



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA**

**DE LOS PIES A LA CABEZA:
LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMO UNA VÍA PARA EL
DISCURSO FILOSÓFICO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN FILOSOFÍA
PRESENTA :**

ALEJANDRA FLORES GARCIA



ASESOR: DR. BILY LÓPEZ GONZÁLEZ

CIUDAD DE MÉXICO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
1. CRISIS DEL PENSAMIENTO: EL EMPOBRECIMIENTO DE LA EXPERIENCIA RESUENA	18
1.1 LA MODERNIDAD	19
1.2 LA RAZÓN COMO EJE DE LA EXPERIENCIA	23
1.3 CRISIS DEL PENSAMIENTO	27
1.4 EL GRITO SORDO DE LA EXPERIENCIA EMPOBRECIDA	30
1.5 EL CUERPO ABANDONADO	35
1.6 LA INCONTENIBLE CRISIS SE VISIBILIZA	37
1.7 LOS ESBOZOS PARA EL CAMINO DE LA AMPLIACIÓN DE LA EXPERIENCIA	42
1.8 UNA NUEVA FORMA DE LENGUAJE PARA RETRATAR LA REALIDAD	50
1.9 LAS METÁFORAS SE CONSTRUYEN EN EL PENSAMIENTO	56
2. LA VOZ DEL CUERPO: LA DANZA	60
2.1 LA DANZA CLÁSICA	62
2.2 EL CUERPO EN EL BALLE	67
2.3 EL SURGIMIENTO DE LA DANZA MODERNA	76
2.4 LA RUPTURA SE MATERIALIZA: LINEAMIENTOS PARA LA CREACIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA.	80
2.5 TRABAJO COREOGRÁFICO	83
2.5.1 METODOLOGÍA DE LA COREOGRAFÍA	90
2.6 EL ESPECTADOR	93
2.7 DIÁLOGOS CORPORALES	98
3. FILOSOFÍA Y DANZA: POÉTICA EN MOVIMIENTO DEL PENSAMIENTO	103
3.1 LA RAZÓN POÉTICA	105
3.2 ESTÉTICA: TRANSFORMACIONES EN LA OBRA DE ARTE	109
3.3 METÁFORAS DEL CUERPO EN LA DANZA	111
3.4 CREANDO PUENTES: FILOSOFÍA Y VIDA	116
3.5 LA PRAXIS FILOSÓFICA EN LA DANZA	120
4. CONCLUSIÓN	130
5. EPÍLOGO	135
6. BIBLIOGRAFÍA	136

AGRADECIMIENTOS

Este apartado debería ser más que un listado de nombres, el agradecimiento se extiende a más de una persona. Encontrarme en la culminación de un proceso de continuos andares en los cuales encontré la conciliación en mi pensamiento representa un cúmulo de emociones al cual una enunciación de nombres no sería suficiente para expresar el efecto que tuvieron en mí.

El camino para llegar hasta este momento está acompañado de rostros, personas e instantes que se cruzaron en mi camino y las huellas que dejaron constituyeron el trazo para que este trabajo pueda ser lo que es.

Agradezco a mis padres siempre, por ser el apoyo constante nunca ausente. El cariño confortante de mi madre y las palabras asertivas de mi padre.

A Bily, cuya guía alumbró hasta las tinieblas más profundas de mi pensamiento. Su constante compañía fue testigo de la evolución de una idea vaga y difusa a una tesis consistente.

A mis sinodales, que leyeron y analizaron mi texto, ofreciendo sus comentarios para mejorarlo y no permitieron que las condiciones a las que la pandemia nos ató impidieran seguir con este proceso.

A la Facultad y la UNAM: el hogar de mis ideas, la casa en donde mi pensamiento se desarrolló y fortaleció

Agradezco a aquellos instantes, palabras, diálogos y preguntas que me llevaron a la construcción de un problema que reflejara mis intereses filosóficos respecto del movimiento.

Al constante amor y apoyo recibido en aquellos momentos de flaqueza, de oscuridad e incertidumbre. A las palabras de aliento en aquellas encrucijadas existencialistas en las que la vía de salida no es clara.

Gracias infinitas.

INTRODUCCIÓN

I

El presente trabajo fue escrito y motivado por la búsqueda propia de unir el *logos* y la *praxis* con la pretensión de encontrar caminos diferentes para la filosofía, de unir la pasión por el pensamiento con el movimiento corporal, de encontrar un equilibrio entre la razón y el cuerpo capaz de desahogar incluso las emociones más ocultas.

La formación filosófica me impulsó a estudiar lo que acontece en la cotidianeidad, su origen, su sistema y todo lo relacionado con ella. Al encontrarse los andares filosóficos con la práctica de la danza, se despertó en mí el interés de entender el entramado necesario para poder construir una obra de danza contemporánea y cómo se pueden construir discursos con el movimiento del cuerpo.

Sin embargo, hubo un enfrentamiento con la situación de la danza dentro de la filosofía. En los inicios de esta investigación no había una base teórica firme en la cual apoyarme para la construcción del problema, pues la reflexión filosófica no ha dirigido la mirada hacia la danza, en la misma medida en la que lo ha hecho con otras artes.

Es ahora cuando van surgiendo las inquietudes de la danza por llamar la atención del filósofo, pero al no existir una base teórica acorde con mis intereses, ha sido necesario plantear el problema desde las perspectivas que han transitado por los bagajes filosóficos: el cuerpo, la fenomenología, el espacio, entre otras. Conformando así los inicios de una teoría filosófica de la danza.

De forma similar, el presente trabajo busca tomar varios puntos para sostenerse y construirse como un discurso filosófico de la danza, capaz de estudiar la importancia de su

actividad constante dentro de la cotidianidad y el arte, las posibilidades de hacer frente a una situación caótica al ampliar la experiencia subjetiva y los efectos obtenidos al enfrentar las acciones corporales en la danza con la actividad racional que predomina en la filosofía.

El modo propuesto para la filosofía destacado en esta tesis es aquel cuyo desarrollo responde a las necesidades vitales, donde las necesidades del sujeto son la génesis detonante de un planteamiento, alejado de una postura rígida intransigente negado a aceptar todos los aspectos del ser humano ajenos a la actividad exclusivamente racional. Su discurso estará construido sobre aquellos desbordes vitales a veces olvidados por la tradición académica, sin caer en el olvido de su tradición y de los caminos que han sido recorridos hasta ahora.

Estos desbordes se alinean con el cuerpo, cuya figura ha sido negada y quizá olvidada por ser considerada como *la cárcel del alma* desde el principio de la construcción filosófica. Se busca la voz del cuerpo, la voz que grita y anhela ser escuchada para mostrar aquellas perspectivas de la vida para complementar las posturas racionales hasta ahora construidas.

El cuerpo se convertiría entonces en el medio necesario para denunciar aquellos aspectos ignorados por el ser humano y por la filosofía en general. También se posibilita el desarrollo, desde su campo de percepción, de aquellos aspectos insertos dentro de la cultura cuyos efectos merecen un desarrollo, una crítica o una exposición.

El punto de partida, como se verá más adelante, se coloca en la denunciada crisis de Occidente. En un momento en el cual, según María Zambrano: “la última pintura era la destrucción implacable de la pintura; la literatura se negaba a sí misma, y hasta la filosofía naufragaba en un vitalismo y existencialismo desesperados. Nada íntegro, nada entero.”¹ En resumen, esta tesis parte de aquel punto de quiebre donde el ser humano no tiene un suelo firme ni, en consecuencia, una producción creativa sin síntomas de destrucción.

¹ María Zambrano, *La agonía de Europa*, Mondadori, Madrid, 1988, p. 17.

II

La danza implica un trabajo con el cuerpo, entendimiento, y pleno conocimiento de todas las posibilidades, capacidades y limitaciones del mismo para permitir la creación coreográfica. En esta investigación privilegio a la danza contemporánea porque es heredera del rompimiento creado por la danza moderna en contra de la rígida técnica de la danza clásica, pues ésta había atrapado al cuerpo del bailarín en un asfixiante molde,² y por ser protagonista de mi formación dancística.

Por otra parte, la danza contemporánea se construye a raíz de una investigación teórica y corporal, en la cual los bailarines deben encontrar en su cuerpo los movimientos precisos para construir una coreografía cuya interpretación predomine sobre la técnica dancística. Esto impregna de aspectos vitales a la obra, abriendo la posibilidad de causar un efecto en el espectador en donde las emociones, vivencias y memorias, se extiendan hacia su experiencia, provocando una reacción empática hacia lo mostrado en escena. Así, la obra resultante tendrá un motivo, lenguaje propio y será portadora de una carga de significados afectivos para todos los sujetos involucrados.

Gracias a esta construcción en donde el trabajo con el cuerpo nace a raíz de un ejercicio del pensamiento, es posible que tanto la razón como los afectos funcionen en un mismo espacio creador. En este ambiente, hoy en día es cada vez más común que los coreógrafos se involucren con la filosofía. Incluso, en la situación actual, la danza es sometida al análisis filosófico para poder justificar su actividad en el presente. Sin embargo, no se trata exclusivamente de justificarse, sino de exponer y encontrar algunas de las implicaciones contenidas en ella, respecto del uso del cuerpo, la perspectiva que abre a la actualidad, los sistemas que pudieran estar determinando el quehacer artístico...

²Este molde no sólo abarca el amplio repertorio de posiciones arquetípicas del ballet, también se extiende al vestuario utilizado por las bailarinas. Ellas debían utilizar, aparte de las ya conocidas puntas, un tutú y un corsé para bailar; en la crítica a la danza clásica se denuncia el daño que este último producía al cuerpo, pues provocaba “la deformación del esqueleto humano, [...] el desplazamiento de los órganos internos y la degeneración de una buena parte de los músculos del cuerpo de la mujer”, así como la alteración de la respiración.” En Annie Suquet, “Escenas. El cuerpo danzante: Un laboratorio de la percepción” en Jean-Jaques Courtine Dir. *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX.* Alicia Martorell Alicia y Mónica Rubio trad. Ed. Santillana, España, 2006.

En conjunto, aparece un trabajo teórico sobre la danza alejado de ser una revisión coreográfica, extendido al cuestionamiento del lugar actual de la danza en nuestro país, su inserción en la sociedad y los efectos detonados por los elementos utilizados en la construcción coreográfica, por mencionar algunos temas de análisis.

En este momento es necesario advertir al lector la posición de la danza como expresión artística, pues debido al uso de objetos y conceptos abstractos cuya lectura es compleja, se encuentra entre las artes escénicas menos populares. Es la danza del llamado *showbusiness*³ la más llamativa para el público, pues sólo tiene el objetivo de entretener y llamar la atención.

La danza contemporánea, entendida como la contraparte de la danza del *showbusiness*⁴ gracias al entramado de significados, imágenes y elementos dentro del discurso expresivo puede ser vista como un campo autónomo capaz de crear, con sus medios, significados que estén fuera de la determinación de discursos externos a ella, permite la aparición de nuevas condiciones epistémicas. Por esto es posible ver a:

La coreografía no como un medio ni como una disciplina, sino como un campo, y por lo tanto como un lugar en el que se articulan preguntas relacionadas a la pertinencia, el contexto, el momento, la historia, el futuro, las relaciones internas al trabajo, el ejercicio político del cuerpo del performer, las relaciones de poder establecidas entre el espectador y la escena, entre otras.⁵

Este campo o lugar contenido en la danza, siguiendo las palabras de Juan Francisco Maldonado, representa aquel espacio en donde la vida es adoptada en la actividad reflexiva, en el pensamiento mismo. Es el lugar en donde el cuerpo obtiene la voz necesaria para expresar aquellas carencias heredadas por la actividad racional y comenzar a satisfacerlas sin ignorar aquellos aspectos vitales de la experiencia.

³ La danza del *showbusiness*, *showbiz*, o de la farándula es la que encontramos en los centros comerciales, la televisión, eventos particulares, etcétera. La cual está construida con elementos alejados de ser una expresión artística pues en éstos se encuentran movimientos sencillos, repetitivos, vestuarios vistosos, caras bonitas y una imagen predeterminada del cuerpo, la cual obedece a los estándares de belleza acerca de lo *atractivo*, sensual o llamativo, según sea el caso.

⁴ En este campo introductorio valdría la pena aclarar que las danzas populares no son consideradas una contraparte de la danza contemporánea, a diferencia del *showbusiness*. Se trata de un arte expresivo, parte de la identidad cultural de una sociedad, pero con un objetivo diferente al que la danza contemporánea persigue. Si bien ofrecen un interesante campo de estudio, no coincide con el objetivo de la presente investigación: mostrar en el trabajo coreográfico propio de la danza contemporánea una posibilidad discursiva para el pensamiento filosófico.

⁵ Juan Francisco Maldonado, "Coreografía ahora", en *Tierra Adentro*, no. 212, p. 34, 2018.

Dicho esto, lo mostrado a continuación representa el esfuerzo por materializar las necesidades propias de poder pensar con el movimiento y poder moverse con el pensamiento. Es un trabajo que responde a las principales cuestiones enunciadas a lo largo de las vivencias transcurridas en la Facultad y en la danza misma.

El principal interés es mostrar la convergencia entre danza y filosofía como una vía alterna de la *razón poética*, presentar a la danza contemporánea como un espacio donde es posible no sólo desplegar el pensamiento, sino también al *ser*, sin limitaciones ni jerarquizaciones, para poder plasmar la realidad con todo lo que constituye.

III

El punto de encuentro entre la filosofía y la danza en esta investigación se encuentra contextualizado en el grito latente de la crítica a la Modernidad y el empobrecimiento de la experiencia imperante en aquellos tiempos mecanicistas que restringían las acciones del cuerpo y del pensamiento.

Para justificar el tema hay que situarse en los principios del siglo XX, donde varias voces filosóficas⁶ denuncian el punto muerto al cual ha llegado la filosofía: se había convertido en un cúmulo de enunciados, propuestas e imperativos que la llevaron a ser exclusivamente racional. Todo aquello incapaz de cumplir con los requisitos gnoseológicos gobernadores de la experiencia, aparentemente capaces de llegar al conocimiento definitivo en el cual la duda no tenga cabida, quedó afuera.

Aunado a esto, Europa, ícono de la filosofía occidental, también estaba en crisis, convulsionada, dejando como resultado un cuerpo abandonado, *famélico* de experiencia.⁷ Las guerras –como nunca antes se habían visto–, la enfermedad... lo dejaron sordo y mudo.

⁶ Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Antonio Machado por mencionar algunos autores.

⁷ Con el concepto *experiencia*, me refiero a la relación del ser humano y su entorno donde se incluye a la filosofía, las formas del pensamiento, el acceso al conocimiento o la convivencia con todos los fenómenos abundantes en su vida diaria.

Al estar limitado el acceso al conocimiento por una vía racional, las sensaciones, imaginaciones, anhelos quedan fuera, limitando y cercenando aún más a la experiencia.

El ser humano de Occidente estaba enfermo, pero su enfermedad no abarcaba únicamente al cuerpo: al final alcanzó a la razón, dejando ver que “estaba efectivamente enferma, se había hipertrofiado y había soterrado los demás elementos que también constituyen la humana existencia: el cuerpo, la pasión, el delirio, lo sagrado, el éxtasis.”⁸

Dentro de este marco teórico, presento al inicio de esta investigación al cuerpo visto bajo el efecto de la posguerra. Es decir, un cuerpo humano vacío, débil, cuya crisis lo ha rebasado hasta volverlo incapaz de comunicar cualquier tipo de experiencia, ya sea el asombro producido por la vida misma o por aquellos males que lo afligen, limitan y atrapan. En resumen, se trata de un cuerpo olvidado, incapaz de comunicarse y establecer contacto con otros cuerpos.

Esta condición, a pesar de ser un retrato de la posguerra no es totalmente ajeno a la condición humana en nuestros tiempos. La resonancia de los sentires de este sujeto permiten situar filosóficamente el punto de partida para concebir la creación de la danza contemporánea y su posibilidad de aparecer como una vía para el discurso filosófico.

Sin ahondar mucho en temas antropológicos, hoy en día, de acuerdo con Lipovetsky,⁹ nos encontramos en *la era del vacío*, estamos envueltos en una hiperindividualización, aislados en nosotros mismos y sin la capacidad (o interés) de relacionarnos y escuchar a los demás. No hemos permitido la superación de la crisis denunciada como un efecto de la pretensión Moderna de dominar nuestro entorno, permaneciendo con aquella sensación de abandono que ha sido constante desde el siglo pasado.

En su momento, María Zambrano –filósofa española del siglo XX, y voz rectora del planteamiento inicial de esta investigación– propuso una vía de salida: la razón poética

⁸ Bily López González, “Prólogo. María Zambrano: la sabiduría secreta de la bestia, otro camino para la razón” en Greta Rivara y Julieta Lizaola comp. *Exilio y razón poética. María Zambrano en el centenario de su nacimiento*, FFyL, Programa De Maestría Y Doctorado En Filosofía, UNAM, México, 2009. p. 9.

⁹ En este trabajo, Lipovetsky es mencionado por ser uno de tantos pensadores contemporáneos que trata la situación de nuestra sociedad. Sin embargo, este autor sólo es mencionado en este párrafo y no volverá a ser mencionado posteriormente.

Para un mejor estudio, confróntese: Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2005.

como un camino para la filosofía y la reformulación de los aspectos que regían a la experiencia. Si bien es cierto que varias vías de salida al empobrecimiento de la experiencia han sido propuestas, el planteamiento de Zambrano resalta porque sus desarrollos son compatibles con los de este trabajo en tanto se busca la conciliación entre cuerpo y razón a partir de los espacios ofrecidos por la danza en cuanto a creación y reflexión se refiere.

El trabajo de María Zambrano, al igual que esta investigación, parte desde la conciencia de la enfermedad de la razón, de la crisis de Occidente. Inicia con el cuerpo enfermo, los ojos llenos de lágrimas, los oídos desechos y un pensamiento vacío disciplinado para obedecer únicamente órdenes pragmáticas. Para Zambrano, era necesario *ampliar* no sólo las categorías del conocimiento, también de la experiencia, pues la humanidad excedía las condiciones de posibilidad elaboradas por Kant y por el racionalismo. “El ser humano, en su radical finitud, incompletud, y en su fundamental apertura, necesita pensarse desde categorías más originarias”.¹⁰

Para comenzar a dibujar la conciliación con el pensamiento, buscando medios fuera del método racionalista, cabe resaltar la prevalencia del arte hasta ese momento como una vía en constante contacto con ambos terrenos del ser humano: el racional y el sensorial.¹¹ De esta forma, es posible conjugar una *idea o pensamiento* con una vía discursiva sin ser enteramente racional, otorgándole la capacidad de transmitir o manifestar diversos temas particulares del ser humano, incluidos los filosóficos.

Zambrano apuesta por el valor del lenguaje poético en la construcción de la filosofía. Gracias a éste, es posible revitalizar el pensamiento filosófico y reinventarlo para poder dejar atrás su postura rígida y vacía de contenido.

En esta postura se revela la posibilidad ofrecida por el lenguaje poético para describir eventos de la realidad sin excluir las ideas producidas por el asombro, las sensaciones, los sentimientos, etcétera. Este tipo de lenguaje, a pesar de utilizar el racional, se estructura pretendiendo ser capaz de reflejar en su construcción diferentes aspectos de la

¹⁰ Bily López González, *Op. Cit.*, p. 12.

¹¹ María Zambrano, por ejemplo, considera la capacidad del arte de “dar lugar a un amplio conjunto de temáticas en las que puede ocuparse la reflexión filosófica y sobre todo a una clase de saber que puede decir lo que el racionalismo ha callado”, en Greta Rivara Kamaji, *La tiniebla de la razón: La filosofía de María Zambrano*, Ítaca, México, 2006. p. 117.

realidad y, a diferencia del lenguaje exclusivamente racional, poder desahogar aquellos aspectos cautivos del modo racional de la vida.

En este sentido, aquí se presenta a la danza como un arte cuya materia prima más importante es el cuerpo del ser humano, el cual diariamente realiza una gran cantidad de actividades y, al igual que el pensamiento, ha sido arrinconado entre una serie de imperativos. Por lo tanto, se encuentra encerrado en una definición mecanicista obediente a los objetivos pragmáticos del presente. Sin embargo, el trabajo de la danza, como el lenguaje poético, es capaz de reformular al cuerpo y su actividad para poder ampliar las categorías que definen a la experiencia.

De esta manera, aquel cuerpo que camina, corre, se mueve, se detiene, se enferma, se cansa, es utilizado por la danza para construir un *discurso* expresado sin el lenguaje racional, alejado de la imagen mecanicista del cuerpo heredada por la tradición. Esto es posible tras *liberar* al cuerpo para encontrar su capacidad de construir un *lenguaje* propio de la danza, el cual sea lejano del movimiento cotidiano, sin abandonar la posibilidad de crear un diálogo empático con su espectador.

Como mencioné previamente, la danza contemporánea desarrolla sus obras a partir de un tema específico o una idea. A partir de esto comienza no sólo una investigación teórica sobre la cual sea posible sustentar la obra, sino también una investigación de movimiento en el cuerpo del intérprete¹² capaz de ofrecer un lenguaje único. En conjunto, estos elementos le dan vida a aquella idea, convirtiéndola en una atmósfera especial, fuera del espacio y tiempo en donde vivimos, sin tornarla ajena a la comunidad quien participa en su proceso.

Tras haber desarrollado brevemente lo anterior, la ambición de esta tesis es mostrar las propuestas surgidas de la danza como un medio capaz de sostener una reflexión filosófica. Esto, gracias a la inclusión de todos los aspectos dentro de la vida del sujeto en su proceso creativo y a la constante búsqueda por encontrar una mejor aproximación de la

¹² En la danza, el cuerpo del bailarín es estudiado desde dos formas: desde su capacidad como ejecutante y como intérprete. El ejecutante es aquel capaz de realizar los movimientos técnicos con destreza, limpieza y virtuosismo. El intérprete, en cambio, se destaca en desarrollar mayor capacidad expresiva. Su movimiento está permeado de contenido emocional, lo cual permite una mejor conexión con los espectadores. Para uso de esta tesis, hablaré constantemente del intérprete, dadas las posibilidades abiertas por su trabajo para la ampliación de la experiencia.

realidad. Esto lo encuentra en la exploración de los recursos ofrecidos por el cuerpo del intérprete junto con los elementos considerados en la definición del *ser* propio de lo *humano*.

Para poder llegar a esta conclusión, en este trabajo me sirvo principalmente de la obra heredada por María Zambrano, para exponer con mayor amplitud la crisis de Occidente. Posteriormente, busco la posibilidad de participar en la filosofía a través de lenguajes distintos sin ser exclusivamente racionales para encontrar reflexiones filosóficas alternas. Bajo este principio presento la unión de la filosofía con el trabajo propio de la danza contemporánea.

La línea argumental partirá del momento catártico originado por la crisis de Occidente. En el primer capítulo desarrollaré los puntos delatores de la existencia de dicha crisis y del ser humano orillado a convertirse en un objeto obsoleto, gracias al papel dominante poseído por el racionalismo pragmático. También se mostrará la imagen del cuerpo y la razón famélicos arrastrando al sujeto (y a la filosofía en consecuencia) a un punto muerto, el cual ha enmudecido e inmovilizado a la experiencia.

En este capítulo, María Zambrano ofrecerá las claves filosóficas necesarias para tratar el empobrecimiento de la experiencia y esclarecer la argumentación para poder concebir adecuadamente los lineamientos de este empobrecimiento. Su pertinencia teórica radica en la interiorización contenida en su desarrollo de la crisis de Occidente, así como en su pensamiento y experiencia reveladora de los dolores provocados por las guerras y exilios ocurridos comúnmente en aquel tiempo.

Se enfatizará en la situación del cuerpo convertido en objeto-instrumento, cuya importancia radica sólo en tanto medio para poder realizar la mecanización exigida por la creciente industrialización de principios de siglo. Esto a causa de la experiencia regida exclusivamente por el papel dominante de la razón en la Modernidad. En este punto aparece la propuesta de tomar la vía del arte como una posibilidad para poder liberar al cuerpo de su encasillamiento.

Sin embargo, tras haber explicado la falta de teoría sobre la danza como arte expresivo dentro de la filosofía, es necesario destacar la influencia del *lenguaje poético*

propuesto por Zambrano al proponer el espacio paralelo en el cual se encuentran cercanas las artes de la poesía con la danza, pues como expliqué anteriormente, la poesía es capaz de liberar no sólo a la mente, sino al cuerpo mismo.

El principal aporte de la poesía es darle un giro al uso del lenguaje racionalista para poder develar todos los aspectos que conforman al ser, permitiendo al discurso filosófico tratar aspectos vitales tomando en cuenta los bordes sin cabida en el sistema racional. Gracias a este desarrollo, podré mostrar que la danza también puede ser una vía de salida hacia la ampliación de la experiencia.

Este capítulo finalizará mostrando el retrato de la humanidad famélica de experiencia, la filosofía situada en un punto muerto en donde el pensamiento solamente transitaba por conceptos cuadrados y vacíos de sentido. La imagen del cuerpo débil, sin libertad de movimiento ni acción, acusado de ser “la cárcel del alma” y condenado a ser ignorado. Pero enmarcado en un ambiente de esperanza con la mira hacia un camino poético que muestra la posibilidad de salir de la crisis.

En el segundo capítulo se explicará la génesis de la danza contemporánea, la cual surge como efecto de una denuncia similar a la crítica a la filosofía de Occidente. El ballet, desde el siglo XVIII se formalizó como una técnica con movimientos, lenguaje y posturas específicos, era la técnica obligada para los bailarines.

Se trata de una técnica disciplinaria para el cuerpo cuyo entrenamiento obligaba a mantener una colocación específica: hombros atrás, torso contraído, piernas alargadas, rotadas y brazos sostenidos en forma descendente. Gracias a ésta, el intérprete adquiría el adiestramiento corporal necesario para realizar todos los movimientos de forma ágil y fluida. Sus coreografías buscaban destacar el virtuosismo de los ejecutantes y los espectadores sólo se sentaban a contemplarlos.

Asimismo, tras el romanticismo, había una exigencia en la danza clásica tanto para hombres como para mujeres respecto de la imagen presentada en el escenario: las mujeres debían mostrar fragilidad, delicadeza y elegancia mientras los hombres debían exponer una imagen de virilidad y fuerza.

El origen de la danza contemporánea surge entonces como un escape de la rigidez técnica del ballet, como un modo para liberar al cuerpo, encontrar su voz y presentarla en un discurso coreográfico capaz de provocar efectos en la experiencia de todos los involucrados, a saber: coreógrafos, bailarines y espectadores.

Tras este breve recuento histórico en la danza, procederé a explicar en qué consiste el trabajo coreográfico, el cual constituye la principal propuesta de la investigación, pues en el proceso de construcción coreográfico (como detallaré más adelante) hay un reposicionamiento del lenguaje racional en el movimiento para poder dotar a la obra de su propio lenguaje. Esto adquiere relevancia al mostrar el impulso para crear una coreografía, el cual nace desde el asombro humano por un aspecto de la realidad. Este impulso se convierte en una idea, esta idea deberá ser investigada, ampliada y explorada dentro del cuerpo para poder crear un discurso único tras la unión de todos los elementos involucrados. El presente trabajo buscará mostrar la posibilidad del discurso coreográfico de mantener una línea propiamente filosófica.

Este discurso pretende buscar el enriquecimiento de la experiencia tanto individual como colectiva. Para clarificar este punto será necesario presentar las propuestas modernas del arte, específicamente *El espectador emancipado*,¹³ en las cuales la división entre el espectador y el artista es superada para no limitar su interacción a la mera contemplación, sino que se buscará incentivarle a transformar lo visto en algo tangible para su experiencia, ya sea una crítica, un discurso, una idea... y de esta manera construir el ya mencionado enriquecimiento de la experiencia.

Para poder lograr esto, los creadores se concentran en dotar a la coreografía de símbolos afectivos, los cuales surgen desde el sentir individual del coreógrafo y continúan con los aportes emotivos ofrecidos por los intérpretes, para buscar conectarse con las vivencias y memorias de sus espectadores, pretendiendo diluir la frontera entre el bailarín y quien lo ve.

Por esto, la coreografía se convierte en una experiencia compartida entre el coreógrafo, el bailarín y el espectador, pues, aunque ha sido de modo diferente, todos han

¹³ Jean Jaques Rancière, "El espectador emancipado" en Ana Buitrago ed. *Arquitecturas de la mirada*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2009.

experimentado determinada sensación y por lo tanto son capaces compartir y entender aquellos sentires representados en escena.

Asimismo, en la práctica de la danza como arte, es posible hacer uso de los aspectos racionales, emocionales y vivenciales del ser humano. Al tener en cuenta todos los aspectos contenidos en el sujeto para la expresión artística, sin privilegiar unos sobre otros, la ampliación de la experiencia puede acontecer gracias a que la producción intelectual y artística se construyen considerando a todos los ámbitos del ser humano.

Probablemente, el capítulo dos contenga mayor exposición. Sin embargo, el tercero se convierte en la línea argumentativa principal de este trabajo, pues en éste la danza se apropiará del lenguaje filosófico, utilizando la voz de teóricos y críticos dancísticos cuyos trabajos se adentraron en los planteamientos filosóficos. Esto, con el fin de comenzar a delinear las bases de una filosofía de la danza. (André Lepecki y Annie Suquet, por mencionar algunos).

Pero, particularmente, este trabajo busca encontrar el sustento necesario para entender a la danza y, propiamente dicho, a su lenguaje como una vía alterna para el planteamiento filosófico. También pretende abrir una puerta reveladora de la pertinencia de los discursos concebidos por la filosofía y la danza los cuales podrían comenzar a subsanar las necesidades filosóficas de hoy en día.

Este discurso se realiza a través de la crítica de los elementos inmersos en la danza. Los cuales, en conjunto, construyen el esqueleto del aparato crítico dancístico. A saber, tanto intérpretes, creadores como espectadores adoptan una postura crítica donde se analizan todos los aspectos contenidos en una obra. Este capítulo tiene tintes de la actualidad, pues finalmente la creciente teorización y acercamiento filosófico de la danza son una rama hasta cierto punto nueva, cuyo fin es responder a la necesidad del arte por tener mayor influencia en la vida actual.

En conjunto, los tres capítulos pretenden mostrar la posibilidad poseída por los elementos de la danza para constituir una vía, no sólo para la reflexión filosófica, sino también para la ampliación de la experiencia individual y colectiva. Asimismo, buscan

esbozar la posibilidad de concebir una forma de la filosofía consciente de la situación individual y colectiva, cuya producción responda a las necesidades de su presente.

Como mencioné al inicio de esta introducción, este trabajo representa un esfuerzo por encontrar nuevas vías para expresar la filosofía, por introducir a la danza al análisis filosófico y encaminarse a la filosofía de la danza. El camino es largo y arduo, nos enfrentamos a la falta de teoría filosófica en materia de danza, por tanto, este trabajo es uno de los aportes que han ido surgiendo para consolidarlo.

CAPÍTULO 1

CRISIS DEL PENSAMIENTO:

EL EMPOBRECIMIENTO DE LA EXPERIENCIA RESUENA

Este capítulo transita por las voces que construyen la Crisis de Occidente. Nos situamos en un ambiente invadido por un abismo gris en donde constantemente revoloteaban en las penumbras gritos sordos exclamando auxilio e imágenes volátiles vislumbradas por un cuerpo moribundo: los estragos de una guerra a cuyo paso había debilitado todo lo que estaba a su alcance.

El ser humano poseía un cuerpo famélico, frágil, enfermo y abandonado. Su mente yacía mutilada porque el modelo del pensamiento dominante había negado cualquier tipo de producción intelectual fuera del modelo científicista¹⁴, el cual se identificaba como el único capaz de ofrecer garantía de conocimientos válidos capaces de posicionar a la filosofía en el mismo lugar de la ciencia.

El ser humano se encontraba reducido a cenizas y sin resguardo alguno para protegerse de aquellas fuerzas que lo mantenían constreñido y ajeno de sí mismo. Estaba en una situación crítica: su alrededor se había derrumbado y su cuerpo se encontraba escindido, abandonado. Y la razón, ese *instrumento* que durante tanto tiempo le brindó certezas y poder, había llegado a un punto muerto donde su producción no sanaba las

¹⁴ Sobre este tema, Bolívar Echeverría comenta la confianza de la modernidad en la técnica “basada en el uso de una razón que se protege del delirio mediante un autocontrol de consistencia matemática, y que atiende así de manera preferente o exclusiva al funcionamiento profano o no sagrado de la naturaleza y el mundo” en Bolívar Echeverría, “Definición de Modernidad” en *Modernidad y “blanquitud”* editorial ERA, México, D.F. 2010, p. 14.

heridas ni satisfacía las necesidades de la actualidad del ser humano, solamente se erigía a sí misma sobre la experiencia ignorando por completo su entorno.¹⁵

Por esto, el pensamiento encontró su actividad frenada, no sólo por lo anteriormente mencionado, sino también porque el cuerpo, e incluso la naturaleza, se rebelaron contra él tras hartarse de haber estado sometidos al dominio de la razón.

1.1 LA MODERNIDAD¹⁶

Son los inicios del siglo XX¹⁷, un tiempo en que el desarrollo tecnológico despuntaba para mejorar la calidad de vida del ser humano. En el ámbito social y desde el siglo XVIII, todos los campos de la experiencia –sociales, religiosos, artísticos, entre otros–, colocaban al ser humano en el centro. En Europa, desde algunos años atrás, imperaba un continuo flujo de conflictos bélicos que trajeron muertes, pobreza y enfermedades. Asimismo, la creciente industria llevó a una mecanización de la vida cotidiana, arrastrando consigo al cuerpo para convertirlo en un instrumento más.

En el siglo naciente, el mundo se encontraba en constante transformación: el pensamiento, la sociedad... la vida misma, se encontraban en continuo movimiento. A pesar del persistente ideal de progreso, los cambios, junto con diferentes factores (serán

¹⁵ “La razón intentó entronizarse, consagrarse a sí misma como el elemento más valiosos de lo humano del hombre; en Hegel vio quizá su más acabado desarrollo, su más definitiva victoria, pero, simultáneamente, vio también la emergencia de su desmoronamiento; y es que, en la Modernidad, la razón no hizo otra cosa que legitimarse a sí misma; como todo régimen triunfante que ha erigido su victoria mediante sangrientas batallas, su labor consistió en ocultar los cadáveres, en limpiar el terreno, en purificarlo de violencia mediante violencias aún mayores.” Bily López González, *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁶ Al hablar de la *Modernidad*, me refiero a aquella edad distinta de sus predecesoras, es decir, antigua y media. Se caracteriza en aspirar a “rivalizar con los antiguos, a los que imita y admira, con la esperanza de convertirse ella misma en modelo para los tiempos venideros. [Así como también] va unida a un desprecio y minusvaloración de las épocas anteriores, especialmente la «edad media», y revela, como otro de sus rasgos distintivos, la ausencia de sentido histórico; ausencia que [...] tiene como consecuencia la tendencia a juzgar la historia anterior desde el presente. [...] De esta manera, lo moderno adquiere un sentido cultural más que cronológico e histórico: expresa un conjunto de ideas y valores con contenido peculiar, que sirven como punto de comparación para juzgar las épocas anteriores y dejan ver una no disimulada conciencia de la propia superioridad.” *Cfr.* Víctor Sanz Santacruz, *Historia de la Filosofía Moderna*, 3ª ed., España, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2005, p. 18.

¹⁷ El siglo XX resalta en este planteamiento por el momento agudo de la Crítica a la Modernidad. Sin embargo, este problema no es exclusivo de este siglo, pues su construcción surge desde tiempo atrás. Por este motivo, a lo largo de la tesis mencionaré críticas y autores del siglo XVIII, XIX, entre otros.

explicados más adelante) llevaron a una inestabilidad cuyo fin quebró el soporte del cual la humanidad estaba sostenida.

