



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas

**El poder silencioso de la experiencia corporal
en la danza contemporánea**

T E S I S

Que para obtener el grado de Maestra en Filosofía

P R E S E N T A

Zulai Macias Osorno

Directora de tesis: Dra. Erika Rebeca Lindig Cisneros

México, D.F.

2010



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.

AGRADECIMIENTOS

A Erika, mi gran asesora de tesis.

Como siempre y como todo, a Gabriel y a Paty.

A mis hermanos, Vania y Gabriel.

A Janette Martínez, Socari Salinas y Ariadne Barrios, que desde su práctica han estimulado mi pensamiento. Al Colectivo Inquietando, por el espacio generado para compartimos e inquietarnos.

A mi familia. A mis amigos. A Lisseth, por su valioso tiempo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por el apoyo económico brindado para realizar esta investigación (2006-2008).

*Vedme ese cuerpo que salta,
cómo la llama a la llama reemplaza;
ved cómo huella lo verdadero y lo patalea,
cómo destruye furiosamente, gozosamente,
el lugar mismo en el que se halla
y cómo le embraga el exceso de sus mudanzas.*

Paul Valéry

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6	
I. EL CONTEXTO		
El cuerpo bajo la sombra del sujeto moderno.....	16	
Los desplazamientos del sujeto.....	24	
El sujeto en el arte del mundo contemporáneo.....	30	
II. EL CUERPO EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA		
El camino hacia la danza contemporánea.....	41	
El cuerpo como textura sensible en la danza contemporánea.....	50	
III. INDISCIPLINA CORPORAL		
Disciplina corporal: alma y poder.....	58	
¿Danza disciplinaria o contrapoder silencioso?.....	63	
IV. LA EXPERIENCIA CORPORAL EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA.....		72
El exceso desbordado en el cuerpo de la danza.....	73	
El cuerpo siempre inacabado de la danza.....	79	
El cuerpo silenciado irrumpe desde la danza.....	83	
A MODO DE CONCLUSIÓN:		
LOS CUERPOS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA.....	93	
BIBLIOGRAFÍA.....	106	

INTRODUCCIÓN

La práctica de la danza contemporánea es un tema en torno al que se han generado pocas herramientas conceptuales para su estudio. A ello se le suma que el quehacer del bailarín se restringe, tradicionalmente, a la mera ejecución y al entrenamiento corporal que no genera ningún tipo de cuestionamiento y, por lo tanto, se le orilla a la falta de autocrítica y de creación de nociones para pensarse. Así, como resultado se obtiene una práctica silenciada, muda ante los designios que la confinan en los límites de un cuerpo dócil y temeroso a la exploración sensorial de su propio movimiento.

Con el fin de contrarrestar este vacío que existe para enunciar a la danza contemporánea, me parece importante empezar a proponer elementos para armar una teoría sobre ésta, máxime si se pretende considerarla como una práctica capaz de producir una crítica a los modelos unívocos e inamovibles que determinan la concepción del cuerpo y, con ello, dar pauta para pensar algunos problemas estéticos.

Así, este trabajo es el intento de esbozar nociones que se aproximen a la comprensión de tal quehacer, así como el esfuerzo de repensar algunas de las que se juegan en ella, alimentándose de preguntas surgidas a partir de mi educación como ejecutante de danza, de mi práctica en los escenarios y de la experiencia de sentarme, generalmente, a admirar cuerpos que no proponen una reflexión desde ellos mismos. Para tal fin, ante la innegable carencia de teorización sistemática, se vuelve necesario recurrir a diversas aproximaciones estéticas, casi ninguna enfocada originalmente a la danza contemporánea, así como a elementos teóricos de la historia del arte, esto con el fin de direccionarlos a la puesta en cuestión de la danza, a pesar de que ninguno alcance a darle cuenta por completo.

Entonces, considero importante el replanteamiento de la noción del cuerpo en la danza, esto con el objetivo de desligarlo de la visión que lo ha comprendido como unitario e individual, como contenedor, frontera fija, inmutable e impenetrable, obediente a una disciplina que lo ha vuelto rígido e incapaz de explorar en su propio movimiento. Desde esta visión, la danza ha quedado inscrita en el orden de un cuerpo ideal, como mera abstracción neutra, sin ningún tipo de implicación en su entorno e inmersa en patrones de movimiento bien delimitados, lo que, inevitablemente, se refleja en la idea del cuerpo, de la ejecución dancística y del escenario.

Para llevar a cabo tal replanteamiento, hay que reconocer al cuerpo en la danza atravesado por múltiples fuerzas, sociales, económicas, culturales y religiosas, que

hacen de éste un cuerpo múltiple, plástico e indeterminado, que de ninguna manera puede ser contenido a cabalidad en formas predeterminadas y que se cierran al flujo energético que se juega entre el bailarín y su entono; por ello, es importante pensarlo participe de un contexto, material y temporal, que delata marcas de un presente, con todo y las políticas que lo conciben con ciertos significados, y que hacen que la historia de la danza sea una historia de las relaciones entre el cuerpo y la sociedad.

De la anterior anotación me interesa señalar la doble condición que se juega en lo corporal y que en la danza se evidencia: si, por un lado, el cuerpo es múltiple, de él pudieran desprenderse posibilidades infinitas para crear en el movimiento; sin embargo, por el otro lado, es justo esta maleabilidad la que hace que pueda orillarse a una formación única que violenta su exuberancia originaria. Vemos, pues, que, derivado de esta plasticidad, se genera una preconcepción de lo que debería de ser el cuerpo en la danza, dominando y domesticando su desmesura a través de la formación disciplinar a la que se somete, y desde la que se le evalúa y verifica, tal como un objeto epistémico.

Así entendido, el bailarín parece un cuerpo que puede tallarse y enmarcarse desde de la prohibición de lo sensual, que implica la negación de los procesos propios de la materia perecedera, carnal y sexual; y bajo estos designios, su formación encaja en disciplinas que lo estatizan en una supuesta naturaleza que lo nulifica, lo vuelve asexual, siempre joven, hasta deformarse, y que genera la individualidad de un yo unívoco y sometido a una autoría jerarca.

Entonces, parte del primer paso para empezar a repensar la noción de cuerpo en la danza, conlleva el replanteamiento del trabajo que se exige en el disciplinamiento, que impide, o por lo menos busca hacerlo, que el cuerpo viva procesos de maduración propios del desarrollo de la vida. En este contexto, debe tenerse bien presente que el cuerpo no es, de forma natural, dirigido para el tipo de ejercicio establecido por las pautas tradicionales de la danza escénica, sino que se requiere de someterlo y trabajarlo para que alcance ciertas formas que no son parte de la morfología humana. Así, se vuelve pertinente preguntar si sólo hay danza gracias a esta tipo de formación disciplinar, cuestionamiento al que se le suma la pregunta: ¿Cuál es la urgencia de hacer cuerpos disciplinados?

Tales interrogantes apuntan a que algo se mueve en el cuerpo en la danza que desafía a las formas ordenadas en las que se ha querido organizar el mundo en general. Para detectar este movimiento de desorganización, hay que entender al bailar más allá de la corporalidad apta para la danza, más cercano a un cuerpo que es en el movimiento,

y que bien podría existir sin las reservas y limitaciones de la formación disciplinar. Y es que si se piensa en el cuerpo bailando, en el sentido ordinario de bailar, de moverse, encontraremos corporalidades libres, en la medida en que se entregan al gozo que del propio vaivén emana y que rebasan cualquier tipo de regla que se les quisiera imponer.

Pero ¿por qué este deseo de silenciar, reprimir o sublimar las fuerzas de lo corpóreo desde la cuadratura de lo disciplinar? Veremos a lo largo de la historia del cuerpo regímenes que van contra toda manifestación de cuerpos fuera de las rigideces sumisas que la disciplina ha marcado; en este caso me gustaría mencionar el desarrollo del carnaval medieval, en donde hay un gran ejemplo de cómo el cuerpo en estado de gozo se persigue para eliminarlo.

Encontramos que en estas festividades, las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta se omiten, lo que hace que reina el contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar. Así, es de resaltarse que éste es un momento en donde se experimentan relaciones fundadas en el contacto vivo, material y sensible, que van más allá de la órbita de la concepción dominante, las reglas y los tabúes, y en donde quedan abolidas, provisionalmente, las jerárquicas y los privilegios. Así, en esta ebullición de lo festivo, nadie pertenece a alguna singularidad y los participantes se envuelven en la atmosfera del cuerpo colectivo, en donde se asoma el roce que da el triunfo a una liberación transitoria.¹

Vemos que en este toque de libertad, la fiesta reta al pudor y a la medida, se envuelve en el exceso, en el gasto irrazonable del cuerpo y de los bienes y, por tanto, favorece a lo indecente, licencioso y contrario a las prácticas autorizadas. Así, en la anticivilidad de la afectividad que surge sin control, se da el terreno propicio para que los cuerpos pierdan normas y se abandonen a lo espontáneo y al desorden, reapareciendo como corporalidades no organizadas ni tabuladas. Sin embargo, el atentado a la civilidad y el reto a la disciplina harán que estos acontecimientos se reconozcan como obstáculos para afirmar la hegemonía religiosa, ética o política, por lo que, constantemente, se busca destituirlos o disciplinarlos.

De esta manera, la fiesta, en donde los cuerpos se manifiestan libres, se vuelve el blanco de los mayores esfuerzos de la censura y del intento por uniformizarla dentro de límites y tiempos marcados por lo institucional, y bajo los parámetros que hacen del

¹ Cfr. Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la edad moderna. La cultura como apropiación*, Trad. de Paloma Villegas y Ana García Bergua, México, Instituto Mora, 1995, p. 23.

cuerpo un espacio ordenado y domesticado, transparente y unánime. Por ello, la danza es de los primeros elementos que se eliminan, porque se posiciona en el cuerpo y lo hace moverse sin condición, regla, técnica o entrenamiento.

En tal rechazo al principio material y orgánico (entendido como el movimiento que surge de las fuerzas que atraviesan y avivan lo corporal), el cuerpo excitado se vuelve degradante e impuro, y su contacto configura un peligro porque señala la posibilidad fuera de la idílica condición humana: la bien definida y encauzada, que se relega a las dualidades mente-cuerpo, alma-cuerpo, espíritu-cuerpo, que forjan una organización funcional y en donde se juzga al deseo como la imprecisión de los sentidos.

En el caso de la danza, que poco a poco se extrae de lo carnavalesco, el cuerpo voluptuoso y sensorial se encamina a la virtud de las buenas maneras, que implica ya una disciplina que desembocará en la academización del baile. Así, se generan cuerpos enfermos, deformes, individuales y no necesariamente bellos, además de que se excluyen otras corporalidades que, estrictamente, también bailan. Y aquí se abre otra pregunta, ¿por qué la danza se llena de prohibiciones, limitaciones y condiciones? Quizá porque ella misma es cuerpo.

Es así que aparece una corporalidad parámetro para la danza, en donde el sexo se esconde y hasta elimina, la edad se niega, se genera una intolerancia a los cuerpos viejos en escena y la fisonomía se vuelve definitiva en las medidas aptas y no aptas para bailar. Aunado a ello, poco a poco, se acalla la capacidad crítica del bailarín, quien entrega su potencial corporal a otro que se lo apropia para domesticarlo y dirigirlo. Así, cada vez más parece que en esta práctica, la disciplina es sólo prohibición, que demanda un gran trabajo para controlar las fuerzas físicas, biológicas o sociales que hacen y rebasan al cuerpo.

Pero como antes mencioné, el cuerpo no porta una significación unívoca ni se conforma con una sola interpretación; y a pesar de los enormes esfuerzos por disciplinarlo, siempre se forjan fuerzas dentro de él, que buscan las formas de ser estalladas. Considero que dentro del cuerpo en la danza, que siempre es en movimiento y partícipe de una temporalidad, se entrecruzan fuerzas que hacen de éste un laboratorio en donde se ponen en juego sus energías y arrojados.

Así, como un aliento al cuerpo encerrado por la danza academizada, propondré a la danza contemporánea como la insumisión del bailarín y su exploración en el movimiento a las reglas que se le han tallado e impuesto a la exploración que hace en el movimiento. Como consecuencia de esto, el siguiente elemento a considerar para la

reelaboración de la concepción del cuerpo en la danza, tiene que ver con el movimiento que da gozo, que rebasa cualquier disciplina y que se genera en cualquier corporalidad; y con ello quiero apuntar a que, la exploración en el movimiento sin resguardos podría darle un potencial reconfigurador al cuerpo en la danza.

