campo de experiencia perceptiva que adquiere valor en la medida en que interpela al espectador y lo integra a una experiencia diferente, una reconfiguración de un mundo en la cual él pueda maniobrar con libertad la entrada y salida de la experiencia.

A modo de conclusión

En este artículo hemos caracterizado ciertos tipos de relación que se pueden dar entre la obra y el espectador, a través de las reglas que se construyen en una puesta en escena y distintos usos de su espacio. Sin embargo, es posible desprender del fenómeno relacional obra/espectador, múltiples dimensiones que la determinan, como por ejemplo los factores contextuales, históricos, la dramaturgia, etc. Creemos que el futuro análisis de estas dimensiones, brindarán nuevas reflexiones que pueden dialogar y enriquecer las perspectivas del análisis aquí expuesto. Desde nuestra perspectiva, a la hora de pensar la práctica escénica, es un error considerar al espectador como un *extranjero* invitado a la experiencia del arte, sino que es necesario comprenderlo como un sujeto inherentemente implicado en el juego escénico. Creemos que las posibilidades relacionales de una obra son múltiples, que pueden existir tantas relaciones con el espectador como obras de danza contemporánea. Si nos basamos en tres obras chilenas estrenadas el año 2012, fue para ejemplificar algunos factores que intervienen en la experiencia escénica. Nos parece fundamental en el ejercicio de la creación tener en cuenta el rol del espectador y las relaciones que queremos construir en cuanto al “reparto de lo sensible”. Aún cuando no exista una manera “correcta” para vincular al espectador con la obra de danza contemporánea, el repensar las relaciones que queremos establecer en el ámbito creativo puede ser también una invitación para repensar de qué manera queremos generar relaciones humanas. Si la danza contemporánea es un juego de dinámicas sociales del que tanto espectador@s como creador@s y bailarín@s forman parte, puede también ser un micro-modelo de la sociedad desde cómo se crea, cómo se organiza y cómo se propone para el espectador. De este modo podemos inferir, que la creación de obra es un semillero de posibilidades para imaginar y construir nuevas experiencias, que rompan con las construcciones comunes de realidad, con el sentido de obediencia, con las lógicas de lo privado y lo público, con las maneras de ver o decir el mundo.

LA IMPROVISACIÓN EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMO LENGUAJE UNA REFLEXIÓN DESDE LA HERMENÉUTICA MODERNA

*Catalina Longás**

En el presente artículo lo que se plantea, es de qué forma puede ser entendida la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje. De este modo, lo primero es definir del mejor modo posible lo que se entiende por improvisación en danza contemporánea, para después fijar dos marcos teóricos importantes en los cuales encontrar sustento para desarrollar una reflexión. El primero, tiene relación con el lenguaje y su posible relación con la improvisación en danza contemporánea, abordando algunas teorías generales de lingüística y filosofía del lenguaje. El segundo tiene relación con la interpretación, y encuentra su soporte en algunos elementos esenciales de la "teoría de la acción". La motivación principal para investigar sobre el tema de la improvisación, surgió a partir de la experiencia vivida durante los cuatro años de carrera en danza, años en los que llamó considerablemente mi atención ver los estados a los que se entraba mediante el movimiento del cuerpo. Por mi propia experiencia y por lo que comentaban mis compañeros noté que existía una especie de "habla del cuerpo". La experiencia era vivida como si el cuerpo comenzara a expresarse y manifestarse independiente de uno (uno entendido como un ser racional consciente de todo lo que hace), de una decisión calculada que se pudiera tomar en ese momento. Del mismo modo, quisiera destacar algo no menos importante que motivó esta investigación: Al menos en mi experiencia personal, noté que dentro de todas

* Profesora de Danza. Licenciada en Danza (2010) y Titulada de Pedagogía en Danza (2012) en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS. Actualmente se desempeña como docente en diversos colegios de Santiago trabajando principalmente con niños y como profesora ayudante en la Universidad ARCIS en los ramos Taller de Improvisación I y Técnica Contemporánea II. Ha participado en la columna "Problematizando la danza" de la revista de arte online *El Guillatún*. Desde el 2011 se especializa en flamenco tomando cursos en diversas escuelas de Santiago de Chile.

las herramientas que me entregó la universidad, era en la improvisación donde se abría una posibilidad de poder experimentar una forma más personal (y auténtica quizás) de practicar la danza.

De este modo, me encontré con las siguientes interrogantes: ¿Qué dice nuestro cuerpo cuando improvisamos? Si partimos de la hipótesis que la danza es un lenguaje, es decir, un sistema de signos con sentido y significado ¿No podríamos suponer que los movimientos que constituyen una improvisación en danza son, o se comportan también, como un lenguaje? ¿No nos dicen algo también, esos movimientos? Mediante estas preguntas se desea indagar hasta qué punto el sujeto que improvisa bailando se nutre de elementos y/o materiales que, o bien, están ocultos en su interior, o bien beben invisiblemente de una relación con el otro, con el espectador y que, por ende, impregnados de subjetividad, no se construyen desde la nada ni por mero azar. ¿Sobre qué soportes se instala o se sostiene la improvisación en danza contemporánea? ¿Podemos entender qué dice nuestro cuerpo cuando improvisamos? ¿Qué es lo necesario, mientras se improvisa, para alcanzar esa libertad de movimiento tan mencionada? Suponemos que existe algo en la improvisación que está implícito, algo que no se entiende en su totalidad pero que, a pesar de su opacidad, está ahí, en menor o mayor medida, detrás de cada improvisación. Entonces ¿No será precisamente este camino de des-ocultamiento de aquello que está implícito en la improvisación el vehículo para alcanzar esa ansiada libertad que persigue la improvisación? Dicha libertad apuntaría a encontrar nuevos lenguajes, nuevas formas de expresión. Pero más allá de eso ¿Podemos, luego de improvisar, interpretar qué fue lo que hicimos y por qué? ¿El espectador puede interpretar qué hizo alguien al que vio improvisar?

Con estas preguntas como guías, se busca dilucidar si las infinitas combinaciones de movimientos que conforman la improvisación en danza contemporánea pueden ser interpretadas como lenguaje, es decir, como poseedoras de sentido y significado, aunque estos no tengan una lectura

unívoca, sino, más bien, metafórica y estén, por tanto, abiertos constantemente a nuevas interpretaciones, en una suerte de paralelo con el carácter fugaz y efímero de la propia improvisación.

Improvisación en danza contemporánea

Para abordar esta compleja relación de términos “improvisación en danza contemporánea” lo primero que comparto es un desglose y una definición de cada concepto, es decir “improvisación”, “danza”, y “danza contemporánea”. Así a partir de la definición de cada uno es posible efectuar una relación para saber qué significa o qué podemos entender como “improvisación en danza contemporánea”. Además, me parece importante situar el contexto en que surge la improvisación en danza y a partir de eso saber qué motivaciones tiene, para así poder extraer sus principales características. Por *improvisación* se entiende algo que se hace de pronto, sin haberlo planificado con antelación. El foco importante de una improvisación está en **lo que** se improvisa y no en otros factores que puedan entrar a interactuar en el momento que ocurre una improvisación. Por último la improvisación tiene una estrecha relación con lo efímero y lo pasajero de una acción, pues será única e irrepetible. Los movimientos no están preparados (no realizo movimientos que ya me sepa o una frase de movimientos previamente fijada), sino que son “nuevos” y surgen al momento de improvisar. Podemos tener reglas o premisas para improvisar, pero lo improvisado serán los movimientos únicos e irrepetibles, pues si se llegan a rescatar algunos y a fijar, se vuelve “fraseo” o una secuencia aprendida, perdiendo así la característica de improvisación, una improvisación como tal jamás se repetirá. Para definir *danza* me apoyé principalmente en tres criterios que plantea Carlos Pérez Soto¹⁷⁰. El primero es que en danza siempre habrá cuerpo humano, segundo que la materia propia de lo que

¹⁷⁰ PÉREZ, *Proposiciones... op. cit.*

ocurre es el movimiento y por último que existe una relación con lo escénico mediante la relación existente entre coreógrafo/intérprete/público¹⁷¹. Entonces, entendiendo danza desde esos criterios podríamos decir que la improvisación en danza son movimientos que ejecuta un cuerpo humano sin haberlos preparado previamente. Como esta definición parece algo incompleta ya que podríamos entender que cualquier movimiento realizado en cualquier situación o circunstancia es una improvisación en danza, quisiera agregar un pequeño análisis que colabore a despejar dudas y que tiene relación con la *disposición* con la cual nos enfrentamos a una improvisación. Existe una cierta libertad de acción en ese momento y, estemos donde estemos o nos encontremos en cualquier situación, siempre se *decide* comenzar a improvisar, disponiéndonos a realizar dicha acción. Es decir, no todos los movimientos que se ejecutan sin preparación previa son una improvisación en danza. La *danza contemporánea* y la improvisación en esta, surgen primeramente, como una vanguardia contestataria a los estilos ya existentes de danza -académico y moderno-. Mediante esta se establece una exploración que va más allá de lo conocido, que crea nuevas formas de practicar la danza. Entre sus búsquedas generales, nos encontramos con la intención de democratizar la danza -es decir, cualquiera puede danzar-, liberar al cuerpo de los patrones preestablecidos por otras técnicas. Se comienzan entonces a valorar todo tipo de movimientos -no sólo la técnica y el apresto-, se fomenta el desarrollo creativo de cada sujeto para que encuentre una expresión más libre y auténtica que vaya más allá de las técnicas convencionales. Personalmente me encontré con la danza contemporánea ya institucionalizada en la universidad. Entre sus características principales está el hecho de que no busca cerrar posibilidades presentando patrones fijos de corporalidad y de movimientos, sino todo lo contrario, su intención es abrir posibilidades a cada cuerpo, y que cada sujeto pueda moverse desde la realidad de su propia corporalidad. Es un medio para aprender a mover el cuerpo eficientemente en relación a las posibilidades de cada individuo. No unifica a los sujetos, trabaja con cada

¹⁷¹ *Ibíd.* p. 19.

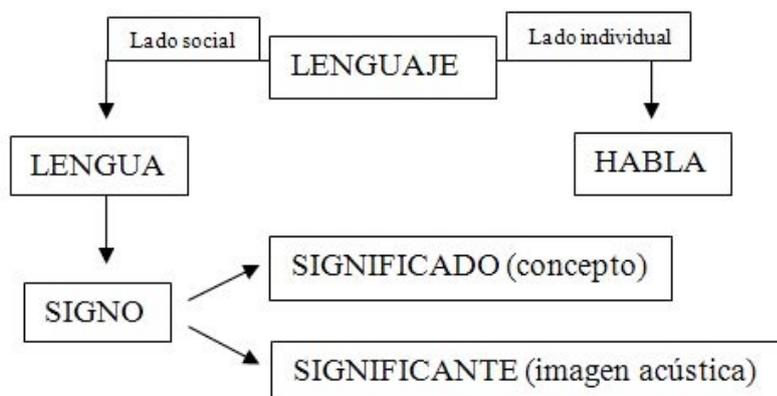
individuo y no con estereotipos. Valora sobremanera la auto-reflexión, por lo cual se autocritica constantemente dando paso a nuevas posibilidades de movimiento. Por último, fomenta una activación sensible del cuerpo, por lo que el rol del intérprete es un rol activo, consciente de su cuerpo y de su accionar. Es dentro de ese contexto donde a la improvisación se le comienza a dar un sentido y un valor personal. De esta manera se extrae, a mi criterio, uno de los roles esenciales de la improvisación en danza contemporánea, a saber, que cada sujeto pueda explorar su propia corporalidad mediante las herramientas que ha ido adquiriendo (me refiero a las características ya mencionadas) para así lograr encontrar su propia manera de moverse, su propio lenguaje corporal.

De esta manera y habiendo mencionado qué implica improvisar en danza contemporánea, es que quiero abordar cómo esta puede ser entendida en tanto lenguaje, para lo cual me inspiro en tres autores: Ferdinand de Saussure (lingüista), Ludwig Wittgenstein y Gottlob Frege (ambos pensadores de filosofía del lenguaje).