Si bien la Modernidad es propuesta en esta tesis en un contexto temporal determinado, no se le debe encasillar en un concepto cerrado pues se trata de un cúmulo de comportamientos identificables en distintos momentos de la historia social, filosófica, entre otras. Bolívar Echeverría enuncia a la modernidad como “un “proyecto inacabado”, siempre incompleto; es como si algo en ella la incapacitara para ser lo que pretende ser: una alternativa civilizatoria “superior” a la ancestral o tradicional”.¹⁸

Siguiendo a la historia de la filosofía, los ideales de la Modernidad se agudizaron con la aparición de la duda cartesiana. Descartes reveló un nuevo método en la filosofía rompiendo con las tendencias filosóficas de su época para entender el fundamento del sujeto sin depender de las *autoridades* que le impedían pensar por sí mismo. Así, el ser humano podía valerse de su propia razón para acceder al conocimiento certero.¹⁹

Sus indagaciones lo conducen a inaugurar un método que excluye terminantemente al cuerpo del proceder filosófico y del medio para asegurarse de llegar al conocimiento *claro y distinto*. Los sentimientos o percepciones generadas desde el cuerpo son susceptibles de caer en falsedad, pues no participan de la razón. Por esto, les es arrebatado el estatuto de conocimiento y la posibilidad de aprehender la realidad.

De esta manera el olvido del cuerpo, el cual inició desde Platón, se va extendiendo poco a poco hasta convertirlo en un *objeto* obsoleto para la experiencia ilustrada: “se produce así una escisión comprobable en un mismo individuo que se encuentra separado de sí mismo, ajeno a su propia vida.”²⁰

¹⁸ Bolívar Echeverría, *Óp. Cit.*, p.18.

¹⁹ Sobre la importancia de la certeza en el proceso del conocimiento Kant expresa: “Por lo que concierne a la certeza, he dictado, para mí mismo, la sentencia de que en esta especie de estudios no está de ninguna manera permitido opinar, y que todo lo que en ellos sea aun sólo semejante a una hipótesis, es mercancía prohibida, que no puede ser ofrecida en venta ni aun al más reducido precio, sino que debe ser confiscada tan pronto como sea descubierta. Pues lo que anuncia a todo conocimiento que haya de ser cierto a priori, es que pretende ser tenido por absolutamente necesario, y aún más [lo pretende] una determinación de todos los conocimientos puros a priori que ha de ser la medida, y por tanto, el ejemplo, de toda certeza apodíctica (filosófica)”. En: Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, FCE, UAM, UNAM, México, 2009, <AXV>, p. 9.

²⁰ María Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989, p.25.

Y aunque en este periodo se encuentran algunas intervenciones que buscan dar luz a los ámbitos corporales o sensoriales como participantes en la concepción de la experiencia, la actividad y exaltación de la razón predominan, convirtiéndola en el único elemento confiable para el conocimiento. Este proceder mejoró aparentemente la relación de la humanidad con su entorno porque le otorgaba superioridad sobre él, por esto, se convierte también en un eje rector de la experiencia.

Bajo el resplandor ilustrado, Kant expone sus *Críticas* al mundo y da voz a la pretensión ilustrada: “*¡Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu *propia* razón!”²¹, sentando las bases para la modernidad. En conjunto, representan una reconstrucción de la experiencia al ofrecer un nuevo orden de todos los ámbitos dentro de ella y un esfuerzo para emparejar a la filosofía con el prestigio ganado por la ciencia. La producción filosófica debía recuperar la credibilidad en cuanto a producción de certezas se refiere.

Kant estaba en busca de certezas, entendidas como conceptos *a priori*, es decir, dadas con anterioridad a la experiencia y capaces de fundar una metafísica. Concebirlas enteramente *a priori* “hacen que uno pueda decir –o que, al menos, crea poder decir–, acerca de los objetos que se aparecen a los sentidos, más de lo que la mera experiencia enseñaría, y que [algunas] afirmaciones contengan verdadera universalidad y estricta necesidad, que el mero conocimiento empírico no puede suministrar.”²²

Estas *aprioridades* enunciadas por Kant eran las condiciones de posibilidad de la experiencia (a saber espacio, tiempo y las categorías) las cuales, en conjunto, se convierten en el mecanismo del conocimiento:

El tiempo y el espacio son, por tanto, dos fuentes de conocimiento, de las cuales se pueden extraer *a priori* diversos conocimientos sintéticos [...] Esa realidad del espacio y del tiempo deja intacta, por lo demás, la seguridad del conocimiento de experiencia; pues estamos igualmente ciertos de él, ya sea que estas formas sean necesariamente inherentes a cosas en sí mismas, o solamente a nuestra intuición de estas cosas.²³

El mecanismo había sido establecido, la posibilidad de acceder a un conocimiento certero ahora se vislumbraba en el panorama. En una época que persigue el progreso, tener seguridad de aproximarse a las certezas representaba un gran avance para lograr el objetivo

²¹ Immanuel Kant, “¿Qué es la Ilustración?” en *Filosofía de la historia*, FCE, México, 1979, p. 25.

²² Immanuel Kant. *Crítica de la razón pura*, <A2>, p.38.

²³ Immanuel Kant, *Ibid.*, <A40>- <A39>, p. 86.

deseado. Pero esta iluminación ensombrecía paulatinamente ciertos aspectos de la experiencia misma, lo presentado de forma sólida comenzaba a debilitar la base en que se alzaba. Para Schopenhauer, este aparato de categorías del entendimiento:

pulveriza el material de la experiencia reduciéndolo a lo que por fin podemos percibir y entender conceptualmente. Todas estas aprioridades son meros dispositivos de los que estamos provistos, en cuanto sujetos, antes de que llegue a nosotros el material de la experiencia. [...] Si las examinamos de cerca, trascendemos la experiencia en dirección a las condiciones de su posibilidad: horizontal y no verticalmente por tanto.²⁴

A pesar de las críticas presentadas, el planteamiento de Kant representa el esfuerzo para dar orden y posicionarse al frente del control de la existencia misma. Pero, para la mirada de María Zambrano, “en el pensamiento kantiano se encuentra una introducción – insustituible– al filosofar moderno. Una introducción, un filosofar más que una filosofía.”²⁵

Dicho esfuerzo consiste en la reformulación del método filosófico para lograr un acercamiento al conocimiento enteramente válido, sin caer en el riesgo de mostrar verdades dudosas. De esta forma, la dignidad de la filosofía se acercaba cada vez más a las posibilidades de acceder al conocimiento.

Este empeño coronó a la razón para tener una participación predominante en la experiencia humana, y así pudo ser capaz de fungir como guía en la relación del ser humano respecto a los aspectos metafísicos²⁶, éticos, estéticos. Finalmente, la percepción de la realidad y la relación entre la experiencia y el conocimiento sufrieron una transformación, siendo la primera una subordinada del conocimiento.

Otra de las vertientes del rompimiento moderno con su historia, está en el asombro. En los inicios de la filosofía, éste era aceptado como la actitud filosófica por excelencia. Permitía profundizar e ir más allá del campo de visión del ojo humano, se aceptaba como una cualidad natural que invitaba al cuestionamiento y estudio de cualquier objeto de

²⁴ Rüdiger Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Tusquets Editores, México, 2008, p. 149.

²⁵ María Zambrano, *Op. Cit.*, p.27.

²⁶ Metafísicos de acuerdo al valor gnoseológico que Kant le otorga: “Según Kant, la Metafísica es el estudio de las formas o principios cognoscitivos que, para resultar constitutivos de la razón humana así como de toda razón finita en general, condicionan a todo saber y toda ciencia y de cuyo examen, por lo tanto, pueden obtenerse los principios generales de cada ciencia. [...] “el sistema de la razón pura (ciencia), como el total conocimiento filosófico (sea verdadero o aparente) que resulta de la razón pura en relación sistemática””. “metafísica” en: Nicola Abbagnano, actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, *Diccionario de filosofía*, 4ª ed., FCE, México, 2012, p. 710.

asombro para indagar y perseguir el conocido amor al saber protagonizado por la filosofía.

Sobre esto, Nicola Abbagnano relata:

En virtud de la admiración los hombres empezaron a filosofar y aún ahora filosofan en virtud de ella; comenzaron por admirar las cosas en torno a las cuales resultaba más fácil dudar, más tarde y poco a poco dudaron también de las cosas mayores, como por ejemplo, de las inclinaciones de la Luna y todo aquello que concierne al Sol y las estrellas y lo relativo a la generación del universo. El que duda y admira sabe que ignora: por lo tanto, el filósofo es también amante del mito: el mito está formado, por cosas admirables.²⁷

Sin embargo, en los tiempos de la Modernidad filosófica, iniciando incluso desde la Ilustración, el asombro obtiene una reputación negativa al ser signo de ignorancia o ausencia de saber. Si bien, éste ha representado uno de los principales alentadores para la reflexión filosófica, nos encontramos en un período en donde la experiencia se ha alineado con el conocimiento, donde el ser humano, mediante el uso de su razón, se coloca al centro.

Entonces, el asombro, definido como un pasmo, una admiración, se convierte en un signo revelador de ignorancia. De ser una actitud necesaria para la filosofía, se convierte en un *afecto* sin cabida en el sistema racional y por ello expulsado del modelo de conocimiento, provocando así el olvido de una de las principales actitudes de la filosofía.

1.2 LA RAZÓN COMO EJE DE LA EXPERIENCIA

Para María Zambrano, la filosofía ha estado constantemente en búsqueda de sí misma. A partir de la Ilustración y aún más tras la inauguración de la Modernidad, comienza a autodefinirse para otorgarse dignidad y poder ponerse a la par de la ciencia, el eje privilegiado de la experiencia hasta ese momento. Es entonces cuando la filosofía se empieza a identificar únicamente como una forma de acceder al conocimiento, dejando fuera aquellos aspectos de la realidad ajenos a esta pretensión.

²⁷ Consultado en Nicola Abbagnano, *Ibid*, p. 39.

Obedeciendo a este principio, el racionalismo²⁸ se convierte en un edicto que va a determinar el proceder del pensamiento y de la reflexión filosófica. Los aspectos vitales de los cuales está compuesta la realidad quedan definitivamente excluidos, por prestarse a una variedad de interpretaciones inválidas para la concepción de un conocimiento *universal*, pues la percepción de cada sujeto de realidad es única y diferente a la de los demás.

A lo largo de la historia de la construcción de la filosofía y su búsqueda por la verdad se ha perseguido un elemento capaz de cubrir definitivamente las ambiciones y anhelos de la filosofía. Sin embargo, a pesar de todos los intentos, hasta ese momento no fue posible hallar un método completamente apto para dejar fuera a cualquier forma de duda o incertidumbre en cuanto a la validez y verdad del conocimiento se refiere.

En la historia del pensamiento ha prevalecido la dualidad cuerpo-alma y mente-razón. El cuerpo representaba una debilidad humana por ser altamente propenso a conducir a la razón al error. Además, tiende a enfermarse y dejarse llevar por impulsos e instintos que responden a una naturaleza *animal*, lo cual se alejaba de la forma ideal del humano: un ser racional distinto y superior a los demás seres que habitan en su entorno.

En la Modernidad, la razón se entroniza a raíz de la unión elaborada por Kant entre ésta y la experiencia, se coloca definitivamente como eje rector de la experiencia moderna y termina siendo un instrumento utilizado por el sujeto para dominar su entorno y reiterar su superioridad. En este sentido, como mencioné anteriormente, la filosofía prefirió identificarse enteramente como una teoría del conocimiento que a la larga pudiera devolverle el estatuto científico.

En la Ilustración, como previamente apuntó Kant en su texto “¿Qué es la Ilustración?”, la razón se convierte en el elemento facilitador de la liberación de la humanidad. Ésta, le

²⁸ Es necesario aclarar la acepción aceptada en este trabajo al hablar de “racionalismo”, la cual está distanciada de ser identificada con el positivismo. El planteamiento de Immanuel Kant promulga el uso de la razón para colocar al sujeto en el centro de la experiencia. De igual manera, dado que experiencia y conocimiento son conceptos relacionados, se busca constantemente el conocimiento certero sin posibilidades de ser cuestionado o puesto en duda.

La razón estaría presente en la modernidad como el instrumento para responder al anhelo humano de dominar la naturaleza. Por esta construcción, la cual será explicada a lo largo del capítulo más detalladamente, me refiero al racionalismo como un modo utilizado para regir a la experiencia y al conocimiento humano para perseguir el ideal del dominio moderno. Es decir, que continuamente me referiré a la razón como instrumento. Cfr. Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994, p. 18.

independizaba de aquellos factores externos, ya fueran religiosos, políticos o aquellos estatutos que pudieron haber sido impuestos en la educación. En consecuencia, el ser humano, mediante su uso de razón, se convierte en el determinante de su experiencia y en constante crítico de su entorno.

Al llegar el desarrollo tecnológico, impulsado en la Modernidad, la razón ya no es solamente aquello que coloca al ser humano en el centro de la experiencia, sino también será el *instrumento* del dominio humano sobre toda la naturaleza. Por otro lado, el desarrollo de la ciencia y la propagación de su método por todos los ámbitos de la experiencia ubican a la razón como el eje central para entender, concebir y vivir la realidad.

Predomina una forma de vivir en la cual se busca imponer todo lo generado a partir de la razón. El conocimiento se considera válido sólo si es comprobable, y la ciencia, al garantizar certezas en su producción, se convierte en el centro de la movilidad moderna. Estas cualidades, finalmente, se transforman en el medio para edificar el monumento a la razón.

Asimismo, este ímpetu racional lleva a darle la espalda a lo dictaminado por la tradición, en cuanto a valores y saberes se refiere. Este rechazo a lo ya establecido ya no es exclusivo de la filosofía, se extiende a los ámbitos de la vida cotidiana, a aquellos aspectos que constituyen a un sujeto²⁹ (valores, religión, entre otros). La religión, por su parte, abandona su posición autoritaria sobre las personas, volviendo cuestionable el valor fundamental otorgado a Dios, lo cual significó la secularización moderna.

La filosofía, de igual manera, abandona los cánones establecidos por la Iglesia, por ejemplo, las obras ya no son escritas en latín sino en la lengua vernácula de los filósofos. Además, el filósofo retoma la actitud de cuestionar su entorno: todo aquello ya establecido se torna cuestionable en cuanto a la posesión de validez se refiere. Para María Zambrano, la capacidad de cuestionar todo es una de las causas de la crisis de la Modernidad, pues las cuestiones a su entorno se acumularon tanto hasta quebrantar el suelo que pisaba:

²⁹ Al utilizar *sujeto* me refiero a la acepción moderna del concepto, en la cual el sujeto es colocado por encima de su entorno: “El yo es sujeto en cuanto los pensamientos, le son inherentes como predicados suyos y éste es todavía el significado tradicional del término. Pero el yo es sujeto en cuanto determina la unión del sujeto y del predicado en los juicios, o sea, en cuanto es actividad sintética o judicativa, espontaneidad cognoscitiva, por lo tanto, conciencia, autoconsciencia o apercepción y éste es el nuevo significado de sujeto” en Nicola Abbagnano, *Ibid.*, “sujeto” p. 997.

“preguntar es poner en tela de juicio todo lo que se sabe, especialmente cuando se es un sabio; es dejar el saber como una vestidura; despojarse aun de lo que se tiene por más cierto.”³⁰

Lo anterior no es el único elemento catalizador de la crisis, pues si bien cuestionar el entorno provocó en el ser humano la desconfianza hacia su alrededor, el desarrollo tecnológico traído por el impulso científico, no sólo mejoraba la calidad de vida y el bienestar del ser humano, también reforzaba la dominación de éste sobre la naturaleza y sus congéneres. Pero adyacente a este impulso, se encontraba la mecanización de los cuerpos y en consecuencia, de la vida misma.

La industria y el desarrollo tecnológico, al dominar la mayor parte de los ámbitos de la experiencia, le arrebatan vitalidad al cuerpo humano. Para Bolívar Echeverría, en la modernidad resalta el modo de producción capitalista, el cual describe, siguiendo las palabras de Marx, como “la subsunción real del proceso de trabajo al proceso de autovalorización del valor”³¹. Siguiendo el sometimiento del ser humano a la dinámica capitalista se entiende que “el capitalismo se transforma en un “*servo padrono*” de la modernidad, invitado por ella a ser su instrumento de respuesta al revolucionamiento de la neotécnica, se convierte en su amo, en el señor de la modernidad.”³²

El cuerpo, ante la presión de la industrialización dentro del régimen capitalista, se torna grisáceo, nulificado, sin capacidades expresivas y sin la posibilidad de participar del proceso de conocimiento. Bajo este cúmulo de condiciones, termina encerrado en sí mismo, sin posibilidad de desahogar pasiones, miedos ni sensaciones.

En esta construcción, la razón se constituye como un instrumento, ya no es únicamente una vía del pensamiento, el conocimiento o la filosofía, ahora *sirve* a las necesidades presentadas al ser humano para mostrar su plena dominación sobre todas las cosas.

Dominar el entorno haciendo uso del método de la razón, permite eliminar aquellos aspectos en la realidad no ajustados a las exigencias del método impuesto por la razón, que garantizan una completa certeza sobre los conceptos a su alrededor, incluso aquellos

³⁰ María Zambrano, *Notas de un método*, *Óp. Cit.*, p. 98.

³¹ Bolívar Echeverría, *Óp. Cit.*, p. 29.

³² *Ibid.*, p. 30.

factores inicialmente determinantes de su construcción identitaria, como Dios o la naturaleza. En la cima de la construcción racional edificada por este método queda el ser humano.

Todo parecía haber adquirido un orden, el sistema clarificador racional llevaba consigo la ilusión de mantener todo *claro y distinto*. Pero a la luz del orden y el conocimiento, el ser humano se iba ensombreciendo cada vez más, hasta ver completamente mermada su naturaleza. Si bien su superioridad había sido legitimada por la capacidad de razonamiento, la razón se había apoderado de su propia *esencia* restringiendo aquellos aspectos sensoriales, emocionales e incluso imaginativos que le desviaban del camino racional: “La razón, aun en su esplendor máximo, no pudo engendrar al hombre nuevamente, lo deja en soledad y en desamparo. La crisis del mundo antiguo, bajo esta cara, bien puede llamarse la impotencia de la Filosofía.”³³

De esta forma, tanto la vida como el *ser* humano se ven reducidos a ser definidos únicamente a partir de los parámetros de la razón, negando así aquellos impulsos propios del ser sin cabida en el sistema racional. Quedaba en el olvido la necesidad de reconocer en la filosofía el *misterio de la vida* (no en un sentido místico, es decir, fuera de la relación del ser humano y Dios) para permitirle concebir al ser manifestado en el constante ocultamiento y desocultamiento, ya no únicamente de manera fija.³⁴

1.3 CRISIS DEL PENSAMIENTO

Occidente, como cultura, también estaba en crisis. El sistema racional cimentado desde la Ilustración fue derrumbándose lentamente. Todos los conceptos propios de las categorías de conocimiento creadas por la razón significaban la negación de la vida, pues aquello que no era transparente para la conciencia fue exiliado, su estatuto de conocimiento fue arrebatado y posteriormente oculto de la tradición.

³³ María Zambrano, *La agonía de Europa*, p. 52.

³⁴ “Al decir de Heidegger, el ser no es presencia, no es esencia ni objeto; es el propio devenir y aparecer de las cosas desde su no ser, desde “las entrañas” como en muchas ocasiones lo formuló Zambrano”. Cfr. Greta Rivara Kamaji, *La tiniebla de la razón: La filosofía de María Zambrano*, Op. Cit., p. 50.

En este momento histórico la ciencia predomina como un eje para la experiencia, pues el trabajo científico aparentaba ser el único capaz de producir certezas sin que la duda pudiera irrumpir en el camino. Ensombrecida por la ciencia, la filosofía se “avergüenza por no haber conseguido las mismas metas [que la ciencia], y culpa de su desdicha y tal vez de su desprestigio a la supuesta vaguedad de su proceder.”³⁵ Se sentía incapaz de presentar un ideal del saber, o un saber *claro y distinto*³⁶. De esto, dice Ilya Prigogine: “Una y otra vez los pensadores de la tradición occidental, como Kant, Whitehead o Heidegger, defendieron la existencia humana contra una representación objetiva del mundo, que amenazaba su sentido. Pero ninguno logró proponer una concepción que satisficiera las pasiones contrarias.”³⁷

El resultado es el sometimiento de la filosofía al modelo científicista, y el olvido de aquellos aspectos no identificables con este lenguaje, pero que representan un aspecto vital del ser humano imposible de reducir a un concepto racional.

Recordemos que, en el desesperado intento de producir un sistema filosófico emancipado de las aparentes limitaciones del cuerpo sobre la razón, aparece la *Crítica de la razón pura*: la cual representa el intento de la filosofía misma para justificarse y convertirse en teoría del conocimiento.

Su construcción teórica se mostraba como una nueva capacidad del ser humano para poder autofundamentarse y poder navegar en los mares de la incertidumbre con el paso firme. “Kant trató de crear y fortificar un punto de apoyo desde el que fuera posible contemplar, con cierta tranquilidad, el piélago de lo desconocido. A éste algo *desconocido* le concedió un curioso nombre: *la cosa en sí*.”³⁸ Esta *cosa en sí*: es independiente de la experiencia, y no podría identificarse de ninguna forma con el conocimiento vulgar sino

³⁵ Cfr. Greta Rivara Kamaji, *Ibid.*, p. 29.

³⁶ Como mencioné previamente, la modernidad busca colocar al ser humano al centro de la experiencia, la razón es el instrumento para perseguir este ideal. Por este motivo, se busca en la producción del pensamiento la presencia permanente de certezas. Descartes, en su trabajo, propone la claridad y distinción como atributos necesarios para asegurarse de que las concepciones desarrolladas sean, sin ninguna duda, reales y positivas. Cfr. René Descartes, “Meditaciones Metafísicas” en *Descartes*, p. 199.

³⁷ Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres*, versión electrónica en: <http://medicinayarte.com/img/el-fin-de-las-certidumbres.pdf> p.6.

³⁸ Rüdiger Safranski, *Óp. Cit.*, p. 154.

con una ciencia que tenga un contenido claro sin prestarse a confusiones. Sobre esto, podemos encontrar en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*:

La lógica no puede tener una parte empírica, es decir, una parte en que las leyes universales y necesarias del pensar descansen en fundamentos que hayan sido derivados de la experiencia; pues, de lo contrario, no sería lógica, es decir, un canon para el entendimiento o para la razón, que vale para todo pensar y debe ser demostrado.³⁹

Para Kant, la lógica es la ciencia ocupada de la forma del entendimiento y de la razón, deriva sus teorías a partir de principios *a priori*. Desarrollar teorías bajo este principio, permitiría al sujeto dar cuenta de los objetos inconcebidos para el entendimiento humano, sin correr el riesgo de caer en un absurdo. Sin embargo, Safranski encuentra en la proposición del *a priori* “el nombre para algo desconocido que, paradójicamente, queda constituido por nosotros mismos en el momento en que conocemos algo; es la sombra que proyectamos al conocer.”⁴⁰

Lo que nadie imaginaba es el resultado de dicha restricción: una unidad rota entre la razón y la vida⁴¹, la cual traería la ruptura en el ser humano. Al final aquel suelo firme se destruyó, provocando la caída no sólo del sistema de conocimiento, también del ser humano. Ya no había un asidero para el tránsito por la incertidumbre: el sujeto quien vivía abanderado por el *cogito ergo sum*, encontraba muchos aspectos de sí mismo fuera de la categoría del conocimiento.

El maestro de Zambrano, Ortega y Gasset, afirma que durante este momento frágil del pensamiento, cuando el racionalismo se encuentra con fenómenos más allá de su método y no caben en su sistema de categorías, actúa de dos formas: les niega estatuto epistemológico y por lo tanto estatuto ontológico (porque están fuera del conocimiento); o los exilia al terreno de todo lo irracional. En este sentido, el racionalismo “no es una actitud

³⁹ Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, p. 11.

⁴⁰ Rüdiger Safranski, *Óp. Cit.*, p. 154.

⁴¹ Hasta este momento, me he referido a la ruptura entre el cuerpo y la razón. En este párrafo y más adelante enlazaré la crisis del cuerpo con una escisión en la vida misma. Entiendo este desenlace como un efecto de la imposición de la razón como eje de la experiencia en la modernidad, provocando una ruptura en el cuerpo, el conocimiento, la experiencia, el ser... pues su actividad se ha limitado únicamente a permanecer apegada a los principios racionalistas y continúe, en apariencia, alcanzando el progreso y la superación de los límites impuestos para servirse de la propia razón.

¿Si el cuerpo, la experiencia y el pensamiento del ser humano se han tornado opaco, no la vida misma termina ensombreciéndose de igual manera?

propriadamente contemplativa sino más bien imperativa. En lugar de situarse ante el mundo y recibirlo en la mente según es, con sus luces y sus sombras [...] el espíritu le impone un cierto modo de ser; lo imperializa y violenta, proyectando sobre él su subjetiva estructura racional.”⁴²

Lo humano queda entonces escindido en una identidad binaria en donde la razón se opone a todo lo incompatible con ella: nos encontramos de frente con la cruda agonía de Europa. María Zambrano construye el discurso para pensar en esta crisis, pero aunque no es la única quien evidencia este escenario pletórico de matices grises, sonidos de guerras y enfermedades, la base de esta tesis se vale de sus planteamientos para construir el propio sustento filosófico, tanto para el momento de crisis como para la reconciliación, la cual permitirá concebir una vía de salida.

1.4 EL GRITO SORDO DE LA EXPERIENCIA EMPOBRECIDA

El concepto de *experiencia* es un elemento clave para la construcción del problema. En principio lo vamos a entender como aquel conjunto de vivencias y saberes que son parte del sujeto, los cuales estaban regidos por un móvil sentimental o por obedecer a las pasiones e instintos humanos. Para Zambrano, “conforma la vida misma, el ir viviendo, se desgrana instante a instante con el riesgo de ir a perderse, falto de vida e incapaz de vivificar.”⁴³

Pero la historia del pensamiento legó a la Modernidad un tipo de experiencia gobernada únicamente por la razón y desconfiada de todo cuanto no fuera *comprobable*. Exiliando, por esto, a aquellos impulsos propriadamente humanos que vitalizaban a la experiencia y equilibraban los matices en el ser humano pero al mismo tiempo, le representaban desconfianza:⁴⁴

El concepto de experiencia, en el marco de esta racionalidad, quedó subordinado a la cuestión de la dignidad de conocimiento, y la experiencia sólo podía adquirir certeza y verdad si se le colocaba dentro

⁴² José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, p. 22, citado en. Greta Rivara Kamaji, *Óp. Cit.*, p. 48.

⁴³ María Zambrano, *Op. Cit.*, p. 18.

⁴⁴ Destaco el uso de *ser humano* haciendo referencia a la definición ontológica del hombre, el cual no significa una descripción antropológica, sino para definir al *ser humano* nombrando todos los matices dentro de él, tanto racionales como corporales y emocionales.

de la estructura del conocimiento comprobable y verificable. Con lo que quedó reducida a un concepto unilateral de tipo matemático-mecánico.⁴⁵

La filosofía ha tomado distintas actitudes para penetrar la realidad, ya sea desde la claridad de la conciencia o desde la conciencia fracturada en constante crítica de su entorno. Sin embargo, la realidad representa una abundancia incontenible reveladora de una paradoja negada por la filosofía para pretender resolverla o diseñar el ángulo perfecto para percibirla. De ahí que un sistema filosófico sea incapaz de abarcar completamente a la realidad.⁴⁶

El molde del racionalismo se ceñía impidiéndole cada vez más al ser humano comprender la realidad y abrazar, por lo tanto, a la vida, pues ésta representaba sentimientos y emociones incompatibles con el racionalismo. Y de igual manera había en ella incertidumbres, irregularidades imposibles de incorporar al sistema del pensamiento que existía hasta ese momento.

Greta Rivara nos permite entender el desarrollo de Zambrano, el cual, permitió deducir que:

Con el racionalismo, la filosofía abandonó su cometido originario, se desvió de la senda del asombro y decidió levantar alrededor del hombre una realidad segura y estable, apresada en el concepto, alejada de las cosas que nos salen al encuentro. Fue así que el hombre se quedó más solo que cuando sintió que la realidad le desbordaba, y es ahora incapaz de enfrentarse a una realidad que ya no le sobrepasa porque se ha reducido, angostado y adelgazado para cumplir con el dictado de una comprensión exclusivamente racional.⁴⁷

En este contexto, hablar del *empobrecimiento de la experiencia*⁴⁸ supone dar por hecho que una serie de factores acumulados llevaron a la experiencia moderna a hundirse en un profundo abismo, a pesar de estar, aparentemente, en su momento más resplandeciente. Estos factores, principalmente, son los conflictos bélicos, las crisis económicas, el padecer humano culminado en el enmudecimiento, sin dejar de mencionar el vacío forjado en la

⁴⁵ Helena Chávez McGregor, *La experiencia del arte: Walter Benjamin y el arte de la desconfianza*, tesis para obtener el título de licenciatura, asesor: Ana María Martínez de la Escalera, FFyL, UNAM, México, 2004, p. 10.

⁴⁶ Cfr. Greta Rivara Kamaji, *Óp. Cit.*, p. 35.

⁴⁷ Greta Rivara, *Ibid.*, p. 55.

⁴⁸ Frase tomada de Walter Benjamin, del texto *Experiencia y pobreza*.

Cfr. Benjamin, Walter, "Experiencia y pobreza" en *Discursos interrumpidos I*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Taurus, Argentina, 1989.

sombra del edificio conceptual clasificador de la vida en una serie de categorías que, pretendiendo dominarla, la ciñeron a la dicotomía de lo considerado racional e irracional:

El nuevo tipo de pobreza de la experiencia no estaba ligado al empobrecimiento que como noción sufrió la experiencia en el pensamiento ilustrado, sino que estaba fincado en la desilusión de la cotidianidad, y el problema más grave era que al tiempo de este empobrecimiento, se incrementaba el desarrollo de la técnica.⁴⁹

Inmerso en este clima gris, la humanidad no encontró un refugio de la crisis imperante. Buscó de dónde aferrarse, pero el camino se fue cerrando más hasta dejarlo en un punto muerto. No quedó nada, sólo un gran vacío, una herida sin sanar, la humanidad estaba en crisis y no había más remedio que callar, permanecer mudo e imposibilitado de comunicar cualquier experiencia.

La pobreza no era consecuencia de una supuesta ignorancia, era efecto del cansancio. Los humanos se habían agotado completamente de seguir todos los preceptos enunciados por el racionalismo. Se habían saturado de argumentos racionalistas que transformaron la experiencia vital en simples y fríos datos lejanos de expresar o liberar las sensaciones provocadas por la atmósfera en que estaban insertos.

El enmudecimiento como consecuencia del empobrecimiento de la experiencia es un problema porque impide la comunicación del ser humano con los demás y con su entorno. Esta incapacidad lo lleva al aislamiento y al solipsismo, terminando con la colectividad y dejándolo en una creciente soledad, pues la pobreza se extendía desde el aspecto privado hasta el colectivo. Para Zambrano, esta crisis “trae consigo la modificación de la relación del hombre con la sociedad en que está enclavado y con la naturaleza, de las que comienza a sentirse extraño”.⁵⁰

La reflexión se vio aún más afectada tras el impedimento de comunicación. Tras esta dificultad ahora sólo emanan conceptos vacíos de sentido, sólo quedan impresiones volátiles y vacías prolongadoras del tiempo de crisis. Los caminos de la razón también se coartaron y llevaron al encuentro, sin posibilidad de escapatoria, con *los monstruos de la razón*; llevando la producción del pensamiento a volverse rígida y estática.

⁴⁹ Helena Chávez McGregor, *Óp. Cit.*, p. 54.

⁵⁰ María Zambrano, *Notas de un método*, *Óp. Cit.*, p. 24.

Estos *monstruos de la razón*⁵¹, son una referencia a la inscripción del cuadro de Goya para exponer aquel momento en que la razón (a partir de ese tiempo entendida como instrumental) se tornó contra la humanidad tras pervertirse aquel impulso del progreso y llevar a percibir el presente alejado de la realidad, teniendo siempre la mirada en la promesa de lo que *podría llegar a ser*.

El desarrollo económico creciente recalzó, de forma cada vez más notable, la carencia de pertenecer a una colectividad. Los ciudadanos no se sentían pertenecientes a un todo, se percibían aislados, con la necesidad inevitable de destacar sobre los demás. Esto los llevaba a competir constantemente unos con otros: la unidad colectiva estaba completamente fracturada y el mecanicismo ofrecido por la creciente tecnología parecía ser el único refugio para adormecer el empobrecimiento:

El aumento de la productividad económica, que por un lado crea las condiciones para un mundo más justo, procura, por otro, al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una inmensa superioridad sobre el resto de la población. El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos. Al mismo tiempo, éstos elevan el dominio de la sociedad sobre la naturaleza a un nivel hasta ahora insospechado. Mientras el individuo desaparece frente al apartado al que sirve, éste le provee mejor que nunca.⁵²

En este ímpetu por sobresalir notablemente sobre los demás, la razón se convierte en una herramienta o un instrumento para poder dominar todo a su alrededor, volviéndola cada vez más pragmática y sin la posibilidad de sumergirse en aquellas reflexiones sobre la vida y los momentos de asombro producidos por su experiencia vital.⁵³

Como previamente se mencionó, la razón ha sido colocada como el principal medio de la filosofía para acceder a un conocimiento genuino, válido y verdadero, lo cual permitiría al ser humano aproximarse infaliblemente a la *verdad*. Las pretensiones, entonces, se reducen a seguir el modelo del racionalismo pragmático, cuyo ejercicio permite colocar al sujeto racional por encima de todo su entorno.

Al final, la razón permaneció como elemento dominante en los principios de la filosofía, y a lo largo de los años y siglos la escisión creada entre el cuerpo y la mente disminuye o se incrementa –aunque la razón y la mente predominan notablemente dentro

⁵¹ Cfr. Helena Chávez Mcgregor, *Op.Cit.*, p. 17.

⁵² Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrida, 2001, p. 54.

⁵³ Cfr. Carlos Marzán, *Walter Benjamin*, RBA Coleccionables, España, 2015, p. 27.

del sistema filosófico— fragmentando cada vez más al ser humano tanto en el sentido óptico como ontológico. El ser humano ya no se identifica con su reflejo ontológico, el ser mismo está disociado con la humanidad: “Y es que la existencia misma del hombre hunde sus raíces en una falta, en algo tremendo, que hace que cuando el hombre por fin se *decide* a existir, a tomar su parte, a ser de verdad, resulte algo monstruoso.”⁵⁴

La Ilustración aparece como el periodo histórico donde la razón comienza a ser considerada como el elemento predilecto para la filosofía. La escisión mente-cuerpo termina por inclinarse exclusivamente hacia la razón, convirtiéndola en el único elemento por considerar para desarrollar planteamientos, forzándola a ser el eje de la experiencia. En la pluma de Kant se lee la mayor ambición ilustrada y que retrata de mejor manera esta idea: tener el valor de servirse de la propia razón para liberarse de la *culpable incapacidad*. Esta incapacidad le significa “la imposibilidad de servirse de inteligencia sin la guía de otro.”⁵⁵

Sin embargo, para Benjamin, la Ilustración trajo el desarrollo del conocimiento, la ciencia y la tecnología, “pero también conllevó una merma de la razón, que había dejado de ser una pieza clave para la consecución de un mundo mejor, convirtiéndose en un instrumento de dominio.”⁵⁶ Es decir, más allá de mejorar la calidad de vida humana, aislaba y ensombrecía al ser, el edificio racional comenzaba a fracturarse y a debilitar a la experiencia.

En el tercer principio emitido por Kant en la *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*, encontramos el lugar de la razón como guía de la experiencia humana, el cual dicta que: “La Naturaleza ha querido que el hombre logre completamente de sí mismo todo aquello que sobrepasa el ordenamiento mecánico de su existencia animal, y que no participe de ninguna otra felicidad ni perfección que la que él mismo, libre del instinto, se procure por la propia razón.”⁵⁷

Para Kant, si la humanidad estaba dotada de razón, era necesario liberarse de aquellas autoridades que no le permitían hacer uso libre de la misma y seguir

⁵⁴ María Zambrano, *La agonía de Europa*, Mondadori, p. 42.