Antes de continuar, debo anotar que no es mi intención elaborar una definición de lo que es danza contemporánea. Más bien, buscaré darle cabida a la pluralidad de las fuerzas que se desatan en el movimiento, que no pueden reducirse a un esquema general; y si una esbozo de definición se volviera necesario, la enunciaría como la práctica del cuerpo en movimiento que, en su hacer, genera preguntas inquietantes que se enfrentan con el miedo a un cuerpo indisciplinado y libre de prohibiciones e impedimentos que se le han impuesto como condición para bailar. A partir de esto, pienso que en el desplazamiento del cuerpo aparecen, se desprenden y penetran numerosas fuerzas que fluyen en él mismo, todas ellas disruptivas, lo que lleva a sugerir que se pueden cambiar patrones, conmocionar, tocar y trastocar cuadraturas, abrir a la exploración de otras sensaciones que había sido contenidas por la disciplina y apropiadas por reglas que dictan y dicen cómo moverse. Así, el movimiento como el contagio, como lo que tocan sin tocar, pudiera transmitir la sensibilidad que anima a otro a adentrarse en la búsqueda del cuerpo libre, sin olvidar que éste siempre estará atravesado por tensiones que resisten en el respectivo contexto.

Frente a la danza que, comúnmente, se piensa encerrada en el salón de entrenamiento y de ensayo, para luego trasladarla a las cuatro paredes del espacio escénico, acentuaré la capacidad del movimiento de transfigurar estados de cosas al abrirse a la experiencia sensible que genera tensiones desde el cuerpo. Y si la propuesta de la danza contemporánea es explorar en la indisciplina y en el exceso de lo corporal, habrá que repensar al bailarín como una figura emblemática para generar experiencias trasgresoras, con el potencial de irrumpir los regímenes identitarios y unívocos que han definido su quehacer y al propio cuerpo, para, luego, plantear otras formas posibles siempre en movimiento.

También resalto la necesidad permanente de resignificar principios dancísticos, y de inventar y reinventar el movimiento y su relación con los otros, con la clara intención de dar lugar a nuevas experiencias que produzcan un efecto en el propio bailarín, pero también en su entorno. Al final, parece que desde este desplazamiento de la concepción de el cuerpo en la danza, aparece un quehacer sin monopolios de significación y, por lo tanto, de entrenamientos, estilos o escuelas, y que se presta a fortalecer un tipo de

investigación estética, entendida como la efectividad del pensamiento, como manera de hacer y recrear relaciones, lo que apuntala a la gran responsabilidad de problematizar constantemente este quehacer.*

Ahora, me gustaría anotar que la posibilidad de que la danza contemporánea pudiera cuestionar aquel cuerpo pensado sin ningún tipo de polémica, está enmarcada en algunas consideraciones de la estética que a continuación esbozaré.

Si bien el momento en que se echa abajo la autoridad externa y a la imitación clasicista del arte que, según Sergio Givone, se aviva con el romanticismo² (ya que con este empuje se replantea la realidad en una dimensión inventiva y con la capacidad de producir significados de manera ilimitada, en donde la verdad se aleja de los lineamientos de la razón única e incuestionable, y se da oportunidad para repensar la relación entre el arte y la vida, ya no como una reconciliación con la aparente realidad sino como una experiencia de ruptura, como una fractura que arroja a la confusión y a la búsqueda permanente de sentido), también es imprescindible retomar la crítica a los conceptos heredados de este pensamiento, tales como creatividad, genialidad, valor imperecedero o misterio, cuyo empleo acrítico “lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista”,³ como anota Walter Benjamín en el prólogo a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; ello debido a que desde estos conceptos se mantienen condiciones estáticas que traen consigo la absorción de su potencial y la desactivación de cualquier gesto de resistencia o tensión venida del arte.

Dentro de este contexto habrá que cuestionar a la obra aurática, que pide observar lo irrepetible desde el recogimiento propio de una actitud absorta, cuasi religiosa. Así, problematizar los criterios de autenticidad (autoría, unidad, aura) o función de culto del arte, conduce a una nueva forma de entender la experiencia en donde el artista se entiende, más que como genio, como el actor cercano a un entorno concreto, y ya no como la figura creadora, lejana y ajena al otro, rompiendo, de esta manera con formas geniales que ocultan rasgos constitutivos, procesuales e irruptivos.

* Y es en este momento que vale la pena entender a la estética a la manera de Jacques Rancière, es decir, como “un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre las maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento” (Jacques Rancière, *The politics of aesthetics. The distribution of the sensible*, Trad. de Gabriel Rockhill, Londres, Continuum, 2004, p. 10. [la trad. al castellano es mía]).

² Sergio Givone, *Historia de la estética*, Trad. de Mar García Lozano, Madrid, Tecnos, 1999, p. 56.

³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003, p. 38

A partir de este cuestionamiento, se asoma la propuesta de dejar de mirar a la obra de arte como el conocimiento máximo y completo, como la unicidad aurática, el embellecimiento de la realidad, la pura recepción de lo indecible, la compensación frente a la primacía de la razón, la libertad de movimiento frente a la Ilustración o como el mero discurso sin sentido. A cambio de ello, se pretende un arte que busque modos de irrumpir la actualidad estática, que impulse a transformar las formas acabadas y privilegiadas del conocimiento, para enunciar experiencias artísticas siempre en proceso de reconfiguración de ellas mismas y del contexto al que apelan.

En el caso de la danza, habrá que reformulársele como una práctica capaz de producir nuevas corporalidades que rebasen la mera disciplina y que respondan a contextos y sensaciones específicas. Así, pensarla como un régimen cuestionable, insinúa una experiencia con la posibilidad de ir más allá de la mera asignación de lugares y de la unívoca visión de lo corporal, y lleva a la pregunta de cómo esta práctica puede incidir en tal asignación, no como la mera sensación del shock irreflexivo sino como el quehacer que propone una reconfiguración de las relaciones estáticas y que violentan la voluptuosidad de lo corporal.

Entonces, si el cuerpo, que implica directamente a la sensibilidad, se limita a ser materia receptivo y consumidor de la ilusión de cuerpos ajenos, sólo logrará inscribirse dentro de las formas bien disciplinadas, generar sentimientos interiores y miradas automáticas; sin embargo, parece que la propuesta de la danza contemporánea es pensarse como una práctica que cuestiona formas que obstruyen el libre movimiento del cuerpo, tanto del coreógrafo, del bailarín, del público, así como a la propia pieza dancística, con lo que desplaza a aquel pensamiento que no retoma lo irruptivo ni la dimensión de extrañeza que penetra y turba al presente. Y desde esta perspectiva, se deja penetrar por las fuerzas de la verdadera política, aquella que cuestiona e involucra un contexto que no es universal sino temporal e histórico, como la misma concepción de cuerpo en la danza.

Vista de este modo, la danza podría propiciar la penetración del acontecimiento que despierta los sentidos adormilados de lo habitual, impulsándonos a hacernos cargo de la propia sensibilidad, que nunca es definitiva y puede tomarnos por asalto, que no es autónoma, pero que tampoco se traduce en identidad. Vemos, pues, que desde sus propias posibilidades, el quehacer dancístico es capaz de ampliar y transgredir modelos establecidos, problematizando, a la vez, la forma en que el cuerpo en la danza ha sido pensado. Así, habrá que tenerse presente que la corporalidad compartida en el escenario,

entre artistas y asistentes, trastocada por la historia y los ecos entre cuerpos, pone en jaque la autonomía que ha pensado a la danza ensimismada y sin capacidad de incidir en la vida, para abrir un espacio escénico como posibilidad inagotable, potencial y núcleo de colapso constante, y en donde puede darse cabida a una multiplicidad de formas de concebir a lo corporal.

Aquí, aunque la presente tesis parte de un análisis de carácter filosófico ocupado en cuestionar y analizar una serie de nociones que intentan interpretar a la danza contemporánea, también me parece importante extender esta reflexión en su práctica cotidiana, en los escenarios y en los salones de clases. Y aunque abordar la experiencia estética abierta por la práctica dancística implica, de por sí, un tratamiento filosófico sumamente necesario para el acercamiento a la producción actual de danza, me interesa que este quehacer pueda ser comprendido como un modo de producir y reconfigurar la experiencia artística en sus avatares sensibles y cotidianos, que tienen que ver con la práctica formativa, productiva y receptiva.

Dicho todo lo anterior, este trabajo lo iniciaré esbozando el panorama filosófico en el que la danza escénica, en particular la contemporánea, se desarrolla y desde el cual ha sido y puede ser pensada. Para ello, en el primer capítulo abordaré la manera en que el pensamiento occidental moderno ordena al mundo desde el sujeto pensante, otorgándole el privilegio que deriva en la concepción del cuerpo como cosa a modelar. Luego retomaré, principalmente, las reflexiones de Michel Foucault, que versan sobre la pregunta por el sujeto enmarcado en determinados juegos de verdad y prácticas concretas, que invaden lo cotidiano y que se introducen en el dominio del cuerpo al encerrarlo en cuadraturas que lo vuelven inmóvil.

La importancia de retomar a Foucault tiene que ver con el papel que la corporalidad juega en este pensamiento: para este autor, la reflexión sobre el cuerpo es imprescindible puesto que, la inscripción de los procedimientos de exclusión son ejercidos desde discursos de verdad y sostenidos por instituciones que controlan, seleccionan y distribuyen las prácticas cotidianas corporales, claramente observables en la relaciones jugadas en el ámbito dancístico tradicional.

También me interesa esta propuesta, porque pretendo señalar a la danza como una práctica que siempre trae consigo la posibilidad de desplazar los límites de la subjetividad normada y disciplinada; con estas observaciones buscaré remirar al cuerpo del bailarín tambaleándose ante la serie de relaciones que lo intentan definir, para hacer un cuestionamiento hacia aquellas instituciones que lo han confirmado como si

estuviera sustentado esencialmente; con ello daré paso a la propuesta de un sujeto constituyéndose en la experiencia de sí mismo, de su pensamiento y de su acción. En este contexto, ahondaré en la doble partida de la práctica de danza, regida por un poder disciplinario, pero con la posibilidad latente de desafiar y experimentar, paradoja en donde mantengo presente la pregunta de si es posible dar cabida a la invención en medio de un mundo dominando hasta en los rincones más íntimos.

En la parte final del capítulo desarrollaré la concepción del arte contemporáneo que se aleja de aquellas prácticas artísticas limitadas a ser la representación de un mundo externo; tocaré esta problemática apoyada, especialmente, en la propuesta de la crisis de la subjetividad identitaria de Suely Rolnik, que es una invitación a la apertura del arte a un mundo entendido como campo de fuerzas vivas que se dejan afectar y afectan de manera continua al otro, con lo que hace frente a las propuestas que encierran el pensamiento contemporáneo en esferas atomizadas y sin ninguna relación con su entorno. Para fines de este trabajo, los planteamientos hechos por Rolnik son enriquecedores debido a la forma en que reconecta el arte con la vida, y al pensamiento teórico con el quehacer cotidiano; además del énfasis que hace en la experiencia sensible, que retoma al tacto y no sólo la mirada, no sólo la conciencia sino al cuerpo entero rozándose con el otro.

El capítulo segundo estará dedicado al recorrido general por las propuestas que han formulando a este arte escénico, hasta llegar a constituirlo como la denominada danza contemporánea, una danza que pocas veces alcanza una definición bien delimitada y definitiva. Aquí, además de resaltar la potencialidad de las relaciones corporales dadas en sus propuestas, intentaré mostrar cómo, desde su propia lógica y sus propios tiempos, se corresponde con el estallido del arte contemporáneo, esto a pesar de estar excluida de los libros de arte, hecho que hace parecer que sigue un desarrollo aislado del resto de las disciplinas artísticas y ajeno a un mundo en constante cambio, quizá ello debido a que es cuerpo, y éste siempre ha sido relegado.

En la parte final de este apartado, me enfocaré en el camino que va de la perfecta sistematización de técnicas de formación dancística y bien apagada a cánones estéticos, a aquellas que potencian un cuerpo abierto a la experimentación de nuevas formas de relación con lo corporal y su movimiento. Anotaré que, a la par de las experiencias de fractura evidenciadas en el arte contemporáneo, la danza da cabida a trabajos de experimentación, a la alteración de formas inmutables y a la búsqueda de nuevas propuestas y procesos de creación que pudieran sugerir otros cuerpos posibles.