Elementos básicos que constituyen un lenguaje

Ferdinand De Saussure plantea que el lenguaje está conformado por la lengua y el habla. La *lengua* es un conjunto de signos distintos que corresponden a ideas distintas. Corresponde a la parte social del lenguaje, por lo tanto se aprende. El *habla*, en cambio, es la ejecución del lenguaje, lo que corresponde a la parte individual. Dentro de la lengua el signo, a su vez, implica dos aspectos el significado y el significante. El significado corresponde al concepto y el significante a la imagen acústica (o visual) que uno tiene de ese concepto. Un ejemplo de esto lo encontramos en un idioma cualquiera, por ejemplo, el español: El español correspondería a la *lengua*, la cual es aprendida socialmente y el *habla* sería la manera en que ejecutamos

esa *lengua* española, es decir como la hablamos. Un *signo* sería por ejemplo “*mesa*”, el significado de mesa es lo que entendemos por “*mesa*”, y el significante es la palabra como tal en su sonoridad (cuando se dice) o visual (cuando se ve escrita).¹⁷² Grafico esto en un cuadro que nos pueda ayudar a entender de mejor manera lo antes expuesto:



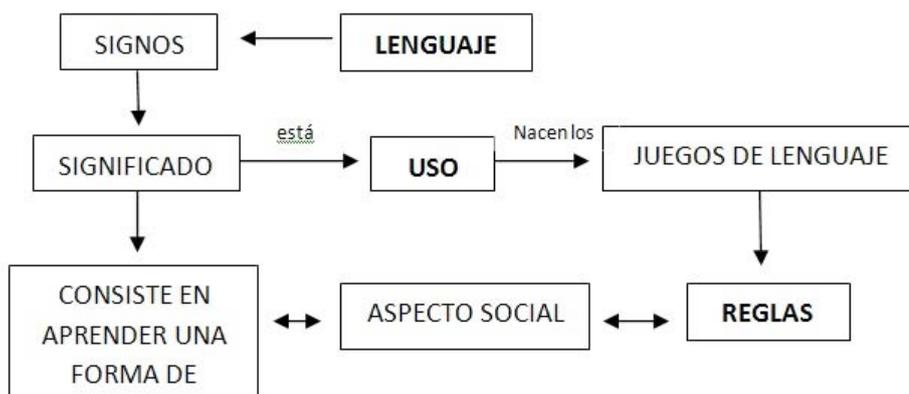
A Ludwig Wittgenstein se le conocen dos períodos, en los cuales cambió radicalmente su forma de entender el lenguaje. En un comienzo Wittgenstein entendía *significado* como *representación* y por esto planteaba que la representación que uno se hacía de un concepto era sumamente concreta y unívoca. Pero luego, el segundo Wittgenstein planteó que la *significación del lenguaje no estaba en la representación sino en el uso*, de esta manera entender una palabra no es saber o comprender su significado como representación, sino saber cómo se ocupa. A partir de esto, Wittgenstein utiliza la metáfora de “juegos de lenguaje”, explicando así, que existen diversos tipos de lenguajes. Por último y en relación a lo anterior, el autor señala la noción de *regla*, cada juego de lenguaje tendría sus propias reglas, las cuales se aprenden socialmente mediante aprobación o reprobación, estas reglas nos van indicando el uso de cada palabra en cada juego de lenguaje:

Se piensa que aprender el lenguaje consiste en dar nombres a objetos, a saber: A seres humanos, formas, colores, dolores,

¹⁷² Cf. DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires, 1994, pp. 36-94.

estados de ánimo, números, etc. Como se dijo: Nombrar es algo similar a fijar un rótulo en una cosa. Se puede llamar a esa una preparación para el uso de una palabra ¿Pero para qué es una preparación?¹⁷³

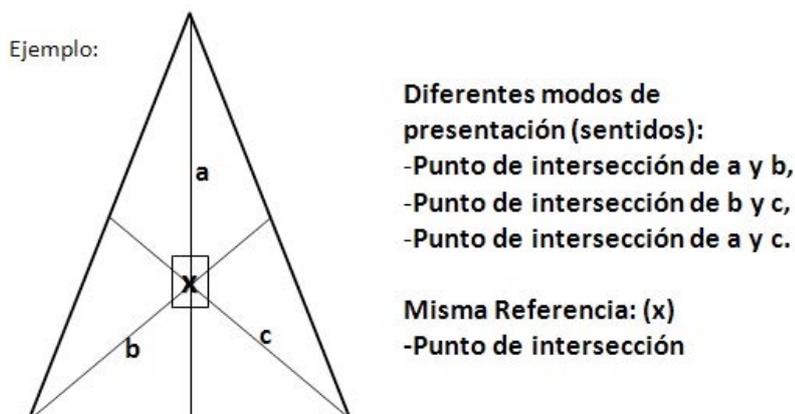
A continuación un cuadro conceptual con el planteamiento general de Wittgenstein:



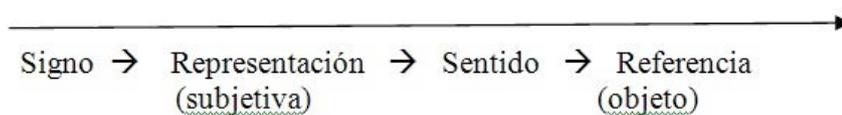
Frege, por su parte, distingue dos elementos fundamentales en el *signo*, por una parte reconoce la *referencia* del *signo*, que es lo referido o designado, y que será común en la realidad. Por otra reconoce el *sentido* del *signo*, el que corresponde a distintos modos de presentar lo referido y que puede o no ser común entre personas. De esta manera podemos tener distintos sentidos - modos de presentación- para referirnos a lo que queremos designar. Frege expone el siguiente ejemplo para acercarse a la diferencia entre el *sentido* y la *referencia* profundizando así en lo anterior: Sean a, b y c las rectas que unen, los vértices de un triángulo con los puntos medios de los lados opuestos, el punto de intersección de a y b sería el mismo que el de b y c. Entonces tenemos diferentes designaciones para un mismo punto, y estos nombres (punto de intersección de a y b, punto de intersección de b y c) indican a su vez distintos modos de presentación de una misma cosa (el punto de

¹⁷³ WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas...*, op. cit., p. 43.

intersección), por lo que la proposición contiene un conocimiento efectivo¹⁷⁴. Es decir, cualquiera de esos modos de presentación permite conocer efectivamente lo que se está nombrando. A continuación grafico el ejemplo para así comprenderlo mejor:



A esto Frege agrega otro elemento: El de la *representación* que uno se hace del *signo*, que nunca será común entre sujetos, ya que será siempre subjetiva, pues depende de cada individuo¹⁷⁵. De esta manera nos encontramos con los elementos que plantea Frege ordenados en el siguiente esquema:



¿Es la improvisación en danza contemporánea un lenguaje?

¿Puede la improvisación en danza contemporánea considerarse un lenguaje? Después de esta presentación de algunos aspectos del pensamiento

¹⁷⁴ Cf. FREGE, Gottlob, "Sobre sentido y referencia", VILLANUEVA, Luis, *La búsqueda del significado: Lecturas de filosofía del lenguaje*, Tecnos, Madrid, 2005, p. 30.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 29.

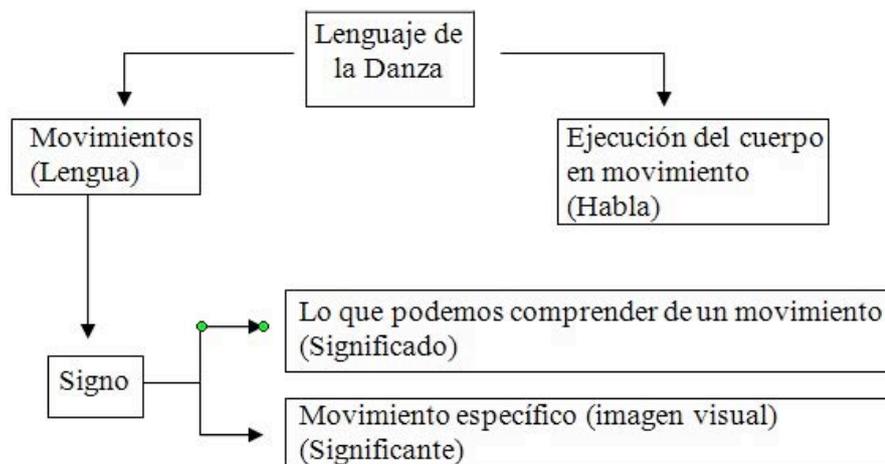
de estos tres filósofos que he considerado importantes para esta reflexión, quisiera hacer algunas consideraciones a propósito de esta pregunta, atendiendo al aporte que, pienso, ellos pueden entregarnos. En primer lugar, me gustaría señalar que, aunque los tres planteamientos parecen diversos, creo que en lo esencial no se contradicen sino que, más bien, se complementan, aportando diversas perspectivas del mismo asunto lo que, lejos de ser un problema, nos ayuda a abordar el tema del lenguaje desde diferentes aspectos.

En relación a Saussure, lo primero que se debe destacar es lo que él menciona en relación a la capacidad que tiene el ser humano para constituir una lengua, es decir que lo esencial en el lenguaje no es que el ser humano use su aparato vocal para comunicarse, sino el que constituya uno¹⁷⁶. Esto me parece importante en cuanto la improvisación podría ser leída como un lenguaje que constituyó el ser humano para comunicarse¹⁷⁷. En relación a los elementos que él expone, planteo que sí pueden ser vistos en una improvisación en danza. Por analogía, la *lengua* sería el conjunto de movimientos que la constituyen socialmente. El *habla* sería la ejecución individual (mediante el cuerpo) de esos movimientos. Se podría hablar así de una lengua constituida por movimientos y de un habla del cuerpo. En cuanto al signo, el *significante* sería un movimiento cualquiera constituyente de una improvisación en

¹⁷⁶ Cf. DE SAUSSURE, *Curso de Lingüística...*, op. cit., p. 38.

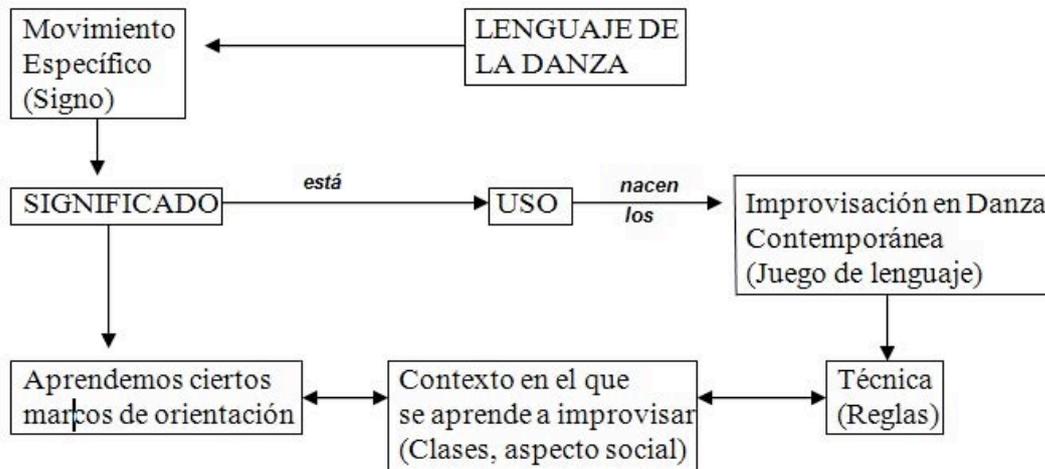
¹⁷⁷ Sigo en este momento, la lectura que realiza Michel Foucault respecto a lo que significó, para el desarrollo de una historia de la interpretación, el pensamiento de Friedrich Nietzsche, Foucault y Karl Marx. Foucault sostiene que el lenguaje ha producido permanentemente dos tipos de sospecha que han hecho necesario un desarrollo de las técnicas de interpretación, técnicas que habrían llegado a su máximo despliegue con estos tres pensadores llamados, por ello, filósofos de la sospecha. El texto preciso en el que me inspiro señala: "Me parece que se podría decir aquí [...] que el lenguaje [...] ha hecho nacer siempre dos clases de sospecha. 1- Ante todo la sospecha de que el lenguaje no dice lo que dice. El sentido que se atrapa y que es inmediatamente manifiesto no es, quizás, en realidad, sino un sentido menor, que protege, encierra y a pesar de todo, transmite otro sentido, siendo este sentido a la vez el sentido más fuerte y el sentido "de debajo". [...] 2- Por otra parte el lenguaje hace nacer esta otra sospecha: que el lenguaje desborda, de alguna manera, su forma propiamente verbal, y que hay muchas otras cosas en el mundo que hablan y que no son lenguaje. [...] probablemente hay lenguajes que se articulan de una manera no verbal." FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, Freud y Marx*, Ed. Espiritu Libertario, Santiago de Chile, 2011, pp. 45-46.

danza contemporánea y el *significado* sería lo que alcanzamos a “comprender” de ese movimiento.



Explayando el análisis anterior, al relacionar la improvisación en danza contemporánea con el planteamiento de Wittgenstein -quien plantea que el significado está en el uso-, podemos considerar a la improvisación como un juego de lenguaje, es decir como una forma de lenguaje. De esta manera, para aprender a jugar este juego de lenguaje habría que aprender ciertas reglas específicas a ese juego. Recordando que Wittgenstein planteaba que el significado consiste en aprender una forma de conducta que se adquiere en el lecho social mediante aprobación y reprobación, en el juego de lenguaje de la improvisación lo social estaría dado por el contexto en el que aprendemos a improvisar. Ejemplo de esto es una clase de improvisación, mediante aprobación o reprobación vamos aprendiendo qué se debe o no hacer, vamos aprendiendo las reglas del juego de la improvisación en danza contemporánea. Esto abre hacia problemática central: Teniendo en consideración la función que queremos rescatar de la improvisación, a saber, encontrar el propio movimiento ¿cómo pueden existir ésta reglas para

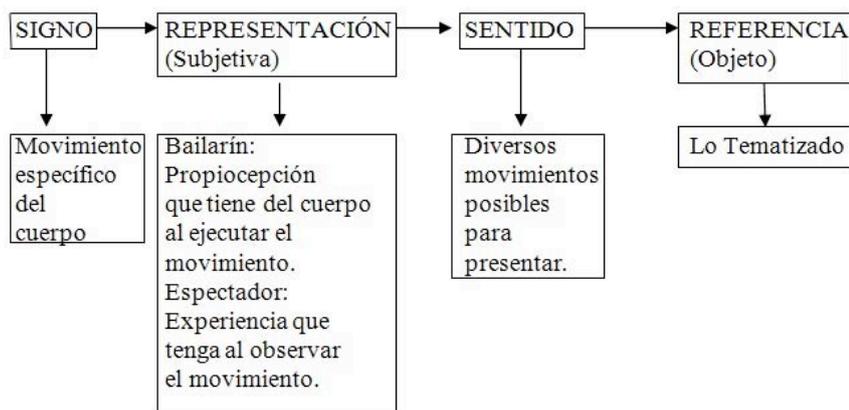
improvisar? Este tema me parece clave y volveré a profundizar en él mas adelante¹⁷⁸.