⁵⁵ Cfr. Immanuel Kant, “¿Qué es la Ilustración?” en: *Filosofía de la historia*, *Óp. Cit.*, p. 25.

⁵⁶ Carlos Marzán, *Óp. Cit.*, p. 48.

⁵⁷ Immanuel Kant, “Idea de una historia universal en sentido cosmopolita” en *Óp. Cit.*, p. 44.

fervientemente el ideal ilustrado antes mencionado. Este uso de la razón “no debía ser dirigido por el instinto ni tampoco cuidado e instruido por conocimientos venidos de fuera, sino que tendría que obtenerlo todo de sí mismo.”⁵⁸

La razón ingenua, sedienta de saberes del mundo, se transformó entonces en un *objeto* pragmático que le permitió al ser humano dejar de ser espectador del mundo para ser aquel quien lo domine. En consecuencia, el ser mismo se vio reducido a alcanzar un objetivo dominante sobre la naturaleza, el flujo de la experiencia fue determinado únicamente por medios racionales, privándole de la posibilidad de develarse enteramente sin restricciones.

1.5 EL CUERPO ABANDONADO

En el medio de este torrente de ecos atormentados estaba el cuerpo. Había sido ignorado, olvidado y rechazado como un medio para acceder al conocimiento; las impresiones que de él emanaban fueron severamente puestas en duda, pues sus instintos e impulsos *irracionales* lo mantenían ajeno del camino de la Verdad y el Bien. Descartes, en *Las pasiones del alma* ilustra en este trabajo la perspectiva moderna del cuerpo:

Como no concebimos que el cuerpo piense de ninguna manera, tenemos razón creyendo que todo tipo de pensamiento existente en nosotros pertenece al alma; y como no dudamos de que hay cuerpos inanimados que se pueden mover de tantas o más variadas maneras que los nuestros, y que tienen tanto o más calor [...] debemos creer que todo el calor y todos los movimientos que hay en nosotros, en tanto que no dependen en absoluto del pensamiento, sólo pertenecen al cuerpo.⁵⁹

El ser mismo de la humanidad poco a poco se fue ensombreciendo cada vez más, su identidad corporal estaba siendo erradicada, dejando fuera las oscuridades, el sufrimiento, las amargas sensaciones producidas por el sistema, hasta quedar completamente abandonado en un sistema rígido que no lo acepta en su totalidad: “el rostro humano, el

⁵⁸ Immanuel Kant, “¿Qué es la Ilustración?”, *Óp. Cit.*, p. 44.

⁵⁹ René Descartes, “Las pasiones del alma”, en *Óp. Cit.*, p. 464.

rostro de los hombres y el rostro con que lo humano se miraba a sí mismo, contemplándose en su espejo tranquilizador, desaparecía.”⁶⁰

La sombra fue avanzando hasta llegar a la colectividad, modificando tanto la relación humana en sociedad como con la naturaleza. Recordemos que se trata de la razón como eje de la experiencia, una razón instrumental utilizada para dominar la Naturaleza, sin importar si llevaba a la negación de los cuerpos.⁶¹

El avance tecnológico, por su parte, llevó al ser humano a una situación aún más precaria. Anteriormente se explicó la pretensión moderna por aumentar el progreso económico aprovechando las ventajas ofrecidas por la tecnología. Inmerso en la persecución de este objetivo, el cuerpo llega a un modo mecánico de desenvolverse.

Esta mecanicidad del cuerpo se ilustra claramente en las imágenes de la película *Tiempos modernos*, la cual, si bien es una crítica a la industrialización, presenta con claridad la imagen del cuerpo dentro del creciente desarrollo tecnológico. La escena de la fábrica muestra a los cuerpos inmersos en una constante rutina, realizando movimientos repetitivos; cuerpos aceptados únicamente a partir de las posibilidades de producción sin tomar en cuenta las necesidades de cada uno.⁶²

El cuerpo humano⁶³ se convirtió en un objeto gris, sin la posibilidad de externar lo que acontece en su interior. Sus anhelos, afectos y propiedades obedecen a los edictos del

⁶⁰ María Zambrano, *La agonía de Europa*, p. 69.

⁶¹ “¿Qué era lo que quedaba destruido?”

La forma, la forma humana y la del mundo que el hombre había revelado por la «teoría», la humanización del mundo. No se trataba, pues, solamente de la representación de lo humano, de la idea del hombre representada en todas sus magnitudes y medidas, sino de una visión humanizada de la realidad, lo cual significa un comercio con ella” en María Zambrano, *Óp. Cit.*, p. 76.

⁶² Charles Chaplin (Productor), Charles Chaplin (Director). (1936) *Tiempos Modernos* [Película]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions.

La escena de la fábrica puede verse en: <https://youtu.be/4N2mP1sYpY>

⁶³ A pesar de que no hubo buena recepción en el momento de su publicación, vale la pena citar a Julien Offray de La Mettrie para retratar al cuerpo en contraparte del mecanicismo: “The human body is a machine which winds its own springs. It is the living image of perpetual movement. Nourishment keeps up the movements which fever excites. Without food, the soul pines away, goes mad, and dies exhausted. The soul is a taper whose light flares up the moment before it goes out. But nourish the body, pour into its veins life-giving juices and strong liquors, and then the soul grows strong like them, as if arming itself with a proud courage, and the soldier whom water would have made flee, grows bold and runs joyously to death to the sound of drums. Thus a hot drink sets into stormy movement the blood which a cold drink would have calmed.” En: Julien Offray de La Mettrie, *Man a Machine*, notas de Gertrude Carman Bussey. Chicago, The Open Court Publishing Co., 1912, p. 93.

racionalismo, encadenando al sujeto, dejándolo aprisionado: “La única movilidad que le está permitida no es la suya, es la discontinuidad del absoluto. Es el absoluto lo que lo mueve, sin hacerlo moverse. Tal es la perfecta enajenación del sujeto, su estar encadenado.”⁶⁴

En este momento se percibe al cuerpo atrapado en un concepto instrumental, manteniéndolo silenciado por completo. Para Rudolf von Laban, coreógrafo y desarrollador de la técnica Laban,⁶⁵ “ese régimen del movimiento brusco propio de la vida supone un peligro: borra la memoria, impide la experiencia de asentarse. Por ello se produce un empobrecimiento de la vida sensorial y emocional, una capacidad de relación con el mundo cada vez menos completa.”⁶⁶

1.6 LA INCONTENIBLE CRISIS SE VISIBILIZA

Ahogadas en el grito de liberación y progreso del ser humano, poco a poco comienzan a cobrar fuerza las voces deladoras de la crisis. Al no ser escuchadas, acontecen diversos conflictos y guerras que fulminaron el espíritu moderno de grandeza establecido en Europa. La naturaleza, también negada e ignorada, a causa de la creciente industrialización, comienza a rebelarse mostrando su fragilidad y regresando los golpes recibidos.

Lo humano necesita de un refugio para enfrentar la desfavorable situación: el desarrollo tecnológico le arrastró a la mecanización del cuerpo, la crisis económica derivada de las guerras lo debilitó, trayendo enfermedades, hambruna, angustias... mientras el racionalismo instrumental, imperante en esa época, obligó al ser humano a callar las emociones, instintos y cualquier aspecto dentro de sí, no correspondientes con el sistema racionalista.

Por todo esto se aferraron a los ideales y nociones que antes les otorgaban seguridad y estabilidad, llegando al extremo de depender tanto de ellos como de la falsa idea de

⁶⁴ María Zambrano, *Notas de un método*, p. 68.

⁶⁵ En el capítulo siguiente se desarrollará su trabajo y la aportación realizada para el desarrollo de esta tesis.

⁶⁶ Annie Suquet, *Op. Cit.*, p. 389.

seguridad representada. Fue tal la obstinación de no querer desprenderse de ellos, que terminaron cegándose y ensordeciéndose hasta el punto donde fue imposible detener la catástrofe. Todo fue devastado, sólo quedaba el padecimiento sin la posibilidad de activar algún mecanismo adecuado para sobrevivir a dicho padecer, hasta que sus piernas se doblaron por completo y terminaron siendo absorbidos por la siniestra calamidad.

Occidente está en crisis... la experiencia está empobrecida, bajo el régimen de la racionalidad, se encuentra subordinada al proceso de conocimiento. Junto con el ímpetu del progreso característico de la Modernidad y el desarrollo de la tecnología, la experiencia quedó reducida a un concepto compatible únicamente con la ciencia y la mecánica. Greta Rivara externa que Zambrano visibiliza la crisis delatada en el “constante exilio del terreno de la vida que precisamente alude a los *ínferos del ser* y que ha sido olvidado y abandonado por la razón racionalista”.⁶⁷

El fuego de la dominación ardió y redujo a cenizas aquellos aspectos de la vida humana donde era posible evadir por un instante las rígidas estructuras del modelo racional sobre el que la experiencia debía girar. Se trataba de ese *algo* “en el hombre que no es razón, ni ser, ni unidad, ni verdad –esa razón, ese ser, esa unidad, esa verdad–,”⁶⁸ obligado por el racionalismo a ser oculto bajo cualquier circunstancia.

María Zambrano –como Nietzsche y Freud, por mencionar algunos– plantea que la comprensión de lo humano no está conformado enteramente por la razón, lo característico de la vitalidad humana ha sido ignorado y arrastrado al olvido. Lo cual, a final de cuentas, ha llevado no sólo a la experiencia empobrecida sino también al quebranto dentro del ser humano.

La esperanza del refugio encontrado en el racionalismo, llevó a abandonar a todo aquello fuera de su molde. Hubo un creciente abismo, el ser quedó orillado a una crisis tal, que era imposible dar cuenta de lo acontecido: ya no era sólo un empobrecimiento, también fue un enmudecimiento o imposibilidad de dar cuenta de la situación mediante el lenguaje racional:

⁶⁷ Greta Rivara Kamaji, *Óp. Cit.*, p. 89.

⁶⁸ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, 4ª ed., México, FCE, 2006, p. 25.

Al recaer su mirada sobre sí, al mirarse como tal, el sujeto se encierra opaco, porque se mira pretendiendo verse a sí mismo, y tal mirada, por su misma naturaleza, produce la opacidad, la soledad incomparable, el castigo de la falta de quietud, el arraigo, y la necesidad subsiguiente de tener que ir a buscarse más allá del sí mismo conceptual.⁶⁹

Las garantías y certezas de conocimiento producidas por la razón y su método científicista se convirtieron en objeto de cuestionamiento, pero constantemente se les puso en duda, hasta llegar al extremo de derribar los propios fundamentos del ser humano. En respuesta a esta situación, de acuerdo con Nietzsche, se dibujó el nihilismo en el panorama, lo que mostró la completa incapacidad del racionalismo para sostener la vida, pues al reducirla a términos racionalistas, muchos aspectos vitales quedaron excluidos y posteriormente olvidados. Es decir, el racionalismo fue incapaz de *abrazar la vida* en todo su esplendor:

También consideradas las cosas desde un punto de vista fisiológico descansa la ciencia sobre el mismo terreno que el ideal ascético: un cierto *empobrecimiento de la vida* constituye, tanto en un caso como en otro, su presupuesto, –los afectos enfriados, el *tempo* retardado, la dialéctica ocupando el lugar del instinto, *la seriedad* grabada en los rostros y los gestos (la seriedad, ese inequívoco indicio de un metabolismo más trabajoso, de una vida que lucha, que trabaja con más dificultad).⁷⁰

Zambrano encuentra la gran deficiencia del racionalismo en no haber permitido al ser humano aceptar el anhelo de estar siempre en contacto con el conocimiento de sí mismo: “Es el sentir el que moviliza la atención y la intención en esta búsqueda de lo que se ha escapado cayéndose de la realidad perdida y decaída. El sentir acusa la pérdida, la acción del sujeto de haberlo dejado perder.”⁷¹ El develamiento del ser ya no era transparente, al sumergirse totalmente en el racionalismo hubo partes de sí que fueron oscureciéndose. Entonces se vio en medio de un mar de soledad, ahogándose por completo y lo debilitándose aún más de lo que se encontraba.

La crítica a la racionalidad destaca el momento donde se comienza a vislumbrar de cierta falibilidad en el entendimiento. Por esto se vuelve necesario crear una nueva forma

⁶⁹ María Zambrano, *Notas de un método*, p. 52.

⁷⁰ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1997, §25.

⁷¹ María Zambrano, *Notas de un método*, p. 89.

de racionalidad, pues en aquel *momento crítico* de la historia, las explicaciones existentes sobre la realidad dejaron de corresponder con esta última.

La realidad y la naturaleza se habían desatado en su faceta más cruel sin darle oportunidad a la razón de evadir las consecuencias de haberla tenido contenida durante tanto tiempo. Por causa de las guerras, la sociedad Europea, acostumbrada a andar siempre con la frente en alto, se encontró de frente con la enfermedad, el hambre, la muerte y la destrucción.

Goethe, tras presenciar Weimar en octubre de 1806 después de los ataques franceses comenta sobre el administrador de los fondos de la ciudad: “que nunca había visto mayor imagen de desolación que la de este hombre, sentado en tierra, frío y como petrificado, con todos sus papeles en torno a él, dispersos y desgarrados [...] Parecía un rey Lear, sólo que Lear estaba loco y aquí era el mundo el que había enloquecido.”⁷²

La sociedad Europea convivió como pudo con este ambiente bélico y la razón continuó con su producción para que en medio de la inestabilidad el ser humano pudiera tener un sustento al cual pudiera ceñirse y no afrontar la caótica realidad. Pero a pesar de estos esfuerzos:

Adondequiera que dirigieses la mirada veías destrucción, desgarramiento, y en todas direcciones se divisaba sólo un futuro incierto; las fuerzas sociales e intelectuales se oponían estérilmente a las fuerzas políticas y éstas no podían por menos que percibir que el suelo burgués que las sostenía estaba conmocionado [...]; cada uno buscaba la ganancia azarosa e instantánea que el día quería repararle.⁷³

En conjunto, esto representa un collage de imágenes desgarradoras que llevan a la civilización occidental a un *punto de quiebre*. El humano termina quedándose mudo y sin la capacidad ni la fuerza de externar aquello por lo que ha pasado y lo ha llevado a su condición actual. Cien años después, incluso, encontramos en la prosa de Benjamin: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años

⁷² J.W. Goethe, “Werke X”, p. 491, citado por Rüdiger Safranski en *Op. Cit.*, p. 111.

⁷³ Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten I*, p. 244, citado por Rüdiger Safranski, *Ibid.*, p. 194.

después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído.”⁷⁴

La humanidad llega al quebranto, los ideales del progreso, la conquista, la dominación derivan en una guerra abrasadora que silencia al ser. Esta guerra fue entendida “como el inicio de una nueva barbarie que hundía sus raíces en la modernidad y que se debía al desarrollo erróneo de los ideales de la Ilustración, que habían perdido su sentido original y, además, resultaban ineficientes.”⁷⁵

Aquella sociedad Moderna europea que había vivido engrandecida se encontraba enferma, agonizante y sin posibilidades de desahogar sus tormentos. Era “un “malestar” que la afecta primero débilmente, pero después, a partir del siglo XVI o del siglo XVIII, de manera cada vez más aguda, hasta convertirse desde finales del siglo XIX en un horizonte anímico verdaderamente determinante de la experiencia cotidiana.”⁷⁶

Parecía no haber salida, ni cura, al ser humano sólo le quedaba aferrarse a los conceptos heredados por el racionalismo. De la mano de la decadencia europea aparecía la denunciada crisis de Occidente, Nietzsche fue quien externó por primera vez la preocupación generada por el nacimiento de las crisis. En el *Crepúsculo de los ídolos* enuncia: “Todo lo que los filósofos han venido manejando desde hace milenios fueron momias conceptuales; de sus manos no salió vivo nada real. Matan, rellenan de paja, esos señores idólatras de los conceptos, cuando adoran, —se vuelven mortalmente peligrosos para todo, cuando adoran.”⁷⁷

La filosofía fue incapaz de responder a las necesidades de la humanidad. Las vías creadas para colocar al sujeto al frente de la experiencia provocaron vacíos, problemáticas de identificación con lo idealizado y la realidad. Se trata, en consecuencia, de una generación herida por el conflicto. Es un grupo desgarrado e indefenso, inmerso en un exterior donde todo ha cambiado. Todo lo que alguna vez produjo certezas, el suelo fijo utilizado como de punto de referencia, no sólo para el conocimiento, también para la

⁷⁴Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Taurus, Argentina, 1989, p. 168.

⁷⁵Carlos Marzán, *Óp. Cit.*, p. 47.

⁷⁶ Bolívar Echeverría, *Óp. Cit.*, p. 24.

⁷⁷ En Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1972, §1 en “La «razón» en la filosofía”.

experiencia, ya no estaba. Sólo quedaba el rumor del dolor, la debilidad del cuerpo enfermo y los ecos de la guerra.

Los factores se confabulaban, la razón se veía cada vez más acorralada, el empobrecimiento y enmudecimiento frenaban el impulso progresista, entorpecían su movimiento, volviéndolo lento hasta llegar a cortar su flujo. De todos los aspectos alrededor de la crisis de Occidente, resalta principalmente la del pensamiento, pues su actividad se vio coartada tras caer del pedestal donde se encontraba. Su trabajo quedó frenado tras verificar la pérdida de vigencia del método racional para las necesidades de ese tiempo.

La imposibilidad para enunciar el pensamiento llevaba a la necesidad de reformular su modo de trabajo. Si bien hasta este momento seguía el modo racional-instrumental, ahora era preciso romper con aquel molde para buscar uno que reanimara los aspectos olvidados de la experiencia.

1.7 LOS ESBOZOS PARA EL CAMINO DE LA AMPLIACIÓN DE LA EXPERIENCIA.

Se comenzó a buscar una forma del pensamiento donde fuera posible encontrar puntos de fuga para los aspectos humanos acumulados en el olvido de la razón y por tanto sin importancia para la experiencia, causantes de haber llegado al vacío en donde el ser humano se encontraba atascado y del cual no era posible liberarse definitivamente.

Pero antes de poder llegar a una resolución, los ecos del vacío resonaban y desembocaban en el temor humano de iniciar nuevamente una forma para el pensamiento compatible con cualquier forma de la vida. Pero, si todo parecía perdido, ¿qué quedaba? ¿Quién se atrevería a actuar después de despertarse entre los escombros que dejaron los ídolos caídos? “¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde

se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? [...] ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la noche y más noche?”⁷⁸

Tras encontrarse con los clamores del humano famélico de experiencia y la falta de un suelo firme como fundamento metafísico de la experiencia misma, se puede ubicar el punto agudo del problema en el establecimiento de la razón al centro de la experiencia. Gracias a esto, aparece la incompatibilidad de la vida y los impulsos vitales que exceden a la razón, con el pensamiento.

La Modernidad se percibe en continuo movimiento por estar buscando incansablemente el progreso y la independencia de la sociedad humana. Pero al aparecer la crisis, el movimiento se detuvo, la razón deja de ser el mejor aliado y aparece entonces la imagen de la filosofía traidora; traidora de la vida misma, así como ajena de los móviles para la experiencia que exceden a la razón, pues tanto una como otros no son elementos capaces de hacer aportaciones a la experiencia.

El trabajo de María Zambrano, como el de los críticos de la modernidad, tales como Nietzsche, Benjamin, entre otros, no está limitado a la crítica del tiempo y la cultura de su presente. Su propuesta busca ampliar el campo de la filosofía y las categorías de la experiencia en los aspectos aparentemente nulificadores del *ser* propio de lo *humano*, para volver a considerarlos en la concepción de la vida invadida por la tradición racionalista.

Es preciso para la filosofía, por lo tanto, reconocer su historia, *descender a los inferos del ser*⁷⁹, buscar y recuperar aquellos aspectos vitales olvidados en el camino. Pero para este proceso es necesaria una nueva perspectiva capaz de concebir diferentes modelos de pensamiento y de la razón misma. Para posibilitar, desde este momento, pensar sin dar la espalda a todo lo que es parte del *ser humano*, lo cual, reitero, no es exclusivamente racional.

Zambrano, como síntomas de una época, busca generar caminos alternos para la filosofía con el propósito de revertir la situación actual. Sin embargo, es necesario tomar en

⁷⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La ciencia jovial*, Monte Ávila, Venezuela, 1985, §125.

⁷⁹ Con “inferos del ser”, María Zambrano se refiere a *lo otro* de la filosofía, “lo que el racionalismo no consideró dentro de sus límites, de sus lineamientos y horizontes y que en la perspectiva de esa misma razón racionalista se llamó “irracional”. Greta Rivara Kamaji, *Ibid.*, p. 101.

cuenta a la tradición, de manera que el pensamiento producido a partir de estos nuevos ejes no sea ajeno a la historia y a su vez, sea capaz de superar aquellas condiciones limitantes del sujeto y de su pensamiento en la condición actual.⁸⁰

Para iniciar el planteamiento de una nueva forma para el pensamiento era necesario caminar en otra dirección. Hasta ahora, el proceso racional se había mantenido en una línea recta, su movimiento seguía siempre un patrón y no permitía la divergencia. Era urgente devolverle la vida al camino, darle movimiento y fluidez, buscarle una nueva forma, la cual, de acuerdo con María Zambrano, derivaría en una forma espiral para poder desplegar la vida en un movimiento continuo incapaz de dejar fuera a las voces no racionales ni de apartarlas de la filosofía: “Pues la vida es como una columna o espiral que asciende creando planos nuevos. Es verdadera y propia creación”⁸¹

Además, del continuo movimiento vital, era necesario reconocer al *ser humano* desde un punto de vista ontológico. Pues, según Zambrano, es en la ontología en donde se debe reconstruir el pensamiento, aceptando la luz y sombra del *ser*, matices imposibles de ser reducidos completamente al ámbito racional. Se aceptarán, por lo tanto, los aspectos no concebidos con la razón, sin que ello implique una falta de saber o una imposibilidad para el conocimiento. La doctora Rivara agrega que: “El único punto de partida posible en términos fenomenológicos no es otro que el de la existencia [...] pues el ser humano no es originariamente sujeto, ni yo, ni conciencia (teórica), ni tampoco es el mundo un objeto.”⁸²

Era necesario, siguiendo esta argumentación, ampliar los horizontes del pensamiento para permitir el libre tránsito de todo lo contenido en el ser humano dentro de sus categorías, a través de un movimiento no lineal ni rígido, sin la obligación de seguir exclusivamente a un modelo cientificista. Esta nueva forma debería estar en sintonía con los clamores arrastrados por la vida desde que el cuerpo y aquellos impulsos vitales fueran vejados y exiliados del proceso para acceder al conocimiento. Así, la razón podría reconciliarse con el cuerpo para poder dar paso a un pensamiento obediente a las

⁸⁰ Como acotación a esta idea, es necesario mencionar uno de los puntos que resaltan en el pensamiento de Walter Benjamin: la memoria, aquel aspecto humano capaz de superar sin olvidar aquellos aspectos presentados y que han enturbiado nuestro camino. Cfr. Maevna Gámez, “La temporalidad y la experiencia en el *Libro de los pasajes* de Benjamin” en *Encuentros filosóficos. VI Coloquio de doctorandos*, Aldo Guerreros (coord.), Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, UNAM, México, 2014.

⁸¹ María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid 1998, p. 155.

⁸² Greta Rivara, *Op. Cit.*, p. 20.

necesidades del presente sin negar los aspectos vitales de los cuales está conformado el *ser humano*.

Hablar de un cambio en la forma del pensamiento lleva a plantear la necesidad de un nuevo método para la filosofía misma. Éste será visto como un “camino a recorrer una y otra vez [...]. Un comienzo que es al par un final, un puro presente, aunque lo que proponga y exija sea un tiempo a recorrer, un tiempo sucesivo.”⁸³ Su proceder no será exclusivamente racional, también abarcará aquellos aspectos pertenecientes tanto al ámbito emocional como al de la experiencia en la vida misma, para así poder abandonar el rígido molde creado por los ideales modernos.

Asimismo, este nuevo método debía encontrar un modo de la razón capaz de *mostrar* al ser sin la pretensión de dominar su entorno. Se buscará representarlo sin querer encerrarlo en conceptos o teorías estáticas.

El lenguaje también deberá transformarse. Zambrano encuentra al lenguaje racional incapaz de agotar todas las formas en que el ser se devela, pues en éste también habita “lo inefable, lo que no encuentra palabras ni forma alguna de decirse, que es el signo de los sucesos más hondos e íntimos, esos que se nombran el «fondo del alma». Para ellos raramente se encuentra la palabra, y si se encuentra es por el camino indirecto del arte y la poesía”.⁸⁴

Para este fin, se utilizarán los recursos del lenguaje poético para concebir al pensamiento sin limitaciones conceptuales. Será una forma de participar de la filosofía compatible con el trabajo de la poesía, pues según Zambrano, ésta es “expresión misma de la vida en su misterio, sin renunciar en ningún momento a la seguridad que la razón entraña.”⁸⁵ Así podrá comenzar, finalmente, a superar los obstáculos que creó la tradición en el sistema racionalista.

El antecedente de la crítica a la razón está en la obra de Friedrich Nietzsche, quien le recuerda al ser humano su incapacidad para autodenominarse como un ser plenamente racional, cuya existencia pueda ser definida únicamente en conceptos pertenecientes a un

⁸³ María Zambrano, *Notas de un método*, p. 18.

⁸⁴ María Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 108.

⁸⁵ Greta Rivara Kamaji, *La tiniebla de la razón: La filosofía de María Zambrano*, p. 63.

sistema científicista. Busca demostrarle, asimismo, la vida latente identificada con el *ser* dentro de los espacios representados por su cuerpo y sus instintos:

Detrás de los más altos juicios de valor por los que hasta ahora ha sido dirigida la historia del pensamiento, se ocultan malos entendidos acerca de la constitución corporal, ya sea de los individuos, de los Estados o de razas enteras. Se puede considerar a todas esas audaces extravagancias de la metafísica, especialmente sus respuestas a la pregunta por el valor de la existencia, por lo pronto y siempre, como síntomas de determinados cuerpos; y aun cuando tales afirmaciones del mundo o negaciones del mundo hechas en bloque, evaluadas científicamente, carecen del más mínimo sentido, entregan sin embargo, al historiador y al psicólogo importantísimas señales en cuanto síntomas, según hemos dicho, del cuerpo, de sus aciertos y fracasos, de su plenitud, poderío, autoridad en la historia, o, por el contrario, de sus represiones, cansancios, empobrecimientos, de su presentimiento del fin, de su voluntad de final.⁸⁶

Los síntomas del cuerpo ya han sido enunciados. La propuesta nietzscheana pretende hacer escuchar las voces dentro de éste, detonadas por la imposición del racionalismo. Es importante reconocerlas, pues éstas responden a las necesidades propias de los sujetos en su vida. Éste es sólo un fragmento del edificio filosófico de Nietzsche, pero en este momento de la tesis, permite localizar el clamor de todo lo negado y oculto para recuperar su lugar en la experiencia humana y poder *ser*, *manifestarse* y *aparecer*, es decir, desplegar completamente al ser:

Después de Nietzsche, el ser del hombre no pudo seguir develándose como absoluta y privilegiadamente racional. Algo, desde el fondo donde el cuerpo gime, clamaba por emerger, por ser nombrado y reconocido, ya no medido, calculado, cuantificado ni reglamentado. Esa criatura trágica, ese hombre deviniente, finito, efímero, corporal reclamaba el descubrimiento de los íferos que yacían en su ser.⁸⁷

María Zambrano es consciente tanto de la crítica de Nietzsche como de la situación del cuerpo y su necesidad de emerger en la producción cognitiva y, en consecuencia, de la experiencia. Retomando los planteamientos nietzscheanos, Zambrano delinea en su discurso los nuevos términos para concebir al pensamiento y la reivindicación de los caracteres poéticos como un método plausible para el discurso filosófico.

⁸⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La ciencia jovial*, §2.

⁸⁷ Greta Rivara, *Óp. cit.*, p. 80.

Por otro lado, en la lectura de *Sobre el programa de la filosofía venidera*, de Walter Benjamin, aparece la posibilidad de construir una nueva filosofía considerando las concepciones del sistema filosófico de Kant sobre la experiencia y el conocimiento, para regresarlas a la tierra y así permitir al humano enfrentarse a la crisis que lo aqueja:

De esta manera se le plantea a la filosofía contemporánea una exigencia fundamental y las condiciones de su cristalización; la propuesta de constitución de un concepto de experiencia más elevado, con fundamentación teórico-epistemológica, dentro del marco del pensamiento kantiano. Y éste, precisamente, debe ser el objetivo de la inminente filosofía: que una cierta tipología del sistema kantiano sea resaltada y elevada para hacer justicia a una experiencia de más elevado rango y alcance.⁸⁸

Aparece, como se ve en la lectura de Benjamin, la importancia de re-definir el pensamiento sin dejar afuera la tradición para prevenir una recaída en esta situación. No es posible empezar de cero, puesto que se corre el riesgo de repetir los errores y estancarse en aquel momento crítico. Con esto, queda reiterada la crisis de Occidente, la pobreza de la experiencia y la necesidad de nuevos lenguajes y discursos para la filosofía.

Benjamin propone enfrentar la crisis reconociendo la inmensidad del abismo donde se encontraba la filosofía, abandonar el camino en el cual se dirigía y analizar qué de la historia era valioso recuperar dentro de la construcción de una nueva filosofía capaz de sanarse tanto a sí misma como a su relación con el ser humano y con la experiencia misma.

Esto implica un rompimiento que pide a la filosofía regresar a la *condición barbárica*:

¿A dónde le lleva al bárbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa. Porque querían tener mesa para dibujar. Porque fueron constructores.⁸⁹

Para renovar el camino de la filosofía es preciso despejar la mirada, desenterrar los vestigios de la experiencia y dejar fluir al pensamiento para dejarla recorrer los escombros

⁸⁸ Walter Benjamin, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1988, p. 77.

⁸⁹Walter Benjamin, *Experiencia y pobreza*, *Óp. Cit.*, p. 169.

de la cultura, la filosofía. Y así poder dejar atrás aquello que la limita, silencia y aísla, tras haberse vuelto incapaz de comunicar la experiencia.

La revisión de la tradición filosófica implicaba forzarla a mirarse de nuevo a sí misma, para revelar todo lo negado por el racionalismo predominante y arrastrarla a reconocer los desvaríos cometidos. Todo esto, para darles un sentido diferente del poseído y poder superar las limitaciones que mantenían constreñido al ser. Era necesario *distorsionar* la tradición para que dejara de ser ajena a lo humano: “La historia y la tradición misma necesitan renacer, reaparecer; lo cual sucede más intensamente aún en la personal historia, sin necesidad de que esté especialmente entretejida con la historia de todos.”⁹⁰

Pero no bastaba con la alteración de la percepción del presente: la recuperación del pasado para rescatarlo significaba hacer uso de la *memoria*, recordar y volver a pensar los saberes sobre el tiempo y la vivencia para recuperar el espacio vital dentro del pensamiento y así poder cambiar la perspectiva de la experiencia y en consecuencia enriquecerla.

Para María Zambrano, por otra parte, el reinicio de la filosofía debía apuntar desde el reconocimiento del ser. Había que encontrar aquella palabra para decirnos, definirnos sin excluir algunos aspectos sobre otros. Es decir, el planteamiento ontológico que en el camino se había perdido y desatendido. El vacío de la Modernidad lo había llevado a un estado de incertidumbre ontológica. Lleno de angustia por la eminente finitud, le es preciso replantear el *ser*, definiéndolo como una herida desde donde brota la vida y la conciencia misma.

Reconociendo en el sujeto algo más aparte de ideas y pensamiento, se busca retratar la imagen del cuerpo debilitado por la crisis, en continuo padecer tras concientizarse de su finitud, pero aún a pesar del más profundo dolor, busca ir más allá de aquel estado para no estar anclado en él. Al final, María Zambrano nos hace ver en el humano a un ser en constante movimiento y devenir. Su existencia es mutable, continuamente se busca y se crea.

⁹⁰ María Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 16.

Esta nueva forma de la filosofía deberá aceptar su génesis y la temporalidad en que está inserta, por más oscuridades pudieran provocar en su actividad. Esto la llevaría a concebir la tradición occidental dentro de su situación actual y dejar la historia en la conciencia, para poder abrir el método a la experiencia de la vida.

Se busca, en resumen, un cambio en la visión y perspectiva del ser humano empobrecido para poder reconstruirse y poder expresar el pensamiento sin dar la espalda a todo lo constituyente del *ser humano*⁹¹.

La razón buscada para la reforma del entendimiento es aquella *brotante* de la vida, la cual refleja enteramente el ser mismo de lo humano. Reconoce hasta los impulsos creativos producidos por las impresiones vitales capaces de enriquecer nuevamente a la experiencia.

Será una razón ampliada cuestionando los límites de la razón tradicional, *descendiendo a los ínferos* y rescatando sus posibilidades infinitas, para poder tener una razón capaz de describir el develamiento de la vida tal y como se manifiesta, expresándola sin la necesidad imprescindible de aclararla.

Frente a la exigencia racionalista, aparece la *razón vital*. Se distingue por aceptar la relación de la humanidad con su entorno, la cual no es únicamente intelectual, pero inherente a esta relación hay una serie de características vitales e indisolubles del ser. Por esto no basta con dar cuenta de dicha relación, pensarla o teorizar sobre ésta, sino que es estar en ellas y con ellas; por su parte las relaciones de la humanidad con la realidad, se enfocan en estar activamente actuando sobre la experiencia del sujeto.

⁹¹ Si bien ya se ha dicho que el sistema filosófico racionalista entró en crisis por abandonar los impulsos humanos incompatibles con éste, María Zambrano define al *ser humano* manifestado desde varias perspectivas (religiosas, literarias, políticas y sociales). Por ello, privilegiar la *episteme* termina por anular al *ser-hombre*, pues su manifestación no se agota en dicho campo. Por lo tanto, el conocimiento racional no es el único medio para pensarlo.

1.8 UNA NUEVA FORMA DE LENGUAJE PARA RETRATAR LA REALIDAD

Para poder acceder a los hallazgos de la filosofía es necesario reformular el modo de proceder de la razón. Deberá abandonar la limitante postura racionalista, ahora andará con apertura y sin negar el asombro, no tendrá la necesidad de ceñirlo todo en un rígido sistema conceptual. Se permitirá contemplar sin coartar libertades, sin la ansiedad de describir, teorizar y otorgarle estatuto de conocimiento; ofreciendo así la posibilidad de elevar lo develado del ser al pensamiento. Es necesario “abismarse [para] llegar a las raíces y al despojamiento, para despejar las cosas, alumbrar su verdad y sostenerlas en su diferencia singular, es decir, 'salvarlas'.”⁹²

El punto de partida ahora será la existencia misma, la vida y no conceptos vacíos con una gran carga teórica, sin nada qué decir al oído humano. Esta es la base del planteamiento más significativo de María Zambrano y el fundamento principal de la propuesta de esta tesis respecto a la unión de la danza con la filosofía: la *razón poética*.

La razón poética envuelve una serie de trazos en los cuales se dibuja a la razón siendo compatible con la forma de vida de la humanidad, reconciliándola con aquellas rupturas provocadas por el racionalismo radical, el abandono del cuerpo y las circunstancias sociales. Su planteamiento implica una reformulación en los procesos filosóficos en donde la vida no sea escindida ni limitada. “No hay método en principio, pues, para el saber de la vida. Porque la vida es irrepetible, sus situaciones son únicas y de ellas sólo cabe hablar por analogía y eso haciendo muchos supuestos y aun suposiciones”⁹³.

Los elementos constantes en la razón poética son la dinámica y el movimiento, los cuales son necesarios para mantenerla activa. Al estar siempre en movimiento no se queda estática, por lo cual no da nada por sentado. El carácter poético renueva a la razón, le permite recuperar el asombro por el *aparecer del ser*, así como de su mostración y manifestación. “No da nada por sabido ni presupone tampoco que dará claridad a lo oscuro

⁹² Greta Rivara Kamaji, *Op. Cit.*, p. 108.

⁹³ María Zambrano, *Notas de un método*, *Óp. Cit.*, p. 107.

o sacará a lo desconocido de su ignoto carácter para volverlo claro, aclarable, aprehensible, concepto”⁹⁴.