El tercer capítulo lo centraré en el poder disciplinario que envuelve a lo corporal y, con ello, a la práctica dancística. Reflexionaré sobre el cuerpo como la superficie de inscripción y de control, plataforma de lucha de poder y encuentro de fuerzas que no significan necesariamente sometimiento; así, me parece que esto podría detectarse en las formas de operación del quehacer dancístico, que se guía por ciertas prácticas que tienen como tarea regular la corporalidad de los bailarines, pero que a la vez potencian una sensibilidad corporal capaz de reinventar y evidenciar la inestabilidad de toda relación de poder. Es así que, en estas anotaciones no podré pasar inadvertida la expresión silenciosa de los cuerpos de la danza, ya que me parece que este espacio es ejemplar para mirar la paradoja del poder sobre el cuerpo: el cuerpo como escenario para tallar la disciplina, a la vez relegado y vivido sin reflexión, siempre delata un exceso que rebasa todo control y demarcación. Se podrá advertir, por un lado, una disciplina que exige cumplir patrones de productividad y eficacia dentro de ciertas técnicas que exaltan el uso eficiente; no obstante, también trataré de evidenciar como desde esta práctica artística, la disciplina misma es excedida por el cuerpo, señalando que en la danza hay algo más que mero sometimiento, apareciendo una rebeldía que da lugar a la constante pregunta de cómo provocar un desplazamiento en los espacios configurados desde la imprescindible preparación corporal para presentarse en escena.

En las últimas consideraciones del trabajo, propondré al cuerpo en la danza contemporánea como capaz de generar cierto tipo de resistencias ejercidas desde su sensibilidad, desde aquello corporal que ha reconocido su propia capacidad de transformarse y de incidir activamente en su actualidad desde la exploración que hace en el movimiento, que no necesariamente implica cánones dancísticos. Argumentaré que estas resistencias, que se mueven dentro de las relaciones de poder siempre inestables, enuncian posibilidades jugándose desde lo sensible y desde la concepción del cuerpo como potencial de transformación y trasgresión activa del entorno. Entonces, será en este cuarto capítulo que, desde una serie de aproximaciones teóricas y tomando conceptos prestados de la filosofía, buscaré resaltar el potencial, siempre excesivo de lo corporal, que es puesto de manifiesto en la danza, en particular, en la contemporánea, para luego plantear algunas de las formas en que el cuerpo, vuelto conscientemente sensible, irrumpe el orden de las relaciones que, silenciosa y cotidianamente, han intentado regular y disminuir su potencial.

I. EL CONTEXTO

El cuerpo bajo la sombra del sujeto moderno

A lo largo de este primer capítulo, me interesa resaltar la manera en que el pensamiento occidental moderno ordena al mundo desde el sujeto pensante como centro de todas las relaciones, otorgándole el privilegio de disponer de la materia perecedera y finita ante su mirada, en la medida en que dicho pensamiento implica una determinada concepción del cuerpo. Así, será con esta mirada que el cuerpo se posiciona frente a lo mental y se reduce a ser objeto de investigación y control, en donde su principio material se domina desde el intento de ocultar lo privado, íntimo e innoble que implica lo carnal.

En este contexto encontraremos que entre los siglos XVI y XVIII, poco a poco, el cuerpo se retira y separa de los espacios públicos a través de las tentativas de su codificación y control, con lo que se busca articular nuevos marcos de referencia y reorganizar las jerarquías de la cultura de la Edad Media y del orden absolutista. Como un claro ejemplo de esta estatización, observaremos el detrimento de la vida festiva y al carnaval absuelto en la fiesta oficial, que busca fijar y distinguir al cuerpo individual y separado de la comunidad jubilosa, lo cual conlleva la ineludible represión de manifestaciones populares.

En efecto, este privilegio del pensamiento plantea al cuerpo como cosa a modelar, foco de control y disciplina, contrapuesto al cuerpo como fuente de movilidad y potencia de creación. Frente a ello, y partiendo de la pregunta de cómo se resiste a aquellos procesos de sujeción violentos que impiden multiplicar relaciones y desplazamientos, haré un señalamiento hacia aquel cuerpo entendido como frontera, separado de sí mismo (como una división ontológica entre el cuerpo y el hombre), de lo otro y los otros, aislado, como si fuera una realidad autónoma y un objeto organizado para su disección, estudio y conocimiento sistemático. Entonces, a lo largo de este capítulo buscaré remirarlo como materialidad inabarcable, en la que se detecta potencial siempre listo para ser estallado.

Como es bien sabido, la historia de la escisión que posiciona el sujeto frente al objeto, es muy extensa. En este caso, y considerando al pensamiento cartesiano como un hito para la historia del pensamiento filosófico occidental, empezaré haciendo mención del posicionamiento del sujeto moderno como centro y distribuidor del mundo a partir de la duda que penetra todo conocimiento tenido como cierto, lo que hace del pensamiento el núcleo de la verdad: aquel hombre que contemplaba la realidad como

funciones asignadas por naturaleza o por mandatos divinos arbitrarios, ahora la observa como una manifestación de su propio pensamiento.

Así, se elimina la suposición de la existencia de un todo entrañable, jerarquizado, cerrado y finalista, y el nuevo sujeto, como fuente de libre actividad, convierte al alma en acto de conocimiento y de conciencia, lo que hace que el mundo se vuelve disponible, valorado para y desde el hombre, y la plataforma donde lo ente se establece como objeto y recibe el sello del ser.

De acuerdo con esto, R. Descartes, autor paradigmático de la problemática moderna por sostener la distinción tajante entre cuerpo y espíritu al definir al ser humano como cosa que piensa, sustenta la verdad en la pura actividad intelectual, haciendo parecer que el pensamiento, entendido como el mundo interior del sujeto, puede imaginarse independiente del cuerpo y capaz de existir pese a la desaparición de éste. En sus *Meditaciones metafísicas* escribe:

Tengo yo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, puesto que por otra parte tengo una idea clara y distinta de mí mismo, según la cual soy algo que piensa y no extenso y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, según la cual éste es una cosa extensa, que no piensa, resulta cierto que yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, pudiendo ser y existir sin el cuerpo”.⁴

Richard Rorty, al interpretar estas afirmaciones, señala que, para Descartes, el reconocimiento del espíritu como lo mental “tiene algo que ver con la no-espacialidad y la noción de que aunque se destruyera el cuerpo, las entidades o estados mentales podrían seguir perdurando de alguna manera”,⁵ y se identifica con temas como el del conocimiento, la inteligencia y el lenguaje, es decir, con temas que refieren a las verdades universales y esenciales que desde el sujeto buscan entes sin cadáver. Siguiendo este planteamiento, podemos hablar de dolores y placeres, omitiendo que, tanto lo que duele como lo que goza, se vive encarnado en cuerpos.

Con este tipo de argumentos, que resaltan la vida interior como esencia de la conciencia, y que hacen de la individualidad un valor clave para erigir la gran empresa tecnológica de organización, control y subordinación del cuerpo, éste se relega hasta la escisión mente-cuerpo, escisión inequitativa que establece dos formas de acercamiento al mundo, una más válida que la otra: por un lado, la de las verdades generales,

⁴ René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Trad. de Manuel García Morente, México, Espasa-Calpe, 1978, p. 139.

⁵ Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Trad. de Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1989, p. 25.

alcanzadas por medio de la interiorización de los universales y, por le otro, la de la experiencia sensible, los particulares y formas individuales de lo corporal.⁶

Efectivamente, en contrapartida al pensamiento aspirante a la universalidad, tenemos las sensaciones primarias y los movimientos corporales, hechos singulares percibidos desde los sentidos y la facultad de imaginar, y que nos engañan constantemente. Así, el espíritu como el *ego cogito*, base de certidumbre por pensarse separado del mundo y de la percepción oscura y confusa, mira a la materialidad como ajena al conocimiento verdadero y universal.

Con esta mirada, el cuerpo se pone en duda porque pertenece a lo sensible, tal como una cosa extensa, llena de accidentes y bien distinta al sujeto pensado como pensamiento. A partir de aquí, se da lugar a su concepción mecanicista, que lo asume como máquina compuesta de huesos y carne, como un conjunto de miembros reducido a lo claro y distinto, desde donde se hace posible su estudio por los procesos físicos capaces de explicarlo mecánicamente y que logran esconder su potencia y la fragilidad de la subjetividad.

Frente a este sujeto esencial o pensante, que busca una fundamentación de sí mismo por medio del pensamiento, han surgido múltiples cuestionamientos desde diversas perspectivas. En primer lugar, me gustaría mencionar a grandes rasgos, la lectura de Martín Heidegger, quien pone en cuestión la apuesta de la filosofía moderna a la concepción del sujeto como el fundamento del mundo, medida y centro de todo lo exterior a sí mismo; posteriormente daré el paso a las reflexiones de Michel Foucault, que versan sobre la pregunta por el sujeto enmarcado en determinados juegos de verdad y prácticas concretas, que lo llevan a percibirse como objeto de conocimiento, que invaden lo cotidiano y que se introducen en el dominio del cuerpo.

Entonces, empiezo haciendo mención de la problemática abierta por Heidegger.

Para este filósofo, la aspiración por poseer el fundamento de la vida y la verdad, que repose en sí de forma inquebrantable, “nace de aquella liberación por la que el hombre se libera a sí mismo del poder vinculante de la verdad cristiana revelada y la doctrina de la Iglesia en favor de una normativa que se basa en sí misma y se dispone para sí misma”.⁷ Será esta falta de mundo objetivo, sustancial y preexistente la que capacite para conocer y crear mundos artificiales, con lo que se constituye la

⁶ Ibid., p. 47.

⁷ Martín Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de Bosque*, Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996, Apéndice.

interioridad del individuo como el espacio indicado para nombrar la verdad, capaz de representar y validar lo externo desde la aprehensión y comprensión como herramientas del “proceder anticipador que parte de sí mismo dentro del ámbito de lo asegurado que previamente hay que asegurar”.⁸ Vemos aquí que, no sólo la Iglesia sino, también, la razón institucionalizada busca aprehender al cuerpo para excluirlo y desmenuzarlo, con lo que parecería necesario que el hombre mantuviera una parte divina, esta vez entendida como la razón, que apartada de aquello corpóreo que pone en peligro su ideal abstracto y organizado, que contagia y desnuda el deseo, sujeta a lo carnal.

Así, se pierde la certeza de salvación divina a favor de la certeza en la que el mismo hombre se asegura lo verdadero desde su saber: librado de todo límite externo que pudiera enturbiar su visión de lo real, el sujeto se aísla y construye sus propios cimientos desde la autoreflexión. Entonces, a partir de este momento se sitúa a lo otro como lo que está enfrente, y ya no como lo que se muestra desde un macrocosmos que todo contenía; se presencia la objetivación de lo ente, asignado y disponible, ante el hombre-sujeto que tiene como meta colocar al objeto en la posición desde la que puede ser calculado: “Este asegurar tiene que ser una forma de cálculo, porque sólo la calculabilidad es capaz de garantizarle por adelantado y constantemente su certeza al elemento representador”,⁹ haciendo de las facultades humanas parámetros de medida para revelar y anticipar lo verdadero.

Hasta aquí la postura de Heidegger que vislumbra al sujeto como fundamento de lo ente, es decir, al hombre en cuanto sujeto que determina los objetos de sus representaciones.

Con este giro, el sujeto se posiciona como el lente a través del que se mira lo otro y a esta mirada como el fundamento del sentido de la realidad, lo que hace que la relación del ser con el mundo se experimente a partir de la visión del sujeto autónomo. Pero además, éste se define como conciencia y ya de ninguna manera cuerpo, vuelto sinónimo del pensamiento como forma de conocimiento y autoconocimiento, lo que lleva a suponer una ontología de la subjetividad, como si desde siempre hubiera habido un mundo dividido en dos, como un abismo insalvable y esencial.

El pensamiento moderno, espacio interior desde el que son objeto de observación las sensaciones, separa, aparentemente, al cuerpo del sujeto y, a la vez, hace menos perceptible la diferencia entre lo humano y la conciencia, como asegura

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

George Bataille.¹⁰ Parece, pues, que el hombre contempla al mundo desde sus capacidades cognitivas, se mide frente a éste, lo trae ante sí y lo sitúa desde las imposiciones de normas de existir. Entonces, si antes el poder eclesiástico normaba y definía la civilidad, con el poder de las autoridades legales aparece el control sobre el cuerpo ejercido desde el condicionamiento de programas institucionales que, sutilmente, hacen que éste porte una ideología y se cuadre en una identidad, volviéndole instrumento político y oficial. Y aquí se consagra, sanciona y fortifica un régimen vigente, así como la estabilidad, inmutabilidad y perpetuidad de reglas, jerarquías, prohibiciones y violencias que tallan y reducen a las diferentes corporalidades en univocidad.