Ahora bien, recordando a Frege nos encontramos con que el significado está en el sentido y además que las cosas que designa el lenguaje tienen más de un sentido -modo de presentación-. A partir de este planteamiento me gustaría esbozar dos distinciones en las que se aplicaría el planteamiento de Frege a la improvisación en danza contemporánea, entendida como lenguaje. La primera distinción sería considerar la danza como una forma cultural de lenguaje, como podemos observar la presencia de otros lenguajes (técnico, matemático, científico, etc.). De esta manera el lenguaje de la danza colabora a enriquecer cierto objeto -entendido también como concepto o temática-, es decir, se enriquece la referencia con distintos sentidos -los modos de presentación- con lo cual nos ayuda a entender el objeto de un modo más amplio. Nos referimos a un mismo objeto -referencia- con diferentes lenguajes -sentidos- con lo cual enriquecemos el análisis y entendimiento del objeto. De esta forma, los lenguajes actuarían de manera complementaria, acercándonos a una misma referencia desde diversas perspectivas. Esto nos

¹⁷⁸ Cf. LONGÁS, Catalina, *Tesis para optar al título de pedagogía en Danza: La improvisación en danza como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna*, Universidad Arcis, Santiago de Chile, 2012, pp. 47-50.

ayuda a ponderar la importancia de la danza, toda vez que ella nos entrega una experiencia distinta en relación a los objetos, para tener una perspectiva más amplia. La segunda distinción es que ya asumida, después de todo lo planteado, es que podríamos hablar de un mismo objeto con diferentes movimientos, es decir, para la misma referencia efectuar diferentes movimientos -modos de presentación-. De esta manera, los diferentes movimientos aportarían con distintos sentidos ampliando así la forma en que nos aproximamos a la referencia, pudiendo darle al espectador distintas formas de acercamiento también. Esto nos revela la importancia de la improvisación en danza contemporánea, toda vez que esta aporta a encontrar diversos movimientos, es decir, aporta a que indagemos en diferentes sentidos, para ampliar así el registro y luego la forma en la que nos expresamos mediante el lenguaje de la danza. De esta manera podemos hacer una analogía de los elementos planteados por Frege y los elementos de la improvisación en danza contemporánea. El signo respondería a un movimiento específico del cuerpo. La representación, la cual es siempre subjetiva, tendría dos caras. La primera, de parte del bailarín, sería la *propiocepción* que tiene de sí mismo y del cuerpo cuando experimenta ese movimiento, y la segunda, de parte del espectador, que sería la experiencia que tiene cuando observa ese movimiento. El sentido, respondería a los diversos movimientos posibles para la referencia. Y la referencia, correspondería a lo tematizado -concepto, idea, sensación, situación, acción, etc.-.



Ahora bien, a partir del planteamiento de estos tres autores se puede extraer algo que si bien no se ha dicho explícitamente se ha dado por supuesto en los tres planteamientos, a saber, la función comunicativa que tiene el lenguaje: "Todos sabemos para qué sirve un lenguaje, sirve para la comunicación."¹⁷⁹ En torno a esto pienso que se confirma que la danza contemporánea pueda considerarse como un lenguaje, ya que tiene una clara función comunicativa. Esto nos recuerda el tercer criterio planteado por Carlos Pérez Soto que dice relación con lo escénico. Esto abre el otro gran concepto que guía toda la última parte de mi tesis y de este ensayo, a saber, la interpretación. Entre los elementos básicos de toda comunicación nos encontramos con *emisor*, *receptor* y *mensaje*. El *emisor* envía el *mensaje* al *receptor* y el *receptor* interpreta ese *mensaje*. Es aquí donde nos encontramos a mi criterio con la particularidad del lenguaje de la improvisación en danza contemporánea. La exactitud de la interpretación probablemente dependerá del tipo de lenguaje, recordando a Wittgenstein y los juegos de lenguaje, pero nunca será totalmente exacta. A partir de esto sostengo que la particularidad del lenguaje de la improvisación es que se sostiene sobre las propias características de la interpretación, a saber, que los signos que la constituyen no tienen una única y unívoca lectura.

Para abordar esto con mayor detención, me apoyaré en un texto de Foucault titulado *Nietzsche, Freud, Marx*¹⁸⁰. Foucault comienza planteando dos sospechas importantes que han surgido en relación a las técnicas interpretativas. La primera es que el lenguaje no dice realmente lo que dice, sino que siempre hay un sentido más fuerte oculto. Y la segunda, que es crucial para la danza, es que existen muchas otras cosas en el mundo que hablan sin ser necesariamente un lenguaje verbal, es decir, el lenguaje desborda su propia forma verbal. La importancia de estos tres autores, Nietzsche, Freud y Marx, a los cuales Ricoeur llamó los filósofos de la

¹⁷⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970, p. 35.

¹⁸⁰ FOUCAULT, *Nietzsche, Freud y Marx... op. cit.*

sospecha, es que ellos han fundamentado nuevamente la posibilidad de una hermenéutica, esto debido a que plantean una nueva posibilidad de interpretación. De este modo, las técnicas y teorías del signo ya no reposan sobre una definición clara de las formas de semejanza (entre signo y significado). Así, a partir de esta forma de concebir la interpretación, a saber, que esta nos concierne a nosotros mismos y somos nosotros mismos los que somos interpelados como intérpretes por la propia interpretación, es que la interpretación llega a ser una tarea infinita. Esto no porque los signos reposen sobre una semejanza sin límites, sino porque existe una apertura en la interpretación irreductible. A partir de esto, Foucault plantea que el signo es ya una interpretación, ésta precede al signo. El autor señala dos consecuencias de este carácter que toma la hermenéutica moderna. Primero la interpretación, ahora, será una pregunta por el *quién*, la pregunta ya no es por el significado, sino por quién ha planteado la interpretación. La segunda es que la interpretación vuelve siempre sobre ella misma, y por ello se llega a un tiempo circular, la interpretación se ve obligada a pasar siempre por donde ya ha pasado.

Marx, Nietzsche y Freud no han multiplicado, en manera alguna, los signos en el mundo occidental. No han dado un sentido nuevo a las cosas que no tenían sentido. Ellos han cambiado, en realidad, la naturaleza del signo, y modificado la manera como el signo en general podía ser interpretado.¹⁸¹

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

¹⁸¹ FOUCAULT, *Nietzsche, Freud, Marx...*, op. cit., p. 49.

Teoría de la acción, hermenéutica e improvisación en danza contemporánea

En relación al planteamiento que realiza Foucault y la relevancia que adquiere el *quién* en la interpretación, me pareció necesario señalar el cambio histórico que ha tenido la forma de entender al sujeto, esto debido también a que creo es a partir de este cambio histórico, comprendido como “crisis del sujeto”, en que se inserta, o más bien surge, la improvisación en danza contemporánea. Las diferencias más relevantes en la forma de concebir al sujeto a lo largo de la historia radican a grandes rasgos en lo siguiente: En la modernidad se instala una confianza suprema en la razón humana para conocer al sujeto y su entorno y así alcanzar una representación verdadera del mundo. El sujeto moderno es un sujeto que se siente consciente de sí mismo mediante su razón lógico-matemática a través de la cual conoce al mundo y los mecanismos propios de sí mismo. De esta forma se tiene una idea unitaria de la historia humana, la que además va siempre en progreso¹⁸². Con la posmodernidad y con lo que se ha denominado “crisis del sujeto”, el individuo comienza a desengañarse y a dejar de creer que la razón tiene el poder que apuntaría a encontrar la verdad en cada ser humano, una representación posible de lo que somos. Es en esta “crisis del sujeto” que aparecen los filósofos de la sospecha, rescatados por Foucault en cuanto ellos pusieron de manifiesto la crisis experimentada por el sujeto moderno. De esta manera, estar en el mundo ya no consiste en representarnos con certeza una naturaleza humana que sigue un comportamiento determinado. Estar en el mundo significa “experimentar la libertad como una oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento”¹⁸³. La libertad consiste en una apertura irreductible de posibilidades que viajan entre lo que somos y lo que podríamos ser o hacer. Con esta transformación que experimenta el sujeto, se experimenta una

¹⁸² Cf. VATTIMO, Gianni, *La Sociedad Transparente*, Paidós, Buenos Aires/México, 1989, pp. 74-75.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 86.

pérdida del sentido de realidad y se tiende a buscar una emancipación de la razón, lo cual en ocasiones provoca una pérdida del propio sujeto. Me interesa rescatar esta transformación, toda vez que esta afecta en la forma en que se hace arte, y por ende también a la improvisación. Ejemplos de esto son el *free jazz*, en el que se practica una música ya no anclada a una estructura, a una razón ordenadora, o en la pintura cuando predomina el color por sobre la forma, como en la obra *El grito* de Munch, en que prevalece la expresión. La danza no queda libre de este cambio y se ve afectada también por esta crisis que experimenta el sujeto y la improvisación se empieza a practicar en consonancia con esta crisis, de ahí creo que surgen sus ideales: Liberación de la razón para dejar que el cuerpo se mueva, dejar las antiguas técnicas para encontrar lo propio, rechazo a una razón ordenadora del movimiento dejándose llevar sólo por el deseo de moverse. Lo que me interesa rescatar a partir de este razonamiento, es que no porque se busque una emancipación de la razón o de las formas modernas de entender el sujeto se debe perder toda la conexión con las guías anteriores, como si emancipado o libre se pudiera entender como sinónimo de caos, pura indeterminación y azar, sin ninguna especie de guía u orden. Pienso que a pesar de que toda la crisis vivida por el sujeto y el caos que se experimenta en un comienzo, seguimos viviendo, y seguimos afirmando o negando cosas, es parte de la condición a la que estamos arrojados. Desde este lugar pretendo apoyarme en algunos elementos básicos de la teoría de la acción para darle un sustento a esa emancipación de lo anteriormente mencionado que se busca en la improvisación en danza contemporánea, entendiendo que esa libertad no es algo *ligh*t basado en puro caos e indeterminación, sino que tiene soportes y entender esos soportes es lo que puede otorgarnos esa real libertad.

Elementos fundamentales de la teoría de la acción desde la hermenéutica

La filósofa Hannah Arendt en su libro *La condición humana*¹⁸⁴ expone una visión del ser humano centrada en las condiciones que lo constituyen y no en su naturaleza. El planteamiento general de Arendt es que la vida del humano en la tierra está relacionada con tres actividades fundamentales que conforman la *vita activa*, estas son: Labor, trabajo y acción. La labor, corresponde a todo lo que se hace y que depende de nuestra estructura biológica, está ligada a las necesidades vitales de la vida. El trabajo, es todo lo que se hace en cuanto a la producción, es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del humano, el trabajo genera un artificial mundo de cosas. La acción, en la que nos centraremos, es la única actividad que se da entre humanos sin que medien cosas o materia, es la condición de la pluralidad, es la condición suficiente y necesaria de toda vida política. La acción corresponde a la capacidad que tiene el individuo, desde que nace, de comenzar algo nuevo: Corresponde a la iniciativa. La pluralidad es la condición con la cual nos diferenciamos entre seres humanos, tiene un doble carácter, el de igualdad y el de distinción, somos todos humanos y por tanto todos distintos. La pluralidad es la condición básica para el discurso y la acción, si los humanos no fueran iguales no podrían entenderse y si no fueran distintos no necesitarían del discurso y de la acción para entenderse. Con la palabra y con el acto nos insertamos en el mundo humano. La acción surge desde el comienzo, desde que nos adentramos en el mundo cuando nacemos y al cual respondemos iniciando algo nuevo, distinto en cada ser humano, lo que depende de cada iniciativa. Esto nos recuerda el tema de la disposición y elección con la cual uno se enfrenta a una improvisación y hace referencia al poder de decidir, es decir nos recuerda que somos libres pues la libertad de acción es parte de nuestra condición humana. Discurso y acción están

¹⁸⁴ Cf. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

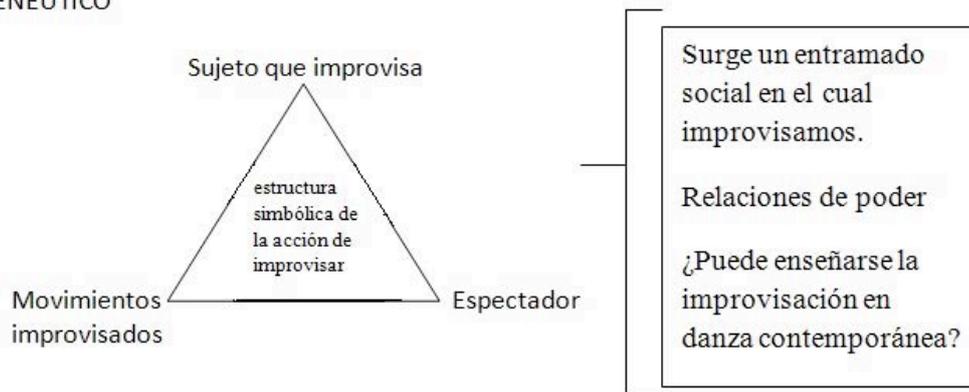
íntimamente relacionados y tienen una cualidad reveladora ya que aportan al conocimiento. En la condición actual de la existencia, la acción para que se constituya como tal debe darse en presencia de otros, a diferencia de la fabricación esta no puede darse en aislamiento. De esta forma, al estar constantemente en relación a otros, mis acciones son interpretadas por otros, así como yo interpreto las de los demás, interpretación que, cabe mencionar, constituye una acción también.