Al regresar a la pregunta por el ser –tema fundamental de la filosofía– y comenzar la vía para la ampliación de la experiencia, poco a poco se encuentran aquellos principios esenciales de la vida olvidados mientras el dominio del racionalismo representaba la guía de la experiencia. Asimismo, la mirada renovada del pensamiento dejaba fluir aquellos aspectos sombríos a la razón para poder comprender al *ser* plenamente.

El asombro resaltó en esta búsqueda por la conciliación del pensamiento con el ser humano. Recuperar la capacidad de asombrarse de su entorno dio pie nuevamente a la reflexión filosófica. Gracias a la razón poética de Zambrano, la razón recupera la posibilidad del asombro: “es una razón que puede volver a asombrarse del aparecer del ser, de la mostración del aparecer; una razón que recupera la palabra asombrada y viviente que al mostrarse muestra que al aparecer aparece y deja aparecer.”⁹⁵

La razón poética es onírica, infrahistórica y metafórica. Es la conciliación entre teoría y vida. No pretende sustituir cualquier forma de razón, ni edificarse como el único modo de expresar al pensamiento. Busca, en cambio, la transformación necesaria para romper con los lineamientos de la tradición que arrastraron al ser humano a la crisis.

Zambrano encuentra en las expresiones poéticas la fuerza necesaria para armonizar la relación del lenguaje racional con el ser de las cosas, la cual no había podido ser representada en su totalidad por la razón. Ya no se trata de una forma lingüística vacía ni estática, ahora se esforzaba por nombrar la realidad lejos de lo dictaminado por el racionalismo instrumental. Buscaba retratar la singularidad de las cosas, su unicidad junto con todos los aspectos que la construyen. Con esto se abre la posibilidad de conciliar la angustia y el dolor provocados por el racionalismo. El ser, el cuerpo, la naturaleza podrían dejar de ser vistos como instrumentos y ser reconocidos como medios para acceder a una nueva forma de conocimiento.

Fuera de la visión instrumentalista, la razón poética permite activar los aspectos sensoriales del ser humano en relación con su entorno para poder ampliar la concepción de

⁹⁴ Greta Rivara Kamaji, *Ibid.*, p. 22.

⁹⁵ Greta Rivara Kamaji, *Ibid.*, p.21.

la realidad. La experiencia corporal, en este momento cobra fuerza como una vía para estudiar y relacionarse la realidad, para poder dar cuenta de los clamores silenciados tras la guerra.

La razón sería, pues, siempre vital, siempre viviente; [...] la razón no puede ser un círculo; quizá una elipse, con dos focos, en los cuales uno sostiene y el otro es sostenido. La razón, por tanto, ha de encontrar sus propios y adecuados movimientos a la situación: la razón vital, la razón viviente, la razón poética –que aparece al final, si es que aparece, si es que no está en el principio.⁹⁶

Además, puede producir la descripción del ser de las cosas sin acotarlo al modo racional, porque utilizar el lenguaje poético permite describir la realidad sublimando la experiencia en algo que despierte la vida dentro del ser. Este modo de relacionarse con el exterior implica establecer una relación sensorial con los objetos de su reflexión.

Se trata de un cambio de paradigma concentrado, en primer lugar, en el uso dado por la razón al lenguaje y en la búsqueda de posibilidades para ser capaces de generar nuevos espacios para el pensamiento. Como sabemos, María Zambrano nos habla de un lenguaje vacío en la Modernidad, el cual no enriquece en ninguna medida la experiencia humana. El lenguaje de la razón, o incluso el utilizado habitualmente está limitado porque es un instrumento de dominio utilizado por el ser humano para someter tanto a su entorno como a la realidad misma.

La redención del asombro le devolvió movilidad a la razón, dejó de ser cautiva de los intereses y deseos utilitaristas para finalmente poder salir de la oscuridad, después de reponerse del ocaso de Occidente. La naturaleza poética del pensamiento de Zambrano permite liberar el movimiento de la razón hacia todas direcciones, respondiendo al dinamismo vital alrededor del ser humano. Correspondiendo, asimismo, con las continuas transformaciones que dirigen a la humanidad a no estar siempre parado en el mismo lugar.

El destello poético permite a la razón concebir aquello que la excede, los aspectos humanos imposibles de ser expresados a través tanto del lenguaje racional, como de los contornos delineados por el racionalismo. En consecuencia, el conocimiento dejará de responder únicamente a los ceñidos anhelos de la ciencia y permitirá al ser humano

⁹⁶ María Zambrano, *Notas de un método*, *Óp. Cit.*, p. 128

desahogar su agonía, dolor y aquellos aspectos tanto sensoriales como corporales, los cuales desde hace mucho tiempo no participaban del modelo científico-racionalista imperante en la Modernidad.

“El poeta [por su parte] saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser.”⁹⁷ En este punto, la imagen del poeta se contrapone con la del filósofo sin buscar una jerarquización en cuanto a la formulación de la ampliación de la experiencia se refiere. Mejor dicho, se busca complementar el trabajo del poeta con el del filósofo.

En el planteamiento de Zambrano el trabajo poético está al centro de la mesa, gracias a su capacidad de describir la realidad sin reducirla a conceptos ni capturar al sujeto y su ser en abstracciones ni conceptos rígidos. Sin embargo, su propuesta no pretende poner a la poesía por encima de cualquier producción del pensamiento, ni de alzarlo como el discurso definitivo para la reforma del entendimiento necesaria para abrir camino a la ampliación de la experiencia.

El rescate acontecido cuando la razón desciende a los *ínferos del ser* incluye entrar en contacto con los infiernos o las oscuridades a veces ocultas o incluso negadas, las cuales es necesario atreverse a enfrentar: el ojo debe dirigirse de frente hacia la tragedia, la catástrofe y la desdicha sin intentar aminorar o esconderse del horror producido. El ser humano debe abandonarse tanto al miedo provocado por la pérdida de estabilidad, claridad y seguridad establecidas por el racionalismo como al miedo de perder un punto de referencia en el fundamento del ser.

Es decir, el pensamiento ahora deberá hacer visible el lugar de nuestro infierno y paraíso, pues “la pérdida del centro, de sus sentidos, de su ausencia misma, exige el horizonte como la máxima llamada, como lejanía remota, como presencia inalcanzable. Sólo cuando la esperanza se desata, el corazón se tiende hacia él irrefrenablemente.”⁹⁸

⁹⁷ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, *Óp. Cit.*, p. 23.

⁹⁸ María Zambrano, *Notas de un método*, *Óp. Cit.*, p. 39.

Con estas reformas, ahora la pregunta por la definición del ser humano abarcará categorías no necesariamente construidas anteriormente ni reducidas al dominio de la realidad o la extrema racionalidad. Esta pregunta partirá de la angustia provocada por la falta de fundamento, para construir cimientos que sanen las heridas y cubran las necesidades del presente desde la agonía padecida.

Los cambios propuestos por esta línea de pensamiento representan un cambio para el proceder de la filosofía. Pues si el entendimiento ya se había reformado y el lenguaje pretendía representar la realidad sin dominarla, es natural aterrizar las consecuencias de estas transformaciones en el método filosófico. Siendo éste ahora un “camino a recorrer una y otra vez [...]. Un comienzo que es al par un final, un puro presente, aunque lo que proponga y exija sea un tiempo a recorrer, un tiempo sucesivo.”⁹⁹

Otra de las transformaciones necesarias residió en el concepto de *crítica*, pues debía ser ampliado para no tratarse únicamente de un elemento deconstrutor¹⁰⁰. Hacer uso de la crítica, de forma similar a los conceptos ya transformados, debía ser capaz de revelar a la luz lo incondicionado y así poder desobjetualizar¹⁰¹ a la experiencia aún cautiva de la relación de dominio impuesta por el racionalismo.

La pretendida reconciliación de la vida con el pensamiento pretende cambiar la forma de enfrentar los aspectos de la realidad difíciles de asimilar, por los cuales fue necesario abrazarse del racionalismo para enfrentarlos. Para esto, es necesario para los seres humanos aceptar que:

Somos ese ente cuyo ser consiste en preguntarse cuál es su ser y responderse diciendo que ese ser es finitud. Podemos dejar de relacionarnos de modo tan traumático y evasivo con esa finitud. Podemos reír por esta vida que, si bien hiere justo por su fragilidad, también es la condición de posibilidad de inventar sentidos y transformar valores. Podemos aceptar la ausencia de fundamento (porque cabe la posibilidad de hablar de fundamento en otro sentido). Podemos revalorar la cotidianidad, nuestra diaria existencia en donde somos y vivimos nuestra libertad. Podemos afirmar, a partir de sabernos finitos, nuestra capacidad creativa, autoconstructiva.¹⁰²

⁹⁹ María Zambrano, *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁰ Previamente se habló de los alcances de la crítica. Los cuestionamientos fueron en aumento hasta destruir los cimientos de la humanidad. En este párrafo se resalta la búsqueda por eliminar la connotación negativa de la crítica.

¹⁰¹ Por *desobjetualizar* me refiero a terminar con la concepción de la experiencia a partir del paradigma del racionalismo instrumental.

¹⁰² Greta Rivara Kamaji, *Op. Cit.*, p. 174.

La razón poética: “es la captación de lo que se presenta, tal como se presenta, sin imponer la violencia del orden del sistema”¹⁰³. Esto permitiría el *estar* y convivir de la razón con la realidad sin violencia, reconociéndola sin darle estructura. Se trata del medio para poder descender a los ínfimos del ser. No es una promesa, pero es capaz de conservar las cosas en su *aparecer* sin olvidar la infinitud de posibilidades de desplegarse. Desde una perspectiva fenomenológica, es un modo de visión revelador de las cosas sin intentarlas mantener cautivas en la teoría, más bien amplía la perspectiva aceptando enteramente el *ser* propio de lo *humano*.

Se trata de un método entendido como un *modo* del ser, de *abrirse* al mundo y estar en él. Es un modo de la filosofía descubierto nuevamente con la capacidad de asombrarse para abrirse al misterio implícito en la vida, esto significa el abrazo a la potencia vital por parte del pensamiento. Por otra parte, en este método la ontología tiene mayor importancia sobre la epistemología, permitiendo el establecimiento de órdenes nuevos en la esfera filosófica.

Trabaja con la propuesta del arte como un lugar privilegiado para el *aparecer* de fenómenos ignorados por la filosofía, los cuales impulsan la vida desde un ámbito siempre vivo y palpitante. También puede ser una manifestación de los fenómenos participantes de temas propiamente filosóficos. Estos elementos permiten concebir “un amplio conjunto de temáticas en las que puede ocuparse la reflexión filosófica y sobre todo a una clase de saber que puede decir lo que el racionalismo ha callado.”¹⁰⁴

Cuando las palabras de María Zambrano toman una forma de expresión poética forman una obra *mistérica* develadora de un amplio abanico de horizontes convertidos en un lenguaje velado que ofrece a la filosofía una plena inocencia de la palabra para su discurso.

Esta inocencia había quedado atrás al pretender dominar todo para reiterar una idea de superioridad sobre la naturaleza y la humanidad. Con la recuperación de la mirada inocente, la filosofía puede aproximarse a la realidad y al ser, como mencioné previamente,

¹⁰³ Greta Rivara Kamaji, *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁴ Greta Rivara Kamaji, *Ibid.*, p. 117.

alejada de la violencia provocada por el racionalismo pragmático, con la pura pretensión de apreciar su develamiento: “La verdad se reconoce ya como parcial y la misma razón descubridora del ser, reconoce la diferencia injusta entre lo que es, y lo que hay. Al hacerlo así, se acerca al terreno de la poesía.”¹⁰⁵

La vía poética en el proceder de la razón se constituye en términos de una *praxis creadora*, cuya acción transgrede los límites pragmáticos hasta ahora constituidos para la experiencia. En su acción en el porvenir, toma en cuenta todos los aspectos dentro del ser y busca expresarlos en un lenguaje *significante* para todos los cuerpos y mentes que accedan a ella.

1.9 LAS METÁFORAS SE CONSTRUYEN EN EL PENSAMIENTO

La razón poética se apoya de las metáforas (recurso utilizado en la poesía literaria) para poder aproximarse al *ser* de las cosas, devolviéndole la vida al *logos* y detener la construcción de conceptos vacíos para el ser humano. Las metáforas, sin embargo, no son sólo un recurso literario, en este momento pasan a ser formas cognitivas con las que pensamos y nos relacionamos con el mundo. Zambrano la define como:

Una forma de relación que va más allá y es más íntima, más sensorial también, que la establecida por los conceptos y sus respectivas relaciones. [...] No se trata, pues, en la metáfora de una identificación ni de una atribución, sino de otra forma de enlace y unidad. Porque no se trata de una relación «lógica» sino de una relación más aparente y a la vez más profunda; de una relación que llega a ser intercambiabilidad entre formas, colores, a veces hasta perfumes, y el alma oculta que los produce.¹⁰⁶

Podemos encontrar diversos tipos de metáforas, pero con funciones filosóficas. El lenguaje producido por la metáfora en el discurso filosófico permite abrir una forma de la realidad anteriormente inaccesible al entendimiento. Asimismo, incorporar las metáforas

¹⁰⁵ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, *Óp. Cit.*, p. 116.

¹⁰⁶ María Zambrano, *Notas de un método*, *Óp. Cit.*, p. 120.

como una forma cognitiva dentro del pensamiento, permite una relación más íntima, cercana y profunda del ser humano a lo largo de su historia.

Sin embargo, no se trata de una estetización de la razón, se trata de una descripción de carácter fenomenológico centrada en el *ser* propio de lo *humano* y de las cosas. Es una reconciliación de la razón con la vida. Es la recuperación de la nitidez de la mirada nublada de la humanidad famélica perdida en la oscuridad por pretender capturar a la realidad en conceptos cuadrados incompatibles con la discontinuidad y heterogeneidad de la vida.

Hablar de una reconciliación entre la vida y la razón lleva a la visión de la filosofía vitalista de Nietzsche y Zambrano. Al apropiarse de esta postura dentro de la tesis, resulta una perspectiva del cuerpo como una vía para el conocimiento. Este nuevo modo aceptará los matices contenidos en la vida humana, cuyo conjunto lleva a cada sujeto a experimentar la realidad desde su propia subjetividad, para dar lugar a la enunciación de un planteamiento filosófico más palpable en la realidad.

Con esta propuesta, Zambrano pretende encontrar una forma de la razón que pueda adecuarse al día, sin configurarse como la ontología definitiva del presente. Sus espacios son compatibles con la vida porque son dispersos, difusos, vagos y ambiguos pues no puede haber nada completamente exacto y preciso en el ser humano.

La razón poética permite a la razón regresar a los aterradores ínfimos del ser. Abre la herida dejada por la crisis para reencontrarse con los aspectos del ser encerrados, negados y ocultos. De esta herida emergen las entrañas invisibilizadas para devolverle vitalidad al pensamiento, sobre todo aquellas como la finitud, la contradicción, el sentir, el instinto, entre otras, las cuales debían ser rescatadas, porque “ver lo que se vive y lo vivido, verse viviendo, es lo que íntimamente mueve el afán de conocimiento, lo que de un modo directo o dando un rodeo lo conduce”.¹⁰⁷

El discurso producido es tanto ontológico como fenomenológico: re-describe, reconstruye, re-crea, nos muestra aperturas, distintas formas de mirar y mirarnos. Esto lo logra con el destello de su fuerza creadora enlazado con el carácter *poético* obtenido de la racionalidad zambranianiana, el cual le permite crear mientras descubre la realidad. Es, en

¹⁰⁷ María Zambrano, *Ibid.*, p. 82.

resumen, “una actitud, una disposición en el doble sentido de voluntad y situación frente al aparecer de las cosas en su ser.”¹⁰⁸

La liberación esperada por medio de la razón poética y el rompimiento de las máscaras del ser realizado por el uso de metáforas permite pensar en el *despertar* del ser. Para Zambrano, esto significa la capacidad del ser humano de reconocerse como *persona*. Es decir, la combinación armónica entre el ser y la razón poética o la aceptación de la *poiesis*¹⁰⁹ junto con la finitud.

La producción obtenida a raíz de este trabajo constituye, a decir de Heidegger, el *desocultamiento* de la verdad. Muestra todos los aspectos contenidos en el ser, claros-oscuros para ampliar nuestro panorama de la realidad. En consecuencia, se desvanecen aquellas ficciones con las que cargábamos obligadamente a cuestas.

Con ese nuevo reconocimiento es posible para el ser humano dar sentido a su ser y a su existencia siendo plenamente conscientes de su finitud sin provocar angustia. “El arte lejos de ser forjador de sombras y fantasmas, es la revelación de la verdad más pura, es la manifestación de lo absoluto. En vez de pretender eternizar lo que es contradictorio, es la manifestación más inmediata de la identidad.”¹¹⁰

María Zambrano y esta investigación reconocen en lo presentado sólo un camino más para la ampliación de la experiencia. La razón poética representa una forma del discurso poético en la cual, mediante el uso de metáforas y un singular estilo literario, reformula el proceder filosófico para otorgarle vitalidad poética a la razón, reconciliar al ser humano con las construcciones ontológicas erigidas únicamente bajo los principios del racionalismo pragmático. Consiguiendo, en consecuencia, una forma del pensamiento fluida, preocupada por las necesidades humanas, en continua reformulación, pues es

¹⁰⁸ Greta Rivara Kamaji, *Óp. cit.*, 85.

¹⁰⁹ Debo aclarar el uso dado al concepto *poiesis* en esta tesis: siguiendo a Heidegger, la *poiesis* está enlazada con la técnica entendida no como instrumento, sino como un modo de desocultamiento, es decir, de mostrar la verdad. Es concebida como *producción*, que no debe entenderse de forma instrumental, sino hacia las vías del arte. Al respecto comenta Heidegger en *La pregunta por la técnica*: “τέχνη no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La τέχνη pertenece al traer-ahí-delante, a la *poiesis*; es algo poético. En Martin Heidegger “La pregunta por la técnica”, trad. Eustaquio Barjau en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 15.

¹¹⁰ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, *Óp. Cit.*, p. 78.

consciente de los cambios transcurridos en el futuro y por los cuales no podría ser un sistema inamovible limitado a una forma única de desplegarse.

Queda asentado el quehacer artístico como un camino viable en la filosofía para responder al empobrecimiento de la experiencia. Mediante la premisa del uso de metáforas y recursos poéticos plausibles para el proceso cognitivos utilizados, asimismo, para tratar temáticas filosóficas, presento al proceso de la danza como otro campo con elementos capaces de trazar el camino para el proceso cognitivo en la reflexión producida por el pensamiento. Construyendo, en conjunto, un camino alternativo para abrir la posibilidad de sanar la experiencia empobrecida, tanto en cuestión individual como colectiva.

Se trataría, más que una adecuación, de una ampliación de los elementos de la razón poética. Si bien la pluma de Zambrano recorre los caminos de la filosofía con recursos de la poesía, revelando el ser latente dentro de la teoría, la danza utiliza un lenguaje nacido desde las entrañas que expone los efectos en el cuerpo de la experiencia, el conocimiento, la vida...

La danza, en esta línea, se convertiría en un modo diferente de la reflexión utilizando enfoques distintos ofrecidos desde la percepción interiorizada de la Naturaleza. En el contexto de la experiencia empobrecida, alumbra los sombríos caminos previamente denunciados, que encerraron al cuerpo en un ceñido molde racionalista.

En el capítulo siguiente se presentará la crisis del cuerpo en la tradición regida por la danza clásica, orillando a los intérpretes a explorar movimientos fuera de la técnica. Obteniendo como resultado el surgimiento de la danza contemporánea.

Ésta será una forma de la danza alejada definitivamente de la técnica rígida del ballet para buscar tanto la liberación del cuerpo como la expresión total del *ser* del bailarín. El cambio en el paradigma de la danza, como se verá posteriormente, permite comenzar a establecer lazos afectivos con los espectadores.

CAPÍTULO 2:

LA VOZ DEL CUERPO: LA DANZA

El capítulo anterior concluyó con la presentación de la razón poética como una vía alternativa para reflejar al *ser* humano y la vida plenamente dentro del pensamiento. Este camino permitía abismarse en los aspectos vitales, hasta ese momento fuera del sistema *claro y distinto* del racionalismo, sin ser presa del miedo al atravesar caminos inestables para la razón. Se trata de una forma de pensar desviada de los caminos legados por la tradición, sin negar el estatuto ontológico ni pretendiendo ocultar su pasado.

Respondiendo a esta situación, comienza a vislumbrarse la posibilidad de la armonía entre la mente y el cuerpo. La proposición del arte como una posibilidad de expresar aquello incapaz de ser transmitido con el lenguaje de la razón, toma fuerza en la experiencia humana.

En estos caminos trazados aparece la razón poética elaborada por María Zambrano, la cual muestra a los seres humanos la posibilidad de expresarse fuera del sistema racional pragmático. Es decir, las voces silenciadas por la Modernidad encontraban su voz en el uso de las formas poéticas.

Sin embargo, los medios por los cuales se despliega la razón poética se dan a partir de la palabra. Las metáforas propuestas para el discurso le dan a la filosofía las herramientas necesarias para abandonar el proceder estrictamente racional del pensamiento y al mismo tiempo, hace uso del mismo lenguaje racional para cambiar su flujo. Así, el pensamiento hasta ahora despreocupado por la precaria condición del ser humano se acercaba a la posibilidad de responder a las necesidades del presente.

Bajo este principio, el presente trabajo pretende encontrar la voz del cuerpo, el lenguaje emanado por él (el cual no es únicamente verbal) y su uso dentro de la creación dancística. Como se verá posteriormente, en esta última resalta la posibilidad de crear un

discurso, cuyo lenguaje es primordialmente el movimiento corporal, lo suficientemente pertinente para dirigir la atención de la filosofía a su actividad.

Así, el cuerpo empobrecido, errante, descrito en el primer capítulo encuentra una vía de salida en el reconocimiento de los elementos que componen su ser. La razón dejaría de ser el único eje de la experiencia, también el cuerpo podría participar de ella, ya no como un ente pasivo nulificado, sino como aquel en el cual es posible describir o entender aspectos de la realidad a partir de la experiencia corporal.

Cabe aclarar que la oposición entre el cuerpo y la razón, no se trata de una tajante división. La búsqueda de la expansión de los horizontes del pensamiento para llegar a la ampliación de la experiencia, busca hacer frente al racionalismo pragmático que llevó al enmudecimiento y a la mecanización del cuerpo. La razón poética, bajo este principio es una reformulación para crear una armonía en la experiencia y por tanto en el proceder del pensamiento, reconciliando las perspectivas corporales y racionales.

Este capítulo describe los lineamientos de la danza clásica como los detonantes para crear la danza moderna, la cual posteriormente dará paso a concebir la danza contemporánea. También se tratará la situación del cuerpo en la danza clásica: un cuerpo agotado y harto de ignorarse a sí mismo por estar entregado a una técnica vacía sin un contenido capaz de sosegar los lamentos acumulados en la atmósfera de la experiencia empobrecida.

El objetivo de este capítulo es asentar la argumentación en las posibilidades ofrecidas por la danza, a lo largo de su proceso creativo, para acceder a la ampliación de la experiencia. De esta forma será posible llegar al capítulo final en donde se terminan de condensar danza y filosofía. Abriendo la posibilidad de nuevos caminos expresivos tanto para la danza como para la filosofía.

En tanto arte, la danza podría representar un modo de ampliar la experiencia. Sin embargo, las exigencias y características de la danza clásica impiden al ser humano encontrar este camino. Utilizando una analogía entre el racionalismo occidental con la danza clásica, llegamos reiteradamente a la imagen del ser humano inundado por la pobreza de la experiencia.

Para contrarrestar esta doble imagen es necesario dirigir la reflexión hacia el surgimiento de la danza moderna y contemporánea, posteriormente, como una vía en donde el ser pueda encontrar su reflejo sin quebrantos, es decir, donde sea incluido por completo en el proceso cognitivo y de la experiencia.

2.1 LA DANZA CLÁSICA

La danza ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad, pero hasta la llegada del Renacimiento fue exclusiva de los ritos tradicionales para cada época sin alguna búsqueda de expresión artística.

En el Renacimiento surge la danza cortesana, la cual era realizada en su mayoría por la realeza:

La danza era una diversión programada, atractiva y fina; requería de disciplina y atención –como la esgrima–. En la corte francesa se organizaban mascaradas, pantomimas y bailes que exigían la presencia de “maestros” y coreógrafos, coordinadores de celebraciones palaciegas o de escenificaciones que armonizaran con las mandas de los jóvenes nobles y de los inquietos monarcas.

El monarca Luis XIV fue un gran bailarín participante de la danza cortesana, bajo su mandato inaugura la Real Academia de Danza abriendo el paso para el desarrollo escénico del ballet.

Este desarrollo implica la consolidación de la técnica de la danza clásica, su institucionalización y la adopción de ésta como una carrera profesional. Comienza una codificación del ballet, en cuanto a sus posiciones, lenguaje y estructura se refiere. Se intentó registrar las coreografías creadas con la intención de conservarlas en la posteridad para las siguientes generaciones de bailarines y coreógrafos.

Desde aquel momento la danza clásica comienza un proceso de creación en el cual las obras buscaban un tipo de expresión que mostrara las habilidades técnicas de los

intérpretes. Asimismo, para la construcción de su argumento “los coreógrafos extrajeron libretos de todas las fuentes disponibles. No sólo hubo ballets basados en óperas como *Otello*, sino que también los hubo basados en obras de teatro, poemas, novelas, e incidentes ficticios de la vida de personajes históricos.”¹¹¹

Por otra parte, la música contenida en las coreografías era compuesta exclusivamente para éstas. Gracias a esto, el montaje del movimiento estaba determinado por los compases musicales, las partituras estaban constantemente presentes en la base de éste. Se buscaba construir una estructura llena de formas sonoras y visuales que respondieran a las necesidades expresivas de este tiempo: “los coreógrafos del ballet clásico no parecen pensar las cosas de esa manera. Buscan ideas, por cierto, escuchan música y sienten “agitaciones” en su mente, pero nunca se sienten tan motivados por el contenido emocional”.¹¹²

En las coreografías clásicas es posible hacer una pausa en la trama escénica para presentar *variaciones* o fragmentos coreográficos en donde los bailarines principales hacen uso de su dominio de la técnica buscando impresionar a la audiencia.¹¹³ Éstas se utilizan de igual manera en las clases como entrenamiento de los bailarines, en el dominio de su técnica y su interpretación.

En los montajes escénicos había un libreto presente en la obra, pero al no haber diálogos las interacciones entre los personajes se daban a través de la mímica. Es decir, gestos que complementan la trama de la coreografía, los cuales bien pueden ser fáciles de leer como podría ser necesario tener cierta educación como público para entenderlos. Por ejemplo, mover las manos de forma circular con los brazos estirados hacia arriba es una invitación para bailar, la mano derecha señalando a los dedos de la izquierda significa compromiso de matrimonio, cruzar los brazos en el pecho con los puños cerrados es signo de muerte, entre otros.¹¹⁴

¹¹¹ Katherine Sorley Walker, *La danza y sus creadores: Coreógrafos en acción*, trad. Gerardo V. Huseby, V. Leru, Buenos Aires, 1979, p. 48.

¹¹² *Ibid.*, p. 44-45.

¹¹³ A continuación, muestro una variación contenida la obra: *El lago de los cisnes*: <https://www.youtube.com/watch?v=SdMnRO8eN4E>

¹¹⁴ El siguiente enlace contiene una exposición más detallada de estos gestos. Si bien los expuestos no son los únicos existentes, cabe mencionar que con el paso del tiempo el ballet en sus creaciones más reciente ha

El vestuario juega un papel importante pues éste ajusta la imagen de los intérpretes a la trama planteada para la obra, resalta las características que la danza clásica pretendía resaltar en los bailarines y permite el movimiento libre sin sacrificar la elegancia exigida para esta técnica.

Pero lo más representativo en cuanto a vestuario se refiere, son las zapatillas de punta: “Con este calzado, la *ballerina* se volvió más inmaterial, etérea, inalcanzable. Con las puntas se restringieron todavía más los movimientos naturales, pero la mujer pudo lograr imposibles con sus pies. Se iniciaron las innovaciones técnicas y virtuosas femeninas, con estilo exótico, calidad etérea y balance precario”¹¹⁵

Si bien las puntas son imprescindibles en el ballet, éstas representan un gran dolor para las bailarinas, pues por la forma en que están diseñadas son causa de dolores en el pie, callos e incluso, uñas levantadas:

Generalmente son de cubierta en tela satinada o raso [...] Para la suela existe un puente de gruesa piel vacuna y, al interior, sobre el empeine, son reforzadas las paredes con yeso, lo que permite subirse y apoyar verticalmente el pie. Se le agregan un par de cintas y elásticos para sujetar a los tobillos y, como accesorios, las bailarinas como protección y para evitar el sangrado dada la rigidez de la punta.¹¹⁶

Gracias al Romanticismo se instauró la imagen hasta ahora conservada de los bailarines de ballet, en donde la bailarina debía mostrarse como “un ser ligero, frágil, etéreo, mujer sin cuerpo que representa al ideal masculino y se deja conducir por el varón, su *partner*.”¹¹⁷ Mientras los hombres debían exponer su virtuosismo “como manipuladores de las *ballerinas*, la exhibición de fuerza y control corporal de los hombres frente a la fragilidad de las mujeres.”¹¹⁸

dejado atrás este tipo de lenguaje para adecuarse al legado por el de la danza moderna. <http://www.feel-like-dancing.com/tiendadeballet/la-mimica-en-ballet/>

Este video creado por la compañía *Royal Opera House* describe el lenguaje utilizado en algunas escenas del *Lago de los cisnes*: <https://www.youtube.com/watch?v=WaZnAyXsX4k>

¹¹⁵ Lin Durán, *Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica*, INBAL, CENIDI, México, 2001, p. 81.

¹¹⁶ Conny G. Vega, “Vistiendo el ballet”, en *D-MAGAZINE*, abril 2012. <https://www.issuu.com/magazined/docs/abril2012>

¹¹⁷ Lin Durán, *Op. Cit.*, p. 44.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

Hasta este momento, en la danza clásica quienes habían tenido mayor presencia en las coreografías eran los hombres. Pero bajo la influencia del Romanticismo las mujeres se convirtieron en protagonistas de las obras. Se introdujeron los *pas de deux*, o duetos en los cuales se buscaba hacer relucir a la *ballerina*.¹¹⁹

Las obras estaban construidas sobre un argumento guía de todo lo ocurrido, hay momentos en que la *danza pura* inundaba el espacio. Es decir, momentos en donde el escenario se inunda del movimiento sin ningún acompañamiento adicional a la música. Por ejemplo, el segundo acto del *Lago de los cisnes*, o *Giselle*. La trama estaba presente, pero en ese momento la línea entre el personaje ficticio y el bailarín se diluye para mostrar al espectador el dominio de la técnica de los bailarines a los espectadores.¹²⁰

En conjunto, se buscaba encontrar “impresiones de un momento, una escena o una situación, cristalizada en una manera fácilmente asimilable.”¹²¹ De esta manera podía ser reconocida como una actividad para invitar a la convivencia social entre la aristocracia pues la danza clásica fue desde su inicio una actividad exclusiva de ésta. Las presentaciones eran un motivo de reunión social para el deleite colectivo:

En el siglo XVI se dio en Francia una verdadera vida cortesana, cuya vocación era “batirse con esplendor, buscar el refinamiento en la conducta y elaborar un arte de vivir con elegancia” (Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Barcelona, Blume, 1981, p. 65). Para la sociedad cortesana francesa la danza, perfeccionada en Italia, se convirtió en un “ejercicio apasionado” que se practicaba en forma colectiva.¹²²

La danza no podía concebirse sin un libreto, es decir, mostrando sólo *danza pura*: movimiento libre sin un hilo conductor. Aunque después del surgimiento de la danza moderna, el lenguaje de la danza ahora llamada neoclásica ya no dependía exclusivamente de un libreto, permitiendo al coreógrafo expresarse a través de las expresiones desarrolladas dentro del cuerpo de los bailarines.

¹¹⁹ En el siguiente video se presenta el *pas de deux* de la obra *Giselle*: <https://www.youtube.com/watch?v=q13o-1eSdbQ>

¹²⁰ En el lenguaje del ballet, este momento en la coreografía se llama *Coda*, se incluye al final de las *variaciones* o del *Pas de deux* y destaca especialmente por el esfuerzo técnico que muestran los bailarines como puede apreciarse en el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=dah8bDuvZvk>

¹²¹ Katherine Sorley Walker, *Op. Cit.*, p. 148.

¹²² Lin Durán, *Op. Cit.*, p. 62.

Sin embargo, el virtuosismo técnico no ha dejado de ser imprescindible para el ballet, pues la técnica “nunca es estática y la tendencia reciente ha estado orientada hacia un atletismo aún mayor, exigencias físicas cada vez más arduas y un movimiento y un gesto completamente sin inhibiciones”.¹²³ Por lo tanto, aún en el momento más libre del movimiento corporal, la técnica está presente en los intérpretes como el antecedente necesario para dar fuerza a la ejecución dancística.

Por estos aspectos la danza clásica ha sido establecida como la forma más alta de la danza. Actualmente es requisito indispensable para el bailarín de otras disciplinas dominar al menos en un nivel básico la técnica del ballet, pues esta disciplina permite al bailarín entrenar y entender a su cuerpo de manera más rigurosa y completa.

La experiencia estética producto del ballet es la propuesta por Kant en la *Crítica del Juicio*, respecto de las bellas artes. Es aquella dedicada a la contemplación de la cual podemos emitir un juicio de placer o displeacer: “El placer estético que experimentamos con ocasión de la *contemplación* de un objeto bello lo experimentamos por sí mismo: no experimentamos placer porque el objeto exista en tanto que objeto bello, sino que el objeto es bello porque experimentamos placer en su contemplación (al margen de que el objeto en cuestión exista o deje de existir).”¹²⁴

Directamente en el texto de Kant encontramos retratada la configuración del “objeto del juicio del gusto puro”, cuya contemplación lleva al placer estético:

“Toda forma de los objetos de los sentidos (de los externos tanto como mediatamente también del interno) es o bien *figura* o bien *juego*; en el último caso, o bien juego de las figuras (en el espacio, la mímica y la danza), o bien mero juego de las sensaciones (en el tiempo). Puede añadirse el *estímulo* de los colores o el tono más agradable de los instrumentos, pero el *dibujo* en los primeros y la composición en el último constituyen el auténtico objeto del juicio del gusto puro.”¹²⁵

¹²³ Katherine Sorley Walker, *Óp. Cit.*, p. 146.

¹²⁴ Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, “Estudio preliminar. Estética y teleología. La matriz de todas las antinomias”, en: Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, Madrid, Alianza, 2012, p. 61.

¹²⁵ Immanuel Kant, *Ibid.*, parágrafo 14, p. 281

Sin embargo, la experiencia obtenida en el proceso de la danza clásica, tanto en el ser humano como en la danza misma, coincide con la crisis de la Modernidad descrita en el capítulo anterior: se trata de una experiencia alienada, no cualquiera podía tener acceso a ella como espectador ni convertirse en bailarín. La institucionalización de la danza, por otro lado, se había encargado de seleccionar tanto a los cuerpos aptos para ser disciplinados en la técnica como a los seres adecuados para ser espectadores

Las obras presentadas no reflejaban la realidad ni la experiencia del ser humano: *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *El Corsario*, *La bella Durmiente*, *Las Sílfiges* (entre otros) eran ballets contruidos alrededor de una ficción fantasiosa en la cual los espectadores no podían sentirse identificados ni empatizar con la escena.

Finalmente, una característica importante es la jerarquía existente en las compañías de ballet. Ésta es vigente para todo el mundo y bajo su orden se terminan las apariciones, papeles y salario de los bailarines. El orden es el siguiente:

Primeros bailarines

Primeros solistas

Solistas

Corifeos (los principales dentro del cuerpo de baile)

Cuerpo de baile

2.2 EL CUERPO EN EL BALLE

Como se afirmó previamente, el ballet se instauró como la forma hegemónica para los bailarines. En ese tiempo se producían grandes obras retratando ficciones oníricas incapaces de reflejar la realidad en que estaban circunscritas. Se perseguía un ideal de belleza en la figura humana, como en su momento podría ser el *canon* el cual establece las reglas para una representación perfecta del cuerpo.