Ahora el sujeto es la fuente de sentido y su labor es recrear toda relación desde su propia visión y entendimiento; es quien mediatiza y legitima, yendo de dios al contrato convencional, condicional, como una respuesta de contrafuerza al vaciado mundo, sin retomar lo público ni lo histórico, aplacado ante el destino inapelable del individuo delimitado por su conciencia. Entonces, protegido ante cualquier embate del entorno, se vigila a sí mismo y se reprende del actuar desplazado de la normatividad, encuadrando y alineando al exceso en un cuerpo domesticado. Con el fin de apacigua toda fuerza irracional que pudiera representar un obstáculo epistemológico para el controlado discurso racional. El fin último es imponerse al mundo externo, el cuerpo incluido con todo y sus azares, pasiones y constricciones, dibujándose un sujeto tan medible y predecible como lo son los propios objetos.

En este momento, es enriquecedor retomar la lectura que Foucault hace sobre la genealogía del hombre moderno, lo que implica alejarse de aquella noción de sujeto que se constituye a partir de los dictados de la conciencia individual y jerárquica, para situarnos más cerca de las prácticas en el andar cotidiano.

Desde este posicionamiento, las formas se hacen y reconocen al sujeto, requieren del análisis de sus prácticas, experiencias y relaciones concretas; son éstas las que irán definiendo los acentos y las estilizaciones de la constitución de cada subjetividad, que nada tienen que ver con identidades esenciales u originales. Efectivamente, Foucault rechaza la búsqueda de un origen como si este ya existiera o tuviera una imagen exacta y adecuada de una identidad primera, como si se pudiera encontrar “la esencia exacta de la cosa, su posibilidad más pura, su identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma,

¹⁰ Cfr. Georges Bataille, *Breve historia del erotismo*, Trad. de Alberto Drazul, Argentina, Caldén, 1976, p. 63.

su forma inmóvil y anterior a lo que es externo, accidental y sucesivo”,¹¹ sin detenerse a escuchar a la historia con todo y sus intensidades, desfallecimientos, arrebatos y devenires.

Así es que con este autor, veremos a la subjetividad construyéndose en los juegos de verdad, es decir, en la forma de la articulación de las prácticas discursivas y no discursivas (es decir, en las prácticas en general), susceptibles de ser valoradas como verdaderas y que irán definiendo los modos de ser del sujeto en cada época, más penetrantes que los códigos impuestos y que cualquier ley atemporal.

En el caso de la modernidad, estos juegos plantearán ciertas prácticas que hacen del conocimiento el único camino de acceso a la verdad, lo que se debe a que:

por una parte, el cristianismo ha integrado el rigor moral de la preocupación por uno mismo en una moral del no-egoísmo, pero, por otra, la razón más profunda de este abandono se encuentra en la historia misma de la verdad. El cartesianismo ha puesto una vez más el acento en el conocimiento de uno mismo convirtiéndolo en una vía fundamental de acceso a la verdad.¹²

Partiendo de esta afirmación, al conocimiento, como única vía de acceso a la verdad, le basta la propia estructura del sujeto que ya no se deja impactar por el otro ni por ningún tipo de cuestionamiento que se le dirija, para que entonces, el filósofo o el científico o quien sea que busca la verdad, “sea capaz de reconocer el conocimiento en sí mismo a través exclusivamente de sus actos de conocimiento, sin que para ello se le pida nada más, sin que su ser tenga que ser modificado o alterado”.¹³

Siguiendo este argumento, Patxi Lanceros hace la siguiente afirmación: “la subjetivación es inseparable del proceso que implica la objetivación indefinida de uno mismo: el sujeto se constituye como objeto de conocimiento y expresión”,¹ con respecto al acento que se pone en el conocimiento de uno mismo como vía de acceso a la verdad, ya sin relación con un colectivo, más como un desciframiento que busca el secreto bajo la conciencia y que busca saber quién se es verdaderamente.

No está de más apuntar que con el cristianismo (y con la práctica de la confesión) se incorpora una profundidad revelada en los movimientos del alma (cogitar), que hace necesario un conocimiento del material que preceda, a la voluntad, al deseo, a la acción; con ello se introduce la práctica de descifrar la verdad que habita en el interior de uno mismo, ya no el un universo ni en sus reglas:

¹¹ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía y la historia*, Trad. de José Vázquez-Pérez, España, Pre-Textos, 2008, p. 17.

¹² M. Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, Trad. de Fernando Álvarez-Uría, Buenos Aires, Altamira, 1996, p. 38.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

Al comienzo de la época cristiana, por lo tanto, se produce un cambio importante al nivel de la concepción del sujeto y de las técnicas de constitución del mismo: se inaugura una voluntad de saber que afecta la propio yo, a la profundidad que en él se manifiesta: una obligatoriedad de que cada uno conozca *quién es* y lo que ocurre dentro de sí.¹⁴

Esta urgencia de observarse revela un nuevo modo de relación entre verdad y sujeto, que constituye un hombre que requiere atenta y constante vigilancia, volviéndose objeto de conocimiento y campo de acción. Así, se da lugar a nuevas voluntades de verdad que harán planes de objetos posibles, observables, medibles y clasificables, en donde el sujeto conocedor, que tiene la verdad y el poder de pensarlos desde un supuesto núcleo interior, se impondrá para echarles su mirada y verificarlos. Para Foucault, este sujeto fundador supone, al margen de la experiencia, significaciones previas que requieren hacerse accesibles: “Una primera complicidad con el mundo fundamentaría para nosotros la posibilidad de hablar de él, en él, de designarlo y nombrarlo, juzgarlo y finalmente conocerlo en la forma de la verdad”.¹⁵

En concordancia con estos apuntes, remito al señalamiento que hice en las primeras páginas de este trabajo sobre la utilización del ojo interior, símbolo de la contemplación intelectual, escudriñador de las evidencias que pudieran señalar lo verdadero desde el conocimiento, en donde son los objetos epistémico frente a los que se piensa, contempla y produce, condicionando, incluso la propia existencia, por y desde el pensamiento.

Finalmente, y para ir cerrando este apartado, me gustaría mencionar que la escisión epistemológica mente-cuerpo pronto desdibujará sus fronteras para fecundar implicaciones políticas que avanzan hacia la configuración de instituciones normando lo cotidiano, fuera de las cuales uno se encuentra excluido.

Y en este contexto, es destacable el gran señalamiento que Foucault hace: en estos juegos de pretensión de la verdad, que constituyen al hombre moderno, el poder no está ausente, por el contrario, conforma maneras de exclusión sostenidas por instituciones ejercidas con coacción y violencia: “no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de la verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir”.¹⁶ Con ello quiero apuntar cómo estos procedimientos de exclusión

¹⁴ Patxi Lanceros, *Avatares del hombre*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1996, p. 210.

¹⁵ M. Foucault, *El orden del discurso*, Trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 40.

¹⁶ M. Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, op.cit., p. 20.

ejercidos desde el discurso de verdad, que derivan en prácticas y relaciones, no son neutros y derivan en acuerdos entre la distribución de funciones y sumisiones. Cito una vez más a Foucault: “En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”,¹⁷ es decir, su dimensión performativa y lo irruptivo en lo corporal.

De la mano de tales procedimientos de exclusión y organización, el tan despreciado cuerpo se vuelve imprescindible para la inscripción del alma moderna: el cuerpo-objeto, no producto de la naturaleza sino de los desvelos epistemológicos, emerge como superficie de inscripción de control, que ya no representa una lucha por el poder, sino prácticas cotidianas que regulan las corporalidades, haciéndolas materia eficiente y predecible para encuadrarlas en los límites abarcados por la razón.

En este contexto, nos encontramos frente a una sociedad que niega su carnalidad y que busca la idea de cuerpos perfectos, pero sometidos, neutrales y domesticados. Así, el cuerpo, primero pensado como carne corrompiendo a la ilusión pura de la razón, luego concebido como máquina inmersa en el discurso médico y científico, definitivamente materia finita, perecedera, desechable, queda excluido de la construcción del mundo, desterrado por ser sinónimo de corrupción y engaño, por ser un objeto político y sensual, ajeno a la neutralidad y a la no afección que la conciencia cognitiva presume. Entonces, se impone una versión válida de lo corporal, subordinada a lo anatómico, es decir, a las puras funciones biológicas, neutralizando la diferencia, borrando la historia bajo el nombre de raza, género, estructura física o cualquier otro ejercicio de clasificación, al someterlo a reglas más o menos estrictas de cálculo y racionalidad, y colocarlo bajo la lupa del sujeto. Como resultado de todos aquellos procesos fijados en el cuerpo, surgirá un individuo que se descubre como una forma disponible y predecible para su acción, instalando el sitio del deseo en lo interno para regular el espacio político y el cotidiano.

Pero, ¿por qué es justo el cuerpo en donde se inscribe, se quiere y requiere el control? Desde la fiesta medieval nos encontramos frente al intento de controlar aquellos cuerpos indisciplinados, participes del gozo sin regla ni medida y cercanos al contagio irrigado por el movimiento de las danzas que lo conforman, a las que se

¹⁷ M. Foucault, *El orden del discurso*, op.cit., p. 11.

considera un “elemento esencial, simbólico y lúdico de la fiesta antigua”,¹⁸ pero también como la escuela de la impureza y el arma del diablo. Desde este último lugar, se puede encontrar una lucha contra la danza, a la que se le considera capaz de distorsionar el alma, inclinar hacia el pecado, provocar pensamientos deshonestos y miradas impúdicas;¹⁹ parecería que su potencia, que encarna la voluptuosidad de aquellos cuerpos indisciplinados, con posturas libres, deseos carnales y de gozo, asaltara y orillara a buscar formas de imponer la organización del conjunto de sus gestos, con el fin de reemplazar su libre juego por el cívico tono oficial, religioso y, luego, racional, del cuerpo disciplinado, que deriva en la academización del cuerpo del bailarín en la danza escénica.

Los desplazamientos del sujeto

La autodeterminación, vista como un elemento constitutivo de lo humano, es el empeño último de la filosofía moderna. Aquí, lo que observamos es el deseo de tomar las propias riendas frente al determinismo de la naturaleza, del poder despótico eclesiástico y frente al destino histórico, para poner la esperanza en el control de las fuerzas naturales y externas, pero también en la búsqueda de la comprensión del propio sujeto.

Sin embargo, que el ser humano sea quien decida su destino, puede convertirse en una cuestión de múltiples rostros que rebasa su propia concepción como una totalidad abarcadora de conciencia, voluntad y razón, lo que reluce que no hay un orden único en el mundo, y que el sujeto tiene la tarea de encontrar respuestas y de experimentar salidas, quizá empezando con el cuestionamiento de su propia concepción entendida como autónoma.

Para anunciar la propuesta de Foucault sobre el desplazamiento que va del sujeto como una exclusiva forma, vinculado a la mente o a la naturaleza, a aquel sujeto constituido en múltiples prácticas y relaciones epistémicas, políticas y morales con los otros y con uno mismo, es decir, en relaciones de fuerza, cito a Lancersos:

Si la modernidad se inauguró con un trabajo crítico, es decir, con una reflexión sobre los límites del conocimiento y la acción, la prosecución de la crítica consiste en seguir trabajando y reflexionando sobre los límites, pero no con la intención de legitimar su condición de estructuras trascendentales, dadas a priori y consecuentemente invariables, sino con el propósito de mostrar su historicidad –su contingencia–, con el propósito de hacer posible la transgresión.²⁰

¹⁸ R. Chartier, op.cit., p. 24.

¹⁹ Ibid., p. 25.

²⁰ P. Lancersos, op. cit., p 218.

Entonces podemos observar la doble partida del pensamiento moderno, como un pensamiento de emancipación y de dominio a la vez, poder de disciplinar y deseo de objetivar, pero apertura a la posibilidad de crear, desafiar y experimentar. Y no obstante, tecnologías individualizantes y saberes objetivizantes han hecho sujetos de conocimiento insertos más en la obediencia sumisa que en la elección, porque la libertad de crear el propio mundo desde los límites que el mismo sujeto se autoimpone, lleva consigo la tentación de hacerse de una nueva condición fija que parte, aún, del intento de encontrar leyes universales, capaces de abarcar todo desde la mirada de un individuo encerrado en sí mismo y temeroso ante las fuerzas que del propio cuerpo emanan.