Teoría de la acción y danza contemporánea

Si consideramos, entonces, la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje que debe ser interpretado, podemos también, relacionarla fácilmente con el discurso y la acción, antes mencionados. En relación a esto, considerando entonces la improvisación como una acción, me gustaría relacionarla con el término de pluralidad. La improvisación en danza aparece como una herramienta con la que se desarrolla la pluralidad, es decir donde cada individuo decide mediante su propia iniciativa su forma de moverse, encuentra su lenguaje particular. Es decir aprendemos todos lo mismo - técnica en danza contemporánea o bien aprendemos simplemente a movernos-, pero luego mediante la improvisación encontramos nuestro propio discurso. Mediante ese discurso y esa acción de improvisar nos diferenciamos de los otros seres humanos que bailan, abriendo posibilidades de movimiento. Ahora bien, ya vimos que Arendt plantea que para que la acción sea real y constituya su dimensión simbólica entonces necesita del otro que interprete esa acción. En el caso de la improvisación como lenguaje necesitamos del otro a quien le comunicamos lo que queremos, necesitamos el otro que recibe e interpreta nuestro mensaje. Es a partir de esta idea que planteo la formación de un *triángulo hermenéutico* es decir un triángulo interpretativo, entendiendo la improvisación como lenguaje, entre el bailarín, los movimientos improvisados y el espectador que interpreta esos movimientos. En ese triángulo hermenéutico es donde aparece lo que

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

TRIÁNGULO HERMENÉUTICO



En relación a este triángulo hermenéutico que vemos surgir, es que nace todo un entramado social en el cual se aprende a improvisar, surgen relaciones de poder y es por esto que nos encontramos con reglas para improvisar (recordando a Wittgenstein). Esto puede sonar contradictorio: ¿Cómo una actividad que implica encontrar lo propio puede estar reglada por otros? Caería la improvisación finalmente en como se practica en la universidad, no a lo que apunta sino que más bien caería en cumplir cierta estética que deciden “los que están arriba”, “los que han improvisado más que uno”, “los que saben de qué se trata”. Quiero plantear en relación a esto, el último tema que me pareció crucial en esta investigación: Si bien esas relaciones de poder existen no creo que sean necesariamente malas o perniciosas y sostengo además que la improvisación si puede enseñarse, y que esas relaciones de poder pueden ser beneficiosas si se sabe que existen y se ocupan de buena manera, además de si son constantemente revisadas y reflexionadas. Me

parece que comprender esas relaciones de poder, ese contexto y las bases - bases entendidas como todo lo que aprendemos y que mencionamos anteriormente- sobre las que se practica habitualmente la improvisación es crucial para poder alcanzar la libertad de movimiento necesaria para encontrar nuestro propio lenguaje. Pienso que al conseguir comprender este proceso, entendemos a la vez de qué forma se puede significar e interpretar el lenguaje de la improvisación en danza contemporánea.

Reflexiones finales

Quisiera poner un énfasis en que mi investigación, por ser de carácter exploratorio, se encuentra lejos de querer plantear algún determinismo o verdad en torno a la improvisación en danza contemporánea, sino que más bien mi intención es abrir un cuestionamiento, una conversación, un diálogo que aporte a su práctica y a su mejor comprensión, permitiéndonos así rescatar todas las posibilidades que esta nos ofrece. A partir de esto quiero plantear dos reflexiones finales. La primera que quisiera rescatar centra la atención en el sujeto que enseña improvisación en danza contemporánea. Me parece que no debe jamás perder de vista la función y esencia que esta tiene, a saber, abrir posibilidades de movimiento a cada individuo para que así pueda encontrar su propio discurso en el que planteará su forma de actuar en relación a la danza contemporánea. De esta manera se hace muy necesario el someter a un cuestionamiento y reflexión constante las formas con las que se enseña a improvisar, las cuales pueden variar dependiendo de cada alumno. La segunda reflexión que quisiera exponer tiene relación con los que deseamos aprender a improvisar y la forma en que lo hacemos. Aquí rescato lo antes planteado, me parece fundamental para alcanzar una libertad de movimiento, para poder dejar que se abran posibilidades, para poder encontrar nuestro propio lenguaje, comprender la condición que la improvisación en danza contemporánea tiene detrás. Esa condición está dada por todo lo que he planteado a lo largo de este artículo. No hay que olvidar

que todo lo que se aprende e inclusive las condiciones actuales en las que se da la improvisación, no son estructuras fijas y están abiertas siempre a modificaciones. De no concebirlo así, entonces las posibilidades de movimiento en vez de expandirse se cierran totalmente. De esta manera me parece muy rescatable notar la función no sólo que tiene la improvisación en danza de abrir posibilidades, sino la que tiene en general el arte, a saber, aportar una visión que siempre puede ser diferente:

Dilthey piensa que el encuentro con la obra de arte [...] es una forma de experimentar, en la imaginación, otros modos de vida diversos de aquel en el cual, de hecho, se viene a caer en la cotidianidad concreta. Cada uno de nosotros, al madurar, restringe sus propios horizontes de vida, se especializa, se ciñe a una esfera determinada de afectos, intereses y conocimientos. La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, y, así haciéndolo, muestra también la contingencia, relatividad y no definitividad del mundo 'real' al que nos hemos circunscrito.¹⁸⁵

Por último quisiera mencionar las dos preguntas que me parecen de suma importancia para poder entender mejor todo lo que implica el enseñar y aprender a improvisar en danza contemporánea y a su vez estar conscientes de la gran función que esta puede tener. Cabe mencionar que la improvisación puede tener otras funciones, pero en esta investigación me centré justamente en la de abrir posibilidades. ¿Cumple actualmente la improvisación en danza contemporánea, en la forma en que se está haciendo y practicando, con su objetivo fundamental, a saber, abrir constantemente nuevas posibilidades a cada sujeto? ¿Existe una forma en la que se pueda enseñar la improvisación en danza contemporánea a cada bailarín de tal manera que encuentre su propio lenguaje, es decir sus propias posibilidades de movimiento?

¹⁸⁵ VATTIMO, *La Sociedad Transparente*, op. cit., p. 82.

LA INTERPRETACIÓN EN DANZA COMO EXPRESIÓN DE UN CUERPO SENSIBLE EN EL MUNDO

*Catalina Tello**

Sumergida en el movimiento, a la escucha de mi cuerpo, en la búsqueda de sensibilización y nuevas danzas, el libro *Cuerpo Sensible*¹⁸⁶ del antropólogo David Le Breton; ha sido un compañero que ha potenciado desde la palabra mis prácticas de intérprete en danza, es así que tomando algunos de sus capítulos, párrafos y/o frases y he generado material que por medio de sesiones de improvisación he llevado a cabo. Comparto entonces las reflexiones que nacen de aquellas experiencias danzadas y pensantes, danzas pensantes y pensamientos danzados, como también de la constante relación entre la teoría y la práctica. Lo presento a modo de bitácora, con el fin de ir narrando lo vivido en tales situaciones, por ello describo este material como disperso, sensible, contradictorio, íntimo, personal e intenso.

Hacemos Realidad

Creo, primeramente, en que el mundo es una construcción sensible de mi cuerpo, siento, percibo e interpreto lo vivido conformando realidad, acto más o menos consciente, dependerá de quien. Esta relación que da paso a mi mundo, también dará algunas particularidades en mis maneras de ser,

* Licenciada en Danza con mención en interpretación de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Se ha especializado como intérprete-creadora por medio de múltiples seminarios con reconocidos artistas de la escena nacional e internacional. Destaca su trabajo como gestora del proyecto "Danza en emergencia", espacio de encuentro para la danza contemporánea emergente en Chile, y su participación en diversos montajes de la escena contemporánea en Santiago. Actualmente trabaja como artista escénica en Colombia con la "CÍA. SUN Teatro del Viento".

¹⁸⁶ LE BRETON, *Cuerpo Sensible...*, op. cit.

reconozco en mí un contexto. La realidad es, entre otras cosas que desconozco, resultado de una capacidad perceptiva innata, la sensibilidad inmanente de nuestra especie que se concreta segundo a segundo de manera personal y compartida. Creo también aquello que dice Le Breton:

Frente a su entorno, el humano no es nunca un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, un gusto o un olfato; es decir, una actividad, una postura de desciframiento. A cada instante transforma el mundo sensorial en el que está inmerso en un mundo con sentido y valor. La percepción no es la huella de un objeto sobre un órgano sensorial, si no un camino de conocimiento diluido en la evidencia o fruto de una reflexión, un pensamiento a través de los cuerpos sobre el flujo sensorial que baña al individuo en permanencia. La percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación. Lo que los hombres perciben no es lo real, sino desde ya, un mundo de significaciones. Cada hombre camina en un universo sensorial relacionado con lo que su historia personal hace de su educación.¹⁸⁷

¿Qué tan nuestra es la interpretación de la realidad?

¿Qué tan significada esta nuestra experiencia sensible?, y me lo pregunto porque vivir en este mundo a veces me parece demasiado unidimensional y determinado

Caminar derecha y siempre hacia adelante,

Subir y bajar siempre en dos pies,

Mi dimensión no varía mucho en esta ciudad

¿Y si ... me pongo de cabeza, giro, ruedo, salto....?

cambio de perspectiva

¹⁸⁷ LE BRETON, *Cuerpo Sensible...*, op. cit., p. 50.

La danza podría ser experiencia de honda transformación, desde mi cuerpo a la realidad o sólo del cuerpo que ya es realidad.

Me descubro en la piel y aparece el mundo, interpreto, construyo algo.

Ayer tuve un sueño y en él la luna se dirigía a la dirección contraria.

Percibir

Mirar, oler, tocar, Sentir, pensar... vivir

Sea como sea, hay algo cierto; la realidad la hago contigo.

Un otro me hace aparecer y da sentido

¿Cómo existiríamos si no?

Se va conformando el Cuerpo-Todo

Y aunque todos los cuerpos de cierta manera ya estén normados, quizás eso ni importe... quizás es más relevante el hecho simple de mirarnos sin siquiera preguntarnos cómo.

Tú dices rosa y yo verde, podemos acordar en flor

Si miras bien y yo también, podríamos decir que es un perro

o si cerramos los ojos escuchamos música ¿Oyes?

Y evidencio lo político en ello, lo que hay tras cada decisión cuando la realidad se presenta como un acontecimiento múltiple, variado, multiforme y multicolor. Pienso en el contexto que me envuelve y en donde también me desenvuelvo, viene a mí entonces el color gris y con ello la consciencia de que hay decisiones tras ese color, vivir en gris es un problema, la realidad es reducida a un tono asociado a la tristeza, a lo seco, soledad e individualismo, las posibilidades de interpretación se ven reducidas, vivimos los síntomas de un sistema impuesto y llevado a la práctica por cada un@ de nosotr@s sin reclamos ni desobediencia.

¿Capitalismo hasta en el sentir?

A estas alturas estoy segura de nada

Voy a contar un cuento:

¡Esto que está ahí es un gato! En este caso *reconocemos* eso que está ahí como *gato* es decir como algo que tiene la cualidad, nota o esencia de gato, es

decir que tiene la gatidad y se asimila a todos aquellos seres que tienen esa cualidad o cualidades, notas, o esencias que comprendemos como gatos. La realidad de eso consiste pues en tener gatidad y se ha de suponer que se conoce antes la gatidad que el reconocimiento de eso como gato, como pensó Platón. Finalmente todo es tan posible y creo que cada un@ de nosotr@s tiene cabida en una realidad en la medida que tengamos presente cómo ocurren la comprensión, la escucha y los acuerdos, para que más que una verdad, acontezca un encuentro.

Bitácora de un cuerpo sensible

“Yo... Yo ya ni sé quién soy... Al menos sabía quién era cuando me levanté por la mañana, pero he cambiado tantas veces desde entonces”¹⁸⁸. La danza ha sido experiencia de honda transformación, mi realidad no ha cesado de reinventarse.