Aunque la producción artística incluía el trabajo de músicos, artistas plásticos y bailarines, como en los ballets rusos de Diághilev¹²⁶, no había el ser humano no estaba plenamente plasmado dentro de la obra, pues la imagen presentada de éste era una construcción disciplinaria del mismo.



Odette/Roberto Aguilar

¹²⁶ Serguéi Diáguilev (1872-1929) fue un empresario ruso fundador de varias obras de ballet con mayor reconocimiento tales como *Les Sylphides* (1909), *Schéhérazade* (1910), *Pétrouchka* (1911), *Le sacre du printemps* (1913), *Romeo et Juliette* (1926), entre muchas otras. Otro factor importante de reconocimiento son las personalidades que trabajaron con él, bailarines como Ana Pavlova, Nijinski (reconocidos bailarines) Fokine (coreógrafo), músicos como Debussy o Stravinsky y pintores como Picasso o André Derain.



La bella durmiente

Roberto Aguilar



Giselle y Albrecht/Damir Yusupov

Esta construcción disciplinaria obligaba al cuerpo del bailarín a obedecer una serie de lineamientos en su imagen y habilidades para poder desempeñarse adecuadamente, obedeciendo las exigencias típicas de la técnica del ballet: su cuerpo debe tener determinadas medidas: torso, cintura, piernas, una columna vertebral aptas para la imagen arquetípica de los bailarines de ballet.

En cuanto a la técnica, al ejecutante de danza clásica se le exige poseer fuerza, elasticidad y destreza, aptitudes que permiten realizar diversos tipos de giros, saltos, desplazamientos en el espacio y posiciones arquetípicas. Se trataba de un cuerpo adiestrado cuyo movimiento no correspondía con la organicidad del movimiento humano, pues estaba constantemente en búsqueda de superar sus condiciones físicas.

Gracias a esta serie de exigencias, era posible presentar la imagen del bailarín como un ser privilegiado cuya presencia difiere de la de aquellos quienes están fuera del ámbito de la danza. En efecto, se mostraba el cuerpo del bailarín como un ser virtuoso capaz de realizar movimientos complejos.

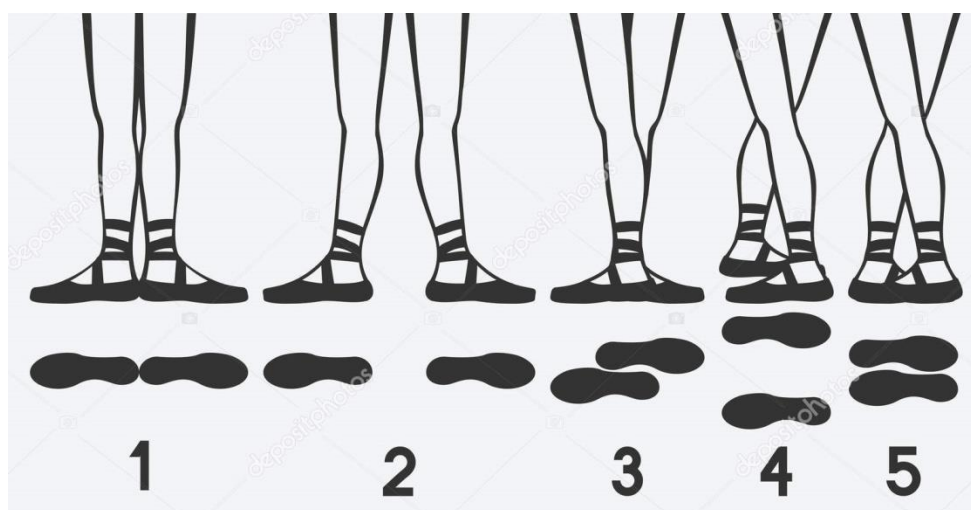
La técnica de la danza clásica como disciplina debe comenzar a edad temprana para que a lo largo del crecimiento del niño, sus músculos y huesos se adapten al ideal del cuerpo exigido al bailarín. También les permite asimilar la técnica de una forma más natural a diferencia de quienes comienzan a una edad adulta.

Las bases fundamentales de la técnica incluyen exigencia de alineación ortopédica en el cuerpo. La rotación de las piernas, en primera instancia, deben estar giradas hacia afuera desde la cabeza del fémur, a la altura de la cadera.

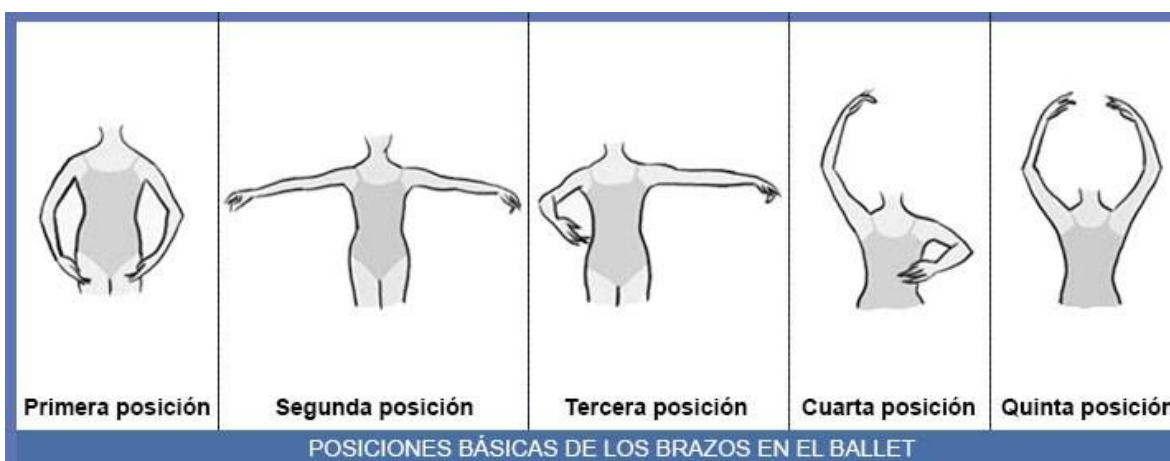
Existen cinco posiciones para los pies las cuales se trabajan tanto en las clases como en la ejecución profesional. Los brazos también tienen posiciones específicas las cuales pueden variar según la escuela¹²⁷.

¹²⁷ Las escuelas existentes son de Inglaterra, Rusia, Italia, Francia y Cuba. En nuestro país las de mayor presencia son la rusa y cubana.

Las imágenes mostradas a continuación son ilustrativas, no tienen autor y no pertenecen a alguna obra.



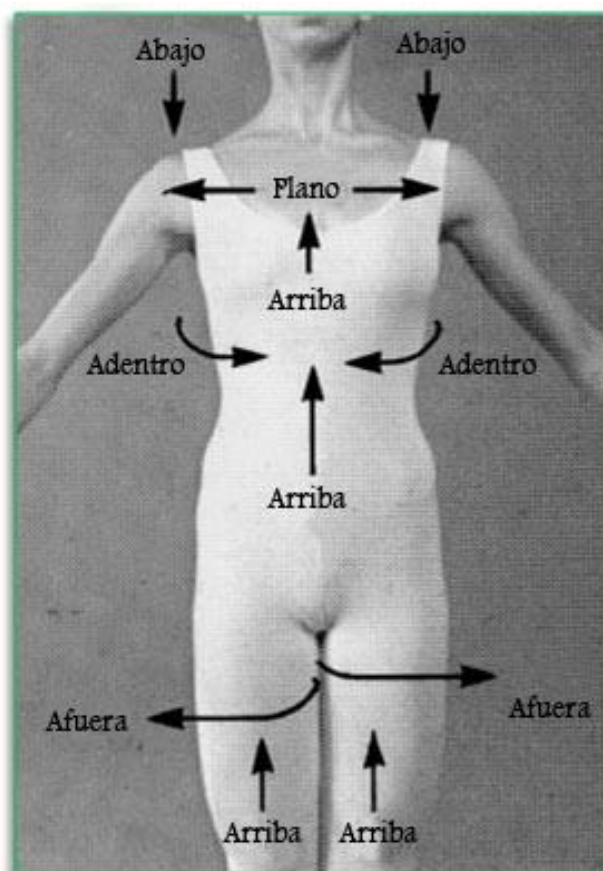
Posiciones de los pies en el ballet



Posiciones de los brazos

El torso debe estar alineado con las costillas adentro y los hombros atrás, buscando siempre un eje vertical. La alineación del cuerpo, como se ve en la siguiente imagen, permite dar estabilidad a todas las posiciones del movimiento. Generalmente las posiciones y movimientos se ejecutan con sólo un pie apoyado o en el caso de las mujeres, en la punta. “El torso y todas las partes del cuerpo del bailarín deben permanecer sostenidas y alargadas hacia arriba de manera que su cuerpo permanezca siempre alargado y estirado (pull-up). La

verticalidad implica resistencia a la gravedad, un concepto que debe ser aplicado principalmente en los pasos de elevación, como los saltos.¹²⁸



Correcta alineación del cuerpo

La resistencia a la gravedad en la danza clásica es clara pues los movimientos siempre buscan ir hacia arriba, los brazos, las piernas, la mirada siempre está dirigida en una actitud altiva, a diferencia de la danza contemporánea en donde el trabajo se realiza constantemente a nivel del piso. A pesar de la fuerza requerida para realizar adecuadamente los pasos, los bailarines deben ejecutarlos con ligereza y fluidez sin reflejar el esfuerzo.¹²⁹

El trabajo de la danza clásica es segmentario, favorece únicamente el trabajo de las extremidades (brazos, piernas) descuidando la fuerza característica del torso como el centro

¹²⁸ Carolina de Pedro Pascual, Danza Ballet: La técnica del ballet clásico en <https://www.danzaballet.com/danza-ballet-tecnica-del-ballet-clasico/>

¹²⁹ En este video se muestran detalladamente los movimientos en la técnica clásica: <https://www.youtube.com/watch?v=4OR-n3Rg6E8>

del cuerpo y motor de una infinidad de movimientos. Busca grandes extensiones para destacar la habilidad técnica entre sus espectadores, los cuales, presa de la admiración sean impedidos para emitir un juicio estético. El centro del cuerpo es utilizado solamente como la fuerza necesaria para la correcta ejecución de los movimientos técnicos, dejando fuera sus posibilidades expresivas en tanto generador de sensaciones estimuladoras del movimiento, las cuales representarían la posibilidad de reflejar al ser humano y la vida en su totalidad.¹³⁰

Se trata de un cuerpo sometido a la técnica estricta, forzado a ignorar el dolor físico para mostrar una imagen ligera, etérea; obligado a ceñirse a la imagen exigida, adecuando su cuerpo tanto internamente gracias a la técnica, como externamente, mediante el vestuario utilizado para interpretar a los personajes requeridos y enfrascado en la interpretación de las mismas obras, pues la danza clásica tiene un repertorio determinado al cual no es adecuado realizarle ningún cambio estructural.

El cuerpo en la danza clásica posee un virtuosismo técnico, al cual se le contraponen el cuerpo en cuyo entrenamiento busca adquirir un equilibrio entre el trabajo físico y el emocional. Es decir, que el bailarín sea fuerte, ágil y al mismo tiempo capaz de ofrecer movimientos expresivos nacidos desde la emoción. A esta forma del cuerpo se le denominará *orgánica*, gracias a que se crea respetando los movimientos naturales del cuerpo.

En este punto, valdría la pena distinguir la construcción de la danza. La cual puede ser a partir de la estructura escénica, como en la danza clásica en donde el cuerpo del bailarín es un instrumento, o a partir de un lenguaje de movimiento creado a partir de los móviles subjetivos internizados en el cuerpo de los intérpretes.

Sentado esto, se muestra no sólo al cuerpo abandonado por el racionalismo, famélico de experiencia, también al cuerpo del bailarín empobrecido. Aunado a la situación

¹³⁰ Esta idea será más clara al explicar la técnica Graham, elaborada por la bailarina Martha Graham (1894-1991). Ésta fue construida alrededor de la yugular, el plexo solar y la pelvis, las cuales eran, según la bailarina, “las áreas donde las emociones repercuten con más violencia”. La técnica se centraba en estas partes del cuerpo, pues estaba en busca no sólo de conseguir cuerpos fuertes y centrados, también pretendía crear movimientos expresivos nacidos auténticamente desde la emoción. Consiguiendo un equilibrio físico y emocional. Cfr. “Martha Graham” en Lin Durán, *La humanización de la danza*, CENIDID, INBA, México, 1990.

previamente expuesta, la herida provocada por los conflictos bélicos fue la misma, tanto para la sociedad de Occidente como para los creadores escénicos. Ésta creó en ellos la necesidad de dirigirse a la comunidad por medio de su trabajo dancístico, acercarse y establecer un diálogo empático. Permitiéndoles, en consecuencia, concebir una colectividad para buscar la salida del empobrecimiento de la experiencia.

Pero dadas las condiciones imperantes de la danza, no era posible ofrecer al espectador un *discurso* o una coreografía capaz de sanar las heridas infligidas por la ya mencionada crisis. En cuanto a su trabajo escénico, se buscaba *emocionar* al espectador para sacarlo de la línea del espectáculo como un medio para el entretenimiento. El lenguaje producido por el movimiento en las obras de ballet parecía insuficiente e inadecuado para los nuevos tiempos y necesidades del ser humano, pues estaba ajustado a ser diseñado para la contemplación absoluta. El espectador de la danza clásica a diferencia del de danza contemporánea, como se verá más adelante, tendrá una postura pasiva.

Por esto “se hacía necesario romper con cierta rigidez, cierta superficialidad, cierta debilidad por los cuerpos superdotados. Hacía falta simplificar y a la vez intensificar.”¹³¹ Muchos bailarines¹³², cansados de sentirse atrapados en la agobiante técnica de la danza clásica, buscan romper con los estereotipos dancísticos para comenzar a crear un movimiento nacido únicamente desde las necesidades del cuerpo. Este movimiento deberá corresponder con la subjetividad del intérprete para no *asombrar* únicamente al espectador, sino para entrar en comunidad con la situación presentada en escena.

Esto representa el comienzo del trabajo de la danza, tanto con el cuerpo del intérprete como con los elementos utilizados en escena, para crear una atmósfera capaz de inundar al espectador en una experiencia reflejante de la condición humana.

Ya no se trataría entonces de una organización creadora de un mundo ajeno a la realidad, sino de un momento, una relación de elementos entretejida en una secuencia de movimiento *reveladora* de los más profundos sentimientos de quién está en el escenario.

¹³¹ Lin Durán, *Ibid.*, p. 73.

¹³² Loie Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham, Ted Shawn, Ruth St. Denis, Charles Weidman, por mencionar algunos.

Este sentir, en un ideal de la danza, podría ser compatible con los sentimientos de los espectadores.

El cuerpo de la bailarina trató de quitarse las zapatillas y el corsé de ballet, para volver descalza a la tierra. Revivir la experiencia que nacía de la convivencia con la naturaleza y volver a relacionarse con ella sin la pretensión de dominarla o afirmar un papel superior. Uno de los nombres más conocidos es el de la bailarina Isadora Duncan¹³³, quien en su momento lideraría la rebeldía en contra de la danza clásica. Su propuesta de movimiento fue inspirada por las oscilaciones e imágenes presentadas por el océano.¹³⁴

Esta rebeldía exigió detenerse y dejarse asombrar otra vez por el mundo, provocando una reconfiguración de la experiencia perceptiva. Ésta permitiría concebir una técnica *más orgánica* aceptando todos los aspectos dentro del ser humano. Abandonando, de esta manera, la visión del bailarín como un ser distinto, ajeno a los demás y a la fragilidad de la experiencia vivida en ese tiempo.

El cuerpo humano comenzaba a vislumbrarse como un medio para la creación, pues como se ha mostrado las obras nacían desde una inspiración ficticia cuya construcción o dramaturgia no tomaba en cuenta las necesidades de los cuerpos espectadores o intérpretes. En un momento donde cuerpo y mente estaban escindidos y no había una armonía en su relación las creaciones no incluían los aspectos corporales para impregnar de realidad a la danza, una realidad que acerque a creadores y espectadores.

Como se verá en el siguiente apartado con la danza moderna y sobre todo en la danza contemporánea la creación comenzará desde la óptica corporal. Mente y cuerpo serán aceptados, pero en este caso será en el cuerpo donde el pensamiento se visibilizará.

¹³³ Isadora Duncan (1878-1927) San Francisco, California. Es reconocida por comenzar a trazar el camino para la creación de la danza moderna. Fue la primera en bailar descalza, solía bailar con túnicas o atuendos muy atrevidos para su época. Cansada del repertorio del ballet creó danzas a partir de los sentimientos producidos al contemplar el mar. Asidua lectora de Nietzsche, pretendía crear una forma de movimiento libre, sin libretos ni sinopsis determinantes de todos los elementos dentro de la obra. La construcción escénica debía tener un significado interno para el intérprete.

¹³⁴ A pesar de que no hay un legado escrito o grabado del trabajo de Isadora, se han hecho investigaciones en todo lo que legó para recrear algunas de sus creaciones, como se muestra a continuación: https://www.youtube.com/watch?v=UVsR57Soz_4

2.3 EL SURGIMIENTO DE LA DANZA MODERNA

Después de Isadora Duncan, el nombre resaltado a continuación es el de Mary Wigman. Ambas son reconocidas por inaugurar el camino para la concepción de la danza moderna. Ellas rompieron los cánones de la danza, bailaban descalzas, y no utilizaban música compuesta exclusivamente para bailar. También utilizaron polémicos vestuarios por no respetar las normas del *decoro* para la vestimenta femenina. Estas mujeres “proclamaban su emancipación de la muy conservadora y estricta moral victoriana y que luchaban por ser reconocidas en su individualidad”¹³⁵ y son reconocidas por esbozar la danza moderna, la base para la danza contemporánea.

Es importante presentar este tiempo en la danza porque, así como la razón poética de María Zambrano ejercita el pensamiento sin descuidar o ignorar el *ser* propio de lo *humano*, la danza moderna pretende crear movimientos alejados de la estructura mecanicista rígida implicada en la técnica del ballet, para dar lugar a un movimiento correspondiente con las necesidades subjetivas de su creador.

Ahora “la danza debería surgir de situaciones concretas en las que estuvieran actuando emociones, sensaciones y sentimientos del ser humano, aun cuando después todo esto se llevara a una cierta abstracción metafórica.”¹³⁶ Gracias a esto, se abría la posibilidad para la danza de surgir desde ciertos estados psicológicos (sin realizar necesariamente un desarrollo de esta índole) y vitales desencadenadores de emociones y guías del discurso coreográfico; inaugurando así una nueva era de la cultura.

Gracias a esto, cada bailarín fue descubriendo su propio estilo, y de ahí fue creando su propia técnica, o el código necesario para mostrar la expresión deseada. Esto le permitió al movimiento concebirse desde distintos puntos, ya fuera el pecho, el plexo solar, la meditación, entre otros puntos del cuerpo.

¹³⁵ Lin Durán, *Ibid.*, p. 49.

¹³⁶ Lin Durán, *Ibid.*, p. 48.

Mary Wigman¹³⁷ deseaba expresar las aflicciones ocasionadas por las guerras en su experiencia, cuerpo y vida. Uno de sus aportes más significativos reside en la búsqueda del acceso a la experiencia de sus espectadores mediante el desahogo inserto en su movimiento. Contribuyendo no sólo a la ampliación de la experiencia, sino a la sanación de las heridas de cada espectador¹³⁸.

Para ella la creación coreográfica debía iniciar con el contenido. Tras una exploración de movimiento¹³⁹ encontraba las formas más adecuadas a las ideas, sensaciones e imágenes para las expresiones buscadas en la coreografía. Utilizaba máscaras que impregnaban sus obras de un dramatismo único, muchas veces no utilizaba música, lo cual potencializaba aquella atmósfera impregnada de la fuerza característica del Expresionismo Alemán.

Pero esta nueva rama de la danza no pretendía crear únicamente imágenes vacías de significado o formas destinadas a ser olvidadas con el paso del tiempo. Quería lograr conjugar formas e ideas, sensaciones y estructuras en la danza. Las cuales, en su ejecución pudieran desarrollarse sin dificultades para poder vincularse con sus espectadores. Dibujando una colectividad en constante búsqueda del enriquecimiento de la experiencia.

La vinculación con los espectadores nace a partir de la kinestesia, la cual permite que el movimiento del bailarín resuene en el cuerpo del espectador. Es el conocimiento del cuerpo lo que permite conectarse con otros cuerpos pues: “es por medio de nuestro cuerpo que comprendemos a los otros, al igual que percibimos por el cuerpo las cosas. No es

¹³⁷ Mary Wigman (1886–1973) fue una bailarina alemana, cuyo trabajo se vio fuertemente influenciado por el Expresionismo Alemán. Sus obras buscaban retratar la condición humana, los elementos utilizados rompían con los cánones establecidos: máscaras, ausencia de música o percusiones, posturas del cuerpo sin una demostración de virtuosismo, entre otros.

¹³⁸ Dentro del empobrecimiento de la experiencia existe la imagen del ser humano mudo sin capacidades de dar cuenta de las ansiedades provocadas por los estragos de la guerra. En este sentido, se habla de la sanación buscada en los espectadores, pues las obras de Mary Wigman representaban ese grito sordo incapaz de ser desahogado. Por ejemplo, su obra más famosa: “Hexentanz” busca el regreso a los rituales primitivos para una reconstrucción del sujeto (cabe mencionar la influencia de la cultura oriental en el trabajo de Mary Wigman). Puede ser vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>

¹³⁹ Más adelante desarrollaré este concepto con mejor detalle, pero esta exploración se trata de un ejercicio individual en el cual el bailarín parte de una idea, un motivo o una sensación y busca trasladarla al cuerpo. Es una especie de meditación para encontrar movimientos únicos, constituyendo así el lenguaje único de cada obra.

posible separar la parte natural de la parte fabricada en el comportamiento del hombre, inclusive en el caso de la palabra.”¹⁴⁰

El entendimiento propio del cuerpo permite desarrollar capacidades para vincularse con otros cuerpos. Los cuerpos receptores, es decir los espectadores, al percibir un discurso no verbal, desarrollado a partir de los impulsos corporales naturales y movimientos cargados de significaciones emotivas, se conectan con la escena y los cuerpos danzantes gracias a una relación censo-perceptiva que escapa al racionalismo.

Por otra parte, la pretendida liberación del cuerpo no es exclusiva de la danza. Los creadores buscaban expresar los problemas provocados por la industrialización, pues encontraron en el uso y constante contacto con las máquinas la devastación de los ritmos naturales de la vida. También querían mostrar el trastorno de las emociones e instintos desencadenados por la época de posguerra.

Para poder mostrar esto, era necesaria la búsqueda de un movimiento corporal posibilitador de un *lenguaje* significativo. Su principal motor aparecería en las emociones o ideas correspondientes con la más profunda subjetividad de los participantes en la experiencia de la danza (ya sean artistas o espectadores). Como mencioné previamente, se trataba no sólo de liberar al cuerpo, sino también a las emociones.

Dicha liberación tanto del cuerpo como de las emociones, busca abrir el paso a un uso del cuerpo en la danza ajeno al patrón seguido en la danza clásica. No se trata de caer en el espiritualismo, dado que se procura dar al cuerpo la fuerza motriz necesaria para la construcción coreográfica con un contenido tangible enriquecedor de la experiencia de todos los involucrados en su proceso.

Para estos bailarines¹⁴¹ es posible abarcar la posibilidad de crear un nuevo tipo de lenguaje porque para ellos: “la danza es un lenguaje vivo que habla del hombre, imágenes y alegorías de las emociones profundas del hombre en su necesidad de comunicarse.”¹⁴² El

¹⁴⁰ Rico Bovio, *Las fronteras del cuerpo: Crítica de la corporeidad*, J. Mortiz, México, 1990, p. 42.

¹⁴¹ Menciono bailarines porque si bien hasta ahora sólo he mencionado a Mary Wigman e Isadora Duncan, en la historia de la danza aún hay más nombres que le dieron forma a esta nueva forma de expresión en la danza, como Martha Graham, José Limón, Rudolf von Laban, Ana Pavlova, Guillermina Bravo, en el ámbito mexicano, Nellie y Gloria Campobello, etc..

¹⁴² Lin Durán, *Ibid.*, p. 26.

cuerpo adquiere, entonces, la capacidad de sublimar su experiencia en un lenguaje inserto en su movimiento que ofrece una perspectiva del ser repleta de vitalidad.

El trabajo de Duncan y Mary Wigman no heredó una técnica codificada, sino la posibilidad abierta de trabajar abiertamente con emociones y sensaciones sin hacer uso de un *libreto* comúnmente utilizado en la danza antecesora, permitiendo al cuerpo regresar a lo más esencial de la vitalidad humana. Es decir, a diferencia de los elementos insertos en una obra de danza clásica, no existe un elemento rector determinante del movimiento de los intérpretes, su sentir o la expresión facial mostrada en cada momento de la coreografía.

Se abre entonces, la posibilidad de trabajar a partir de los detonantes de sensaciones, emociones, memorias, entre otros, en el cuerpo del intérprete, los cuales serán capaces de construir un discurso sin un relato lineal regido por una dramaturgia dada. Busca crear una trama nacida desde la emoción, impregnada de todo lo implicado en los *sentires* humanos, sus claro-oscuros y relieves. Esto era imposible de lograr con las coreografías de danza clásica, dado el punto de partida de sus creaciones.¹⁴³

Rudolf von Laban (1879-1958), fue un bailarín y posteriormente coreógrafo austríaco de origen húngaro. Así como Isadora Duncan y Mary Wigman, Laban se preocupó por encontrar formas ampliadas en el campo de la expresión dentro de la danza para el cuerpo. Se preocupó por observar todas las formas de movimiento corporal, no sólo dentro de la danza sino en la vida cotidiana, para poder crear un sistema orgánico de movimiento.¹⁴⁴

La búsqueda y recuperación de un movimiento orgánico para la danza permite volver más cercana la relación entre el actor y su espectador porque “al hablarle directamente a nuestra experiencia, se siente, se comprende intuitivamente una esencia. Éste es precisamente el tipo de comunicación que el arte busca establecer. Este modo de

¹⁴³ En este video se muestra una breve introducción al trabajo *somático*, en el cual la motivación para la creación coreográfica nace desde la estimulación del cuerpo o de los sentidos: <https://www.youtube.com/watch?v=8s-R36WrhIY>

¹⁴⁴ En el siguiente video se puede ver la búsqueda de una conexión entre la técnica de la danza y un lenguaje fuera de la estructura dancística https://www.youtube.com/watch?v=ZoRvis_Ghzw

conocer holístico-sensorial-inmediato es un lugar natural para que ocurra la sinestesia, haciéndonos sentir tensión muscular al observar [...] una obra de danza moderna.”¹⁴⁵

Esta reconfiguración de la experiencia dentro de la danza no fue, por lo tanto, exclusiva para los intérpretes. Ahora se buscaba causar efecto directamente en los espectadores, fuera del asombro por el virtuosismo técnico de los bailarines, sino por la conexión directa entre las vivencias escénicas y las de cada espectador.

Todos los elementos hasta ahora mencionados permitieron expandir el estándar de la danza para sus creaciones coreográficas y cambiar el paradigma del bailarín y de la relación con los espectadores. Sin embargo, con el paso del tiempo la danza moderna evolucionó para dar paso a la concepción de la danza contemporánea.

2.4 LA RUPTURA SE MATERIALIZA: LINEAMIENTOS PARA LA CREACIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Con el desarrollo de su propia técnica, la danza contemporánea pretendía hacer al cuerpo diestro y flexible para ser capaz de expresar todas las emociones humanas.¹⁴⁶ Sin embargo, esto no implicaba sacar al cuerpo del bailarín de un molde para encerrarlo en otro, pues mediante el entrenamiento podría encontrar el estilo individual de bailar, la voz característica del cuerpo de cada intérprete. De esta manera, la danza adquirió la posibilidad de expresar su discurso con la propia voz y experiencia de cada uno de los intérpretes.

Otra técnica importante en la danza contemporánea, aún vigente para formar a los bailarines contemporáneos, es la creada por Martha Graham. Ella codifica un tipo de movimiento basado en la contracción y relajación de los músculos para poder darles un matiz especial y en consecuencia mejorar la expresión corporal. El torso era el centro del movimiento y de éste salían movimientos los cuales mostraban abiertamente el *dolor*, no

¹⁴⁵ Lynne Anne Blom y L. Tarin Chapli, *El arte íntimo de la coreografía*, INBAL, México, 2014, p. 156.

¹⁴⁶ Cfr. Lin Durán, *Ibid.*, p. 30.

sólo como una forma expresiva, sino también para involucrar al espectador, volviéndolo testigo del esfuerzo provocado por la realización de lo presentado en escena.¹⁴⁷

Como he explicado hasta ahora, la danza contemporánea buscaba liberar completamente al cuerpo pretendiendo alejarse de la técnica o, mejor dicho, del rigor de la rígida estructura de la danza clásica, a la cual el cuerpo se había visto sometido. Había creadores pretendiendo alejarse definitivamente de la técnica, centrando su trabajo coreográfico en la expresión y el descubrimiento de nuevas formas para el movimiento del cuerpo. Por otro lado, también hubo un esfuerzo por crear un código, como el caso de las técnicas de Laban o Graham, para permitir a los bailarines encontrar un medio para descubrir en su cuerpo un equilibrio entre el esfuerzo físico y la expresión, tanto en su sentir, como en el requerido para una obra.

Paralelo a este desarrollo, la teoría de la práctica del teatro y el desarrollo de un personaje comenzó a concentrarse en las causas internas que permitirían al actor comprometerse de mejor manera con el papel que fuera a representar. Esta búsqueda de motivaciones le permitió al actor adentrarse de mejor forma con la interpretación solicitada por la obra.

La danza, bajo la influencia de este desarrollo teórico, comenzó a desarrollar los elementos constituyentes de la dramaturgia contemporánea. Ésta determinará a la expresión mostrada en las coreografías para no estar reducida al gesto facial o corporal. Deberá surgir de una motivación *real* para su intérprete para impregnar con mayor profundidad a las acciones presentadas en la danza así la interpretación no sería sólo pantomima o mímica.

Entre otras cosas, los bailarines modernos heredaron a la danza la invitación constante para detenerse a *escuchar* al cuerpo y descubrir el movimiento ofrecido ante cierta estimulación, ya fuera sensorial o emocional. Los creadores pasaban mucho tiempo investigando en su propio cuerpo las variantes y posibilidades del movimiento, se iban encontrando intenciones, matices, entre otros tantos elementos. Esto permitió a cada obra adquirir un lenguaje propio, cargado de una emotividad irrepetible.¹⁴⁸

Sobre esto, Annie Suquet apunta:

¹⁴⁷ A continuación, una coreografía de Martha Graham: <https://www.youtube.com/watch?v=I-lcFwPJUXQ>

¹⁴⁸ Estas investigaciones muchas veces hacen uso del trabajo somático previamente mostrado.

La escucha de los ritmos fisiológicos desempeña en este sentido un papel fundamental desde los principios de la danza moderna. El silencio y la inmovilidad son las condiciones primeras de esta nueva atención a los «rumores del ser». «Escuchemos los latidos de nuestro corazón, el susurro y el murmullo de nuestra propia sangre», preconiza Mary Wigman.¹⁴⁹

Esta escucha permite al cuerpo dejar de ser considerado un *instrumento*, convirtiéndolo en un campo abierto de posibilidades para la creación de obras sin buscar exclusivamente a la experiencia encajonada en el placer o displacer. Ahora aspiran a tener un diálogo con el espectador, el cual no necesariamente debe utilizar como mediador al lenguaje racional.¹⁵⁰

Este intercambio puede darse en el escenario mismo, pues las obras de danza quieren tocar las fibras más sensibles del espectador. Buscan la empatía de quienes presencien la obra con el bailarín en escena para poder sanar el empobrecimiento del cual está rodeada su experiencia.¹⁵¹ Con esto, la experiencia de la danza comienza a establecer los lazos para concebir una experimentación colectiva, abandonando la posibilidad de desarrollarse únicamente por medio de la relación entre creadores y espectadores.

De todo este trabajo emerge la danza contemporánea, de la cual Laban y Graham son iniciadores. Ésta buscaba entrenar al cuerpo no para encapsularlo sino para crear una corporalidad propensa a crear un sinfín de formas constructoras de la infinidad de temas tratados en una obra dancística.

¹⁴⁹ Annie Suquet, *Op. Cit.*, p. 385.

¹⁵⁰ Es posible pensar al cuerpo como un campo de posibilidades expresivas para construir un discurso pues se le considera "como el revelador de mecanismos inconscientes, de naturaleza tanto psíquica como física." Desde este principio, al momento de romper con la tradición de la danza clásica, la danza moderna aprovecha esta posibilidad abierta para poder encontrar una entrada en ese mundo oculto que "parece contener el germen de toda movilidad, emocional y corporal." Cfr. Annie Suquet, *Ibid.*, p. 384.

¹⁵¹ Para clarificar mejor esta idea, pongo el ejemplo de la danza butoh. Fue creada en Japón como una forma de desahogar la pena causada por la explosión de las bombas nucleares. La cultura japonesa atestiguó la devastación de su entorno, y como mencionara Benjamin, ante esto quedaron mudos. El horror experimentado y la multiplicidad de emociones y sensaciones provocadas por atestiguar este ataque llevó a la creación de un movimiento cargado de imágenes y sonidos creadores de una atmósfera única para poder expresar la dureza de esta situación y los sentimientos provocados.

Se caracteriza porque sus intérpretes pueden tener un vestuario típico del Japón de ese tiempo, o estar semidesnudos pintados completamente de blanco, sus movimientos son realizados a una extrema lentitud, las expresiones faciales son llevadas a su máximo alcance. Aquí se muestra una coreografía: <https://www.youtube.com/watch?v=V-roXj8UBIA>

Todos los elementos participan, las luces, música, escenografía e incluso el escenario ya no son mera decoración para el bailarín. Ahora en conjunto dan vida a una atmósfera correspondiente con la visión del coreógrafo. Esto transforma a la danza en una experiencia sensorial y no sólo visual para los espectadores.

2.5 TRABAJO COREOGRÁFICO

La danza contemporánea no se ha constituido como una disciplina con significación y definición inamovibles. Al contrario, al saberse heredera del movimiento obligado a rediseñar su develamiento en cuanto al aporte otorgado a la experiencia del ser humano, buscó tanto en su definición como en su creación respuestas a las necesidades requeridas por el ser humano en cualquier momento histórico.

El adjetivo *contemporáneo* en la danza es un concepto continuamente autocuestionado. Esto le permite evolucionar constantemente para poder adaptarse a las circunstancias de sus creadores. Desde su inauguración estuvo ligada íntimamente a nuestras formas para habitar el mundo, buscando la armonía del pensamiento con el cuerpo. La construcción de su discurso coreográfico, a diferencia de la metodología clásica, nace desde la experiencia interna¹⁵² de los involucrados. Permitiendo a las obras tener un contacto más realista y directo con su espectador.

Sobre la definición de lo *contemporáneo* Agamben define: “contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo, algo que, más que toda luz, se dirige directamente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo.”¹⁵³

¹⁵² Con experiencia interna me refiero a las memorias, vivencias, pensamientos del ser humano. Es decir, aspectos subjetivos de la personalidad de cada intérprete.

¹⁵³ Giorgio, Agamben “¿Qué es lo contemporáneo?” versión electrónica: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Agamben%20Giorgio/Queeslocontemporaneo.htm>

De esta manera, el impulso producido por el movimiento corporal en las obras de danza contemporánea encontró la posibilidad de liberar aquellas emociones contenidas e incluso invisibilizadas en el modelo racionalista pragmático, en el cual no existía un medio para desahogarlas. Aunado a esto, en la década de los años 60, con el surgimiento del performance¹⁵⁴ la danza encuentra en la recuperación de acciones cotidianas una mejor proximidad de los creadores con sus espectadores.