Así que, antes de continuar, es pertinente preguntarse si es posible dar cabida a la experimentación y a la creación en medio de un mundo dominando hasta en los rincones más íntimos de cada subjetividad. Aventurarse a responder de manera afirmativa, y evitar caer en pensamientos que apunten al enunciación de un mundo ideal, conlleva, necesariamente, a una crítica de las técnicas y procedimientos de obediencia, que de cabida a pensar la resistencia ubicada dentro de las mismas relaciones de poder que se constituyen siempre inestables: estas resistencias, que no vienen desde un afuera mirando hacia un adentro desastroso, debieran encontrarse en las relaciones establecidas, buscando potenciar una construcción creativa que las dirija en diferentes direcciones.

Ante la pregunta por la posibilidad de rebasar el poder que domina, Gilles Deleuze afirma: “lo que más falta nos hace es creer en el mundo, así como suscitar acontecimientos, aunque sean mínimos, que escapen al control, hacer nuevos espaciotiempos, aunque su superficie o volumen sean reducidos”.²¹ En este mismo sentido, Suely Rolnik apunta que la resistencia se da a partir de la pregunta ¿para qué crear?, pregunta que busca reconectar “las fuerzas de creación con la experiencia corporal de la existencia real del otro”, una reconexión con la potencia minada desde las técnicas que van disciplinando y regulando las fuerzas creativas, una potencia que “no se da ni adentro ni afuera, se da por todas partes, donde sea que se esté, en tu trabajo, en tu militancia, en tu pareja, en tu cotidiano en general”.²² He aquí una visión opuesta a todo lo previsto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, manifestada con formas

²¹ Gilles Deleuze, “Control y devenir”, en *Conversaciones*, Trad. de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 276.

²² Suely Rolnik, “Rolnik y las claves del presente. La dictadura del paraíso. Entrevista con Colectivo Situaciones”, en *Lavaca*. <<http://lavaca.org/>> [Consulta: 9 de febrero de 2009]

de expresión dinámicas y cambiantes, fluctuantes y activas, que ofrecen una visión no oficial del acontecer del cuerpo, en este caso.

Para fines de este trabajo, a esta resistencia la ubicaré como el resultado del cuerpo formándose en la práctica de la danza contemporánea, como un cuerpo que ha reconocido su capacidad de transformarse y de incidir en su entorno, en el aquí y ahora que implica el danzar, que conlleva la invención de nuevas relaciones con lo corporal y que reorienta constantemente la práctica dancística. Así, este cuerpo, que retoma la fuerza que se juegan en él mismo y se abre como el lugar del gesto de resistencia y de la experimentación, delata que no hay constricción del potencial corporal que, a su vez, no secrete tácticas que la subviertan, ya que desde el movimiento se exalta la potencia de lo sensible. Cito a Chartier, que hace referencia a la indisciplina de los cuerpos partícipes del gozo en la fiesta medieval: “la domesticación no está nunca segura ni acabada y la fiesta siempre puede girar hacia la violencia contra el orden establecido o por establecer”,²³ con lo que sugiere a las exuberantes corporalidades como el lugar para inquietar a quien busca domar lo indomable y para advertir que el control siempre debe de recomenzar.

Decía pues que, veremos al sujeto moderno, entendido como ente ahistórico, aislado del mundo y del cuerpo, gobernado por el conocimiento de sí mismo como vía al acceso a la verdad. Así, acata sentencias como las de renuncia, obediencia, identidad, origen, cuadrículación de gestos, apego a la disciplina y a las instituciones de normalización, constituyéndose como un sujeto fijo, estático, inmutable, incapaz de criticar y transformar su propia práctica, inscrito en un cuerpo dócil y acotado en prohibiciones y violentaciones. Este es el sujeto que Foucault critica a lo largo su obra y al que propone remirar desde el dinamismo que lo constituye, revelando los distintos procesos de subjetivación, que incluyen los saberes y poderes, sin olvidar que de manera constante se enfrentan a la indisciplina de lo inabarcable, que es lo corporal.

Leyendo a F. Nietzsche, que anuncia el desenmascaramiento de la superficialidad de la conciencia, encontramos el embate a la idea de que detrás de las máscaras puede develarse un origen, una esencia exacta de las cosas preexistentes al accidente y al cuerpo; sin embargo, anuncia que detrás de las formas tenidas como definitivas y estables, encontraremos sólo más apariencias. Frente a ello, que implica el vacío de la subjetividad y del ser, se afirma un hombre sumergido en el engaño y

²³ R. Chartier, op. cit., p. 36.

deslizándose en las formas sin poder acercarse, en lo más mínimo, al verdadero conocimiento de sí mismo: “¿Acaso no le oculta la naturaleza la mayor parte de las cosas, incluso su propio cuerpo, de modo que, al margen de las circunvoluciones de sus intestinos, del rápido flujo de su circulación sanguínea, de las complejas vibraciones de sus fibras, queda desterrado y enredado en una concierna soberbia e ilusa?”.²⁴ Esta conciencia ilusa y soberbia, que se liga a la pretensión de universalidad y fundamento, en apariencia desarraigada y aislada, está lejos de otorgar alguna afinidad previa entre el conocimiento y el mundo.

Partiendo de esta posición, Foucault otorga al conocimiento un carácter de invención sin origen, defendiendo que, de ninguna manera hay relaciones inscritas en la naturaleza humana, lo que hace que los universales se tambaleen. Así, posiciona su pensamiento desde la tarea de resistir a la idea de la existencia de un conocimiento preexistente, por lo que retoma el análisis histórico de cada cierto tipo de saber.

Con este pensador, que introduce la importancia de los distintos modos de ser en detrimento de un ser eterno y fundamental, se abre el camino a la caracterización de un sujeto moral (la moral entendida desde Foucault, como la manera en que uno mismo se conduce en referencia a las prescripciones de los códigos, pensando que aún en los marcos rigurosos habrá diferentes formas de accionar, muchos modos de ser, diferentes formas de trabajar y hacernos partícipes de nuestra propia conducta)²⁵ y a las posiciones que éste ocupa en el terreno de los conocimientos posibles de cada momento.

Entonces, las condiciones trascendentales se desplazan para ser pensadas como condiciones históricas, contingentes, transgredibles, materiales, con el objetivo de sustituir el fundamento, de “reemplazar la historia de los descubrimientos del saber por las transformaciones de la experiencia”,²⁶ yendo de la hermenéutica del desciframiento de uno mismo, a una hermenéutica creativa, de artista, abierta a la creación y configuración del sujeto según posibilidades inéditas.²⁷

Según este planteamiento, remirar al sujeto implica dudar de la serie de relaciones que lo definen, y cuestionar aquellas instancias discursivas que lo han confirmado como si estuvieran sustentadas esencialmente, dando paso a un sujeto que

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 19.

²⁵ M. Foucault, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, Trad. de Martí Soler, México, S. XXI, 2007, pp. 27, 28.

²⁶ M. Foucault en Noam Chomsky, M. Foucault y Fons Elders, *Noam Chomsky/ Michel Foucault. La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*, Trad. de Leonel Livtchis, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 28. <<http://www.taringa.net/posts/ebooks-tutoriales>> [Consulta: 9 de febrero, 2009]

²⁷ P. Lancersos, op. cit., p. 216.

se constituye en la experiencia de sí mismo, de su pensamiento y de su acción, ya no desde una norma inamovible, sino más cerca a algo inabarcable, siempre incompleto y que intenta ampliar su margen de creación dentro de lo organizado y normado.

Bajo esta lógica, habrá que considerar que habitamos una permanente metamorfosis avivada por espacios, relaciones y experiencias, que da lugar a la perpetua constitución y a la apertura a la creación desde el enfrentamiento con los juegos de verdad en los que el ser humano se reconoce. También Lancers evita caer en la idea de la última instancia trascendental, haciendo suya la posibilidad enunciada por Foucault, de que “una nueva configuración del saber redistribuye nuevamente el espacio del pensamiento dando cabida a figuras inéditas y produciendo nuevos modos de ser”.²⁸ Así, esta reconfiguración busca trastocar la universalidad del sujeto trascendental para dar apertura a los modos de ser del hombre que, alimentados por las condiciones externas que los posibilitan, no alcanzan identidad que los defina ni la perfección que pudiera ponerles fin.

Dentro de este contexto, retomo, una vez más, a la fiesta como un ejemplo de lo que nunca acaba de cuadrarse, acontecimiento que, desde lo excesivo, cuestiona cualquier universal. Veremos, pues, que en la fiesta se encuentran la disciplina y la invención; así, estas manifestaciones son vistas como un peligro potencial para la civilidad, debido a que animan la pulsión de lo corporal, a la vez que son un gran instrumento de pedagogía, desde donde se apropian formas para disciplinar. Sin embargo, en este momento de tensión no podemos pasar por alto que siempre hay una resistencia al encuadre de los modelos culturales, a su normatividad y a las prohibiciones que buscan limitar lo corporal. Dice Chartier; “Esas prácticas son siempre creadoras de usos o de representaciones en modo alguno reductibles a las voluntades de los productores de discursos y de normas”,²⁹ lo que lleva a pensar que ninguna regulación es totalmente eficaz, debido a que se juega en lo excesivo y desmesurado, desobediente e indisciplinado de lo corporal.

Desde estas consideraciones, vemos que el cuerpo se revela como múltiple e incontinuo, capaz de activar diferentes marcos de acción desde las fuerzas que en él fluyen, como intersecciones y tensiones que van más allá del ámbito privado e individual, que enrarecen a lo visto como inamovible e interrogan al enaltecido sujeto modelo.

²⁸ Ibid., p. 89.

²⁹ R. Chartier, op. cit., p. 12.

Mirar lo arbitrario de los límites que nos constituyen, acarrea un compromiso sobre nosotros mismos para desplazarnos, que exige un trabajo de experimentación, del ejercicio del saber como ensayo (como “prueba modificadora de sí mismo en el juego de la verdad y no como apropiación simplificadora del otro con fines de comunicación”),³⁰ como ejercicio de pensamiento para problematizar y desplegar una posición diferente al mero representar y describir comportamientos que, desde el exterior, ordenan y señalan la verdad. Para Lanceros “que el hombre es animal de experiencia significa que puede experimentar sobre sí mismo, sobre su propio pensamiento y su propia conducta, que puede cuestionar las normas que se le imponen, los códigos que le determinan, las instancias que le fundamentan”,³¹ sea una experiencia activada por el pensamiento o por un desborde irremediable de fuerzas que emanan del entorno o del propio cuerpo, que ya de por sí es excesivo, y sus posibilidades de movimiento.

Así, llegamos al punto en que, sabiendo que en todo momento hay técnicas y procedimientos que el individuo aplica sobre él mismo y sobre los otros, éstas no son sólo tecnologías en términos de obediencia, sino que también pueden ser de resistencia. Resistencias que se mueven dentro de las relaciones de poder, siempre inestables y que permiten estrategias para modificarlas o, al menos, para enunciarlas como posibilidad. Bien lo dice Lanceros: “El estilo, lo que, en definitiva, da coherencia a la obra, se halla posibilitado y limitado por dominios de saber y construcciones normativas que constituyen al individuo como sujeto/objeto de/a determinados conocimientos y poderes. La elección es posible, pero sobre el fondo del sistema, del juego de verdad y de los dispositivos de poder”.³²

Entonces, habrá que buscar modos para jugar con prácticas de libertad que se cuelean en las múltiples denuncias de poder e introduzcan el deseo en el pensamiento, liberen de categorías absolutas y den cabida a lo múltiple y a la ruptura de órdenes y organizaciones incuestionables. Y habrá que cuidar no insinuar la categoría liberación como una esencia humana opacada por mecanismos represivos y alienantes, ya que, como apunta Foucault, si esto fuera así “bastaría con hacer saltar esos cerrojos represivos para que el hombre se reconciliase consigo mismo, para que se reencontrase

³⁰ M. Foucault, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, op.cit., p. 12.

³¹ P. Lanceros, op. cit., p. 190.

³² Ibid., p. 220.

con su naturaleza o retomase el contacto con su origen y restaurase una relación plena y positiva consigo mismo”;³³ pero resistir es una práctica y tendrá que jugarse en ella.

Con estas últimas consideraciones, adelanto la propuesta que desarrollaré en el último capítulo y que discurre en torno a la práctica de la danza contemporánea entendida como un espacio de resistencia, por proponer la apertura de un espacio para el cuerpo y su exploración en el movimiento, es decir, un espacio para ejercer el cuerpo, un cuerpo que se ha reconocido su propia capacidad de transformarse y de incidir en su entorno.