Vivir la técnica

Adentrarse en la filosofía de y en las técnicas del cuerpo propias de la danza, en el deseo de creación y de originalidad, o en la pura repetición de un modelo, es algo que depende de la historia personal del individuo y de las circunstancias que lo han llevado a una iniciación. La enseñanza de una técnica del cuerpo mezcla permanentemente el gesto y la palabra, el ejemplo, y simultáneamente explicita su lógica, su intención, describe las sensaciones que es posible sacar a la luz. Modera los ardores de unos, alienta o corrige a otros. Él mismo es el lugar de la experiencia que se propone como modelo. Las observaciones dirigidas a un alumno valen para los otros, quienes modifican a su vez su perspectiva. El alumno se hace una imagen de la postura, y

¹⁸⁸ CARROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, Rialp, Madrid, 1990, p. 71.

se esfuerza por reproducirla con mayor o menor atención y pertinencia. Poco a poco, se le integra a un trabajo de sentido que sigue siendo interior. La imitación es el primer modo de aprendizaje, que se cristaliza a través de la identificación con el profesor. Permanentemente, la búsqueda de comprensión, la imaginación en torno al movimiento y a su experiencia, la preocupación por acercarse al modelo producen que la imitación se transforme poco a poco en experiencia personal y no en una pura y simple repetición. Para que un pensamiento o un gesto tomen forma y puedan ser reproducidos, primero es necesario que tomen sentido. En la apropiación del saber hay en juego una dialéctica permanente entre el sí mismo y el otro, entre el otro en sí mismo y el sí mismo en el otro. Al salir del curso, el trabajo personal de entrenamiento, de lectura, de investigación, se suma a la enseñanza del profesor e introduce sus matices en ésta. Como dice E. Herrigel a propósito del tiro al arco en la tradición japonesa: de lo que se trata es de "realizar algo en uno mismo". El profesor es depositario de un saber que implica los movimientos del cuerpo, su ritmo, la respiración, pero también, y en mayor medida, un "arte de vivir", fundado en la búsqueda de armonía consigo mismo y con los otros.

La integración de la técnica, independiente de la profundidad de la práctica, supone un trabajo del cuerpo apoyado sobre una permanente reflexividad, por lo menos durante el tiempo de aprendizaje. Se trata de adquirir gestos, posturas, kinestesis, maneras de respirar, o técnicas diferentes al empleo del cuerpo en la vida cotidiana. La tarea consiste en apropiarse de un universo sensorial y físico desconocido al comienzo de la iniciación. La evolución hacia el saber infracorporal implica la adquisición, por parte del alumno, de una inteligencia, práctica y sensitiva a la vez,

que no deja nada al azar en las diferentes posturas. El paso desde la torpeza inicial hasta una progresiva familiaridad se realiza lentamente, a través de tanteos, ojeadas dirigidas a los demás alumnos o al profesor. El principio del aprendizaje traduce el hecho de que es posible deshacerse de nuestros hábitos motrices y respiratorios, de los "bloqueos", o del "olvido del cuerpo" que impera a menudo en el curso de la existencia. En la primera etapa, la reflexividad prevalece ampliamente sobre el gesto. El alumno busca fijarse en lo que imagina respecto a la finalidad de la postura. Reencuentra sensaciones olvidadas, casi imperceptibles, pero que un paciente trabajo de atención y exploración hacen renacer: movimientos de respiración, sensaciones térmicas, circulatorias, viscerales. El aprendizaje de técnicas constituye una lenta exploración de una interioridad, muchas veces abandonada en germen en tanto percibida como insignificante e inaccesible.

Se induce una desestabilización, una ruptura con las familiaridades, un extrañamiento de la relación sensible con el mundo. **El cuerpo es la materia prima que hay que transmutar para generar un conocimiento sobre sí mismo capaz de cambiar la vida.** Con el correr del tiempo se opera el desplazamiento, y las posturas se hacen evidentes: la reflexividad se confunde con el acto, sin que se pueda percibir ninguna distancia, y la danza, por ejemplo, entra ahora en medio de la vida cotidiana como una herramienta que alimenta una consciencia de sí y de una distancia propicia con el mundo.¹⁸⁹

Primera experiencia/Julio 25

¹⁸⁹ LE BRETON, *Cuerpo sensible, op. cit.*, pp. 33-36. La negrita es mía.

Se volcó mi investigación y aparecen nuevas cosas, Le Breton en la búsqueda para abordar las prácticas de este cuerpo intérprete. Ya moviéndome, sintiendo y buscando, me sentí mucho más tranquila, respondiendo a necesidades físicas de dolor, mover para encontrar alivio y darme el tiempo necesario para disponer mi cuerpo a la búsqueda, ir lentamente construyendo algo que se presenta segundo a segundo. Se me presentan algunas inquietudes que quisiera mover...

¿Cómo vivo la experiencia de la técnica? ¿Qué creo que es técnica? y ¿Cómo es?

En la búsqueda, sumergida en las palabras del escritor, no pude dejar de seguir el camino de mi cuerpo; los dolores, deseos y ganas físicas me condujeron hacia un encuentro con una danza, se fue formando de a poco, mi cuerpo la construyó. Pasé por movimientos que pude reconocer como ya vividos en consecutivas ocasiones anteriores, en mí está el registro y memoria de movimientos ya hechos muchas veces y hace años, en ellos encontré mucha información específica y anatómica de mí, me puedo reconocer a partir de un *tendu* o puedo escuchar mi espalda y mi talón con el ballet (en esa práctica). Pasé por posturas de yoga y sentí dolores nuevos, sólo esa práctica me daría esa información. Así el conocer mi cuerpo es amplio, porque cada práctica me presenta un sentir nuevo, distinto cada día, cada mes, cada año... La vivencia de la técnica me ofrece también, si es que logro ser consciente de ello, la posibilidad de conocerme, sentirme, me abre a una experiencia de diálogo y conversación constante con mi cuerpo, al interior de mí y también en relación a l@s otr@s. A parte de la repetición del mismo movimiento durante mucho tiempo, en el transcurso y pasar de los años yo no he sido la misma y es ahí donde cada espacio es único, nunca igual uno del otro. Me es necesario hacer viva esta consciencia al momento de una clase por ejemplo, así cada experiencia me contribuye al conocimiento y

sensibilización de mi cuerpo con mayor profundidad, me voy conociendo por fragmentos y llego a comprender la acción conjunta de mi materialidad, se aúnan todos los cuerpos que me conforman, incluso aquellos no palpables, dando paso así a una experiencia de danza. Entonces en la improvisación viajé de las “frases” más “técnicas” hacia distintas danzas, hay movimientos que me gusta hacer, aquellos que sólo los puede hacer mi cuerpo, porque reconozco mi historia, mi vida, mi experiencia y en este sentido la danza es única y particular. Brazos, piernas, espalda, expansión, hablar con alguna parte que no sea la boca, proponer nuevos lenguajes, mis danzas, el moderno, el ballet, el yoga, el contemporáneo, etc. Todas soy yo, todas son mis danzas.

¿Cuál es mi propuesta entonces?

A partir de mi corta experiencia

No pretendo abordarlo todo,

Sólo proponer, crear y construir.

Construir sin límites

Crear-creer

Experiencia de danza, cuerpo e identidad

El cuerpo es la fuente indentitaria del hombre, es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace carne [...]. La carne es siempre, antes que nada, un pensamiento del mundo [...]. La comprensión es asunto del cuerpo [...]. El cuerpo es la materia prima que hay que transmutar para generar un conocimiento sobre sí mismo capaz de cambiar la vida [...]. Existe una corporeidad del pensamiento, como una inteligencia del cuerpo.¹⁹⁰

Reflexión y ejercicio

¹⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 17-31.

1. Si el cuerpo es el lugar que guarda mi identidad→ ¿Cómo muevo mi identidad?
2. Si el cuerpo es mi tiempo de existencia→ ¿Cuál es el tiempo de esta danza?
3. Si el cuerpo es mi mundo más concreto→ ¿Cómo siento mi carne cuando la muevo desde esta idea?
4. ¿Cómo se mueve mi mundo?→Danzar mi mundo
→Danzar mi cuerpo
→La danza de mi cuerpo

*Poner la atención en la corporalidad de mis pensamientos, en la inteligencia de mi cuerpo.

Investigando/Agosto 9

Pensar en mover la identidad me resultó difícil, un poco incómodo, es raro porque creo que lo que me identifica son puras limitaciones, pensar en quien soy es como dibujarme, delimitarme, traducirme en palabras. ¿Cómo podría traducirme en danza si lo que soy tan sólo ocurre? Siento esta vez que mi danza ocurre sin pensarla, nace y me parece que identidad es tan sólo otra palabra, no sé si eso está en mí ahora, me parece un poco lejana. Y sí, el mundo lo construyo de significaciones, traducciones e interpretaciones, entonces ¿Por qué necesito traducir mi existencia? ¿Para comunicarme? ¿Para que la experiencia sea algo?... Es extraño decir que la experiencia no es sino lo que deriva de ella, la verdad no lo creo tan así, pienso que la experiencia es y se comparte, de ella pueden nacer muchas cosas, el conocimiento, una reflexión o incluso una verdad (siempre y cuando sea un acuerdo). La experiencia siempre esta, se mueve y respira:

El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante.

Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente

las pieles y las piedras, los metales y las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir.¹⁹¹

Y mientras me muevo siento los sonidos de los contactos que establezco con el espacio y otros cuerpos; mi pelo con el piso, mis pies con el piso, mis manos junto al piso, con la muralla todo el cuerpo suena. Suena el cuerpo en contacto con el vacío y aparece el aire y si cierro los ojos aparece aún más mi adentro, los sonidos en los pasillos internos de mi cuerpo, cuando me tuerzo hay otro sonido, suenan mis órganos vitales, suena mi espalda moviéndose bajo mi ropa. ¡LA PIEL! Suena en contacto con el piso, el aire y lo que hay dentro de mí. Siento que todo suena, incluso cuando escribo. Los toques tienen un sonido que entran por todo el cuerpo y no tan sólo por la piel de las orejas, escuchar y ver a la vez que oler y tocar. Cuerpo cósmico: Palmo a palmo, mi cuerpo toca todo. Mis nalgas a mi silla, mis dedos al teclado, la silla y el teclado a la mesa, la mesa al piso, el piso a los cimientos, los cimientos al magma central de la tierra y a los desplazamientos de las placas tectónicas. Si parto en el otro sentido, por la atmósfera llego a las galaxias y finalmente a los límites sin fronteras del universo. “Cuerpo místico, sustancia universal y marioneta tironeada por mil hilos”¹⁹². ¿Saborear? mmm... no sé. Mi mente saborea y prueba cosas, impulsa al cuerpo o el cuerpo la impulsa a ella, ambos dialogan y se escuchan, conversan, se proponen cosas que hacer. Ella le proporciona información al cuerpo, tanto como el cuerpo a la mente. Se piensa y se hace constantemente, no más una que la otra, creo que nunca han existido rivalidades al interior de quien soy; esto que guarda mi cuerpo, lo que se construye por él y que a la vez lo construye. Hay algo que nunca empieza y que nunca termina, como hay algo que siempre empieza y que siempre termina. Me acerco a un fin y me acerco a un principio. De repente sin esperar aparece una danza, encarna con pasión, sin tiempo, abriendo todos los espacios de mi cuerpo y del propio espacio que ya existe por sí solo.

¹⁹¹ NANCY, Jean-Luc, *58 indicios del cuerpo, extensión del alma*, La Cebra, Buenos Aires, 2007, p. 14.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 21.

La construcción del mundo es sensorial, siento todo lo que hago y todo lo que existo. Siento e interpreto, aunque a veces en las palabras me parece que este hecho sensible se muestra reducido y distorsionado. Nada tiene sentido, no logro comprender pero sin embargo estoy haciendo.

¿Será que tengo que hacer sin querer comprender?

!Sorpresa;

Me pillé queriendo alcanzar respuestas...

Hacer, hacer y hacer para luego comprender

(¿?)

No sé nada

Percibir

El mundo no es otra cosa que aquello que percibo. [...] El hombre ve, escucha, siente, gusta, toca, prueba la temperatura ambiente, percibe el rumor interior de su cuerpo, y al hacerlo hace del mundo la medida de su experiencia, lo hace comunicable a otros sumergidos como él en el seno del mismo sistema de referencias sociales y culturales. Siempre hay demasiado que ver, escuchar, sentir, degustar o tocar; más aun lo real no es para el individuo otra cosa que un teatro de proyecciones de significaciones que él no sólo percibe, sino que en primer lugar, concibe; es decir, modela en esquemas visuales, olfativos, gustativos, táctiles, auditivos. Las cosas no existen en sí, sino que se encuentran siempre atravesadas por alguna intención o un valor que hace posible que sean percibidas. [...] La percepción es acontecimiento de sentido. [...] Y los sentidos son como filtros que retienen en su tamiz lo que el individuo ha aprendido a poner, a lo que

justamente él intenta identificar activando sus recursos. No hay una objetividad del mundo¹⁹³.

Reflexión y ejercicio

Percepción → Interpretación

→ Percibimos un mundo de significaciones

Probar darle tiempo a esto de percibir, seguir percibiendo el cuerpo, sus sonidos y deseos, los cuerpos que le rodean y atraviesan, tanto en materia como en imágenes del pensamiento.

Para construir una danza → Percibir moviéndome o moverme atenta a percibir, luego fijar 5 movimientos, repetir, variar en tiempo, energía, como quiera. Luego encontrar el camino para llegar a esa danza ¿necesita uno? Probar... ver... ¿Serán estas danzas un mundo construido?

*Poner ojo a la percepción como una actividad de orientación constante dentro de esto que me rodea y no sentirme el centro del mundo a pesar de que su construcción sea personal.