Ya no había, por lo tanto, la idea de alcanzar aquella experiencia estética típica del Romanticismo en la cual se pensaba en el arte como un medio para la contemplación *sublime* incapaz de aportar, quizá en un sentido reaccionario, un efecto *tangible* en el espectador. En esta forma de la danza se buscaba abandonar la posición pasiva del espectador para poder tomar acción respecto a lo presenciado, dejarse *afectar* por lo presenciado y poder contribuir a su manera con la sanación del problema presentado.

Años después aparece la danza posmoderna, sobre la cual no haré mayor desarrollo. Se caracteriza por concentrarse más con las formas. Rompe con los métodos de la danza en general para encontrar nuevas formas de expresión, con los arquetipos dancísticos, los cuales no permiten expresar al *significativo* libremente, tanto para el creador, como para el ejecutante y, claro está, para el espectador.

Lo anterior es un catalizador para construir los lineamientos de una coreografía contemporánea. Éstos permitieron a los elementos tradicionales coreográficos dejar de ser un imperativo para la creación dancística. Ahora el silencio, la inmovilidad y hasta los bailarines que *no saltan ni giran*¹⁵⁵ son tomados en cuenta para otorgar mayor credibilidad

¹⁵⁴ El performance es una intervención escénica, la cual trabaja principalmente con la improvisación. Busca provocar a su audiencia y perturbar la actividad cotidiana de cierto lugar para transmitir un mensaje. Richard Schechner lo presenta como “acciones representadas para las que la gente se entrena, que se practican y ensayan” (Richard Schechner, *Estudios de la representación. Una introducción*, trad. De Rafael Segovio Albán FCE, México, 2012 p. 59). El performance destacó como una forma escénica para externar críticas, políticas principalmente, a los modos de la vida dentro de la sociedad. Se trata de la repetición de acciones cotidianas que, al ser sacadas de su contexto original, construyen un discurso utilizados por muchos artistas escénicos para protestar sobre aquello que la censura les prohibía.

La danza considera estas acciones para su trabajo coreográfico. El movimiento es constante, pero con esta nueva forma escénica era posible extraer momentos cotidianos, quizá de mejor lectura para el espectador, a la coreografía para impregnar de mayor realismo a la coreografía. Sin embargo, esto no vuelve a la danza ajena al movimiento.

¹⁵⁵ Sobre esta idea, André Lepecki, en *Agotar la danza* comenta la polémica en que se vio envuelta una obra del artista Jerome Brêl, al ser demandado por Raymond Whitehead reclamando: “daños por incumplimiento de contrato y negligencia”. Esto se desató porque los bailarines no *bailaron*, sus acciones estaban alejadas del

a una obra. Es decir, estos elementos anteriormente no identificados con la práctica dancística se convertirán en signos para ofrecer mayor consistencia y sustento a la coreografía.

La danza contemporánea, como ya he mencionado previamente, inició a raíz de una ruptura con la técnica clásica. En la actualidad, la danza contemporánea compone sus creaciones a partir de la cotidianeidad humana: al no ser necesario un tema soberbio cuya pretensión es distinguir a los bailarines de aquellos quienes no bailan, las posibilidades de creación se extienden a todos los aspectos conformantes de la vida humana: acontecimientos importantes, cambios, la vida misma, la muerte, tristezas, alegrías...

Esto permite a los creadores externar su perspectiva de los sucesos, desde un plano sensorial¹⁵⁶ en el cual los movimientos matizan aquellos sentires, construyen escenarios evocadores de los acontecimientos rectores de la coreografía y así, en la propia interpretación del presente, el coreógrafo puede ejercitar la *crítica* de su realidad.¹⁵⁷

Como mencioné previamente, la motivación para una obra de danza contemporánea puede nacer desde diferentes perspectivas, ideas y pensamientos. No hay un límite para la creación, pues gracias a la adopción del *performance* como un complemento dancístico¹⁵⁸,

ya conocido código dancístico. Es decir, no iban de acuerdo a la definición de la danza como una expresión escénica en la cual los bailarines giran y saltan. Los problemas traídos a la definición de la danza serán explicados en el capítulo siguiente. Cfr. André Lepecki, *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, trad. Antonio Fernández Lera, Centro Coreográfico Galego, España, 2008, p. 15.

¹⁵⁶ Para la filosofía el cuerpo posee una amplia gama de posibilidades que funcionan como objeto de estudio. La concientización de dichas posibilidades permite un trabajo corporal más profundo, de tal forma que la base para este plano sensorial no es exclusiva de la danza, también otorga otra comprensión del cuerpo dentro de la filosofía. Dicho plano responde a la dirección dada a las posibilidades del cuerpo. En el Diccionario de Filosofía, la definición de cuerpo dicta: “Por el cuerpo se pone de manifiesto lo involuntario y la alteridad (Ricoeur), la sexualidad (v.gr., Deleuze-Guattari) y la diferencia sexual; la relación con el trabajo, el poder (Horkheimer-Adorno, Foucault) y con los fantasmas sociales (Bernard); o también el nexa con la antropología (Gehlen) y la persona (Melchiorre). Contra la “equivalencia” de la tradición, Galimberti (*Il corpo*, 1983) se remite a la “ambivalencia” y al “reto simbólico” del cuerpo; para Nancy (*Corpus*, 1992) el cuerpo es la última “pesadez” del occidente.” “Cuerpo” en: Nicola Abbagnano, *Op. Cit.*, p. 255.

¹⁵⁷ Por ejemplo, la coreografía *Macho man XXI*, dirigida por Tania Pérez-Salas, la cual retrata su visión sobre la condición femenina en nuestro país: <https://www.youtube.com/watch?v=9YgTtgEQsMo>
Al momento de escribir este texto, este ejemplo me es más cercano para mostrar cómo un creador puede desarrollar una perspectiva de su presente con imágenes y vivencias y transformarlas en un movimiento coreográfico. No se trataría de una estetización de la violencia, puesto que uno de los principales objetivos es mostrar cómo el machismo afecta a las mujeres a lo largo de su vida.

¹⁵⁸ Para este planteamiento no es necesario extender la prosa en el estudio de la historia del *performance* y su influencia en la danza contemporánea, pero sí cabe mencionar que en la década de los años 60, cuando la práctica del *performance* estuvo en auge, la danza dirigió su atención a las acciones transgresoras que buscaban interrumpir abrupta e incluso violentamente la cotidianeidad para visibilizar aquellas protestas

una coreografía puede tomar una postura reaccionaria. Ahora es capaz de tomar voz para protestar y tomar conciencia de su realidad. Por ejemplo, la compañía de danza en México, Barro Rojo, la cual, a lo largo de su trayectoria se ha dedicado a crear obras respondiendo a la situación social vivida en el país.¹⁵⁹

Todos estos elementos dentro de la actividad dancística, han transformado a la danza ya no sólo en una *práctica o expresión artística*, sino en un espacio abierto para externar una crítica por medios discursivos no convencionales. Sus recursos son utilizados para sensibilizar e intentar convencer desde otra perspectiva, desde un sentir latente receptor de la vitalidad humana en su constante flujo. Dejando fuera, en consecuencia, los discursos emitidos bajo el régimen racionalista incapaces de ampliar la experiencia del ser humano.

Se trata de separarse de la idea del bailarín como ser privilegiado para entrar plenamente en contacto con todos los aspectos del *ser* humano. La llamada cuarta pared¹⁶⁰, por ejemplo, fue eliminada por haber mantenido durante mucho tiempo al artista ajeno de su espectador. Estos elementos fueron creados para encontrar una nueva forma de la experiencia colectiva, por medio de la empatía y entendimiento mutuo.

El lenguaje utilizado no es verbal, naturalmente. (Aunque hay obras que utilizan la palabra como un elemento coreográfico adicional). Pero a diferencia de la danza clásica, éste no sigue un argumento lineal que pueda ser fácilmente legible a los espectadores. “La danza hace abstracción a partir de la conducta, de cosas tangibles, de gestos, de otras obras

orilladas al silencio, la nulificación o la represión. Sus actores no eran *ejecutantes* entrenados y mecanizados en la técnica, eran personas sin la pretensión de distinguirse de los demás, permitiendo la unificación de la mirada del espectador con lo representado, eliminando cualquier cuestión jerárquica. La cuestión principal, y lo que en mayor medida atrajo a la danza “no era tanto si cualquiera podía hacerlo, o si «cualquier cosa era posible» [...] sino más bien investigar lo que podía producirse, físicamente, subjetivamente, temporalmente, políticamente, formalmente, cuando alguien decidiera seguir de manera estricta y metódica un programa preestablecido hasta sus últimas consecuencias.” 77, en André Lepecki *Agotar la danza*, p. 52-53. Para un desarrollo y estudio más amplio del performance, recomiendo el texto de Richard Schechner previamente citado.

¹⁵⁹Sobre esto, nuevamente menciono a Lepecki: “la percepción y la práctica de la danza a través del punto de vista del pensamiento político podría realmente abrir la posibilidad de movilizar no sólo teorías sino, además, cuerpos que de otro modo serían políticamente pasivos.” En Ana Buitrago (ed.), *Op. Cit.*, p. 31.

A continuación, un extracto de una coreografía creada por Barro Rojo *Arte Escénico* que retrata la condición de muchos migrantes: <https://www.youtube.com/watch?v=HXVIUAnAvA>.

¹⁶⁰ La cuarta pared es un elemento imaginario utilizado para separar a los actores de los espectadores. Si bien este elemento es más reconocido en el teatro, dada su condición de arte escénica, también es utilizada en la danza con el mismo objetivo.

de arte, de imágenes, emociones, símbolos, cuentos, movimiento pedestre y demás.”¹⁶¹ A partir de estas abstracciones es como se construye tanto el lenguaje como la trama de la obra.

Es común escuchar entre espectadores no asiduos de la danza contemporánea el escaso o nulo entendimiento de la obra. Sin embargo, las pretensiones coreográficas, en su mayoría, no pretenden ser *entendidas*, buscan acercarse a la experiencia del espectador, despertar algo en su memoria, en su vivencia. Se trata de una relación cognoscitiva en donde la razón no es protagonista, sino el cuerpo y cualquiera de sus afectos.

Tras haber explicado el origen y los lineamientos principales de la danza contemporánea, procederé a explicar con mejor claridad su método para ilustrar de mejor manera cómo es posible desarrollar un discurso viable para la razón y el pensamiento filosófico dentro de la actividad corporal.

Esta propuesta toma fuerza tras haber establecido el interés de los críticos de la Modernidad, en especial de María Zambrano, por aquel ámbito del ser excluido de lo contenido o aceptado por el racionalismo. Su búsqueda por superar su aparente limitación en el conocimiento para transformarlo en un lenguaje y discurso único, en una energía en constante movimiento capaz de cruzar las limitaciones racionales. Bajo este principio, el cuerpo recupera fuerza para ser tomado en cuenta en la reflexión filosófica, pues como afirmara Zambrano en *El sueño creador* "sólo cuando el hombre acepta íntegramente su propio ser comienza a vivir por entero."¹⁶² Por lo tanto, el cuerpo ya no es un instrumento mecánico y frío, ahora “se convierte en portador de un secreto: basta escucharlo de manera correcta para que quede desvelado, que es de lo que se trata.”¹⁶³

En el planteamiento de Zambrano las metáforas poéticas son utilizadas en la escritura para incluir en el discurso del lenguaje racional todo lo referente al *ser* humano sin

¹⁶¹ Lynn Anne Blom y L. Tarin Chaplin, *Op. Cit.*, p. 157.

¹⁶² María Zambrano, *El sueño creador: los sueños, el soñar y la creación por la palabra*, Fundación María Zambrano, Universidad Veracruzana, Segunda edición, México, 2010, p. 51.

¹⁶³ Rüdiger Safranski, *Óp. Cit.*, p. 299.

capturarlo en una rígida estructura racional. Abandonando su estatuto de instrumento mecánico reducido al acceso o aproximación al conocimiento y el acercamiento a la verdad.

Sin embargo, la compatibilidad mostrada entre el planteamiento zambraniano y el trabajo de la danza contemporánea no ha existido siempre. Así como el racionalismo pragmático llevó a la mecanización de la humanidad, la danza clásica también se negó a incluir todas las formas de desplegar al ser humano en cuanto a su actividad corporal. El cuerpo, al igual que en el régimen racionalista, era cautivo de un sistema rígido. Estaba incapacitado para externar los efectos de la vida en su experiencia: la agonía, el dolor, la alegría. En resumen, tanto sentimientos como sensaciones estaban fuera del sistema del pensamiento y del cuerpo.

El escenario de este planteamiento teórico está situado, entre otras imágenes, en un ambiente de dolor y debilidad por los estragos de la guerra. Hasta ahora he explicado la vía de salida propuesta por el pensamiento y la danza. Ambas disciplinas buscaron descender a aquel tormento del cuerpo moribundo y abandonado, absorber aquel sentir y transformarlo en el desahogo necesario para superar este dolor.

La danza puede lograr esto porque ofrece una traducción de la actividad del cuerpo a un discurso creador de una perspectiva diferente para concebir estas experiencias. Su trabajo gira en torno a la relación entre acción, percepción y sensación. Los cuales, en conjunto, permiten crear una experiencia dancística capaz de acercarse a creadores, intérpretes y espectadores para descifrar o percibir la condición humana desde otras perspectivas.

Es necesario aclarar en qué consiste un discurso para entender su mención entre las propuestas de la danza. Entre la multiplicidad de definiciones existentes, encuentro la posibilidad del discurso de ser entendido como un sistema de ideas, el cual puede ser pronunciado o escrito. Puede tener infinidad de propósitos; interrogar, plantear, enunciar, comunicar, etc., pero también puede ofrecer una voluntad de acción. Es decir, abandona su postura pasiva para reaccionar ante su realidad. Sobre esto escribe Foucault en *El orden del discurso*: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que

quiere uno adueñarse.”¹⁶⁴ Esto último, cobra fuerza en el planteamiento de esta tesis pues es esta noción del discurso es requerida para construir una coreografía viva, y ser capaz de superar la representación limitada a obtener un juicio de gusto con su construcción escénica.

Mediante un trabajo de creación y descubrimiento constantes la percepción de la realidad se puede transformar en movimiento parte de un discurso coreográfico, ofreciendo una propuesta de un orden diferente para la realidad. No se trata de hallar verdades definitivas ni significados inamovibles, sino de una investigación para encontrar formas diversas de interpretar la realidad.

En este trabajo creativo hay una percepción y apropiación de la realidad, pero no en un sentido materialista ni de dominación. Los conceptos utilizados pretenden crear un discurso para apreciar o exponer una cara alterna de la realidad a partir de la mirada de los creadores involucrados. Esto es claro al estudiar el proceso de creación coreográfica pues su origen es gracias la búsqueda de profundización en algún aspecto de la relación entre el ser humano y su realidad.

Por esto, la motivación para crear surge desde las entrañas del coreógrafo, desde una situación que afecta al ser humano: “El material temático, por muy platónico o metafísico que sea, tiene su marco de referencia en lo humano. Mientras más humano, más profundo es el impacto que el público recibe, ya que el espectador tiende a identificarse con los contenidos que se filtran por el tejido coreográfico.”¹⁶⁵

Desde el inicio del trabajo creativo hay una constante interacción entre el trabajo conceptual y la introspección tanto mental como corporal del intérprete o creador. Es decir, todas las ideas *racionales* son traducidas en la memoria y vivencia del cuerpo para construir una expresión nacida desde los sentimientos más profundos, impregnando de una carga emotiva a los movimientos dancísticos. Esto evita caer en el movimiento mecánico, vacío de sentido.

¹⁶⁴ Cfr. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2004, p. 15.

¹⁶⁵ Lin Durán, *Manual del coreógrafo*, INBA, Centro de Investigación y Documentación de la Danza José Limón, CENIDI-Danza, México, 1993, p. 13.

2.5.1 METODOLOGÍA DE LA COREOGRAFÍA

Técnicamente el proceso coreográfico tiene cuatro etapas, las cuales serán explicadas a continuación. Aunque no se trata estrictamente de un canon a seguir, pues si bien hay elementos que todo coreógrafo debe tomar en cuenta, cada quien ajusta su modo de trabajo. Por esto, lo expuesto a continuación es sólo una forma para crear una coreografía.¹⁶⁶

Lo importante en el inicio es tener siempre claro el detonante del conflicto escénico, impulsor de la creación coreográfica. Es necesario entender las motivaciones desde el principio del trabajo para trazar la temática y guiar las exploraciones de movimiento con un claro objetivo. Esto permite a la coreografía ser concreta dirigiendo un mensaje claro, tanto para intérpretes como espectadores.

En la primera etapa se trabaja la *credibilidad* de la motivación y todos los elementos de la obra. Para esto, deberá haber una investigación personal con cada intérprete en la cual deberán activar su *memoria sensorial* para poder descubrir sensaciones relacionadas con vivencias conectadas a la motivación. Estos son los ejercicios de exploración, a los participantes se les da un tema o un concepto: tristeza, felicidad, soledad, por mencionar algunos. Cada quien debe encontrar cómo podrían ser traducidos en su cuerpo, qué matices podría ofrecer al movimiento a partir de los sentimientos y cómo podría conectar su experiencia con el tema a tratar en la coreografía.

Partiendo de este descubrimiento se desarrollarán tanto las posibilidades como las limitaciones para crear, colectiva e individualmente, los diseños corporales y las cualidades expresivas de las cuales estarán hechas las imágenes coreográficas.

¹⁶⁶ Este desarrollo se basó principalmente en el texto escrito por la maestra Lin Durán, quien sería de las primeras y más reconocidas teóricas de la danza: *Manual del coreógrafo*. Ella no sólo escribió sobre el quehacer coreográfico, sino también se dedicó a escribir sobre la historia de la danza en México. Las referencias aquí citadas corresponden principalmente a los tres primeros capítulos del libro previamente citado.

Como mencioné en el texto, la maestra Lin Durán ha sido ampliamente reconocida en su trabajo teórico de la danza. Por este motivo, mi acercamiento más directo a la teoría de la danza sigue su línea de investigación, dando como resultado el hilo conductor de mi tesis respecto de la historia de la danza.

Dado que la motivación detonante de la coreografía tiene sus raíces en la experiencia humana, es posible establecer una conexión con la interioridad del ser humano a pesar de estar tratando conceptos derivados de la razón.

Gracias a la memoria sensorial guardada en el cuerpo es posible encontrar aportaciones a la temática en los recursos de la imaginación y la sensopercepción. Tras la exploración en el cuerpo de los intérpretes, los movimientos construyen un lenguaje y una atmósfera congruente con la temática.

Asimismo, se buscará encontrar *dibujos* y diseños en la configuración de los cuerpos, capaces de añadir mayor fuerza a la presentación de la idea. Gracias al implemento de los avances tecnológicos en la danza, también se ha comenzado a hacer uso de la tecnología para este fin. Por ejemplo, las escenografías creadas a partir de proyecciones, juegos de luces especialmente diseñados para incluir las sombras de los bailarines o coreografías realizadas con prototipos de robots¹⁶⁷.

Cuando cada intérprete tiene su *discurso propio* sigue la etapa de la *investigación*. En ésta se indagará la manera de conjugar cada discurso en una unidad para mostrar imágenes presentadas en orden sin dejar predominar al caos. De esta forma, será posible presentar un diseño corporal armonioso capaz de transmitir un mensaje.

En la tercera etapa todo lo investigado, tanto individual como colectivamente será integrado para dar paso a la coreografía. En este proceso de la creación es donde podría existir el más importante diálogo entre razón y pensamiento, pues se trata de establecer el armazón coreográfico desde la *lógica verbal*, trabajando en la forma yendo del pensamiento al contenido. Es decir, “la aportación del maestro [el coreógrafo] es cognoscitiva, lo que lleva a un abordaje intelectual”,¹⁶⁸ a raíz de esta aportación surgen los movimientos, los discursos en el cuerpo que dibujan la armonía entre la mente y el cuerpo.

Al tener todo esto claro, será momento de crear un armazón con todo lo encontrado en el trabajo de exploración. Es decir, dar un orden y contexto al contenido para mostrar

¹⁶⁷ Ésta última es una coreografía de la maestra Abigail Jara Durán, algunas escenas de su trabajo con robots puede ser vistas en: <https://www.youtube.com/watch?v=F2fmqIZ1cSY>

Otra coreografía que incluye a las sobras como parte del ambiente coreográfico se llama *Sueños y obsesiones*, de la cual se incluye un extracto: <https://www.youtube.com/watch?v=yFezDVoAcOk&t=218s>

¹⁶⁸ Lynne Anne Blom y L. Torin Chaplin, *Óp. Cit.*, p. 26.

claramente los conceptos e intenciones de la coreografía, ya sea de forma literal o abstracta, tanto para los intérpretes como para los espectadores.¹⁶⁹

Una vez listo el armazón coreográfico, será el momento de traducir el pensamiento en secuencias de movimiento, las cuales deberán corresponder con lo investigado hasta ahora. Se buscará asociar estas secuencias (aunque no todas) con situaciones cotidianas, para lograr la empatía del espectador con la obra de forma más sencilla. Finalmente se experimentará con la música y las sensaciones presentes en la coreografía, para unificarlas con el movimiento del cuerpo y no participen como elementos aislados o sólo acompañantes.

Después de realizar este proceso, se podrán añadir detalles extras para darle carácter a la unidad de la obra. Es decir, se definirá el tono que deba tener, ya sea humorista, dramático, erótico... Asimismo, se decidirán vestuarios, escenografía si es necesaria iluminación sugerida, entre otros.

Una vez reunidos los elementos a utilizarse: movimientos, técnicas, intenciones, acciones, entre otros, será momento de conectar el movimiento con las vivencias grabadas en el inicio. Con esto, todas las acciones, movimientos, imágenes y diseños estarán impregnados de una *intención* rectora de lo presentado, separándolo de ser un movimiento mecánico vacío tanto de sentido como de significados, ya sea para los espectadores como para los intérpretes. Esta intención deriva de un conflicto desarrollado en el planteamiento coreográfico:

El conflicto es un recurso múltiple. Abarca desde fuerzas contrarias en pugna, o lanzadas hacia direcciones opuestas, hasta el "querer y no querer" de un personaje, o que unos estén contra otros, o que quieran estar juntos y algo lo impida. El conflicto se da en todos los niveles: en el propio cuerpo, en la composición, en las energías de los movimientos corporales, en el uso del espacio, etcétera.¹⁷⁰

¹⁶⁹ “La claridad no sólo se refiere a una construcción que sea aprehensible, sino también al resto de los elementos estructurales. La gama abarca desde un movimiento sencillo, como por ejemplo levantar un brazo con claridad y precisión, hasta la nitidez en todas las etapas de la construcción, pasando por las ideas (dramáticas o formales) que se dirigen al intelecto y a la percepción del espectador.” Lin Durán, *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁷⁰ Lin Durán, *Ibid.*, p. 19.

Una vez terminada la coreografía es momento de ensayar constantemente, apropiarse de cada movimiento, gesto, imagen, sonido o silencio. En este momento de repetición constante el cuerpo interioriza la música, sus movimientos responden a los acordes y tiempos musicales, los matices hallados se vuelven tangibles a la experiencia sensorial del espectador. Al final se muestra aquella pretendida unidad, un conjunto de elementos percibidos como una *totalidad* y no aislados sin una conexión clara.

El producto de este trabajo se convierte en una voz silente llena de conceptos tomados de la abundancia incontenible que representa la realidad. Esta es acogida y trasladada al conocimiento humano para enriquecer a la empobrecida experiencia humana desde la actividad armoniosa del cuerpo y la razón.

Finalmente sigue la presentación en escena, la cual constituye la propuesta de un diálogo con sus espectadores. Este momento del proceso coreográfico no es la simple culminación del trabajo realizado, pues el espacio en que se presenta adquiere importancia pues puede influir a los efectos logrados. No es lo mismo mostrar una coreografía en un teatro en donde va un público habituado a la danza, que en un espacio público abierto donde los espectadores pueden no tener ningún conocimiento de la danza como expresión artística. Por eso se afirma: “el espacio está lleno de significado. La intención coreográfica y la interpretación que hace el bailarín de dicha intención crea vida a partir de un espacio que en otras circunstancias estaría muerto.”¹⁷¹

2.6 EL ESPECTADOR

Como mencioné previamente, ahora se busca provocar una participación activa del espectador, de manera que “la puesta en movimiento del cuerpo en el acto perceptivo no es mecánica, está en función de la intención, del deseo que impulsan a un sujeto hacia el mundo [...] Es él el que colorea e interpreta el trabajo de la sensación para organizarlo en

¹⁷¹ Lynne Anne Blom y L. Torin Chaplin, *Óp. Cit.*, p.71.

un paisaje de emociones”¹⁷². Por lo tanto, la experiencia perceptiva de la danza no será únicamente contemplativa, pues buscará afectar al espectador para provocarle la iniciativa de sublimar todo lo provocado tras ver una coreografía.

Para esto también es requerido un cambio en el espectador de danza: es necesario para él abandonar la actitud contemplativa, también requiere la disposición y apertura de dejarse afectar por lo presentado en escena. Por esto, la danza debe concentrarse en la “creación de las condiciones para que el espectador tome conciencia de su trabajo de percepción, que es la única generadora de fricción. Se requiere una gran exigencia por parte de esa nueva clase de espectador de danza, ya que los niveles sensoriales que se manejan son sumamente sutiles y fluctuantes.”¹⁷³

Ya he mencionado la necesidad de hacer una exploración corporal para desarrollar un tipo de lenguaje exclusivo de una obra. Pero previo a ésta, la inspiración y las motivaciones brotan de una idea o de una necesidad expresiva. El movimiento, a fin de cuentas, nace por una incitación proporcionada por la razón.

Así, se crea una relación interdinámica en la práctica de la danza en la cual, las ideas están siempre presentes en el movimiento y el movimiento es constante en las ideas. Esta relación construye la conciencia del sujeto concebida no sólo en el pensamiento lógico-racional, sino extendido a la actividad sensorial y a la vida en sí misma, estando constantemente en contacto con su interioridad.¹⁷⁴ Así, según Lin Durán, “el hombre transforma la naturaleza, la sociedad y a sí mismo. La conciencia del hombre no sólo reproduce el mundo objetivo, sino que, además, lo crea.”¹⁷⁵

El trabajo de la conciencia en la danza permite un diálogo entre lo sensible y lo imaginario. Este diálogo genera una amplia gama de ficciones creadoras de diversas

¹⁷² Annie Suquet, *Op. Cit.*, p. 382.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 399.

¹⁷⁴ En este párrafo, utilizo conciencia en su concepción filosófica, la cual, de acuerdo al Diccionario de Filosofía escrito por Nicola Abbagnano y al cual constantemente se ha consultado, dicta que “el significado que este término tiene en la filosofía moderna y contemporánea, aun suponiendo genéricamente esta acepción común,[...] es el de una relación del alma consigo misma, de una relación intrínseca al hombre “interior” o “espiritual”, por la cual se puede *conocer* de modo inmediato y privilegiado y, por lo tanto, se puede *juzar* a sí mismo de manera segura e infalible.” *Cfr.* “conciencia” en Nicola Abbagnano, *Op. Cit.*, p.194.

¹⁷⁵ Lin Durán, *Op. Cit.*, p. 35.

interpretaciones entre creadores y espectadores, dando origen a una multiplicidad de cuerpos poéticos receptores de la realidad.

El movimiento de una coreografía emana en un inicio de las ideas del coreógrafo, inundando a ésta de su subjetividad. Dicha subjetividad es desentrañada por los intérpretes con su apropiación de los significados contenidos en las ideas del coreógrafo, lo cual permite un lenguaje en donde no hay copia ni imitación.

El lenguaje coreográfico crea estímulos dirigidos a los sentidos de los espectadores, especialmente a la percepción visual, táctil y auditivo, éstas “se conectan con nuestras vivencias más significativas, aquellas que hemos guardado como experiencias tristes o alegres o simplemente impactantes.”¹⁷⁶ Así, cuando el público ve una obra, no se sienta a contemplar el movimiento sin verse afectado por ésta, se abre una posibilidad de reencontrarse consigo mismo a partir de los estímulos audiovisuales contenidos en el lenguaje coreográfico.

La danza contemporánea se distingue en la forma de crear una coreografía. No se trata de encontrar movimientos y darles un orden, sino de mostrar una totalidad entre todos los elementos del trabajo coreográfico: “los bailarines y su movimiento, la música, las relaciones de espacio, tiempo y dinámica, la composición visual escénica y sobre todo el material temático.”¹⁷⁷

No se trata de ilustrar la música con el movimiento o de amoldar la danza a ésta, pues “muchos bailarines piensan que la coreografía consiste tan sólo en ponerle movimiento a la música, lo cual hace que la música sea el punto de partida. Esto pone equivocadamente la carga en la música, como si ésta fuera el agente iniciador, cuando en realidad el movimiento mismo es el verdadero núcleo de la danza.”¹⁷⁸ Se trata, por lo tanto, de encontrar una afinidad expresiva para conjugar música y movimiento, dando vida a la coreografía y sin obligarlas a trabajar una en función de la otra.

Todos los elementos mencionados buscan sublimarse junto con las ideas en algo más que una representación mimética. Es decir, la danza no es pantomima ni debe ser vista

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁸ Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin, *óp. Cit.*, p. 192

únicamente como metáfora o analogía de algún tema en especial, sino como un discurso no racional capaz de tocar las fibras sensibles, aún de aquellos quienes no están habituados con el lenguaje de la danza.

El entramado de elementos accede a los espectadores a través de la mirada en primer lugar, seguido de los sonidos. Los sentidos despiertan poniendo al espectador en un estado de alerta, receptivo de aquello capaz de acceder a su propio campo de percepción. La mirada y la escucha, por lo tanto “tensan un espacio de experiencia ampliado por la memoria, mostrando los límites engañosos [...] pero que puede aportar una ganancia de placer, de emoción o de conocimiento,”¹⁷⁹

En la construcción dancística se muestra: “un despliegue de fuerzas interactuando, por las cuales la danza parece ser elevada, guiada, dibujada, cerrada o atenuada, ya sea un solo o un grupo... Las fuerzas que aparentemente percibimos de forma más directa y convincentes son creadas para nuestra percepción; y existen únicamente para ésta.”¹⁸⁰ El movimiento no son ya sólo saltos, giros o desplazamientos en el espacio, se trata de una construcción de energías, fuerzas e intenciones guiadas con el fin de crear una imagen de la realidad poética sin alienarse del ser propio de lo humano.

Marina Garcés, en conjunto con estas propuestas, encuentra en la posibilidad del ojo y su visión periférica la capacidad de apreciar incluso indirectamente todos los elementos contenidos en una coreografía. Es desde la mirada donde nuestra vulnerabilidad puede ser tocada, invitando a intervenir o involucrarse con lo presentado, *en la visión periférica está, pues, la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo.*¹⁸¹

En consecuencia, el espectador abandona su postura pasiva. Tras ser afectado por la acción escénica, toma conciencia respecto de la temática, ya sea desde la opinión hasta el desarrollo de una postura crítica. Por ejemplo, comenta André Lepecki que “la percepción y la práctica de la danza a través del punto de vista del pensamiento político podría realmente

¹⁷⁹ José A. Sánchez, “La mirada y el tiempo” en Ana Buitrago, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁸⁰ J.D. Dewsbury, *Dancing: The secret slowness of the fast*, Routledge, London, p. 52 La traducción es mía, el párrafo original dice: “what you see is a display of interacting forces, by which the dance seems to be lifted, driven, drawn, closed or attenuated, whether it be solo or choric... The forces we seem to perceive most directly and convincingly are created for our perception; and they exist only for it.”, p. 52.

¹⁸¹ Marina Garcés, “Visión periférica, Ojos para un mundo común” en Ana Buitrago, *Op. Cit.*, p. 91.

abrir la posibilidad de movilizar no sólo teorías sino, además cuerpo que de otro modo serían políticamente pasivos”¹⁸²

La danza, por otra parte, es consciente de la multiplicidad de reacciones posibles en los sujetos, quienes entran en contacto con su obra. A pesar de esto, ambiciona la posibilidad de emocionar, seducir y convencer a sus espectadores, busca elevar su experiencia perceptiva a una sensación de ensueño en el cual, *trans-portado por la danza, tras haber perdido la certidumbre de su propio peso*¹⁸³, el espectador se convierte en parte del peso del bailarín en escena. Todas las acciones dancísticas repercutirán en las sensaciones del espectador. Es decir, si apareciera una acción estrepitosa o con aparente riesgo, el espectador compartirá la sensación a pesar de estar sentado a unos metros de distancia. Esto es lo que podemos llamar a la empatía kinestésica o el contagio gravitatorio.

La improvisación es común en las clases, ensayos y montajes de danza contemporánea. En ésta hay una constante búsqueda de movimientos detonantes de emociones, los cuales cargan aún más de significado a la coreografía.¹⁸⁴ También se encuentra la ampliación del autoconocimiento del intérprete tanto en su cuerpo, como en las sensaciones despertadas en el estímulo impulsado por la improvisación. Ser consciente de estos aspectos internos, los cuales suelen permanecer ocultos en la cotidianidad, otorga al bailarín una mejor gama de matices enriquecedores de la expresión escénica.

Implícito en este trabajo está el cuestionamiento de las conductas motrices reflejadas en la exploración de las reacciones y comportamientos del cuerpo sin estar dominado por un agente externo, es decir, siendo libre de reaccionar sin ningún tipo de restricción. Mediante este estudio, los intérpretes *descubren* paulatinamente las ataduras y limitaciones acumuladas a lo largo de su vida. Cabe mencionar que la danza contemporánea pudo experimentar y elaborar gran parte de sus técnicas, gracias a este trabajo.

Después de haber encontrado el reconocimiento e inclusión de la identidad personal, se busca dar unidad a la colectividad. Así, mediante el trabajo unido de los bailarines, la

¹⁸² André Lepecki, *Op. Cit.*, p. 31.

¹⁸³ Cfr. Annie Suquet, *Óp. Cit.*, p. 398.

¹⁸⁴ Por ejemplo, *Telegrama a los ángeles*, de Lourdes Luna y Roberto Olivan. Obra construida y presentada, en su mayoría, por improvisaciones de los bailarines. <https://www.youtube.com/watch?v=HqM-8LlqKZO>

energía lograda estará concentrada en una armonía capaz de ser percibida a lo largo de toda coreografía.

De no poder llegar a lograr esto, la danza volvería a la forma ya superada con la clásica, en donde los bailarines destacaban sobre otros y no había una preocupación por abarcar lo humano en ninguna de sus relaciones. “Sin esta identificación el trabajo puede resultar frío y mecánico. Tampoco nos convence el bailarín que basa toda su actuación en sus facultades acrobáticas. Lo que verdaderamente nos seduce es estar frente a bailarines que son expresivos, pensantes y precisos.”¹⁸⁵

2.7 DIÁLOGOS CORPORALES

Hasta ahora se ha hablado de la danza y sus características en el ámbito profesional. Todo lo expuesto es parte del proceso que siguen quienes se dedican enteramente a la danza. Sin embargo, la propuesta de esta tesis busca extender la experiencia dancística a quienes deseen acercarse sin una distinción ni jerarquización de cuerpos.

Como se ha expuesto, la danza clásica eligió como protagonista al cuerpo disciplinado para ejecutar un movimiento técnico sin considerar para la escena las subjetividades insertas en su ser. Este cuerpo “era obligado a *representarse a sí mismo como remecanizado* al servicio de una exigente coordinación entre las extremidades superiores e inferiores dictada por un estricto marco musical.”¹⁸⁶

El cuerpo rígido de los bailarines de ballet, ajeno a la experiencia interna, encuentra una nueva posibilidad expresiva tras el surgimiento de la danza moderna, en ésta: “el cuerpo se contempla como el revelador de mecanismos inconscientes, de naturaleza tanto psíquica como física. Desde sus principios, la danza moderna busca una entrada en ese mundo oculto que parece contener el germen de toda movilidad, emocional y corporal.”¹⁸⁷

¹⁸⁵ Lin Durán, *Manual del coreógrafo*, *Óp. Cit.*, p. 26.

¹⁸⁶ André Lepecki, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁸⁷ Annie Suquet, *Op. Cit.*, p. 384.