El sujeto en el arte del mundo contemporáneo

Al principio del capítulo esbocé el curso que se sigue para llegar a la concepción actual del sujeto, fundamento de la filosofía occidental y de las humanidades en general. Este camino, que no es lineal y que corre junto a una particular concepción del mundo, va del sujeto pensado como el modelo del cogito, mónada cerrada en sí misma, hasta aquel sujeto poseedor de múltiples formas y abierto al indomable inconsciente de un sujeto fracturado, ya anunciado por Nietzsche desde el siglo XIX.³⁴

Para S. Marchán Fiz, con la *querelle*, debate abierto por la Academia Francesa en 1687 en torno a la construcción de lo moderno frente a la doctrina clásica del siglo XVII, se vislumbra la autonomía de la estética como una práctica del dominio del hombre ilustrado.³⁵ A partir de este momento, la estética se verá comprometida con la crítica a los modelos trascendentales a cargo de entidades divinas, lo que echa abajo la autoridad externa y la imitación clasicista del arte, para dar paso a la experiencia de independencia que hace del hombre constructor del mundo y protagonista de la lucha por la libertad de leyes externas. En palabras de Jacques Rancière, la estética, como régimen nuevo de identificación del arte, traerá consigo la constitución de su propia esfera de experiencia, lo que implica, “simultáneamente la autonomía del mundo del arte y la visión de ese mundo como prefiguración de otra autonomía, la de un mundo común liberado de la ley y de la opresión”.³⁶

De esta forma, si la noción de artista antes refería a aquel genio ligado a un orden cósmico, ahora se emparenta a la noción de sujeto moderno y toma los atributos

³³ M. Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, op. cit., p. 95.

³⁴ Cfr. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. The invention of taste in the democratic age*, Trad. de Robert de Loaiza, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 207.

³⁵ Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 14.

³⁶ Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, Trad. de María Emilia Tijoux, Santiago de Chile, Palinodia, 2007, p. 43.

propios de la autonomía creadora, con lo que promueve un proceso de emancipación. Marchán Fiz observa que la producción que opera desde la subjetividad del genio, reta a la imitación de modelos impuestos desde el exterior:

El rechazo de reglas y del aprendizaje, la relevancia concedida al acto creador, la liberación de la subjetividad de sus ataduras, la defensa apasionada de cuestiones morales, teológicas y estéticas de los derechos del singular y de su autodeterminación, son rasgos distintivos de una conciencia desconocida hasta entonces de la genialidad.³⁷

También destaca que: “El culto del genio como ese don innato, el carácter ejemplar o modélico de sus creaciones y otros aspectos similares, denotan un abandono de las poéticas normativas e incoan la primera estética de la producción artística moderna”.³⁸ Así, esta conciencia e independencia del artista, ya no dirigido por leyes externas, culmina en su concepción como principio y movimiento formador, de naturaleza creadora innata, desde donde no debe perderse de vista la noción de la actividad artística como acto de libertad: el individuo, que celebra su autoreflexiva mayoría de edad desde la actividad libre de la imaginación, se hace el protagonista de su autonomía y el constructor del mundo.

Para este mismo autor, con *la querelle* se deja entrever la división entre las bellezas naturales y las arbitraria, yendo de su concepción universal y absoluta, asociada a los antiguos, a las bellezas particulares y relativas, normando al gusto y a los datos extraídos de la experiencia por medio de la razón, que define según estilos, escuelas o lineamientos estéticos: “Mientras las primeras agradan siempre, con independencia del uso, las segundas placen debido a que nuestros ojos se han acostumbrado a ellas o a que, en la súbita *revolución de las modas*, se sustraen a las normas de lo bello intemporal y dependen del gusto de cada pueblo y época”.³⁹ Aquí lo bello se define por el placer que procura, es decir, por las sensaciones o sentimientos que cada uno experimenta como ser autoconsciente, con lo que se desarrolla un arte centrado en la persona y preocupado en la singularidad del sujeto.

Pese a ello, en la búsqueda de la validez, la sensibilidad se armoniza para dar lugar al arte como fenómeno objetivo que se identifica con lo verdadero. Tendremos, nociones como unidad, orden, proporción o simetría, retomadas como datos extraídos de la experiencia de los sentidos, pero sirviéndose del entendimiento para su conformación y en busca de valores también válidos para los otros; así, aún se puede

³⁷ Ibid., p. 34.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., p. 22.

notar que a este tipo de arte y genio quedan amarradas ciertas categorías clásicas, tal como lo bello y la búsqueda de la verdad, esta vez rastreadas desde las facultades humanas (razón o sentimiento), todavía dependientes de criterios relacionados con la objetividad, las certezas y los límites del mundo. Es decir, son necesarias reglas universales para deducir la naturaleza del gusto, lo que trae restricciones, violencias y exclusiones de las diferencias y de lo otro posible, y pone en evidencia la relegación de la sensibilidad que personifica la imperfección y la finitud, tal como el cuerpo lo hace.

Entonces, el arte se direcciona como una segunda naturaleza en cuanto producto humano que asume el papel de herramienta para el conocimiento, haciendo del artista una figura de mediación, un vehículo de sentidos que ya no se fundan en la naturaleza ni en la divinidad sino en el hombre mismo, a quien se le otorga la tarea de la apropiación cognoscitiva del mundo y de la vida.⁴⁰ Al final, las obras de arte aún son consideradas descubrimientos que traen a la luz la verdad clara y distinta, y el artista se hace testigo de formas y ajeno a cualquier proceso técnico que se contraponga al virtuosismo nato; y con ello se anuncia que todavía habrá que enfrentar un largo proceso para que el arte deje de ser mero instrumento de conocimiento e ilustración de lo verdadero, para, entonces, abrirse a la pluralidad y a los poderes irracionales que emergen del propio ser humano, que aceptan como única regla la transgresión que lleva a una liberación de pulsiones habitualmente reprimidas y desatan energías subversivas, rebasan órdenes y organizaciones inamovibles.

De acuerdo con Sergio Givone es con el romanticismo que la separación “entre el reino de la ilusión y de la apariencia, que sería el propio del arte, y el reino de la verdad, que sería el propio de la ciencia, la filosofía y la religión, cae definitivamente”.⁴¹ A partir de este momento, la verdad se aleja de los lineamientos de la razón unívoca e incuestionable, para situarse en el flujo de la vida y sus múltiples y particulares elementos constituyentes, lo que elimina cualquier criterio que pudiera diferenciar a los objetos del arte de los del mundo. Veremos que el papel asignado a la obra de arte será el de fungir como el puente que traslada al ser escindido de lo externo hacia lo infinito, para acceder al reencuentro con aquella lejanía de la obra y fundir al arte con la totalidad de la vida: “Para los románticos –ésta es la cuestión- la obra de arte confirma (como lo confirman la naturaleza y la historia, es decir, el mundo como obra

⁴⁰ Cfr. José Antonio Sánchez, *Dramaturgia de la imagen*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2002, p. 26.

⁴¹ Sergio Givone, *Historia de la estética*, Trad. de Mar García Lozano, Madrid, Tecnos, 1999, p. 56.

de ese artista superior que es Dios) que lo infinito, esto es, la verdad, está en lo finito, y lo está inmediata y absolutamente”.⁴²

Esta crítica, que echa abajo a cualquier autoridad externa y a la imitación clasicista del arte (crítica que inicia con el barroco, referencia innegable del romanticismo), replantea la realidad en una dimensión inventiva y con la capacidad de producir significados de manera ilimitada; así, disuelto lo real en lo poético, la verdad pierde su estatuto ontológico.

Entonces, con el romanticismo, y al liberarse de los fines miméticos a los que tradicionalmente había estado confinado, el arte se vuelve la forma privilegiada de conocimiento en donde el artista deja de ser el espejo de formas a priori, y da cabida a la creación de una multiplicidad de propuestas individuales, como una fuente inagotable de producción de significados y como el lugar de lo ambiguo e inquietante.

Sin embargo, en esta nueva concepción del arte se puede detectar un doble juego del pensamiento y del que surgirán numerosas críticas. Si según Givone, “han sido los románticos quienes convirtieron el gran estilo en su contrario, en una mezcla de estilos generalizado y elevada a la categoría de principio poético”,⁴³ también con ellos se ha inaugurado el fundamento abierto y móvil de la realidad, que apunta al actual esteticismo difuso que ha hecho depender toda propuesta del particular estilo de cada creador. Así, esta posición se extrema a finales del siglo XIX y, sobre todo, en las primeras décadas del siglo XX, con la subversión estético-social de algunas vanguardias artísticas, que van de la libertad de invención a la arbitrariedad de las propuestas artísticas atomizadas, que ya no requieren de nada distinto a sí misma y que traen consigo a un individuo productor e intérprete de sentidos, ajeno al mundo en constante construcción.

Este movimiento se planteará no limitarse a ser la representación de un mundo externo; así, genera propuestas que renuncian a ser mediación de la realidad, para volverse productoras y diseminar la polisemia antes controlada por los lenguajes artísticos bien establecidos, lo que da cabida a los múltiples estilos artísticos que rompen con las organizaciones únicas y canonizadas. Es así que estos actos individuales dan lugar a los juegos de referencias internas que no voltean hacia reglas estéticas exteriores para proponer o respaldarse; entonces, ya ningún orden exterior los limita, y el artista deja de ser el espejo de formas a priori.

⁴² Ibid., p. 58.

⁴³ Ibid., p. 13.

En este contexto, el yo queda descubijado, está vez no por el mundo sino por la razón unívoca; así, emprende una búsqueda en donde la verdad ya no se entiende como adecuación, y la muerte del sujeto fundamental, anunciada por Nietzsche, introduce lo discontinuo y la multiplicidad de lo real. Entonces, con la crítica a la superficialidad de la autoconciencia y con el desenmascaramiento de su pretensión de inmediatez e intimidad, se permitirá la entrada a un juego de fuerzas que el sujeto ya no controla y del cual es resultado. Este no será más el sujeto tradicional que afirmaba la presencia divina de un dios, tampoco la sustancia pensante que rastreaba un mundo objetivo develado por la razón, sino un individuo singular, productor e intérprete de sentidos, sin pautas a priori, con lo que se inaugura un nuevo individualismo, crítico a la razón, sin verdad única y con persistentes quiebres de sentido.

Para Gianni Vattimo, Nietzsche, en su texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, delinea toda una filosofía de la cultura como sistema de conceptos y valores que ya no poseen ninguna legitimación en correspondencia con una naturaleza de las cosas,

sino que nacen y se multiplican a través de la manifestación de una capacidad de mentir y de enmascarar la cual, nacida en su origen como instrumento de defensa y de supervivencia, se automatiza y se desarrolla más allá de toda posible funcionalidad vital, de modo que la mentira, la metáfora, inventiva de la cultura creativa del mundo aparente, no tiene ninguna posibilidad de legitimarse fundacionalmente en ningún caso, desde la perspectiva de un pragmatismo vitalista.⁴⁴

Así que, al mirar en la misma noción de verdad y de ser, el engaño y ensueño que acompañan a todas las manifestaciones de la vida, se necesita de la creación de un nuevo ser: un sujeto capaz de ir más allá de toda exigencia de autoconservación, en dirección de una experiencia sin límites y con la conciencia como producto del lenguaje y no como fundamento ni valor último.

Para Vattimo, el artista, específicamente el de las vanguardias, es figura central en el pensamiento de los últimos escritos de Nietzsche, ya que en éste se detecta la capacidad de ir más allá de todo interés limitado a la conservación, desde la experimentación tecnicista más radical y con la clara conciencia de estar creando ilusiones desvinculadas de cualquier origen. Desde esta interpretación, encontraremos “la disolución de todo dominio de la forma en nombre de un arte ya no sujeto a ideales constructivos, sino dirigido, más bien, a recorrer hasta el fondo la experiencia de la

⁴⁴ Gianni Vattimo, “La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger” en *Ética de la interpretación*, Trad. de T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1991. <<http://www.heideggeriana.com.ar/>> [Consulta: 5 de febrero, 2009]

desestructuración, del fin de toda jerarquía, tanto en los productos como en los mismos sujetos: el artista y el receptor”.⁴⁵

Para continuar y ahondar en la problemática de la atomización del sujeto, retomaré, por uno lado, a Luc Ferry, que plantea una propuesta que tiene que ver con los acuerdos intersubjetivos desde los que se pudieran reconocer diferentes mundos, y por otro, a Suely Rolnik y su propuesta de la crisis de la subjetividad identitaria y la apertura del arte al mundo como campo de fuerzas vivas que constantemente afectan al otro y se dejan afectar por el entorno.