Agosto 24

Percibí muchas cosas; una pena, la incompreensión, mis brazos deslizándose por el piso, mis piernas, el sonido de mi cadera, los pájaros, el sol tibio, el polvo en el sol, mi cabeza, mi boca y mi lengua. Percibí muchos pensamientos sobre cómo determinar la danza o sobre cuándo me siento danzando y cuándo no. Sobre ser bailarina, siento una incomodidad al momento de nombrarme como tal, me incomoda el hecho de determinar o identificarme de algún modo. Quién sabrá qué es mejor, si hacerlo o no, o hacerlo un poco. No lo sé.

¹⁹³ LE BRETON, *Cuerpo sensible, op. cit.*, pp. 41-52.

Nace entonces:

Un intento de danza n° 1

Porque me siento intentando danzar, así que haré mis mejores intentos por hacerlo con: !Energía, fuerza, destrezas, mucha amplitud corporal, con variedad, matices y colores distintos, mucho, mucho, mucho!
!Y todo muy bien hecho!

(No sé por qué razón esto no me gusta nada, tengo unas ganas profundas de negarme a todo esto que menciono antes...)

Quiero ser Jardinera y bailar en secreto.

Se transforma lo que tenía y ahora quiero ser Jardinera; cuidar las plantas, la tierra, regar, trabajar, caminar, esforzarme, cansarme, escuchar la tranquilidad, dibujar y escribir.

¿Es necesario determinar para crear un mundo en el que vivir?

Luego de tantos intentos por danzar, llego en esta ocasión a que no existe un mundo concreto y objetivo, existen miles de mundos, vidas y universos.

El todo alimentado por todos, el todo somos todos, todos somos el todo

La toda alimentada por todas, la toda somos todas, todas somos la toda

Percibo un mundo imaginario construido y con cuerpos

Otro intento de danza, otro intento por bailar, tengo que seguir y construir algo nuevo.

¿Cómo vivir sin nada construido?

O más bien, cómo darle un nuevo sentido a lo que tengo, a lo que soy.

Hablo y muero en cada palabra.

Quisiera quedarme en silencio o no tener la razón y sin embargo la necesito para estar estable - estar - estable.

Me muero más seguido ahora

Quiero bailar en secreto, en sombras, luz tenue, con poca gente, en silencio.

Todo esto percibo que está pasándome hoy mientras me muero.

¿Será el cuerpo una cárcel?

Creo que no, la danza me parece libre

¿Cómo sentir la vida sin un cuerpo?

Y nuevamente

No conozco nada o muy poco.... muy poco.

Agosto 29

Hoy mientras me muevo me pregunto ¿De qué hablan mis danzas? Creo que hablo del mundo que me rodea, porque pienso en ello cuando me muevo, en que todo está construido; las imágenes, las palabras, las ideas, los conceptos, etc. Estos dan paso a la materialidad de un mundo y a la vez me parece que nada es tajantemente una realidad inmodificable. Se me ocurre que el mundo consiste en la superposición de una idea tras otra, cada pedazo de esta ciudad ha nacido de un pensamiento, una voluntad que luego se concreta. Siento lo que vivo, siento el mundo, su frío, veo sus colores, siento texturas... Siento y sentimos, por tanto lo concreto se construye, entre otras actividades, percibiendo. Me oriento en el mundo, voy armando caminos de significados en él: Interpreto. La danza a veces se ha vuelto para mí algo que no soy, algo que no es, como todo lo que veo a mi alrededor, sólo ideas con cuerpo y si bien el mundo es concreto, me parece que la realidad es una ilusión: ¿Por qué no hacer mi propia realidad entonces? Considero injusto tener tan pocas opciones para vivir, a demás algunas maneras de hacer danza me hacen sentir “como que estoy intentando danzar”, “como que estoy intentando identificarme”, “como que estoy tratando de vivir en un mundo”.

Quiero abrir los caminos de la percepción, quiero que mis movimientos nazcan de allí y quiero dejarme danzar. Y también voy a intentar ser la bailarina que al parecer debiera ser, no estoy segura de esto, nadie me lo exige y a la vez sí, yo me lo exijo y a la vez no. Estoy en un intento de danza, porque quiero ser jardinera mejor... Si tuviera que ser algo y determinarme;

sería jardinera (me estoy poniendo en cuestión, esto está lleno de contradicciones, no tengo ninguna razón) y suena la canción:

TODO ES MENTIRA EN ESTE MUNDO

TODO ES MENTIRA LA VERDAD

TODO ES MENTIRA YO ME DIGO

TODO ES MENTIRA POR QUÉ SERÁ

MENTIRA LA MENTIRA

MENTIRA LA VERDAD

Transformar la experiencia/Agosto 31/La percepción es acontecimiento de sentido

Percibí el sol tibio que entró por mi piel. Percibí el sonido de los pájaros y el color verde de las hojas en los árboles por la ventana y me gustó. Percibí el calor del sol en todo mi cuerpo con los ojos cerrados, vi un color rojo, como ver la sangre, me tapé la cara y vi un color negro, apreté mis ojos con un dedo y vi un color amarillo. Percibí mis ganas de quedarme quieta y tranquila, descansando para reconstruirme, sentí mis tensiones, unas más que otras, hay dolores en mi cuerpo. Percibí también una nueva pregunta que se asoma, una nueva inquietud: ¿Se pueden separar mis necesidades en cuanto a la danza que quiero compartir, la creación escénica, la creación de otros tipos sin ningún fin productivo y las danzas que necesita mi cuerpo para sentirse bien?

Creo que no es todo mostrable o compartible, hay cosas o prácticas de carácter más íntimas que otras, estoy reconociendo mis necesidades íntimas con la danza, las de mi cuerpo...

¿Cuáles son mis necesidades escénicas?

¿Cuáles son mis necesidades de creación con el arte?

¿Qué quiero compartir con los otros y por qué? ¿para qué?

Tengo un llamado interno a reafirmar el sentido de mis danzas

También percibí huesos ¡Muchos huesos!

Cuerpo Sensible- Cuerpo en el mundo/Octubre 6

“Cuerpo tocado, tocante, frágil, vulnerable, siempre cambiante, huidizo, inasible, evanescente ante la caricia o el golpe, cuerpo sin corteza, pobre piel tendida en una caverna donde flota nuestra sombra.”¹⁹⁴ Mi cuerpo sensible... estar en el mundo me hace sentir que la danza es la decisión política más profunda y radical que conozco en mí. Es el amor puesto en práctica, decido vibrar en la vida, moverme para estar y estar para moverme, ponerme en el tiempo, vivirlo e incorporarlo me hace estar alerta, despierta y perceptiva. Considero que percibir también es un acto de generosidad, es escuchar, tocar, dejarme tocar, probar, degustar, mirar, oler, compartir y ceder. Ponerme perceptiva es ponerme más humana, me acerco al mundo, lo veo, huelo, toco, escucho, lo construyo y veo como él me construye a la vez. El somos todas y todos. La sensibilidad me abre a los otros cuerpos y aparece entonces la realidad, aparezco.

A la vez ese afuera es una proyección de mí, un mí teñido por todo lo que me ronda, desde las palabras hasta el viento que siento. El tiempo corre, fluye y quiero nadar en él, agotar brazos y piernas, descansar y a veces dejarme llevar. Quiero conectar el mundo con mi experiencia de danza, porque no me siento sola, porque confío en las lógicas orgánicas de la naturaleza, así como en invierno hay plantas que mueren en sus hojas para descansar y renacer nuevamente con cada primavera, o como se transforma una roca en arena o la arena en roca, porque siento la certeza de construir y atraer lo que quiera al mundo concreto. Por la magia y su ciencia. Y nuevamente siento que estas danzas son experiencias profundas de los espíritus que habitan en mi cuerpo. Hay una necesidad misteriosa, intraducible que me impulsa a danzar, por lo mismo, porque esta vez no hay razón ni significado, es que me muevo, para

¹⁹⁴ NANCY, *58 indicios... op. cit.*, p. 33.

estar en el sentir, hacer y percibir; la actividad constante de un cuerpo que existe, Voluntad que decidió y decide estar.

Octubre 10

¿Porqué no desafiarme?

El despliegue de un cuerpo: ¿Implica sus extremos?

¿Hay despliegue en las pequeñas danzas?

¿Por qué hacer un análisis constante de la información que entra y sale de mi cuerpo?

Esto tan sólo ocurre, siempre ocurre, con o sin consciencia...

¿De qué me sirve tanta sensibilidad?

Me siento demasiado frágil y afectada, quiero buscar vivir danzas sin pensar demasiado, me sigo cuestionando todo, todo comienza otra vez.

Ya no creo nada de lo que creía

Tengo un llamado (nuevamente) a no limitarme, abrir y no identificarme, estoy chocando con paredes dentro de mí.

Quiero más danza, aunque una diga por ahí que no existe

¿NO EXISTE LA DANZA?

Estoy muy afectada, entremezclando todo,
y esto de los límites me abre a un gran vacío.

El vacío y el desierto

Pienso que no limitar es abrir un desierto,
un espacio tiene sus delimitaciones,
un desierto no, y por eso es desierto.

Me gustan los desiertos porque son llenos de nada, hay colores y texturas en él y nada.

¿Nada de qué... de plantas, árboles y agua?

¿Qué pienso de la vida?

¿Qué pienso de la muerte?

La vida y la muerte valen lo mismo, sólo que una puede ser una experiencia más larga que la otra, pero la muerte es intensa, tanto como mucho tiempo de vida, la muerte está muy viva y a veces la vida está muy muerta.

La subjetividad, lo relativo de todo, la no verdad y a la vez todo tan construido. Estar en mi cuerpo, mi lugar en el mundo, quiero estar, desplegar, buscar por los impulsos, viajar sin el control de un análisis, estar y dejar que pase, porque pasa, siempre pasa...

La vida y la muerte lo implican, es así y no es necesariamente una decisión consciente, tan sólo ocurre.

Ver

La palabra “ver” proviene del latín *videre* y del indoeuropeo *veda*: “yo sé”. En nuestra sociedad occidental el sentido de la vista altera radicalmente, fuerza una traducción y suscita inevitablemente algún tipo de reducción (cuando no de traición). La vista es la primera garantía del saber: “Hay que ver para creer”, “lo creeré cuando lo vea”, son frases con las que nos relacionamos comúnmente. Ya veo es sinónimo de ya comprendo y lo evidente resulta indiscutible, la teoría es la contemplación y la reflexión dirigida al mundo y la ignorancia está estrechamente asociada a la ausencia de la vista, la oscuridad, la ceguera, la noche, lo desenfocado, lo nebuloso, lo brumoso, etc. Cuando hablamos de “visión de mundo”, damos por hecho que sólo hay mundo al ser visto y no es extraño también que la ciudad sea un orden visual, una proliferación de lo visible. Para nuestras relaciones sociales la vista es un sentido esencial, los ojos reciben y proporcionan información, es a través de la mirada que se considera el rostro del otro y con ello simbólicamente su sentimiento de identidad, pues así “este no me mira”, “te mira a penas cuando te habla”, son clichés que indican la decepción de no haber sido reconocido, de

ni siquiera suscitar la modesta atención de una mirada que ofrece por un instante la seguridad de existir. El cuerpo no escapa a la necesidad de devenir imagen, logo, para que el individuo cuide su apariencia y se deje ver. La realidad se presenta como un espacio en donde la vista ejerce dominio sobre los otros sentidos en nuestras sociedades, es la primera referencia, por tanto la imagen gana terreno sobre lo real, vemos menos el mundo ante nuestros ojos que las innumerables imágenes que dan cuenta de él a través de pantallas de todo tipo. Venir al mundo es adquirir una sensibilidad, un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, una sensibilidad particular frente a la comunidad de pertenencia. Habitamos universos sensoriales diferentes y así las percepciones sensoriales son relaciones simbólicas con el mundo. Si bien el conjunto las personas del planeta disponen del mismo aparato fónico, no hablan la misma lengua. Igualmente, si la estructura muscular y nerviosa o la estructura sensorial son idénticas, eso no condiciona en nada los usos culturales de los que dan lugar. De una sociedad a otra, los hombres y mujeres experimentan sensorialmente los acontecimientos por medio de repertorios culturales diferente, a veces similares pero no idénticos¹⁹⁵.

***Para la práctica**

Percibir la información que le otorga la mirada a la experiencia de mi cuerpo en un estar sencillo ¿Cómo está mi cuerpo cuando ve? y ¿cómo esta cuando es visto? Percibir. Mi apariencia: ¿Cuál es? ¿Cómo aparezco? Buscar maneras de aparecer en movimiento, mover las apariencias, reconocer la identidad.

¹⁹⁵ LE BRETON, *Cuerpo sensible, op. cit.*, pp. 57-62.

¿Lo evidente es indiscutible?/ Septiembre 28

Para la práctica de hoy me inquieta la realidad y las múltiples maneras de hacerla aparecer. ¿Tiene que ver esto con "ver" o con la imagen? ¿Aparece algo sin una imagen? ¿Qué pasa con el sentimiento de identidad, el rostro y la apariencia?

¿Solamente la mirada ofrece la seguridad de existir? Y sobre la apariencia; buscar maneras de aparecer, mover las apariencias, sacar la identidad del cuerpo.

Moviendo las ideas

La vista le otorga mucha información a mi cuerpo, información que se transforma en pensamientos y a veces le otorga pensamientos ya contruidos. Hay aquí una doble tensión, porque si entra al cuerpo el pensamiento ya resuelto ¿Qué construye este entonces?