El entrenamiento del bailarín, ya no se centrará únicamente en el desarrollo de las capacidades físicas, también buscará adentrarse en sus experiencias más internas para encontrar nuevos móviles que desencadenen al movimiento.

La concepción de la danza contemporánea mostró otra forma para liberar al cuerpo, manteniendo en armonía la mente y cuerpo del ser humano. Este trabajo propone relacionar el pensamiento con el trabajo del cuerpo, traducir el lenguaje de la razón en la óptica corporal para establecer el diálogo desde los afectos corporales.

Para poder crear una obra única con un lenguaje inigualable es necesaria una investigación de movimiento. Ésta comienza con un ejercicio de improvisación en el cual cada intérprete busca integrar su personalidad, liberando así los aspectos subjetivos y sensibles para presentar finalmente al ser de cada intérprete en la coreografía.¹⁸⁸

Resumiendo: así como la razón poética encuentra afinidades con la fenomenología en cuanto a su búsqueda de comprender al ser, la danza parte de la existencia en su máxima expresión fenomenológica, pues su enfoque trabaja desde la escenificación de acciones cotidianas para concebir un lenguaje creador de una obra llena de vida, de realidad.

Como se mencionó anteriormente, a pesar de que el lenguaje coreográfico es creado a partir de la experiencia de los creadores muchas veces el mensaje no es legible o entendible. Esto no pretende excluir a unos espectadores sobre otros, pues el principal objetivo es establecer contacto con el espectador el cual puede ser emotivo, kinésico: se busca despertar *algo* en el *ser* de quienes tienen contacto con la danza.

Pero, como se mencionó al inicio de este apartado, esta es una forma de hacer danza más no la única. En nuestro presente hay compañías que trabajan gracias a apoyos institucionales, y también existen los creadores independientes quienes no cuentan con apoyos o incluso presupuesto para desarrollar su trabajo, los cuales significarían una población marginada dentro de la danza, debido a que la falta de recursos y apoyo impide la difusión y por tanto crecimiento de las compañías independientes.

¹⁸⁸ En el anexo de este trabajo se encuentra uno de tantos ejercicios existentes de improvisación el cual está diseñado para enseñar al intérprete a buscar la mayor cantidad posible de movimientos en su cuerpo. Éste y más ejercicios de improvisación pueden ser encontrados en *El acto íntimo de la coreografía*, previamente citado.

Sin embargo, identificarse como creador independiente representa una vía distinta para trabajar en la danza. La independencia abre al creador una amplia gama de posibilidades para el desarrollo escénico gracias al uso de dispositivos o espacios alternativos a los utilizados comúnmente. Es decir, que la marginalidad antes mencionada se reduce al cobijo institucional más no al campo de trabajo creativo.

Para proceder con el trabajo en esta vía los creadores deben valerse de sus propios medios para desarrollar su trabajo. Bajo esta circunstancia se han generado espacios alternos para la presentación y difusión de trabajos coreográficos para poder darse a conocer entre los espectadores de danza.

En los espacios alternos, asimismo, se ha generado una nueva propuesta para el espectador. Como vimos, la danza implica un autoconocimiento del cuerpo del intérprete, pero en el caso del bailarín profesional la disciplina dancística exige al bailarín desarrollar y entrenar constantemente flexibilidad, fuerza, agilidad, coordinación... Asimismo, en el proceso de selección para las escuelas profesionales se realiza una prueba para determinar a los cuerpos aptos para la danza, siendo éste el filtro más grande.

Por el contrario, en las alternativas para la danza se han creado formas para involucrar al público a la danza sin la obligación de convertirlo en profesional, ni aprobar o rechazar su cuerpo en una selección elitista. Se buscará invitarlo a participar para desarrollar la capacidad de conocer su cuerpo, sus afectos y características individuales, así como de concientizarse de las formas dentro de su memoria sensorial, las cuales influyen en su accionar en la vida cotidiana.

Nuevas prácticas se han concebido con este objetivo: talleres, cursos introductorios, ensayos abiertos al público para mostrar lo que sucede antes de una función y todos los elementos que deban ser tomados en cuenta, incluso obras que involucran directamente a los espectadores en la coreografía.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Tal es el caso de la obra *Sorecer 360°* de la maestra Abigail Jara Durán, en la cual los asistentes utilizan un visor de realidad virtual, dentro del escenario mientras las bailarinas se mueven e invitan al participante a moverse con ellas. Parte de la experiencia puede ser vista en <https://www.youtube.com/watch?v=8-agLofSi8Q> y lo acontecido en escena en: <https://www.youtube.com/watch?v=GUqrocYWG0A>

Este tipo de diálogos no sólo amplían la experiencia del espectador, también de los bailarines. Esto abre nuevas posibilidades para la creación coreográfica, encontrando nuevas motivaciones y alcances para abrir otros caminos a la colectividad establecida entre quienes participan de la danza. El bailarín, por un lado, puede encontrar diferentes formas expresivas, mejor entendimiento del movimiento mientras el espectador comienza una relación con su cuerpo desde otra perspectiva para aprender a escucharlo y entenderlo. De igual manera, se habitúa al lenguaje de la danza, de tal manera que el movimiento o el lenguaje coreográfico ya no le es críptico o ajeno.

Es necesario mencionar, aunque brevemente, el efecto del mercantilismo en la danza. Hasta este momento se ha tratado a la danza como un arte, pero no se ha tratado de manera amplia su contraparte: la danza del “showbusiness”, en ésta no hay una intención expresiva ni de ofrecer un mensaje. Su intención es la de entretener, buscando entre sus intérpretes cuerpos aparentemente perfectos, hombres y mujeres atractivos con un específica imagen y corporalidad.

Esta forma de la danza, desde la perspectiva de este trabajo, no podría contribuir a la ampliación de la experiencia, dada la frivolidad y superficialidad de su proceder. Sin embargo, es importante mencionarlo como un riesgo latente en el que varios bailarines o creadores independientes incursionan para poder satisfacer sus necesidades económicas.

La industria cultural, asimismo, también representa un camino superficial para la danza pues en ella, así como en el “showbusiness”, el lenguaje corporal, la expresión emotiva dentro de los movimientos y el trazo coreográfico se ven reducidos a trazos y movimientos superfluos en los cuales el ser propio de lo humano queda limitado.

Como hasta ahora hemos visto, la danza contemporánea rescata al ser humano, a su cuerpo y busca reconciliarlo con el pensamiento. El concepto contemporáneo que le cobija lo mantiene en continua experimentación y búsqueda de su camino, de sus herramientas y discursos. Su trabajo o motivación está enfocado a las necesidades subjetivas de sus creadores, lo cual le impide convertirse en una técnica rígida negada para reconocer las necesidades del ser humano.

Comienza a dibujarse, de igual manera, la armonía entre el cuerpo y la mente. Una armonía creada en cada sujeto que participe del proceso dancístico, constituyente no sólo de una distinta percepción de la conciencia corporal, también de una nueva forma de colectividad en tanto que se establece contacto entre creadores y espectadores.

En el siguiente y último capítulo profundizaré sobre la definición de la danza contemporánea entre otras problemáticas que rondan cerca de ella, las cuales podrían abrir el camino para atraer la mirada de la filosofía hacia su trabajo.

CAPÍTULO 3:
FILOSOFÍA Y DANZA:
POÉTICA DEL PENSAMIENTO EN MOVIMIENTO

En esta danza de la vida cabe todo el sistema posible de movimientos [...] configuraciones de los cuerpos [...] los dispositivos escénicos, cabe toda la estructura técnica, cabe el pensamiento, cabe la inmovilidad, cabe la respiración, el silencio, el sueño, el inconsciente y la poesía”

(Galhós Claudia, “Unidades de sensación”)¹⁹⁰

A principios del siglo XX mente y cuerpo estaban en cenizas. Toda la multiplicidad de experiencias constituyentes de la totalidad de la vida estaba mutilada, quebrantada. El ser se había reducido al movimiento mecánico y al racionalismo pragmático. Si algo hubiera fuera de este sistema, debía ser excluido.

La vía de salida o el punto de fuga se vislumbran en el panorama gracias al encuentro de nuevas formas de recorrer los caminos legados por la tradición. Era necesario cambiar la mirada y el pensamiento, los sentimientos, las sensaciones: la forma de desenvolver al ser. Era necesario re-construir *lo humano* e inundar todo de la experiencia humana sin restarle prioridad a ninguno de sus aspectos.

¹⁹⁰ Claudia Galhós, “Unidades de sensación”, en Ana Buitrago ed. *Op. Cit.*, p. 145.

El trabajo poético se descubrió como una forma de cambiar el proceder del lenguaje racional para poder aproximarse a todo lo oculto en la actividad del pensamiento, dando paso a la concepción de la *razón poética* como otra forma de desplegar a la razón.

Se encontraron diferentes formas de reflejar al ser en el discurso filosófico sin presentarlo como un ser con el cuerpo y la mente escindidos. El cuerpo encontró una vía de salida para desahogar su voz, hasta entonces muda, colocándolo en el centro de una nueva perspectiva para la filosofía.

Esta voz fue descubierta en esta tesis, dentro del proceso de la danza. El segundo capítulo mostró la posibilidad de encontrar en el cuerpo aspectos de la realidad capaces de guiar al ser humano hacia la ampliación de la experiencia y de reconstruir sus aspectos destruidos tras el empobrecimiento de la experiencia. Así, como planteara Zambrano la posibilidad de utilizar el lenguaje para una reformulación del pensamiento filosófico, la danza contemporánea cambia el modo de usar el cuerpo ya no como un instrumento ejecutor de movimiento sino como un motor que impulse un lenguaje de movimiento propio para un discurso coreográfico.

Si bien el lenguaje poético es más cercano a la literatura, se demostró la posibilidad del cuerpo de crear imágenes poéticas con un discurso concebido en la coreografía. El movimiento, a diferencia de la coreografía clásica, nace a partir de móviles emotivos. Por ejemplo, en una secuencia de movimiento donde el bailarín salta y al caer llega a acostarse al piso, realiza movimientos, posteriormente se levanta y cae nuevamente, podría significar inestabilidad ante una situación, los altibajos presentes en la cotidianidad.

Así las intenciones interpretativas cargan los movimientos coreográficos de matices emocionales para dar paso al lenguaje poético inserto en la coreografía. Aunado al movimiento, la música, el vestuario, la iluminación se crea una atmósfera única de acuerdo con el objetivo de la obra.

Nos estamos enfrentando a un cuerpo empobrecido cuyas necesidades no habían sido satisfechas por la producción de la filosofía e ignorado por el sistema racionalista pragmático como eje de la experiencia. Zambrano nos muestra con la razón poética la

posibilidad de asimilar plenamente al ser, en tanto mente y cuerpo, dentro de los planteamientos de su filosofía construida con metáforas dirigidas al ser humano por entero.

En su desarrollo se encuentra una teoría nacida desde el sentir humano con la capacidad de aproximarse al sentir de su lector sin arrastrar hacia el olvido de la razón. La danza contemporánea, de igual manera, trabaja con las pasiones humanas: construye una obra desde el sentir del coreógrafo, adquiere vida con la experiencia de los intérpretes, mientras su relación con los espectadores se busca desde un ámbito más profundo alejado de la mera contemplación.

A continuación, se mostrará una abstracción del proceso de la danza para compatibilizar el trabajo teórico dancístico con el proceder de la filosofía. Esto se realiza a partir del análisis de una creación no racional bajo los parámetros de los nuevos delineamientos de la obra de arte, cuyo propósito es encontrar un modo de comunicación y entendimiento con la realidad desde una perspectiva más cercana al ser humano. La obra de arte, en este caso, busca diferentes modos de lenguaje para entablar un diálogo en colectividad, pues el lenguaje estrictamente racional es estático y no permite reflejar vívidamente el presente en el cual se encuentra el ser humano.

3.1 LA RAZÓN POÉTICA

En la *razón poética*, las metáforas del ser, el ser humano, la vida y la realidad son uno de los puntos principales para la reflexión filosófica de María Zambrano. Pero en esta nueva forma del pensamiento no habría ninguna pretensión dominadora para encapsularlo en rígidos conceptos racionales. Ahora el pensamiento buscaba inundarse en el abismo de la vida. Retratar sus iluminaciones, oscuridades, sombras y luces, para poder abarcar al ser en su totalidad para poder alejarse del empobrecimiento de la experiencia.

Era necesario crear desde las cenizas, donde todo estaba perdido, en donde la soledad inundaba y el enmudecimiento dominaba todo. Desde ese momento, con las vísceras expuestas, era desde donde se debía retomar el camino.

La humanidad debía abandonarse a la ansiedad provocada por el abismo vital, reconocer el dolor, la debilidad, en resumen, todas sus heridas. También necesitaba aceptar la destrucción imperante en el ser y en todo su alrededor. No era necesario seguir escapando de este precipicio, pues ahora era posible aceptar abiertamente este ámbito del ser excluido por la tradición.

Benjamin habla precisamente de este *carácter destructivo* como un impulso para retomar el camino, invitando a la humanidad a fluir en movimiento abarcando todo el ser y a actuar bajo su guía abandonando cualquier pretensión dominadora. Este carácter “rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad, y alegra, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra.”¹⁹¹

La agonía muda por la crisis va tomando forma, pero su grito, aunque se distingue al oído, no busca ser *entendido*. Busca liberar aquel torbellino de emociones y sensaciones sin importarle si es mal entendida, sólo es un carácter, por lo cual no es necesario empeñarse ni desgastarse en tratar de entenderlo pues estos sólo serían propósitos superficiales. A fin de cuentas, *en nada puede dañarle ser malentendido*.¹⁹²

Este desahogo provisto por el carácter destructivo –y por el renacimiento del cual nos habla Zambrano– llevaría al ser humano a reconciliarse tanto con la tradición como con la Naturaleza:

Y por eso hubo de surgir la otra razón, la razón cerca a la vida y asequible a ella. Mas sucedió que nada dejaba de lo que en la vida quiere trascender. Le arrancó hasta la posibilidad de expresarse. Dejó de haber alma y espíritu, si por espíritu entendemos la posibilidad de toda vida y su necesidad

¹⁹¹ Walter Benjamin, “El carácter destructivo”, en *Discursos interrumpidos, Op. Cit.*, p. 159.

¹⁹² Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 160.

(la necesidad individual) de renacer pues el individuo, para serlo, necesita renacer, ser de nuevo engendrado ...¹⁹³

Pero principalmente nos llevaría a abrazar a la vida, para no limitarla o querer encerrarla por una pretensión dominadora de la realidad. Habíamos vuelto a la barbarie, a la ingenuidad plena para descubrirnos frente al mundo con la mirada clara, dispuestos a asombrarnos otra vez de la realidad.

Pero no basta con la sola liberación de sentires, para volver a caminar es necesario encontrar nuevamente el centro. Después de liberar aquellas emociones contenidas en el racionalismo y de vaciar el interior de los gritos acumulados, es necesario superar las memorias para formular un pensamiento capaz de cubrir al ser por completo, concientizándose de su historia para no volver al mismo empobrecimiento.

Se busca, por lo tanto, encontrar medios para la reflexión filosófica sin el impulso de dominar la realidad utilizando a la humanidad como *instrumento*. María Zambrano propone la razón poética y la concepción de metáforas para abrazar a la filosofía sin limitar a la vida. Estas metáforas para el pensamiento no son únicamente verbales, también pueden ser creadas con la acción y movimiento del cuerpo.

Aparece la razón poética, en ella se encuentra el sueño creador de Zambrano “que apunta al milagro de la inmanencia cuando se desborda a sí misma y lanza puentes como metáforas para contrarrestar nuestra soledad, nuestra personal guerra civil.”¹⁹⁴ Armonizando al fin al pensamiento junto a los sentimientos, las luces y oscuridades del ser, incluyendo de igual manera, todas las oposiciones existentes hasta este momento de ruptura.

El sueño creador lleva al sujeto a enfrentarse con la realidad, sumergirse en ella, en su temporalidad sin necesidad de posesionarse de ella ni de analizarla, pues “en los sueños se manifiestan como teorema los lugares de la persona, los *ínferos* de la vida personal, de

¹⁹³ María Zambrano, “La confesión género literario” en *La razón en la sombra. Antología crítica*, Jesús Moreno Sanz, ed., Siruela, España. 2003, p. 17-24.

¹⁹⁴ María Zambrano, *El sueño creador: los sueños, el soñar y la creación por la palabra*, Op. Cit., p. 25.

donde la persona ha de salir a través del tiempo, en el ejercicio de la libertad.”¹⁹⁵ Esto provocaría no someter nuevamente a la Naturaleza, y por tanto evitar la posibilidad de regresar al sistema de opuestos. Ahora se le admitiría enteramente, aceptando dentro de ella todos los aspectos del ser, liberando así cada vez más al ser humano.

La razón poética de María Zambrano nos permite desempeñar el trabajo filosófico no desde una manera instrumental y mecánica como se había hecho mediante el sistema racionalista pragmático, sino desde el uso de metáforas potencializadoras de la reflexión filosófica, permitiendo la inclusión de las necesidades del ser humano dentro de su contenido.

El lenguaje estático no es ajeno a la danza. Si bien es un lenguaje del cuerpo, tras el estudio de la danza clásica se pudo constatar que el lenguaje corporal utilizado en las obras también es rígido y su expresión era incapaz de responder a las necesidades del presente humano. El cambio presentado con la danza contemporánea permite encontrar diferentes formas expresivas en el cuerpo. Asimismo, las motivaciones utilizadas impregnan al movimiento de una carga emotiva de significados para la construcción escénica. La abstracción de los conceptos, sentimientos o ideas en el cuerpo son la materia prima para concebir las imágenes poéticas en la danza.

Esta búsqueda no es única de la danza, es una constante en el trabajo artístico heredero de las vanguardias. Ésta pretende "encontrar un nuevo lenguaje que se acuerde y corresponda con los nuevos contenidos vividos que hasta ahora han tenido que expresarse en un lenguaje surgido de una realidad diversa; en un viejo lenguaje que no posee ya la flexibilidad necesaria para transmitir los nuevos mensajes y que tiende a difuminar el carácter innovador de lo que con él se dice".¹⁹⁶

Una de las vías para acceder a esta nueva propuesta lingüística está en las metáforas, las cuales de acuerdo con Zambrano son imágenes impregnadas de una *fuerza germinal*, le da dinamismo y vitalidad al pensamiento, lo une con la vida, la tierra, el hombre, su cuerpo: su existencia. Permite, asimismo, “la generación de sentidos en movimiento, de unidades de reflexión nuevas y dinámicas, formas de problematización, modos de abrirse el

¹⁹⁵ María Zambrano, *Ibid.*, p. 69.

¹⁹⁶ Xavier Rubert De Ventós, *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974, p. 46.

pensamiento mismo para lograr, a su vez, abrir y zanzar líneas ahí donde parece imposible entrar, o buscar de nuevo la entrada en aquello que aparece del todo esclarecido y analizado.”¹⁹⁷

La metáfora no es concebida únicamente como un recurso literario pues es entendida desde una perspectiva ontológica. Gracias a esto puede visibilizar la realidad imposible de ser expresada con el lenguaje racional. Esto permite concebir a la razón poética como una nueva forma de razón que abre otra forma a la realidad fuera del entendimiento instrumental.

3.2 ESTÉTICA: TRANSFORMACIONES EN LA OBRA DE ARTE

El desarrollo de Zambrano implica un cambio tanto de perspectiva como de proceder para la filosofía. Este camino representa un acercamiento hacia la ampliación de la experiencia, sin embargo, no es la única vía: concebir al lenguaje poético dentro de la filosofía, aparte de las implicaciones ontológicas, abre el camino para concebir al arte como la manifestación de fenómenos cuyo análisis pudiera identificarse principalmente con la filosofía. Esto permite a la obra de arte "dar lugar a un amplio conjunto de temáticas en los que puede ocuparse la reflexión filosófica y sobre todo a una clase de saber que puede decir lo que el racionalismo ha callado.”¹⁹⁸

Hasta el surgimiento de las vanguardias la obra de arte seguía los ideales modernos, delimitando los objetos o lugares idóneos para la práctica y el consumo de la actividad artística. El arte “se libera de sus funciones tradicionales y se confía en la razón como la vía adecuada para conocerlo.”¹⁹⁹

¹⁹⁷ Greta Rivara Kamaji, *Óp. Cit.*, p. 109.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, “Modernidad, vanguardia y posmodernismo” en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, FCE, México, 1996, p. 271.

La Belleza y el Arte se convirtieron en *conceptos* exclusivos de un arte refinado con un público reducido en donde no entra la extravagancia en las reacciones emocionales. La exclusividad de esta forma de arte era para la burguesía y tras el Romanticismo “entiende que lo que caracteriza y diferencia sus obras de la de otros períodos, del clasicismo por ejemplo, es que ahora su contenido es tan Sublime o Espiritual que es irreductible a las puras apariencias”.²⁰⁰

Sin embargo, esta forma del arte mantenía una clara división entre creadores y espectadores. La obra de arte por lo tanto no buscaba aproximarse a sus espectadores pero dada su forma y perseguimiento de la belleza era digna de ser contemplada. “La contemplación es, en consecuencia, la actitud adecuada ante la obra de arte autónoma; es decir, desvinculada de cualquier interés o fin externo a ella.”²⁰¹

El cambio acontecido tras el surgimiento de las vanguardias y la crítica al proceder del arte transforma la recepción de las obras de arte. En la búsqueda de contrarrestar la postura pasiva del espectador se intenta acercar el arte a las masas, dejando atrás el elitismo dentro de éste y, como lo llamara Benjamin, el carácter aurático de la obra de arte para ampliar el acercamiento del público a las obras.

Este cambio también acontece en las artes escénicas, como el teatro. En el trabajo escénico se asimila la capacidad del cuerpo para tratar temas de la existencia hasta ahora cautivos del control de las instituciones reguladoras de los temas apropiados para el arte. El cuerpo para este nuevo concepto del teatro “es el primer vibrador y resonador de las experiencias íntimas, más que intentar la expresión verbal de estas experiencias, hay que transportar el propio cuerpo en su propio viático.”²⁰²

Este desarrollo de las nuevas posibilidades del cuerpo expone el descenso a los ínferos del ser hacia donde los sentidos de los espectadores puedan percibirlos en toda su complejidad, sus matices, ideas o sensaciones. Este proceso busca acercar a los espectadores a la representación escénica para sacarlos de su estado contemplativo y convertirlos en un participante *activo*: se trata de "desdibujar la oposición entre aquellos

²⁰⁰ Xavier Rubert De Ventós, *Óp. Cit.*, nota al pie de página, p. 106.

²⁰¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la Recepción a una estética de la participación*, UNAM, FFyL, México, 2005, p. 21.

²⁰² Xavier Rubert de Ventós, *Óp. Cit.*, p. 303.

que actúan entre aquellos que son individuos y aquellos que son miembros de un cuerpo colectivo."²⁰³

Sin embargo no se trata de absorber al espectador dentro de la obra sino de invitarlo al concepto detrás de su creación o a las reacciones generadas en él mismo. El artista en su trabajo busca cambiar la experiencia de recepción, de modo que quienes estamos en contacto con la obra de arte podamos llegar a un "estado de experimentar nuestro cuerpo, palpar nuestro entorno, detectar los sonidos, romper nuestros hábitos asociativos, derribar nuestras prevenciones o defensas frente a lo insólito, desentumecer nuestros sentimientos, sedar o euforizar nuestras pasiones, liberar nuestro narcisismo".²⁰⁴

El cambio en el proceder de la obra de arte coloca la prioridad de la temática tratada en ésta ya no en la función expresiva, representativa o en el lugar del receptor, sino en el mensaje mismo a transmitir. Abstracciones de la realidad tratadas con metáforas artísticas para acercar a creadores y espectadores a la ampliación de la experiencia en colectividad.

3.3 METÁFORAS DEL CUERPO EN LA DANZA

La danza trabaja con imágenes poéticas, las cuales construyen el discurso coreográfico. Estas imágenes son creadas tras el proceso introspectivo acontecido en el montaje de la coreografía. El producto final de este trabajo se desenlaza en las metáforas presentadas en la danza contemporánea.

Este cambio no sólo permite distinguir a la danza contemporánea de la clásica, sino también implica una vía para reconstruir el camino de la experiencia. Así como en el sueño creador, la danza contemporánea despliega una atmósfera plegada de símbolos en una temporalidad propia sin pretender apropiarse de la realidad ni sujetarla a un sistema de conceptos para encerrarla en una oposición categórica. Pretende *reflejar* la realidad,

²⁰³ Jaques Rancière, "El espectador emancipado" en Ana Buitrago, *Op. Cit.*, p. 200.

²⁰⁴ Xavier Rubert de Ventós, *Óp. Cit.*, p. 259.

mostrar al ser en su compleja construcción subjetiva y armonizar la vida con el pensamiento en un movimiento poético repleto de metáforas e imágenes poéticas buscando agotar al ser, ya sea tanto en el aspecto sentimental como en el racional.

El uso de dichas metáforas responde a la incapacidad de mostrar al cuerpo enteramente, pues es visto como un objeto inserto en la vida instrumentalista del cual las sensaciones, sentimientos y cuestiones subjetivas no tienen la pertinencia necesaria para ser reconocidos en su trabajo. Este trabajo permitiría incluir en los discursos coreográficos al ser humano, retratándolo enteramente sin priorizar al aspecto corporal o racional sobre el otro.

Estas metáforas, como mencioné previamente, son concebidas a partir de la incorporación de las sensaciones y experiencias de los intérpretes al movimiento. Los dibujos coreográficos, gestos, movimientos, desplazamientos y acciones están enfocadas a la expresión corporal cuyo resultado tocaría directamente a la experiencia, retratando al ser propio de lo humano desde un aspecto sensorial, pero sin negar la capacidad racional en él.

La danza contemporánea comienza por crear desde la subjetividad de cada una de las personas que están involucradas. Las obras pretenden reflejar la realidad sin filtros conceptuales o delimitantes. Cada discurso coreográfico es elaborado no sólo con las ideas del coreógrafo, pues cada intérprete complementa su interpretación con las vivencias que le conectan o relacionan con la situación a presentar.

Así, la danza contemporánea se distingue de la danza clásica por no enfocarse únicamente en el rigor técnico. Todos sus componentes: movimiento, interpretación, música, escenografía e iluminación crean una atmósfera específica constructora de un discurso conforme a las necesidades socioculturales del presente vivido. Esta distinción también es visible en el cuerpo, pues a diferencia del cuerpo del bailarín clásico el del contemporáneo trabaja y vive con la vulnerabilidad latente en el develamiento de su ser. De igual manera, se aceptan tanto las limitaciones como las capacidades únicas del cuerpo de cada uno de los intérpretes o creadores.



Delfos Danza Contemporánea



Publicidad FIDCDMX/Raúl Espinoza



FIDCDMX/Raúl Espinoza

Su concepción hace de ella un arte en continua redefinición. El adjetivo *contemporáneo* permite el análisis de la pertinencia de sus obras, por esto frecuentemente es objeto de cuestionamientos acerca de la pertinencia de su contenido dentro del contexto social en el cual está inserto. Por este motivo, la creación coreográfica buscará tomar en cuenta el presente y sus necesidades para elaborar un discurso no ajeno al ser, ni a la vida.



Proa/Delfos Danza Contemporánea



Macho Man XXI/Compañía Tania Pérez-Salas

Esto puede ser visto al analizar los temas que ha tratado a lo largo de su historia, los cuales buscan responder a los conflictos de la realidad. Por ejemplo, en la Antigüedad la danza obedecía a los rituales religiosos, en el Renacimiento se convierte en una actividad de recreo social exclusivo de la aristocracia. La danza contemporánea introduce una perspectiva humana de la realidad presentada desde la propia subjetividad de sus intérpretes. Por otro lado, estos cambios pueden ser notados en el vestuario utilizado en cada forma de la danza o con los efectos que trae la inclusión de nuevas tecnologías y diálogos con otras disciplinas.

3.4 CREANDO PUENTES: FILOSOFÍA Y VIDA

Lo mostrado a continuación son todos los aspectos dentro de la danza contemporánea, éstos la llevan a colocarse en el campo de las vías alternas para el pensamiento filosófico. Por otra parte, el encuentro con las ciencias humanísticas y su intervención en el discurso no debe ser pensado únicamente desde la crítica del contexto sociocultural pues, como veremos a continuación, su trabajo tiene implicaciones estéticas, epistemológicas, políticas y fenomenológicas, por mencionar algunas.

En esta tesis se propone la posibilidad de la danza, en su proceso, de generar reflexiones o cuestiones para la filosofía. La producción coreográfica es considerada como un discurso cuyo proceder no coincide con el método tradicional impuesto por el racionalismo. Para crear una coreografía es necesario tomar elementos de la realidad con la plena disposición de asombrarse, emocionarse y dejarse afectar por ella.

La recuperación del asombro es esencial para definir el cambio en el trabajo creativo. Volver a asombrarse representa el abrazo a la potencia vital, mantiene al creador expuesto a recibir los efectos de la realidad tanto en su cuerpo como en su experiencia. Con esta apertura, paralela al efecto de la razón poética, es posible dejar que las cosas "se

manifiesten, esperando, sin coartar con una mirada teórica o conceptual, el aparecer de las cosas."²⁰⁵

Al igual que en el inicio de la filosofía, cuando era necesario indagar sobre el objeto de nuestro asombro, la danza contemporánea despierta su impulso creador tras ese momento de asombro, iniciando una investigación en torno a éste y convirtiéndola posteriormente en la motivación central. Como se explicó previamente, se trata de un aspecto de la realidad o incluso ficticio provocador de cierta fascinación, la cual invita a indagar sobre éste e intentar conocerlo fragmentaria o totalmente.

Habiendo conceptualizado el tema, la investigación continúa, pero a nivel corporal. La trama ha sido tratada con lenguaje racional, aunque también puede tener tintes poéticos, para ser trasladada, finalmente, a la *acción del cuerpo*. Esta acción se desencadena gracias a un trabajo introspectivo de cada uno de los sujetos involucrados en el trabajo coreográfico.

Se habla de la *acción del cuerpo* y no de una coreografía porque de acuerdo con el capítulo anterior, la danza contemporánea se despreocupa de la exigencia de un rigor técnico para poder indagar sobre las formas corporales conjugadas, las cuales permitirían la aparición de un discurso sin lenguaje racional ni con la pretensión de capturar a la realidad ni a todo aquel dentro de las relaciones en la experiencia de la danza.

Las creaciones corporales toman un discurso para conducir a sus espectadores a un estado psicosomático, en el cual se sientan involucrados y *tocados* por lo presentado en escena para encontrar la necesidad de alejarse de la postura pasiva y romper con la contemplación de la danza.²⁰⁶

El quehacer dancístico ha suscitado momentos de reflexión para buscar su definición y el establecimiento de los contornos de su proceder, considerando, asimismo, la relevancia dentro de su presente y las posibles repercusiones. Asimismo, esta reflexión no se extiende solamente al ámbito social, también hay un trabajo introspectivo no exclusivo del intérprete o del creador, pues también busca extenderlo a los espectadores.

²⁰⁵ Greta Rivara Kamaji, *Óp. Cit.*, p. 67.

²⁰⁶ Adjunto un extracto de la coreografía *Exxtasis*, de Tania Pérez-Salas en donde juega con diversos elementos en el escenario para crear imágenes coreográficas que acompañan su discurso. <https://www.youtube.com/watch?v=SAphrSLIs5A>

Esto gracias al trabajo nacido desde las emociones y vivencias más profundas del ser. En la percepción del movimiento de los cuerpos liberando el torrente de energía y expresión producida tras el trabajo coreográfico comienza un diálogo no verbal e incluso no racional entre los cuerpos receptores e intérpretes.²⁰⁷

La acción del cuerpo en la danza contemporánea se transformó, distinguiéndola de las demás formas o estilos de danza. En el escenario aparecen momentos de quietud en la coreografía. Esta inmovilidad significa una gran fuente de críticas, pues la definición de la danza dicta al cuerpo del bailarín estar en continuo movimiento. Permanecer inmóvil, por lo tanto, aparece como una negación del trabajo dancístico. Sin embargo, la danza contemporánea nos permite ver aún en la inmovilidad del cuerpo un continuo movimiento, en tanto ser vivo. Los órganos vitales, las sensaciones, los pensamientos... provocan que el intérprete esté experimentando el movimiento constante, conformando una acción interna capaz de ser utilizada y contextualizada dentro de una obra.

En los principios de la danza la inmovilidad estaba fuera del montaje escénico de cualquier obra pues representaba el “elemento perturbador que, por su inminente amenaza, podía no sólo perturbar el flujo mágico de la danza, sino, más aún, socavar la identidad misma de una forma de arte que busca su definición autónoma y estable”.²⁰⁸ Por esto, cuando la inmovilidad o el silencio comenzaron a aparecer en el trabajo de la danza contemporánea, el escándalo y un sinnúmero de polémicas como respuesta no se hicieron esperar.

Pues aunque la danza moderna buscó romper con el quehacer dancístico, el ojo espectador se acostumbró, sin importar los cambios en la motivación y procesos desarrollados, a siempre ver movimiento corporal codificado en un lenguaje artístico. A pesar de la multiplicidad de temáticas, el lenguaje técnico del cuerpo en la danza no podía estar desapegado de lo dictaminado hasta ese momento.

²⁰⁷ A continuación, comparto un extracto de la coreografía *Una familia de tantas*, en la cual participé. Su objetivo era llevar al espectador a conectarse con la experiencia de las personas de la comunidad transgénero desde la experiencia propia: <https://www.youtube.com/watch?v=bluMOKTeEhI>

²⁰⁸ André Lepecki, “Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza”, en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, México, 2011, p. 531.

Sin embargo, la danza contemporánea desplegada como un arte en continua evolución, respondiendo siempre a las necesidades de la realidad, comienza a mostrar una redefinición del movimiento y por lo tanto de la danza misma. Presentando, desde entonces, no sólo acciones corporales fuera de la tradición dancística, incluso se introdujeron silencios, momentos de quietud o actos realizados cotidianamente como caminar sin ninguna intención o matiz, por ejemplo.

El uso de movimientos cotidianos o despreocupados por mostrar siempre un virtuosismo técnico permite a los espectadores reflejarse y empatizar de mejor manera con lo presentado. Sin una marcada distinción o jerarquía entre bailarines o espectadores esa imagen del bailarín etéreo “sobrehumano” vuelve a su imagen terrenal, su experiencia se vuelve tangible, de tal forma que es posible compartirla y no mantenerla en una posición críptica y cerrada.

En apariencia, mostrar cuerpos inmóviles o momentos de silencio, sin ningún acompañamiento musical, representa un vacío. Pero éste revela un campo abierto de posibilidades expresivas, tanto para el creador o intérprete como al espectador. Este instante es un catalizador de emotividades potencializadoras de la expresión mostrada en escena.

La inmovilidad aparece como una fuente de imágenes y detonantes dramáticos para la danza porque le permite a su creador predisponerse, abrirse a la posibilidad de ser inundado por la capacidad expresiva. Esto crea en él un discurso abarcando todo el movimiento junto con las formas capaces de ser generadas con el cuerpo.

El espectador, por su parte, ante la inmovilidad, se encuentra naturalmente dispuesto a la percepción de lo presentado. Su cuerpo relajado está abierto a recibir lo exhibido por los artistas, no tiene la ansiedad de encontrar el conocimiento o el significado último del montaje coreográfico, por lo cual no necesariamente debe *entender* el discurso dancístico. El cuerpo del espectador tampoco es ya un instrumento pragmático, lo cual le permite abandonarse a la percepción y encontrar, en algún punto, la empatía en ambos lados del escenario.