Empezaré afirmando que para Ferry, que la estética se consagra como autónoma (al reconocer la autonomía de su objeto y de lo sensible) es una ruptura decisiva; es el invento del hombre libre que desafía las fórmulas heredadas y tradiciones que parecían imposibles de cuestionar. Dice respecto al nacimiento de la estética: “simboliza, mejor que cualquier otro cambio, el proyecto de dar al punto de vista del hombre una legitimidad que ya exige, contra la metafísica y la religión, el desarrollo del conocimiento finito de las ciencias positivas”,⁴⁶ con lo que se constituye un signo certero de la llegada de los tiempos modernos.

La autonomía de la estética como esfera que escapa de lo divino y de la metafísica, no requiere de la mediación de un dios ni de una razón primordial, abandona la normatividad del gusto, definido en estilos y escuelas, y avanza hacia una reflexión sobre las reglas que radican en el interior de la obra y que producen sus propias formas definidas por acuerdos intersubjetivos. Entonces aparece una infinidad de innovaciones y trasgresiones irreconciliables que se abren a tantos mundos como creaciones individuales existan. Así: “No basta ya con una sola obra para decir lo esencial; sólo a lo largo del itinerario puede el artista desvelarse; a través de las vacilaciones y del estilo que marcan el ritmo de la vida”.⁴⁷ Es decir, se propaga una subjetividad capaz de crear múltiples relaciones ante la falta de trascendencia propiciada por una realidad certera que ha cedido su lugar a la cohesión por lazos y acuerdos interindividuales.

En síntesis, podemos ver el abandono de los límites que se ubican en un cosmos trascendental, para buscarlos dentro de la razón subjetiva, el principio de autolimitación y de la ley universal. A raíz de ello, encontraremos el problema de la ética contemporánea, en el total desvanecimiento de la idea de límites sustituidos por la

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ L. Ferry, op. cit., p. 20. [trad. libre]

⁴⁷ Ibid., p. 11.

demanda del autocultivo y el derecho a la diferencia. A este camino, que va de lo moderno a lo contemporáneo, Ferry lo mira de la siguiente manera:

Mientras que, entre los Antiguos, la obra se concibe como un microcosmos –lo que autoriza pensar que, fuera de ella, existe, en el macrocosmos, un criterio objetivo, o más aún, substancial de lo Bello–, entre los Modernos, la obra no adquiere sentido sino por referencia a la subjetividad, hasta convertirse, en los Contemporáneos, en la expresión pura y simple de la individualidad, es decir, un estilo absolutamente singular, que de ninguna manera pretende ser espejo del mundo, sino creación de un mundo, aquel dentro del cual se mueve el artista y en el que sin duda nos está permitido entrar, pero que de ninguna manera se nos impone como un universo común a priori.⁴⁸

La forma de entender el arte de la época contemporánea, como mundos pequeños coexistiendo y que ya no representan un único mundo verdadero, remite a obras sin la guía de ninguna coordenada externa, cada una con su ritmo y forma de presentación, inventando sus propios caminos para su exploración. Y justo en esta reflexión, Ferry introduce la pregunta de si en verdad hay una ausencia de mundo compartido, con todo y la libertad abierta por la subjetividad y la carencia de referencias substanciales, desde la que percibe que en el corazón de tal subjetividad se engendra una fuerte tensión por sustentar objetividad.⁴⁹

Vemos aquí que, la atomización del arte en actos individuales y en juegos de referencias internas, abre la tentación de estabilizar lenguajes y espacios para, finalmente, justificar propuestas que parten de un punto de vista totalizante y estetizante: propuestas que impulsan un arte sustraído al mundo, que subsisten por ellas mismas y sus propias reglas. Entonces, no hay que perder de vista que esta autonomía, se aparta de cualquier compromiso con la práctica política (no como afiliación sino como práctica activa y consciente, opuesta a la pasividad de la mera percepción) y de cualquier otra experiencia ajena a aquella enunciada por cada propuesta artística, haciendo que el arte pierda su potencialidad, porque al sustentarse en una admiración sumisa y lejana a las fuerzas sugeridas por el entorno, ya no impacta ni transgrede.

Ante la paradoja que se juega entre la libertad de invención y las arbitrariedad de los lenguajes artísticos que desmoronan el orden del discurso clásico y, por otro lado, la tentación de estabilizar lenguajes y espacios en un arte aún con carácter ahistórico, atemporal y trasmisible de conocimientos, Rolnik abre la perspectiva del desacuerdo y de la desobediencia como lo que puede irrumpir los equilibrios de los estado de cosas que ya no son cuestionados.

⁴⁸ Ibid., p. 8.

⁴⁹ Ibid., p. 258.

Esta autora sabe que el ser humano se ha ligado a un modo de subjetivación que se basa en un sistema absoluto y próximo al equilibrio, sea “tanto la forma humana a imagen y semejanza de Dios con su razón infinita (el sujeto judeo-cristiano), cuanto la conciencia (el sujeto del cogito cartesiano), cuanto también la interioridad (el sujeto de la psicología clásica, fundada en la introspección, o incluso el de la psiquiatría del siglo pasado)”.⁵⁰ Para ella, el malestar que provoca la falta de unicidad y la irrupción de la multiplicidad, hace que el ser humano vuelve a dirigir su búsqueda hacia la ilusión de lo completo y las jerarquías, hacia lo absoluto, siempre inalcanzable. Así, este absoluto insiste en mantenerse, como promesa, garantía de orden y eternidad, incluso para el relativismo de valores enarbolado por el nuevo sujeto: desde su sustento en mundos propios, logra acuerdos intersubjetivos que, validados por el consenso, buscan emparentarse con lo universal.

Frente a ello, Rolnik inicia una crítica a cualquiera subjetividad estable y que evada toda irrupción que desequilibre estados de cosas: propone ir más allá de la tentativa que busca destruir lo absoluto y que da lugar a las meras referencias internas, para, entonces, encarar el desconcierto que provoca la multiplicidad y que vulnera a la subjetividad al vaciarla de referentes definitivos. Así, apunta que la dimensión psicológica (entendida como facultades de inteligencia, memoria, percepción, sentimiento), encargada de captar a cada quien dentro de su mundo individual e identitario, debe ponerse en cuestión por una subjetividad frágil, forzada constantemente a crear frente a referencias que ya no hacen sentido: “uno se siente forzado a expresar lo que ya es una realidad sensible pero que no está todavía actualizada en la realidad concreta”.⁵¹ Esta subjetividad, más bien procesual, que se dibuja, y dibuja, desde la presencia viva y sensible, también hace que se tambalee la facultad de la percepción, aquella que, sin dudar, “nos permite aprehender el mundo en tanto formas para, en seguida, proyectar sobre ellas las representaciones de que disponemos, y así atribuirles sentido”.⁵²

De esta manera, la fuerza movilizadora de la procesualidad del ser, que viene de la vulnerabilidad del entorno y de las múltiples fuerzas que atraviesan y se fugan de lo corporal, señala la necesidad de construcción, de creación y de acción, que se diferencia

⁵⁰ S. Rolnik, “El malestar en la diferencia”, en *Caosmosis Biblioweb*. <<http://caosmosis.acracia.net/>> [Consulta: 30 de julio, 2008]

⁵¹ Ibid.

⁵² S. Rolnik, “Rolnik y las claves del presente. La dictadura del paraíso. Entrevista con Colectivo Situaciones”, op.cit.

de la invención, si ya no de un mundo, sí de mundos ideales que, al saberse irreconciliable entre ellos, buscan acuerdos desde los que no renuncian a su propia identidad: “Tal decisión implica ampliar al máximo la disponibilidad en relación a toda especie de ruptura de sentido, ampliar la fluidez y la libertad de creación. Sin esta ampliación, no conseguimos procesar subjetivamente la riqueza del paisaje contemporáneo y continuamos perdidos y asustados”.⁵³

Así, aquella subjetividad que deposita la garantía de su consistencia en lo absoluto, se reemplaza por un sujeto en acción y nunca definitivo, que reconoce la vida como un proceso continuo de reorganización, sin etiquetas, categorías, delimitaciones ni prohibiciones estratificadas. Entonces, se asoman múltiples relaciones imbricándose, partícipes de procesos de transformación y de construcción del sujeto, que realza las fuerzas de la vida, sus variaciones y continua gestación.

Al final, esta subjetividad, que no es más un vehículo transparente e imparcial ajeno a un mundo sin problematizar, implica una política de relación con la alteridad, en donde hay efectos que no son neutros. Y esta subjetividad, que ya no se rige bajo el principio de identidad sino por un proceso constante de redibujarse al encuentro con el otro, se desplaza hacia la dimensión de la presencia viva y real en el propio cuerpo.

Para Rolnik, el paisaje contemporáneo, distante a lo equilibrado, requiere más que a un artista constructor de un mundo como una extensión de su propia subjetividad y protegiéndose a sí mismo; así, apuesta por un artista que confronte al proponer nuevas relaciones; pero, además, que se valga de ellas para cuestionar órdenes establecidos, geografías dominantes y estructuras inamovibles. Si se piensa desde esta postura, el artista, desprendido de la idea del genio como testigo privilegiado de formas puras, tiene que nutrirse del encuentro con otras propuestas y de los materiales que la actualidad procura. Entonces, se convierte en “una antena que capta lo que se desprende de las cosas con su encuentro con este mundo, y que opera de su desciframiento en el trabajo con la propia materia”,⁵⁴ lo que le exige evadir la tentación de estatizar acuerdos y normar espacios abiertos. Desde esta perspectiva parece que la tarea de cierto tipo de artista será moverse en los límites y dejar asomarse a la indisciplina, desde la que pudiera problematizar y cuestionar órdenes que lo han cuadrado, apagado y encerrado en una introspección que sólo se refiere a sí misma.

⁵³ S. Rolnik, “El malestar en la diferencia”, op. cit.

⁵⁴ S. Rolnik, *¿El arte cura?*, Barcelona, MACBA/Quaderns portàtils, 2001, p. 5. <<http://www.macba.es>> [Consulta: 8 de agosto de 2008]

Esta reactivación del sentido procesal, vital, que contiene el término obra de arte, entendida como trabajo (*work of art*),⁵⁵ plantea un arte ahora performativo, con fuerza polifónica, que va cambiando y recreándose, definitivamente ya no total ni aurática, y que recuerda la afirmación de Walter Benjamin con respecto al teatro brechtiano: “El acontecer no es transformable en sus momentos elevados, mediante virtud y determinación, sino en su transcurso estrictamente habitual”.⁵⁶

Es importante enfatizar que cuando la acción artística se ubica en el plano performativo, en su hacerse y deshacerse en la práctica, apunta a la reconexión con la vida, entendida como fuerza creadora y de expansión. Cito, una vez más, a Rolnik: “El mundo se libera de una mirada que reproduce sus formas constituidas y su representación, para ofrecerse como un campo trabajado por la vida como potencia de variación y, por lo tanto, en proceso de gestación de nuevas formas”.⁵⁷ De ello se desprende que el arte no se reduzca a los objetos producidos, para ser entendida como una práctica que abraza toda la vida como una potencia creadora y cercana al “trabajo con la materia del mundo yendo más allá no sólo de los materiales tradicionalmente elaborados por el arte, sino también de sus procedimientos”.⁵⁸ Así, en esta propuesta se juega una experiencia estética capaz de desplazar y romper estados de cosas.

Ahora, el quehacer del arte, de crear y proponer nuevas relaciones desde la formulación de preguntas que desafían cada vez más al sujeto soberano y fundamental, hace que la supuesta autonomía de la estética se tambalee ante un arte entendido, no como una esfera separada de su entorno sino en continuo roce con *contaminaciones*: más que con productos de una creación descontextualizada, nos enfrentaremos con procesos que asumen la relación de la subjetividad con el mundo, en donde hay un encuentro con el otro (ya no como el objeto determinado por el sujeto que supone una relación de exterioridad) y con fuerzas que revitalizan al propio yo. Así, “el otro constituye una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, que se convierte así en parte de nosotros mismos, en una especie de fusión”,⁵⁹ en donde se disuelvan el yo estático en la multiplicidad de lo intempestivo.

⁵⁵ Ibid., p. 7.

⁵⁶ W. Benjamin, *El autor como productor*, Trad. Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004, p. 55.

⁵⁷ S. Rolnik, *¿El arte cura?*, op.cit., p. 6.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ S. Rolnik, “La memoria de cuerpo contamina el museo”, en *Transform*, Trad. de Damian Kraus, 2007. <<http://www.transform.eicpc.net/transversal/0507/rolnik/es>> [Consulta: 8 de agosto, 2008]

Entonces, el quehacer artístico puede entenderse como la producción de nuevas relaciones que involucre un contacto con el entorno, así como el toque desde la materialidad del cuerpo, ambos vistos como campos de fuerzas vivas. De esta última afirmación, vemos que no se puede pasar desapercibido al cuerpo accionando, dejándose atravesar por el entorno y pulsando irrupciones, lo que exige pasar de su concepción como mera forma a la que lo mira como una sensibilidad capaz de provocar el acontecer artístico. Y con ello finalizo sugiriendo que, quizá, este cuerpo sea el que es llamado por las iniciativas de las nuevas propuestas dancísticas contemporáneas, propuestas que rebasan la mera ejecución virtuosa de espectáculos preconcebidos, para activar otro tipo de relación con lo corporal.