Es como repetir sin cuestionarse nada.

Estoy un poco mareada, muy sensible a todo lo que veo.

Pienso si es que ¿Dándole una mirada a un otro es la única manera de hacerlo aparecer? Tanto para mí como para él...

Si no veo, también podemos existir.

¿Qué espero de mi cuerpo?

Tengo la cabeza llena de imágenes de lo que creo que es danza y me cuesta dejar fluir, pienso que no alcanzo esas imágenes con mi cuerpo, estoy intranquila aunque encarné danza, sí, la sentí, sentí mi espalda, abrí un espacio y tiempo, se abrió una nueva realidad en esta búsqueda, fue pequeña, pero estuvo. Algo reinventado por mi cuerpo, movimientos ricos, que nacen desde mi interior, recorridos sensibles por los huesos, músculos, piel y "fascia"¹⁹⁶, información profunda de quien soy en lo más concreto. Lo que cuenta mi cuerpo cuando lo escucho, lo que dice cuando permito que hable.

¹⁹⁶ Fina capa muy inervada que se encuentra entre la piel y el musculo, da forma y contención a este último.

Se puede viajar hasta el interior de una misma tan infinitamente como al exterior, siento un universo ahí dentro, un hoyo negro, un misterio lleno de historias, herencias, saberes y cantos.

Siento sueño, me siento extraña...

Bien y mal.

Me gustaría desaparecer u olvidar todo por un tiempo, sacar la información que hay en mí, toda, y perderme en lo inesperado, nadar y tomar sol, cerrar los ojos, ser invisible para mí misma, creo que soy yo la que insisto con hacerme existir, me insisto con aparecer, ser vista a veces es lo que quiero y ¿Para qué? si lo que soy y comparto sólo es. Quiero ser invisible, mmm... la verdad no lo sé, no es querer ser invisible, es querer tener otra manera de vivir, otras formas de bailar, otros modos de aparecer en el mundo, otros mundos y no quiero estar sola allí, ojalá estén otras y otros para compartirnos y percibirnos.

Septiembre 29

La luna está llena y la danza ha sido una experiencia intensa el día de hoy. Me siento extraña, mi cuerpo es sensible y siento que esto me hace estar muy presente en el mundo, más cerca de los otros y las otras. Hoy me asumo frágil, me reconozco profundamente, acepto con humildad mi condición humana en el mundo, es un bello poder generoso, firme, raíz a la tierra y torso en el cielo. Y hay algo de esta fibra delicada, vulnerable y frágil que es fuerte a la vez, violenta y poderosa. Crecer y ver que soy casi nada, descubrir que soy casi todo, nada y todo, me siento llena y vacía. Hay un enorme vacío al interior de mi cuerpo, me gusta porque se siente ligero y no me gusta porque es vacío, me han enseñado que los vacíos no son nada "bueno". ¿Siempre habrá algo que decir? Y vuelvo a la identidad, la imagen, el discurso y el significado para darle paso al sentido y a la percepción, creo que es una manera para reinventar lo ya aprendido y las maneras de aprender.

Quiero dar paso al sentido y romper con las certezas, quisiera hacer un cambio profundo, transformar y morir de mil maneras, comenzar de un nuevo principio, dar nuevos significados a la realidad, abrir otras realidades y ampliar la vida. Entro en locura, sintiendo que es la opción que tengo para vivir. Abro paso al sentido porque desde ahí puedo construir nuevamente esta realidad, aunque pienso que nunca antes lo hice. Hoy soy un cuerpo con consciencia de lo sensible que se vacía para luego volver a llenar esos espacios con nuevos acuerdos, un cuerpo que escucha a la luna y conecta el cielo con los sueños, un cuerpo capaz de percibir lo que sucede oliendo el aire. Me cuesta no tener certezas, identidad, imagen y discurso. Pero nada... quiero vacíos y nada más que hacer, sólo hacer.

Octubre 23

Sensibilizar el sentido de la vista y poner la atención allí, ha resultado ser una excusa para darme cuenta de algunas cosas, todas entremezcladas entre sí e imposibles de separar. Primero en la danza, como las imágenes pueden determinar mis maneras de danzar y más aun, las maneras de vivir mi danza. Pienso en que las imágenes son fuertes formadoras de realidad, de hecho no imagino la vida sin verla. Estar en los otros sentidos podría ser entonces la acción que nos abre a la presencia de un nuevo mundo. Es extraño pensar el mundo sin sus imágenes, la vista cierra los significados cuando nos acostumbramos a mirar siempre de la misma manera, por esto creo que lo ideal sería dirigir la voluntad hacia la transformación de una misma cosa, es decir, no negar la vista, sino mirar siempre de nuevas maneras y darle constantemente nuevas opciones de vida a los ojos. Se abre mi realidad, la mirada otorga ciertas particularidades a mis danzas. Cuando danzo pensando en lo que veo, hay una corporalidad particular Y cuando danzo con los ojos cerrados otra. En fin. La mirada alimenta mis danzas fuertemente, a veces quizás más que el resto de los sentidos, las imágenes de

lo que creo o creía que es danza están presentes en mis movimientos, puedo verlo e identificarlo. Y junto con este descubrimiento crece mi realidad y se transforma mi cuerpo, o se transforma mi cuerpo y cambia mi realidad.

Noviembre 11

Está el cuerpo y su accionar, es, hace, mueve, se expande, abre y cierra, se estira, se tuerce, respira, es- acción. Cuando “danza” aparece, me vienen las formas, lo que creo corporalmente de ella, que también es ella, es lo que el pasar del tiempo ha dejado en mi cuerpo, la historia viva y en movimiento. El cuerpo-memoria y danzas registros de todo lo ocurrido.

¿Y las nuevas danzas?

Somos cuerpos formados por imágenes que están alrededor, somos también la reinención constante de todo esto, si bien hay un mundo que nos construye, el cómo vivimos esta experiencia, siempre será nuevo y personal, como hablar de interpretación. Me pierdo... me doy vueltas entre la subjetividad, la historia, la cultura, el cuerpo, las danzas y todo lo que podemos ser. Circulo entre estas y nada, no quiero llegar a algo final.

Sobre la interpretación y algunas experiencias danzadas

No hay primero la significación, la traducción, la interpretación: Hay este límite, este borde, este contorno, este plano de exposición, este color-sujeto local, que puede simultáneamente contraerse, concentrarse, tender a la inextensión de un punto, de un centro de sí- y distenderse, ser atravesado por pasajes, por particiones. Eso solamente puede cerrar o dejar espacio libre para “interpretaciones”.¹⁹⁷

¹⁹⁷ NANCY, *Corpus*, op. cit., p. 45.

En los procesos de **Interpretación** de tantas danzas, parto preguntándome por la palabra misma para situarme desde algún punto, entonces: Según la Real Academia de la lengua Española, (RAE) "Interpretar" corresponde a "explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos, como también "concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad."

He ido descubriendo que para Interpretar me sirve un estar tranquila y sensible, abrir imaginarios y emociones a partir de lo que pueda o no sentir, estar disponible y abierta al devenir desconocido de la danza.

Cuerpo en vacíos vertiginosos,

Cuerpo en escucha,

Calma y decisión.

Cuerpo de interminables maneras...

No hay conocimiento sin acción, ni experiencia sin cuerpo, entonces hago vivo el contexto, tomo lo que ocurre a mi alrededor para evolucionar mis practicas hacia un sentido quizás más social, comunitario o simplemente compartido. La danza me sensibiliza, me hace ser más humana y constructiva.

Sensibilizar implica acción

vivir y morir

morir y vivir.

El color del cuerpo (Extracto) - Carolina Bravo/Nov.-Ene.

Eclipse de Sol, todo vibra intensamente, me siento cansada pero la danza me da vida. Empiezo a sentir que aplico la sensibilidad de mi cuerpo. Trabajo la humildad, más humildad y decisión. La interrupción, incomodarme, sacar prejuicios. ¡Sacarlos! Y estar en la acción de mi cuerpo, vivir cada momento, vivirlo bien, construir desde el cuerpo, desborde, prisa, intensidad, estar a mil, al máximo. No apurada, darlo todo, dar las gracias.

Después de muchas danzas, sentir, vivir, poner la atención en la respiración, en como construyo cada movimiento desde el interior de mi cuerpo. Los acentos, las intensiones, los recuerdos, lo que siento, lo que evoco y la intensidad en un sólo gesto. Se guarda en la simpleza de un sólo gesto todo un universo. Hacer, sentir y volver a hacer, sólo ahí estaré.

Me posiciono sensible desde mi cuerpo

Hay muchas cosas más allá del gusto. Probar hacer el material viviendo cada emoción con mucha intensidad, más que la formalidad. La emoción del cuerpo no es simplemente bailar la coreografía, es vivir cada momento con intensidad y precisión. Activar también el centro, la consciencia activa de los huesos para darle más peso a esta mujer madura.

Estoy en lo que me cuesta, en lo que me duele, intentando una y otra vez y no quiero hacer otra cosa sin danzar antes. Creo que no se trata de hacerme sentir bien todo el tiempo, de proporcionarme siempre momentos gratos, agradables, ricos y tranquilos. Buscar hacer, crecer, aprender es incómodo esta vez. Confío en la posibilidad de restablecerme con cada respiro, cada respiro un poco más de vida y más vida; más fuerza y energía, así constituyo esta danza de principio a fin.

Respiro a respiro

Instante a instante

Dúos y sola - en compañía de Josefina Valdovinos, Jesús Rojas y Pablo Zamorano

De todas estas danzas, la vida, el cuerpo y de su infinito devenir (como dice un amigo por ahí). Ya no hay identidad, están los músculos, la piel,

los huesos, toda mi materia dispuesta en el “hacer”, no sé si lo quiero, pero me resulta así, tiene que ser así, ponerme en danza así lo implica. Una corporeidad del pensamiento y una inteligencia del cuerpo.

Ver la danza implica hacer, conocer la danza es hacer.

Me cuesta...

percibir con la piel y mover desde adentro.

Incorporar cada corrección y también poder dejarlas para danzar.

Desafectar, dejar de cuestionar, no encontrar las mismas respuestas, HACER.

Lanzarme al vacío y sufrir, reír y la rabia.

Hablar, escribir, recordar

Poder estar en todo mi cuerpo,
como el agua que fluye con un peso,
ligera y con peso.

Todo está pasando ahora, mi cuerpo podría ser todo, es tan profundo e infinito que no me hace falta otro tema de estudio en este momento.

Creo que interpretar es dar una opinión, disponible, dispuesta a... y sin prejuicios. Con un cuerpo abierto, disponible, dispuesto a... y sin prejuicios.

Interpretar es para mí desafectar, sacarme de lugar imaginario para abrirme a sentir y desarrollar un imaginario desde ese lugar concreto, palpable y sensible.

Ser intérprete me invita a conocerme, saberme, mirarme o más bien percibirme, a escuchar, es algo interno, corporal.

Ponerme, desplegar, encontrar.

¿Qué es la interpretación?

¿Qué sería ser interprete?

¿Cómo?

Y me queda también la palabra “diálogo”, he comprobado y comprendido que se puede conversar sin hablar o hablar sin las palabras que ya conocíamos. Recreamos y creamos lenguaje. Si ponemos atención nos comunicamos y aparece la escucha, los sonidos, los cantos, las palabras, las

miradas, los acuerdos, los encuentros y desencuentros. Han nacido así estas danzas, con nuestras propias sonoridades, con nuestras bicicletas e historias de vida, la mía y mis plantas y otras danzas que cargan con historia por haber sido interpretadas muchas veces antes por otras personas. El trabajo con otro y/u otra me enriquece, mi mundo se amplía mucho más cuando hay compañeros y compañeras con quienes sentir, la danza, mi danza se vuelve entonces más rica, como si tuviera más palabras para describir los colores que existen, o más sonidos para interpretar la infinitud de lo que puedo sentir y pensar.

**Cuerpo mar - La Vindicación de la Primavera - Patricio Bunster/Mar.-
Dic.**

Traer el cuerpo al presente
muy alerta y disponible
despierta, activa, generosa, sólida,
firme, suave,
calmada.

Agua en las articulaciones
firmeza en la espalda
todo aún más firme,
de la firmeza interna.

Armar un cuerpo suave, delicado, fluido y tranquilo.

Cuerpo ola blanda de mar celeste azul y verde,
cuerpo que nada firme,
y fluye plantado con la raíces en el aire,
enraizado en el mar.

Agua de mar en los brazos,
codos y muñecas.

Fuerza, muchas más fuerza.

Agua que salió del mar para entrar en mi cuerpo,
una ola azul baila por muchos cuerpos,
no hay mar si no hay conexión entre cada una de sus particularidades.

¡Percepción!

Estar con las otras en cada fragmento de mí,
con cada pedacito de mis danzas.

Se terminan los procesos formales de estas experiencias danzadas,
parto al mar, buscando descansar.

Todo se ha reestructurado y realmente comienzo desde un nuevo principio,
“cambiar las maneras de cambiar” para “desaprender”.