Se trata de un nuevo espacio íntimo, un lugar plenamente abierto a la introspección para permitir que:

Cuando el sujeto permanece quieto, escuchando, sintiendo, oliendo sus propias vibraciones, ajustes, temblores corporales fluyendo a través, a lo largo, dentro del espacio entre el núcleo de la subjetividad y la superficie de su cuerpo, no hay más que la revelación de un espacio infinito, no ubicable, para la micro exploración del potencial múltiple de las subjetividades y corporalidades que son parte de uno mismo y de otra forma no se sienten.²⁰⁹

En este espacio es posible acoger al ser en su totalidad, pues no sólo se trata de encontrar un espacio para desplegarse, sino de explorar las posibilidades, tanto para expresarlo como para transformarlo en *algo más*. Así aquellos sentires o emociones enmudecidos tras la crisis de la experiencia encuentran un desahogo, los aspectos oscurecidos del ser son revitalizados, el vacío encuentra la manera de asimilar la vulnerabilidad humana en su *estar* en la realidad.²¹⁰

3.5 LA PRAXIS FILOSÓFICA EN LA DANZA

Hasta ahora he colocado el trabajo de la danza contemporánea como una forma del discurso con la relevancia suficiente para ser parte del trabajo de la filosofía. Pero la pertinencia mostrada en este trabajo, no se agota en su capacidad escénica, pues su constante práctica en evolución permite incluir, inherente a ella, una multiplicidad de críticas, las cuales pueden estar alumbradas por el modo de proceder filosófico. Como se ha visto, en el quehacer de la danza constantemente se cuestiona la pertinencia de la presencia de todos sus elementos e incluso de si su definición representa de manera más cercana su trabajo.

Aunado a esto, la aparición de la danza postmoderna también se ha llegado a cuestionar si la danza contemporánea realmente revela al ser de acuerdo a las necesidades del presente en que vivimos.²¹¹

²⁰⁹ André Lepecki, *Op.cit.*, p. 536.

²¹⁰ En este video se muestra de una forma más clara el procedimiento de la danza para desarrollar ideas a través del cuerpo: https://www.youtube.com/watch?v=E9-7_Icugvs&t=8s

²¹¹ La danza postmoderna implica una crítica más radical hacia la danza, en cuanto a proceso, forma y contenido. Se trata de una práctica rodeada enteramente de jerarquías, principalmente en la relación entre los



Prácticas escénicas CICO/Abigail Hernández

Los discursos elaborados están en constante cambio, pues el *ser* humano no es un ente inamovible cuya esencia siempre es la misma. A continuación, muestro algunas de las construcciones discursivas elaboradas en torno al trabajo de la danza, las cuales han contribuido a definir su actividad hoy en día, reforzando de esta manera la propuesta de esta tesis.

intérpretes y los espectadores. Yvonne Rainer en su “Manifiesto del NO” detona en los creadores de danza postmoderna la formulación de postulados estéticos de la danza postmoderna, los cuales son: “el formato de solo, la inmovilidad, el acercamiento al cuerpo, la economía de recursos, el carácter experimental, la transdisciplina, la experimentación con el dispositivo escénico y el deseo de confrontar al espectador con el lenguaje, a quien el coreógrafo pide algo más que sentarse a mirar.”

Esto, bajo un ímpetu en el cual lo trabajado en la escena pudiera responder a las necesidades de los cuerpos en el presente, dando fuerza a la propuesta de incorporar a la escena a personas sin un entrenamiento dancístico para acentuar el rechazo al virtuosismo.

Cfr. Amparo Écija, “Autonomía y Complejidad: Danza postmoderna 1960’s- Nueva danza 1990s”, versión electrónica.

http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/113/A&C.%20La%20nueva%20danza.%20Nueva%20York%201960s%20-%20Madrid%201990s.pdf

Como ejemplos coreográficos incluyo una coreografía de Xavier Le Roy, quien combina el movimiento con el performance, detonando distintos discursos. <https://www.youtube.com/watch?v=G3rv1TeVEPM> y de Jerome Bel, quien experimenta el movimiento con intérpretes que no son bailarines https://www.youtube.com/watch?v=Uyc1_9eSgIk

Los trabajos elaborados en torno a este objetivo han sido realizados como resultado de la inmersión en las profundidades filosóficas de quienes están involucrados en la danza a la filosofía. Esto ha permitido la construcción de una base teórica²¹² del trabajo realizado con el cuerpo inserto en una sociedad en donde ya no impera la mecanización de la vida en tanto ligada a la creciente industrialización, pero sí en donde hay un creciente desarrollo de la tecnología que nos vuelve ajenos de nuestro cuerpo y de todos los aspectos de la subjetividad conductores del libre desenvolvimiento de la vida y del ser.

Para realizar este ejercicio, es necesario establecer la posición del *cuerpo* dentro de la danza. En la danza contemporánea, el cuerpo se convierte en un campo abierto de posibilidades, también en un lugar energético para la racionalización y abstracción de discursos escénicos. Las implicaciones del trabajo corporal en la coreografía contemporánea dentro de la filosofía pueden tener diversas vertientes. Por ejemplo, como se mencionó previamente, pensar la filosofía desde el cuerpo implica un cambio de perspectiva epistemológica, ontológica desde la estética, al pensar en los efectos desencadenados tras el proceso dancístico. También puede poseer aristas políticas si acaso el tema se prestara para volver la obra coreográfica un acto político.

La idea o concepción de la coreografía dentro de la danza clásica ató al cuerpo a una mecanización técnica exigente de un tipo de movimiento específico, del cual ninguna parte de su subjetividad puede hacer algún aporte. Esta subjetividad debe ser entendida, según André Lepecki, “como un poder *realizativo*²¹³ como la posibilidad de que la vida sea constantemente inventada y reinventada, como “un modo intensivo y no de un sujeto personal.”²¹⁴

El cambio, tanto de la concepción de la coreografía como del cuerpo, exige al movimiento y su acepción en la danza la capacidad de articular el discurso corporal necesario para esta nueva forma dancística. Pues como vimos, sus implicaciones dejan de

²¹² Al inicio de este trabajo se mencionó la falta de bibliografía respecto del tema de la danza analizada desde la filosofía. Sin embargo, esto no significa una ausencia total de teoría dancística pues es posible encontrar textos sobre historia, metodología e incluso estudios antropológicos desde la práctica de la danza. Pese a esto, resalta la ausencia de propuestas filosóficas en la danza.

²¹³ Sobre el uso de la palabra *realizativo*, cabe aclarar la referencia hacia el encuentro de la danza con el performance. El performance le mostró a la danza el poder del cuerpo para que sus acciones tengan no sólo un efecto político, de ser así el caso, sino ontológico.

²¹⁴ André Lepecki, *Op. Cit.*, p. 25.

considerarse únicamente en el ámbito del puro entretenimiento. Por esto se revelan formas o acciones aparentemente traidoras de la definición de la danza, aunque realmente están construyendo todo aquello dentro del *ser de la danza*.

Mostrar cuerpos inmóviles o alejados del código dancístico ya establecido representa un elemento crítico por excelencia, pues amplía el panorama de las vertientes del pensamiento a las que la danza puede alcanzar. Esta forma de trabajo con el cuerpo permite al sujeto concientizarse no sólo de su presencia en el espacio, también se aproxima a todo lo oculto, enterrado u obsoleto de su ser cuya pertinencia había sido ignorada por la tradición. Para Lepecki: “El acto inmóvil, el agotamiento de la danza, abre la posibilidad de pensar la autocrítica de la danza experimental contemporánea como una crítica ontológica, más aún, como una crítica de la ontología política de la danza.”²¹⁵

Lo anterior podría significar una contraparte a lo anteriormente expuesto acerca de la metodología coreográfica, sin embargo lo que se busca asentar es la definición de la danza contemporánea en continua transformación. Es decir que, a pesar de los desarrollos teóricos realizados, no hay una definición definitiva para el movimiento coreográfico. Esto alienta a investigar y experimentar constantemente para encontrar aquello capaz de producirse en todas las esferas para desplegar al ser y llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Gracias a esto, el movimiento contemporáneo no es repetitivo ni único, pues cada creador, compañía o escuela tiene un estilo y lenguaje propio.

La danza contemporánea, mediante la experimentación, abre caminos en donde podremos conocer las posibilidades en el cuerpo reveladoras de nuevos discursos para entender el presente. Conservando, asimismo, el carácter o la postura crítica para arrastrar nuevamente al ser humano en una posición pasiva a merced de todos los sistemas de dominación, tanto del cuerpo como del pensamiento.

La postura crítica no es exclusiva del creador o intérprete, también debe incluir al espectador. Aunque no se trata de una exigencia o un imperativo para ser obedecido obligatoriamente, es una constante invitación, en el momento de presentar el trabajo en un

²¹⁵*Ibid.*, p. 38.

escenario existe la posibilidad de revelar y detonar más aspectos del ser, aparte de los encontrados en el trabajo previo, desde la perspectiva del ojo observador.

Previamente se explicó la visión del nuevo teatro hacia la postura del espectador y su inmersión dentro de la obra de arte. Xavier de Ventós explica desde su lectura de Brecht "que, al hacer que el público tomara conciencia de la variedad de elementos de una situación, el teatro cumplía el fin de llevar a los espectadores a un más justo entendimiento de la sociedad en que vivían y, como consecuencia, al aprendizaje de los medios adecuados para hacerla cambiar."²¹⁶ La danza contemporánea sigue esta propuesta, pues si bien no hace uso del lenguaje verbal, por medio del entramado emotivo concebido en el montaje coreográfico busca apelar a las emociones de sus espectadores respecto de la temática desarrollada. La toma de conciencia quizá no guíe al público a una actitud reaccionaria pero puede abrir su perspectiva respecto del lugar en que se encuentra y el papel que está jugando en la realidad.

La presentación en escena entonces significa otro espacio, otro campo abierto de posibilidades para ampliar el discurso ya creado. En esta ampliación del discurso el espacio cobra importancia, pues ya no hay danza exclusivamente en el teatro, ahora puede presentarse en espacios públicos, la calle, parques, museos... otorgando diferentes matices al discurso coreográfico: "el nuevo teatro se interesa precisamente por espacios infectados, fuertemente caracterizados no por los lugares purificados y asépticos, sino precisamente por los recargados de connotaciones."²¹⁷

Ya no hay jerarquías espaciales ni distinciones, los bailarines quieren recordarle a los espectadores su condición humana, con quienes comparten la realidad. Hay una idea presentada y es necesario actuar en respuesta a esto, pero este acto es parte de una experiencia colectiva donde el movimiento no es el único protagonista, sino todos sus elementos conjugados.

La danza busca reconciliar al ser humano con su cuerpo, re-conocerlo en tanto límites y capacidades ofrece. Así aquella falibilidad corporal invisibilizada por el

²¹⁶ Xavier Rubert de Ventós, *Óp. Cit.*, p. 317.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 302.

racionalismo pragmático retorna para ser el punto de partida de un pensamiento viable para la ampliación de la experiencia.

El discurso producido no es permanente. A diferencia de la producción escrita, donde las ideas contenidas pueden conservarse pese al tiempo, la producción dancística es completamente efímera. Las imágenes producidas no sobrevivirán en la memoria humana, de ahí la preocupación de trabajar con emociones, para incitar a la memoria a involucrarse más íntimamente con el movimiento. Así la percepción no estará limitada a la percepción y el sujeto no conservará imágenes vagas o difusas sin significado.²¹⁸

Para contrarrestar esta condición efímera, la coreografía apela directamente a la experiencia del sujeto espectador en lo presentado, dirigiéndose a la visión, imaginación y memoria para crear una imagen más profunda sin el riesgo de desvanecerse fácilmente en la memoria. Es decir que:

Los presentes expandidos y siempre multiplicados en las danzas, en las acciones escénicas, actuando a lo largo del tiempo y el espacio, visitados y revelados gracias a fatigas y contemplaciones activarían sensaciones, percepciones y recuerdos como tantos afectos conmovedores unidos no a lo que antaño hubiera sucedido y luego desaparecido en un «tiempo perdido».²¹⁹

De esta manera, las sensaciones presentadas en la coreografía no se convertirían en imágenes volátiles enterradas en la memoria. Gracias a la empatía kinesiológica, los efectos viajarían al ámbito inconsciente del sujeto, a aquel espacio atemporal no determinado por algún factor externo de la realidad, pero al mismo tiempo permanecerá en la experiencia, formando parte del ser humano.

²¹⁸ Bachelard, en su ensayo sobre el instante poético y metafísico permite ampliar esta idea afirmando que: “El instante poético es, pues, necesariamente complejo: conmueve, prueba –invita, consuela–, es sorprendente y familiar. En su esencia el instante poético es una relación armónica de dos opuestos. En el instante apasionado del poeta siempre hay algo de razón; en el rechazo razonado, siempre queda un poco de pasión. [...]El instante poético obliga al ser a valorizar o a desvalorizar. En el instante poético, el ser asciende o desciende, sin aceptar el tiempo del mundo, que volvería a reducir la ambivalencia a la antítesis, lo simultáneo a lo sucesivo.” Si bien Bachelard habla de la poesía como género literario, una vez más extendiendo los efectos producidos por el trabajo poético a la danza. De esta manera, ese instante prevaleciente en la memoria sería compatible con el producido por la poesía.

El texto citado fue consultado en línea en el sitio: <http://adamar.org/ivepoca/node/1500>

²¹⁹ André Lepecki, *Agotar la danza*, p. 231

Surge entonces la importancia de la *presencia* en la danza: se refiere al *aparecer* del cuerpo distinguido de la cotidianeidad, lo cual no implica volver a la jerarquización de la danza clásica. Ésta reafirma la acción del cuerpo del bailarín como un medio para crear metáforas utilizadas para visibilizar pensamientos, sensaciones capaces de aportar una ganancia de placer, experiencia o conocimiento. Su efecto puede notarse no sólo en el cuerpo del espectador, también en su entorno.²²⁰

Estos conceptos y el contacto directo con la más profunda subjetividad del coreógrafo pueden provocar que las imágenes presentadas tengan un contenido abstracto cuya lectura o recepción no sea siempre comprendida (entendida) desde la perspectiva subjetiva de cada espectador. A esto, es necesario recordar la fuerza del carácter destructivo, el cual no pretende ser *entendido*, porque precisamente este proceso amplificador de experiencia busca salir de la relación del racionalismo dominante esforzada por *entenderlo todo*. Por lo tanto, la experiencia estética se aleja del molde kantiano y busca extenderse a otros públicos fuera del ámbito elitista.

Para abrir un diálogo con el espectador y dejar de lado el contenido críptico, aparece un nuevo elemento: el programa de mano. Este objeto no sólo se ocupa de dar crédito a todos los involucrados en la construcción de la obra, también ofrece un breve bagaje de las ideas, motivaciones, teorías o investigaciones recorridas para la creación de la coreografía, las cuales constituyen de igual manera la línea argumental, el *marco teórico* de la constitución de la obra y el ritmo discursivo.

Estos recursos ofrecidos al espectador son parte de la búsqueda por encontrar al *espectador emancipado*. Es decir, la forma del espectador quien ya no sólo va a sentarse a contemplar un espectáculo en una actitud completamente pasiva. Gracias a esto, la presentación al público no es la consumación de la obra de arte, ahora se incluye entre los elementos a considerar en el fenómeno dancístico.

A partir de esto, es importante pensar en la reacción buscada al dirigirse a los espectadores, lo cual implica un diseño de estrategias de visibilidad y exhibición para

²²⁰ Sobre el tema de la presencia, comenta Christine Greiner que “pensamiento y sensibilidad no son más que estados de activación cerebral inducidos por ciertas relaciones entre mundo, cuerpo y cerebro hormonal y neuronal. En “La visibilidad de la presencia del cuerpo” en Ana Buitrago, *Óp. Cit.*, p. 72.

acercar la obra al mayor público posible y facilitar la convivencia entre creadores y su audiencia.

Este trabajo refuerza aún más la creación de una colectividad en la cual se busca el diálogo abierto entre creadores, bailarines, teóricos, críticos, espectadores, estudiantes... Incluso el uso de las redes sociales y medios electrónicos para difundir el trabajo de una compañía permite que la geografía ya no sea un limitante para mantener un diálogo en torno al movimiento.

Otro cambio en el espectador reside en la *mirada*, a la cual se le reconoce una fuerza crítica al permitir la construcción del conocimiento generado a partir de la *presencia* corporal. Esta visión necesita de un ojo involucrado en la percepción y empatía con la obra. De igual manera debe ser consciente de los efectos despertados, la postura, pertinencia de lo presentado en el tema, discurso, intérpretes, etcétera. Se trataría en conjunto de un ejercicio crítico extendido al pensamiento, tanto del lado de las sensaciones como del racional.

Siguiendo estos planteamientos entonces:

La danza es el movimiento suscitado por el pensamiento y por el cuerpo. Inquietud no siempre visible. Deseo y minucioso trabajo de bordado de las materias del mundo para crear frágiles unidades de sentido. [...] La danza es un estado de permeabilidad y flujo simultáneamente interior y exterior. Es intelectual y carnal. Es racional y emotivo. Es reflexivo y poético.”²²¹

Gracias a esto se reafirmaría la ya planteada eliminación del sistema de oposiciones, en la relación bailarín-espectador, contemplación-percepción, juicio de placer-conocimiento. Reconociendo que “cualquier espectador es ya un actor de su propia historia, y que el actor es igualmente espectador de la misma historia”.²²²

La eliminación de esta jerarquía permite dibujar la idea de la colectividad, tanto en la danza como en las diversas relaciones humanas, cuyo pensamiento crítico es ampliado y no individualista. Se relaciona y encuentra con distintas perspectivas de un tema en específico. Estas perspectivas conllevan a un diálogo entre otras disciplinas artísticas, el

²²¹ Claudia Galhós, “Unidades de sensación” en *Óp. Cit.*, p. 144.

²²² Jaques Ranciére, *Óp. Cit.*, p. 203.

desarrollo de nuevas tecnologías y la influencia de otras culturas con el trabajo dancístico. Los resultados son visibles al encontrar en los montajes una multiplicidad de acciones, formas, afectos...los cuales pueden representarse con el canto, la acción teatral o performática. Esto permite al *ser* seguir interviniendo e incluirse no sólo en la esfera del arte, sino en todas aquellas en que la vida se despliega.

Este trabajo propone la continua intervención del trabajo dancístico para responder a las necesidades de su presente, incluyendo y aceptando las capacidades y limitaciones del ser humano. De otra manera, la danza presentaría únicamente imágenes fugaces que aparecen y se desvanecen, que implicaría caer en la multiplicidad de información de la que somos constantemente bombardeados y cuyo elemento constante en la percepción colectiva es la indiferencia.

Al final “terminamos regresando a la forma. Porque ésta [...] expresa adaptación, por eso mismo ha de ser quebrada [...] el acto creativo por excelencia es lo inacabado, porque es aquel que retrata la inadaptación del hombre a su naturaleza imperfecta.”²²³ La danza, bajo este principio, será un proceso continuo. Una obra no podrá ser completamente finalizada, siempre habrá adecuaciones pertinentes para la realidad en que pudiera estar circunscrita.

Todo lo planteado hasta ahora no pretende ser la respuesta última para la ampliación de la experiencia. Busca reconocer la capacidad del cuerpo para reconciliar todos los aspectos del ser humano, asumir las debilidades humanas y reconciliarlas con los vacíos dejados tras el dominio del racionalismo. Asimismo, se buscó la voz del cuerpo para desahogar el empobrecimiento en que se encontraba sumido.

La danza contemporánea apareció como el medio capaz de permitir al cuerpo dar forma a este desahogo para poder compartirlo en una vía no verbal, pero aun así dotada de significados para los seres que entran en contacto con su proceso.

Al final hallamos el espacio en donde la razón y el cuerpo asimilan sus perspectivas ofreciendo un discurso nacido desde la más profunda subjetividad, inundado de imágenes

²²³ Claudia Galhós, “Unidades de sensación”, *Óp. Cit.*, p. 184

poéticas para tratar la realidad sin excluir alguno de los aspectos del ser humano sino incluyéndolos y reconociéndolos.

CONCLUSIÓN

No todo está dicho aún. Hasta ahora la danza se presentó como un medio para acceder a la ampliación de la experiencia a través del pensamiento desarrollado desde una vía no racional. Nos enfrentamos con la falta de bibliografía filosófica relativa a la danza, pero gracias al planteamiento de Zambrano sobre diferentes caminos para adentrarse en la filosofía fue posible encontrar en el proceso dancístico una vía para enunciar el discurso filosófico.

Se retrató al ser humano débil, famélico de experiencia. Con el pensamiento y el cuerpo estancado, atrapado en un mar de cenizas, agonizante, sordo por los efectos de la guerra, fatigado de estar enclaustrado en rígidos sistemas conceptuales utilizados para determinar y obligar al ser a develarse de una forma específica.

Se trazó el camino para acercarse a la ampliación de la experiencia encontrando diferentes modos del proceder humano sin priorizar a la razón sobre el cuerpo ni viceversa. Se busca apreciar y entender la realidad desde una perspectiva alejada del sistema racional instrumental para no volver a la actitud dominadora que arrastró al ser humano a su empobrecimiento. La óptica del arte ofrece la posibilidad de analizarla considerando los aspectos vitales, las motivaciones desentrañadas desde la más profunda subjetividad junto con la conciencia del presente para poder concebir la vida misma enteramente, con sus luces y sombras.

El uso de metáforas propuesto en la razón poética permitía involucrar libremente al ser, dejando fuera el temor a ser silenciado nuevamente por una jerarquía categórica. Esta forma del discurso daba lugar en la filosofía a los lugares del ser olvidados por el racionalismo instrumental. Al ser las metáforas un modo en el cual la recepción está

relacionada con la subjetividad del sujeto quien percibe, éstas representan un espacio con una propuesta de libre interpretación.

Bajo esta línea de liberación encontramos al cuerpo de la danza contemporánea. Esta forma dancística surge obedeciendo a la necesidad de liberar la expresividad del cuerpo en la danza. El cuerpo dentro de la disciplina clásica se había convertido en un instrumento mecánico cuyo trabajo respondía a una técnica virtuosa e implacable que había sacrificado los aspectos subjetivos de su intérprete. Su movimiento, junto con la construcción escénica, se convirtió en una expresión fría cuyo discurso no sanaba las heridas del presente, ni representaba la realidad de los seres humanos.

La danza contemporánea se coloca como una nueva codificación técnica para el cuerpo sin la pretensión de sacrificar los afectos, capacidades o limitaciones de éste. Al contrario, busca producir un movimiento a partir de la experiencia de cada intérprete. El discurso elaborado está compuesto de diversas imágenes, metáforas construidas con la combinación de todos sus elementos: movimiento, intérpretes, espacio, luces, escenografía, música, motivaciones.

En tiempos recientes, comienza a configurarse como un espacio alternativo para el pensamiento crítico. Tanto espectadores como intérpretes toman una postura crítica ante la realidad y la expresan mediante el lenguaje dancístico. Reuniendo este diálogo donde ya no existen distinciones jerárquicas, la danza se convierte en un aparato crítico de la realidad abierto a la experiencia colectiva. Su proceso incluye sumergirse en el más recóndito interior del ser humano para construir la coreografía con un contenido impregnado de motivaciones emotivas y no estrictamente racionales.

La danza evoca al pensamiento, pero gracias a la posibilidad de la experiencia colectiva ya no hay raciocinios con una carga individualista ni la pretensión de imponer una idea de verdad absoluta. Este nuevo modo del pensamiento va a fluir en armonía con el ser, con sus dualidades, su temporalidad y la realidad donde está inserta.

Se trata de un “despertar” de la razón en el cual la mirada se despeja, el ser vuelve a nacer, comienza de nuevo, recupera el asombro por la realidad devolviéndole vitalidad a su develamiento. En consecuencia, el pensamiento abandona su postura estática, su desarrollo

abarca al ser sin negar algún aspecto. El cuerpo es un campo abierto de posibilidades, cuya perspectiva aporta contenido significativo al pensamiento.

La experiencia, en consecuencia, ya no será concebida exclusivamente a partir de la razón ni se dará preferencia a las ideas o análisis comprobables mediante el trabajo de la ciencia. Al aceptar la posibilidad corporal de hacer aportaciones significativas a la experiencia, es posible retratarla teniendo en cuenta el presente, las transformaciones acontecidas y las condiciones subjetivas en las cuales pudiera encontrarse.

Se encuentra entonces este modo del pensamiento fuera de las normas dictadas por la tradición racionalista, sin dejar de abarcar el presente donde existe. Todos sus elementos invitan al ejercicio crítico para mejorar la situación del ser humano en la reflexión filosófica.

Gracias a la influencia del nuevo teatro, el espectador adquiere una posición activa al tomar conciencia de la temática desarrollada en la obra. De ahí que el contenido tenga un anclaje en una realidad tangible para éste. Asimismo, su inclusión en el proceso previo a la presentación en escena, la creación de talleres introductorios al trabajo de la danza, invitan de igual forma al público a conocer y redescubrir su cuerpo para poder operar en él la ampliación de su experiencia.

Por esta razón, no es casualidad la aproximación de los bailarines a la filosofía para poder ampliar su concepción de la danza. Los conceptos: cuerpo, percepción, espacio... relacionados con el trabajo dancístico, ya no son sólo palabras exclusivas del proceso dancístico. Cada uno tiene una carga teórica para concebir a la danza como un trabajo no sólo estético, sino como un espacio crítico en cuyo discurso juega una serie de factores capaces de elaborar un discurso para tratar directamente a la realidad.

La danza como un espacio crítico abierto para la realidad es la propuesta capaz de sostener una reflexión filosófica. Se trataría de un nuevo camino para la filosofía en la cual, así como con la razón poética, el pensamiento filosófico puede ser enunciado con un tipo de lenguaje más afín con los modos de desplegar al ser.

El lenguaje del movimiento permite desahogar afectos del ser, el cual no será externado de forma directa, racional, sino poética. La escenificación, junto con los otros

recursos utilizados, iluminación, vestuario, escenografía, etc., ofrecen un entramado de imágenes poéticas que buscan conectar la experiencia de los intérpretes con la de los espectadores, permitiendo una relación empática en ambas partes.

El camino de la danza permitiría la experiencia colectiva, gracias a lo cual ya no sería posible el aislamiento de la humanidad, manteniendo a los humanos ajenos tanto del pensamiento de la colectividad como de la experiencia de su propia vida.

No todo está dicho aún. Pero el camino hasta ahora trazado me permite pensar en una forma diferente para la ampliación de la experiencia. En un modo de la filosofía en la cual el ser humano sea reflejado por completo. En un análisis donde la razón no sea lo único dominante, permitiendo descender a los “ínferos” para revitalizar al ser y reconciliarlo con su presente.

Las creaciones de la danza contemporánea otorgan la libertad para retratar distintos aspectos de la realidad humana desde la perspectiva afectiva. Este trabajo, dado que requiere una investigación teórica previa, pretende acceder a la armonización entre la razón y los afectos en la experiencia. No se trata del desarrollo de movimiento superficial, pues se caracteriza por pretender profundizar, ir más allá de la apariencia, conocer todos los aspectos de la realidad en que se encuentra y las consecuencias dentro del ser para poder ampliar la experiencia.

Como resultado queda un movimiento cargado de significaciones, un cuerpo móvil, lleno de vida y con las posibilidades de comunicarse, acercarse a otros cuerpos y salir del aislamiento producto del racionalismo pragmático.

No todo ha sido creado aún. Es necesario continuar con la exploración e investigación de las formas y medios, tanto de la danza y el pensamiento como conjunto, para elaborar en el discurso la respuesta a las necesidades subjetivas del presente. Tengamos siempre en cuenta la definición de la danza contemporánea como un arte en constante búsqueda para estar en armonía con el ser, en constante cambio y evolución. No puede ser de forma fija e inamovible porque el ser, la vida, la existencia misma no se desenvuelve así.

Sirva como final el movimiento. El movimiento nacido de la exploración e investigación teórica. El producto de los procesos mentales y corporales transcurridos en la elaboración de este trabajo.

El trabajo se ocupó de justificar el movimiento corporal como un medio para posibilitar que el discurso filosófico transite por vías alternas a la razón. El video mostrado a continuación muestra mi propia concepción de la crisis de la experiencia, la búsqueda de nuevas formas para la razón y el encuentro con uno mismo para poder recorrer los caminos ya transitados bajo la luz de una nueva mirada...

Se trata de una improvisación pensada como una transición desde la oscuridad, desde la inmovilidad. Es una búsqueda por encontrar formas de movimiento que abracen todos los aspectos dentro del presente en que vivo y renovar la mirada, la percepción del entorno propio.

<https://www.youtube.com/watch?v=zX0VwmzTj2U>

EPÍLOGO

Improvisación: Descubrimiento del cuerpo

Miren su mano. Supongamos que nunca han visto una. Fíjense en la cavidad que tiene en la palma, en las líneas que rodean las carnosidades. Ahora imaginen qué es lo que puede hacer una mano. ¿Puede caminar?, ¿volar?, ¿crisparse? ¡Vamos, mano!, trata de ondularse, de surgir a borbotones; quiero que te pongas tiesa, que tiembles, que cierres el puño, que rasques, que vibres, que tamborilees, que señales. Ahora vamos a darle a cada una de las partes de las manos la oportunidad de moverse por su cuenta y hacer gala de sus habilidades. Eso le gusta, se está animando, se ha puesto a saltar por todo el salón. ¡Cuidado porque se les escapa! Déjenla ir, despréndase de ella, tírenla. Lo digo en serio, desháganse de ella; después de todo, el cuerpo tiene muchas otras partes.

Apliquen este proceso igualmente a la cara, la columna vertebral, los pies, las caderas, la cabeza, etc. Después de haber explorado cada una de esas partes, despréndanse de ellas, una a una. Bien, ¿ya se desprendieron de todo? ¿Tiraron la cintura, la espalda? Pues ahora tienen que tirar su ser. Despréndanse de su cuerpo; no lo necesitan para nada. ¿Ya se fue?, ¿totalmente? Parece que han conservado el hombro izquierdo y la rodilla derecha. Bueno, pues déjenlos que entablen un diálogo. Aunque también podrían dialogar la cara y los pies ¿Cuáles otras partes del cuerpo no han usado todavía? Vamos a añadirlas una tras otra. Vamos a hacer que todas las partes del cuerpo hablen entre sí al mismo tiempo, que platiquen. Todas hablan nadie escucha. ¡Alto! Ahora permiten que su cuerpo hable como una unidad. Hagan una sola afirmación y terminen.²²⁴

²²⁴ En Lynn Anne Blom y L. Tarin Chaplin, *El acto íntimo de la coreografía*, INBAL, México, 2014, p. 40. A lo largo de todo el libro se pueden encontrar bastantes ejercicios de improvisación.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, 4ª ed., FCE, México, 2012.
- Annie Suquet, “Escenas. El cuerpo danzante: Un laboratorio de la percepción” en Jean-Jaques Courtine Dir. *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Alicia Martorell Alicia y Mónica Rubio trad. Ed. Santillana, España, 2006.
- Bachelard, Gaston, *Instante poético e instante metafísico*, versión electrónica en: <http://adamar.org/ivepoca/node/1500>
- Benjamin, Walter, “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Taurus, Argentina, 1989.
- Benjamin, Walter, “El carácter destructivo” en *Discursos interrumpidos I*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Taurus, Argentina, 1989.
- Benjamin, Walter, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1988.
- Bovio, Rico, *Las fronteras del cuerpo: Crítica de la corporeidad*, J. Mortiz, México, 1990.
- Buitrago, Ana, (editor), *Arquitecturas de la mirada*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2009.
- Chávez McGregor, Helena, *La experiencia del arte: Walter Benjamin y el arte de la desconfianza*, tesis para obtener el título de licenciatura, asesor: Ana María Martínez de la Escalera, FFyL, UNAM, México, 2004.
- De Ventós, Xavier Rubert, *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974.
- Descartes, René, “Meditaciones Metafísicas” en *Descartes*, Gredos, Madrid, 2011.
- Descartes, René, *Las pasiones del alma*, Tecnos, Madrid, 2006.
- Durán Amavizca, Norma Delia, María del Pilar Jiménez Silva, (coord.), *Cuerpo, sujeto, e identidad*,

- Durán, Lin, *Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica*, INBAL, CENIDI, México, 2001.
- Durán, Lin, *La humanización de la danza*, CENIDI, INBA, México, 1990.
- Durán, Lin, *Manual del coreógrafo*, INBA, CENIDI, México, 1993.
- Echeverría, Bolívar, en *Modernidad y "blanquitud"* editorial ERA, México, D.F. 2010.
- Écija, Amparo, "Autonomía y Complejidad: Danza postmoderna 1960's- Nueva danza 1990s", versión electrónica.
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/113/A&C.%20La%20nueva%20danza.%20Nueva%20York%201960s%20-%20Madrid%201990s.pdf
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2004.
- Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1972.
- Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La ciencia jovial*, Monte Ávila, Venezuela, 1985.
- Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1997.
- Galhós, Claudia "Unidades de sensación" en *Op. Cit*
- Gámez, Maevna, "La temporalidad y la experiencia en el *Libro de los pasajes* de Benjamin" en *Encuentros filosóficos. VI Coloquio de doctorandos*, Aldo Guerrero (coord.), Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, UNAM, México, 2014.
- Garcés, Marina, "Visión periférica, Ojos para un mundo común" en Ana Buitrago, *Op. Cit.*
- Giorgio, Agamben "¿Qué es lo contemporáneo?" versión electrónica
<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Agamben%20Giorgio/Queeslocontemporaneo.htm>
- Heidegger, Martin, "La pregunta por la técnica", trad. Eustaquio Barjau en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.
- Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, FCE, UAM, UNAM, México, 2009.
- Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, Madrid, Alianza, 2012.
- Immanuel Kant, *Filosofía de la historia*, FCE, México, 1979.
- Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2003.

- Lepecki, André, *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, trad. Antonio Fernández Lera, Centro Coreográfico Galego, España, 2008.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- López González, Bily, “Prólogo. María Zambrano: la sabiduría secreta de la bestia, otro camino para la razón” en Greta Rivara y Julieta Lizaola comp. *Exilio y razón poética. María Zambrano en el centenario de su nacimiento*, FFyL, Programa De Maestría Y Doctorado En Filosofía, UNAM, México, 2009.
- López González, Bily, *Experiencia y subjetividad: reflexiones en torno al pathos*, tesis para obtener el título de doctorado, asesor: Greta Rivara Kamaji, FFyL, UNAM, 2007.
- Lynne Anne Blom y L. Tarin Chapli, *El arte íntimo de la coreografía*, INBAL, México, 2014.
- Maldonado, Juan Francisco, "Coreografía ahora", en *Tierra Adentro*, no. 212, p. 34, 2018.
- Marzán, Carlos, *Walter Benjamin*, RBA Coleccionables, España, 2015.
- Ponty, Merleau, *Fenomenología del espíritu*, trad. Jem Cabanes, Platino-Agostini, Barcelona 1993-
- Prigogine, Ilya, *El fin de las certidumbres*, versión electrónica en:
<http://medicinayarte.com/img/el-fin-de-las-certidumbres.pdf>
- Rancière, Jean Jaques, “El espectador emancipado” en Ana Buitrago ed. *Arquitecturas de la mirada*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2009.
- Rivara Kamaji, Greta, *La tiniebla de la razón: La filosofía de María Zambrano*, Ítaca, México, 2006.
- Safranski, Rüdinger, *Shopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Tusquets Editores, México, 2008.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, FCE, México, 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la Recepción a una estética de la participación*, UNAM, FFyL, México, 2005.
- Sanz Santacruz, Víctor, *Historia de la Filosofía Moderna*, 3ª ed., España, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2005.
- Shechner, Richard, *Estudios de la representación. Una introducción*, trad. De Rafael Segovio Albán FCE, México, 2012.

- Sorley Walker, Katherine, *La danza y sus creadores: Coreógrafos en acción*, trad. Gerardo V. Huseby, V. Leru, Buenos Aires, 1979.
- Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes (edits.), *Estudios avanzados de performance*, FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, México, 2011.
- Vega, Conny G., “Vistiendo el ballet”, en *D-MAGAZINE*, abril 2012.
<https://www.issuu.com/magazined/docs/abril2012>
- Zambrano, María, *El sueño creador: los sueños, el soñar y la creación por la palabra*, Fundación María Zambrano, Universidad Veracruzana, Segunda edición, México, 2010.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, 4ª ed., México, FCE, 2006.
- Zambrano, María, *La agonía de Europa*, Mondadori, Madrid, 1988.
- Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid 1998.
- Zambrano, María, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989.