Y en el mar

El cielo inmenso frente a los ojos de todo mi cuerpo entró en mí y se desplegó la imaginación. La realidad se amplía sin límites con sus límites. Estrellas a millones de años luz de nosotras palpitan a diferencia de los planetas y por eso se les puede distinguir. Pentágonos, dúos, triángulos, mandalas, flores, lo que quiera construir uniendo punto por punto una figura en el cielo oscuro, como construir una imagen o la misma realidad. Es el *Cuerpo Sensible* que experimenta el mundo, quien lo atraviesa y se deja atravesar por él. Soy y mi realidad es lo que construyo a partir de lo que siento. Como cada pelo en mi piel, cada estrella en el cielo. El sentido común siguen siendo los cuerpos, cada piel expuesta a lo que nombramos como viento, mar, día, noche, frío, calor, sol, luz, oscuridad, plantas, tierras, arañas, cemento, ruido, sonidos, agua, arena, dulce, salado, risa, pena, miedo... y decisión. Como la Libertad es cosa de sensación, sentir aquello que puede ser de mil maneras, siempre personal y también compartido. Para mí la libertad implica un compromiso, una responsabilidad, validar y decidir, saberse y querer. Hacer libertad es validarse, sea cual sea la opción o las ganas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADOLPHE, Jean-Marc, CHARMATZ, Boris, DE SOTO, Olga, *et al.*, “Engagements”, *Nouvelles de Danse, Dossier Danse et Politique*, N°30, Ed. Contredanse, Bruselas, 1997.

AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.

_____, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011.

ALCAÍNO, Gladys, *Escritura del cuerpo. Sobre danza y dramaturgia*, Santiago, CNCA, 2009.

ALCAÍNO, Gladys, HURTADO, Lorena, *Retrato de la danza Independiente en Chile 1970 – 2000*, Santiago, Ocho Libros, 2010.

ALTHUSSER, Louis, “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado”, ŽIŽEK, Slavoj (ed.), *Ideología: Un mapa de la cuestión*, FCE, Buenos Aires, 2003.

ARBEAU, Thoinot, *Orquesografía Tratado en forma de diálogo*, Centurión, Buenos Aires, 1946.

ARENDT, Hannah, *De la historia a la acción*, Paidós, Barcelona, 1995.

_____, *La promesa de la política*, Paidós, Barcelona, 2008.

_____, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1982.

BADIOU, Alain, “La danza como metáfora del pensamiento”, *Pequeño Manual de inestética*, Prometeo, Buenos Aires, 2009.

BANES, Sally, *Terpsichore en Baskets. Postmodern Dance*, Chiron, Paris, 2002.

_____, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994.

_____, “Pouvoir et corps dansant”, *Mobiles N°1, Danse et utopie*, Département Danse Université Paris 8, L'harmattan, Saint-Denis, 1999.

BARDET, Marie, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, L'harmattan, Paris, 2011.

BARICCO, Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid, 2000.

BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago 1972.

_____, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Planeta, Buenos Aires, 1992.

_____, *La nueva comunicación*, Kairós, Barcelona, 1997.

BAUMGARTEN, Alexander, *Curso sobre la Estética*, Fadic, sin editar.

BELL, Daniel, *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Free Press, New York, 1965.

BENJAMIN, Walter, "Experiencia y pobreza", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

_____, "El narrador", *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1999.

_____, "El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán", *Obras, Libro I*, Vol. 1, Abada, Madrid, 2010.

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, CND, Paris, 2001.

_____, "Généalogie et pouvoir d'un discours : De l'usage des catégories, moderne, contemporain à propos de la danse", *Rue Descartes*, 2004, N° 44, p. 22-23.

BERGSON, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, Cactus, Buenos Aires, 2013.

BIRDWHISTELL, Ray, *Introduction to Kinesics*, University of Kentucky Press, Louisville, 1952.

BOAS, Franz, *Race, language and culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Visor, Madrid, 1999.

BURT, Ramsay, "Undoing postmodern dance history", *Sarma*, Octubre, 2004.

_____, "Modernism, Masculinity and Sexuality in Nijinsky's *L'Après-midi d'un faune*", BRIGINSHAW, Valerie, BURT, Ramsay, *Writing Dancing Together*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.

BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 1997.

CABANNE, Pierre, *Dictionnaire des arts*, Éd. de l'amateur, Paris, 2000.

CAMPOS, Luis, JIMÉNEZ, Rosa, MILLAR, Juana, et. al., *Cuyacas, Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana*, UAHC, Santiago de Chile, 2009.

CARROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, Rialp, Madrid, 1990.

CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, FCE, Madrid, 1993.

CHARLES, Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, PUF, Paris, 2001.

CIFUENTES, María José, *Historia social de la danza en Chile*, Santiago, LOM, 2007.

CITRO, Silvia (ed.), *Cuerpos Plurales, Antropología de y desde los Cuerpos*, Buenos Aires, Biblos, 2011.

CLARO, Samuel, "Las artes musicales y coreográficas en Chile", *Cultura chilena*, Departamento de ciencias antropológicas y arqueológicas, Facultad de ciencias humanas, Universidad de Chile, Santiago, 1977.

COLOME, Delfín, *El indiscreto encanto de la danza*, Turner, Madrid, 1989.

CORDOVEZ, Constanza, McCOLL, Jennifer, PÉREZ, Simón, et al., *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000*, Santiago, Cuarto Propio, 2010.

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

DE CERTEAU, Michel, *La Invención de lo Cotidiano 1. Artes de Hacer*, Iberoamericana, México, 2000.

De Naverán, Isabel, Amparo, Écija (eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*, ARTEA Editorial, Madrid, 2013.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires, 1994.

FALCOFF, Laura, "El origen del ballet clásico" *Tiempo de danza*, N° 20, Junio/Julio, Buenos Aires, 1999.

FERRATER MORA, José *Diccionario de Filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires, 1991.

_____, *Hermenéutica del sujeto*, La Piqueta, Madrid, 1994.

_____, *Nietzsche, Freud y Marx*, Espíritu Libertario, Santiago de Chile, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid, 2004.

FÖLDÉNYI, László, *Melancolía*, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1997.

_____, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

_____, *Nietzsche, Freud y Marx*, Ed. Espíritu Libertario, Santiago de Chile, 2011.

FRANKL, Viktor, *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 2004.

FREGE, Gottlob, "Sobre sentido y referencia", VILLANUEVA, Luis, *La búsqueda del significado: Lecturas de filosofía del lenguaje*, Tecnos, Madrid, 2005.

GALENDE, Federico, *Walter Benjamin y la destrucción*, Metales pesados, Santiago de Chile 2009.

GINOT, Isabelle, "Un lieu commun", *Repères N°11*, Biennale Nationale de Danse de Val-de-Marne, marzo 2003.

_____, "Danse: L'en dehors et l'au-dedans de la discipline", GOURDON, Anne-Marie, *Les nouvelles formations de l'interprète*, C.N.R.S., Paris, 2004.

GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Destino, Barcelona, 2002.

GREINER, Christine, "Danza/Performance en Brasil: paisajes de riesgo", *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: La creación escénica en Iberoamérica*, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2010.

GUASH, Ana María, "Los 'cuerpos' del arte de la posmodernidad", CRUZ SÁNCHEZ, Pedro, HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel (eds.), *Cartografías del Cuerpo La dimensión corporal del arte contemporáneo*, CendeaC, Murcia, 2004.

HAAS, Andrée, "La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical", *Revista Musical Chilena*, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1945.

HALL, Edouard T., *Beyond Culture*, Doubleday, New York, 1976.

HOBBSAWM, Eric, *La era de la revolución, 1789-1848*, Crítica, Barcelona 1997.

_____, *La era del capital, 1848-1875*, Crítica, Barcelona 1998.

_____, *La era del imperio, 1875-1914*, Planeta, Barcelona 1998.

LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

_____, *La sociología del cuerpo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

_____, *Cuerpo Sensible*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Posdramático*. Cendeac, México, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970.

LEPECKI, André, *Agotar la danza, Performance y política del movimiento*, Mercat de les Flors, Alcalá, 2008.

LOMAX, Alan, "Folk Song Style", *American Anthropologist*, n° 61, 1959.

LONGÁS, Catalina, *Tesis para optar al título de pedagogía en Danza: La improvisación en danza como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna*, Universidad Arcis, Santiago de Chile, 2012.

LONGÁS, Fernando, "De aquello que el hombre no puede perdonar. Sentido de una conmemoración", *Mensaje*, Septiembre, N° especial, Santiago de Chile, 2003.

_____, "Las máscaras de la verdad. En torno a la realidad de la acción", *Teoría del Arte*, Facultad de Artes de la U. de Chile, N° 19/20, Santiago de Chile, 2011.

LOTMAN, Yuri, "Semiótica de la escena", *Semiósfera Vol. III*, Cátedra, Madrid, 2000.

LOUPPE, Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », *Nouvelles de Danse*, "Danse et Politique, N°30, Contredanse, Bruxelles, 1997.

LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*, Galilée, Paris, 1986.

_____, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 2014.

MARKESSINIS, Artemis, *Historia de la danza desde sus orígenes*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, 1995.

MAUSS, Marcel, "Les Techniques du corps", *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1936.

MAZARINO (cardenal), Julio, *Breviario de los políticos*, Debolsillo, Madrid, 2007.

MC COLL, Jennifer, *Carmen Beuchat, modernismo y vanguardia*, Santiago, Cuarto Propio, 2010.

MELLADO, Paulina (ed.), *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, Lara Hübner, Santiago de Chile, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986.

_____, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta, Buenos Aires, 1993.

MONTECINOS, Yolanda, "Historia del ballet en Chile", *Revista Musical Chilena*, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1961.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003.

_____, *58 indicios del cuerpo, extensión del alma*, La Cebra, Buenos Aires, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, Akal, Madrid, 1988.

_____, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1999.

_____, *El origen de la tragedia*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.

NIEVE Esteban, *Ballet, Nacimiento de un Arte*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, 1993.

NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres*, Aimé Delaroche, Lyon, 1760.

OLEA, Jorge, "La Danza Independiente de Chile, pasos en la escena", *Chile-Danza*, N° 4, 2000.

PAPA, Laura, "La insoportable levedad del cuerpo" *Tiempo de danza*, N° 22, Octubre/Noviembre, Buenos Aires, 1999.

PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona, 2000.

Pereira, Eugenio, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1941.

PÉREZ, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, LOM, Santiago de Chile, 2008.

RAINER, Yvonne, "No' To Spectacle...", *Tulane Drama Review*, N° 2, 1965.

RAMEAU, Jean-Philippe, *El Maestro de Danza*, Centurión, Buenos Aires, 1946.

RANCIÈRE, Jacques, *Política, policía, democracia*, LOM, Santiago de Chile, 2006.

_____, *El Espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

RICOEUR, Paul, *Hermenéutica y Acción*, Prometeo, Buenos Aires, 2008.

RODRÍGUEZ, Luisa, "Acción y mundo en Hannah Arendt", *La filosofía de Agnes Heller y su diálogo con Hannah Arendt*, Congreso internacional, Murcia, del 13 al 15 de octubre de 2009.

SANCHEZ, José, *Desviaciones* (documentación de la 2da Edición de *Desviaciones*), Madrid, Cuenca, 1999.

_____, (ed.), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, visor libros, 2007.

SCHNEIDER, Rebecca, "Los restos de lo escénico (reelaboración)", DE NAVERAN, Isabel (ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Mercat de les flors, Alcalá, 2010.

SIBILIA, Paula, *El hombre postorgánico*, FCE, Buenos Aires, 2006.

SOURIAU, Anne (ed.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Quadrige PUF, 2004, Paris.

SOURIAU, Etienne, *Diccionario de Estética*, Akal, Madrid, 1988.

TAMBUTTI, Susana, "Itinerarios teóricos de la danza", *Aisthesis*, N° 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008.

_____, "La tradición espiritualista en la danza", *DCO*, N° 12, mayo, México-Argentina, 2009.

TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, Durham, 2003.

VALÉRY, Paul, *El Alma y la danza*, Losada, Buenos Aires, 1944.

VATTIMO, Gianni, *La Sociedad Transparente*, Paidós, Buenos Aires, México, 1989.

VIGARELLO, Georges, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Nueva visión, Buenos Aires, 2009.

VESALIO, Andreas, *De humani corporis fabrica libri septem*, Johannes Oporinus, Basel, 1543.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.

Lecturas emergentes sobre danza contemporánea

Adeline Maxwell (ed.), Camilo Rossel, Vesna Brzovic, Francisca Crisóstomo, Isabel Carvalho, Paloma Molina, Paz Marín, Kamille Gutiérrez, Loreto Caviedes, Catalina Longás y Catalina Tello

Si bien nadie sabe muy bien dónde están aquellas fronteras del imperio de “lo contemporáneo” está claro que, en aquella geografía un tanto mitológica, hay ciertas prácticas escénicas, ciertos atrevimientos -o, si se quiere, ciertos excesos- que inmediatamente situarían a una obra al interior -o fuera- de dicho reino. Por lo demás una buena parte de los textos que intentan reflexionar sobre lo escénico, sobre todo en el campo de la danza -y sobre todo en Chile-, parten de la certeza sobre la existencia de otras tantas fronteras, tan fantasmagóricas y a la vez concretas, como aquella de “lo contemporáneo” que dibujarían otros tantos reinos o imperios tan huidizos como aquel. de “lo moderno”, “lo contemporáneo”, “lo posmoderno”, “lo expresionista”, “lo expresivista”, o tantos otros.

ISBN: 978-956-358-232-1