Desde esta posición planteo a la danza contemporánea como una práctica capaz de transformar la actividad de la constitución del sujeto frente a la pasividad de las codificaciones estrechas y limitadas que, desde la formación del cuerpo del bailarín, se le han impuesto al cuerpo. Entonces, se vuelve necesario pensar al cuerpo como un espacio de tensiones que rompen con los modos exclusivos de entenderlo, que enviste las políticas disciplinantes y cuestiona el lugar que ha ocupado dentro de esta práctica.

A continuación haré un rápido recorrido por las propuestas que han reformulado a la danza escénica hasta llegar a constituir la como una danza que pocas veces alcanza una definición limitante. Con ello resaltaré la potencialidad de las relaciones corporales que se delatan y enfatizaré en cómo, desde su propia lógica y sus propios tiempos, esta práctica se corresponde con el estallido del arte contemporáneo, ello a pesar de ser excluida de la mayoría de los libros de arte, lo que hace parecer que sigue un desarrollo aislado del resto de las disciplinas artísticas, pero sobre todo, ajeno a un mundo en constante cambio y corriendo paralelo a un imparable devenir filosófico y estético. Derivado de esta última anotación, no me queda más que preguntarme ¿por qué la danza ha quedado aislada?, ¿por qué la palabra se le ha negado en el bailarín?, ¿tendrá esto que ver con el rechazo de nuestra sociedad a lo material y a lo orgánico?, ¿qué peligro representa el cuerpo en la danza?

II. EL CUERPO EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

El camino hacia la danza contemporánea

En las sociedades modernas, la dimensión estética, antes fusionada con lo social y lo popular, se define como condición autónoma, rompe con el orden ritual y deja de ser parte de la vida comunitaria; entonces se vuelve contemplativa, con valor propio y confinada a su propia organización. En este contexto, en el siglo XVII aparece la danza académica diferenciada de la llamada danza popular, entendida como la vitalidad del movimiento sin regla, con lo que se da lugar a la especialización de cuerpos, adiestrados para ejecutar ciertos movimientos delimitados en parámetros de lo que es y debería de ser el cuerpo en la danza.

El proceso de academización de la danza empieza desde los siglos XV y XVI, cuando las danzas originadas en la Edad Media se vuelven espectáculo (denominadas *trionfi* y *stravaganze*) para la corte francesa; con ello empieza una transformación de los bailes cortesanos, cada vez más complejos por lo que requieren una formación formal para ser ejecutados: formación que trae una serie de alteraciones de la morfología de los danzantes y la regulaciones de las fuerzas de lo corporal, desde donde se disciplina al cuerpo, se especializa en la ejecución de determinados movimientos y se elimina cualquier antecedentes popular que pudiera perturbar a las buenas con conciencias.⁶⁰

Para el siglo XVII, en Francia, los códigos de sociabilidad, que desembocan en el modelo del “decoro cortés y cristiano”, tienen una exitosa encarnación en la corte de Luis XIV, el Rey Sol, quien despliega un imperio de la apariencia y un férreo dispositivo de control del cuerpo, orientado por los preceptos de discreción, reserva y adecuación a la norma. Hasta esta época, la danza fue rechazada y condenada por la iglesia por considerarla la expresión popular del cuerpo, del gozo ilimitado, deshonesto, sin medida y contrario a las buenas costumbres. Sin embargo, con el Rey Sol hay un apogeo de los ballets de corte, así que la danza se depura y se vuelve una de las habilidades que todo cortesano debía poseer.⁶¹

Este momento, en donde el cuerpo civilizado del clasicismo y la racionalización de sus gestos y actitudes coinciden con la docilidad corporal que permite integrarse al aparato productivo del capitalismo en ciernes, pone el terreno ideal para fomentar la

⁶⁰ Cfr. Alejandra Ferreiro Pérez, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa profesional*, México, CENIDI-Danza/INBA, 2005, p. 73.

⁶¹ *Ibid.*, p. 79-80.

formación profesional y disciplinar del bailarín. Entonces, hay lugar para expresiones como el ballet, una expresión del movimiento en donde el cuerpo no molesta porque se trabaja día a día por domesticarlo, tanto que se vuelve necesaria la fundación de la Real Academia de Danza en 1661. Respecto a esta situación, Alejandra Ferreiro dice:

Al fundar la Academia, Luis XIV seguía el consejo del cardenal Mazarino de corregir y refinar la danza, para convertirla en una actividad honesta; con la creación de esta institución se daba el primer paso hacia su profesionalización. Al aparecer la primera escuela de danza escénica y establecer los elementos básicos para su sistematización y transmisión rigurosa, se inició un minucioso proceso para conocer en detalle las capacidades que puede desarrollar el cuerpo, lo que ahora ha culminado en la precisión de los estudios kinesiológicos y anatómicos aplicados a la danza.⁶²

De la mano con la constitución de la academia, también se inicia la construcción de teatros aptos para la escenificación de estos ballets, escenarios en donde el bailarín posa para un sólo frente, lo que lo obliga a modificar su cuerpo con el fin de proporcionar mejor visibilidad al público. Vemos aquí que, la danza, como actividad profesional y especializada, asigna lugares bien diferenciados al creador y al espectador, volviéndose un acto de contemplación y ya no de gozo corporal, táctil ni contagioso.

La danza moderna, que surge a finales del siglo XIX y se consolida a principios del XX, es una propuesta artística que responde a la imposición de regímenes autoritarios y a los avances tecnológicos que alteran la concepción de mundo y de la corporalidad, así como a las formas clásicas del ballet que forman un cuerpo sometido en órdenes y prohibiciones.

En este contexto se inicia el cuestionamiento hacia aquel cuerpo bien disciplinado y, por tanto, domesticado, complaciente y sin crítica, que niega todas las tensiones que lo mantienen en un continuo estado de transformación, para plantarse en una escena bidimensional, estática y jerarquizada. Entonces, se impulsa una rebelión en contra del teatro naturalista, un teatro limitado al estudio psicológico de personajes, al drama como traducción directa de la obra literaria, a la sucesión de poses y a la decoración con telones pintados, que impedían la exploración de un espacio tridimensional y el estallido de las tensiones corporales. Estas propuestas involucran una exploración en la potencialidad negada de las fuerzas que emanan del propio cuerpo y del lugar al que se ha relegado, así que se cuestionan las relaciones inscritas en éste.

En este sentido son importantes las aportaciones de Loïe Fuller, con su atención a los efectos visuales del movimiento; las de Isadora Duncan, por su defensa del divino

⁶² Ibid., pp. 79-80.

cuerpo pagano; y las de Émile Jaques-Dalcroze, inventor de la euroritmia y de la concepción de la gimnasia rítmica como espectáculo visual; todos ellos plantean la necesidad de investigar sobre el cuerpo humano en escena, al parecer nulificado, academizado y disciplinado:⁶³ y es así que se reformulan las posibilidades del movimiento del cuerpo en la danza.

Con esta naciente danza moderna, nos encontramos frente al primer intento de emancipación de aquel cuerpo homogeneizado y encuadrado en las expectativas de lo que debería de ser, sometido a un régimen que le exige ser siempre joven y esconder la voluptuosidad de su madurez, que no permite sugerir desde motores propios ni desarmonizar el compás que delimita al movimiento. Este bailarín, objeto de observación y sujeción a través de la técnica clásica de entrenamiento, reducido a ser un cuerpo embellecido y neutralizado, que borra su experiencia bajo una única estructura física válida para bailar, genera un tipo de danza contra la que se manifiestan las bailarinas modernas.* El camino que se inicia busca revertir la concepción de ese cuerpo trabajado, sometido a reglas preconcebidas y estrictas, que lo limita a lo bello, flexible, liviano, preciso, armonioso, que lo pone en escena como ente acabado, delimitado y cercano a la perfección, a costa de someterlo a una disciplina formativa que representa prohibición y exclusión.

Duncan (1878-1927), pionera de la nueva danza, propone una total ruptura con la academia, la música y la decoración, para reabrirle espacio al cuerpo y para bailar los movimientos que, de acuerdo a ella, eran encontrados en la naturaleza; plantea su danza como una especie de emancipación del cuerpo de la sociedad industrial que había niega toda voluptuosidad al cargarlo de tabúes y limitaciones. Para ella, los movimientos primarios y naturales de cada ser humano, sientan las bases de una danza que debiera emerger del ideal de cuerpo natural deslindado de todo condicionamiento externo, es decir, de cualquier disciplina que lo cuadrara y coartara su libertad. Bajo esta premisa, considera que sólo a partir de la armonía de los movimientos naturales, la danza podría desarrollar la forma más alta de la expresión del cuerpo humano y reflejar el esplendor

⁶³ J. A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos de la época de la vanguardia*, Madrid, Akal, 1999, p. 25.

* Debo de señalar que la danza moderna fue, principalmente, concebida por mujeres que, así como buscaban liberar la danza de su superficialidad, luchaban por ser reconocidas dentro de una sociedad, en donde los espectáculos de danza mostraban el estereotipo de la mujer bella y lejana a la materialidad de lo real. La danza es apropiada como acto de rebeldía y como un rompimiento de todos los convencionalismos en los que había sido formada la bailarina de ballet clásico.

del espíritu, esto suponiendo que ningún condicionamiento cultural le estuviera gravado. Al respecto dice:

Los movimientos del salvaje que vivía en libertad, en contacto constante con la naturaleza, eran incondicionados, naturales y hermosos. Sólo los movimientos del cuerpo desnudo, pueden ser perfectamente naturales. El hombre, llegado al fin de la civilización, tendrá que volver, no a la desnudez inconsciente del salvaje, sino a la desnudez consciente y reconocida del Hombre maduro, cuyo cuerpo será una expresión armónica de su ser espiritual.⁶⁴

Su propuesta apunta hacia una bailarina universal y libre, capaz de expresar lo moral, saludable y bello en el arte: “La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de esa alma se convierta en el movimiento del cuerpo”.⁶⁵ Para ella es, justamente, esta armonía primaria la que choca con la imposición de los movimientos no naturales, así que va contra la gravedad de la escuela de ballet: la verticalidad en pugna con esta fuerza se abandona para retomar el apego a la tierra y su fuerza física; así, se inicia el distanciamiento de los ejercicios técnicos que neutralizan la potencia del peso corporal, y utilizan la energía de la gravedad.

Además, esta imposición le parece una lucha contra la voluntad del individuo al encerrarlo dentro de patrones de belleza deslindados de la evolución natural. Duncan se expresa de la siguiente manera:

Pero miren: bajo las faldas y bajo las medias están bailando músculos deformados. Miren aún más allá: debajo de los músculos hay huesos deformados. Un esqueleto deformado está bailando ante ustedes. Esta deformación [...] es el resultado del entrenamiento necesario de ballet [...] ¡El ballet se condena a sí mismo al forzar la deformación de la belleza del cuerpo femenino!⁶⁶

Entonces, los intentos por crear una nueva danza, que inician con el levantamiento contra aquel bailarín usado como forma disponible para ser modelado sin reflexión alguna, y en favor de la libertad natural del cuerpo, son un gesto del deseo de retomar la explosión afectiva, que cada vez desborda más al ser humano.

Siguiendo el desarrollo que vendrá a partir de Duncan se mostrará la necesidad de destruir cuadros armoniosos mediante una nueva propuesta de movimiento dancístico, que se manifiesta y fortalece justo en el período de entreguerras, cuando la conmoción del mundo ante la sorpresa de experiencias antes inimaginables, pone en crisis a las referencias antes seguras, que ahora se miran volátiles e inestables; ello fragiliza a la subjetividad y la impulsa a buscar, en el terreno concreto del arte,

⁶⁴ Isadora Duncan “La danza del futuro”, en *Ibid.*, p.74.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

expresiones más dotadas de sentido para una realidad cada vez más opaca y heterogénea. Y esto inspira un tipo de creación que, al llevarse a la dimensión escénica, dará como resultado coreografías surgidas de estados psicológicos que refieren y desencadenan los más profundos sentimientos y que intentan traducirse en movimiento.

Así, estas nuevas bailarinas buscan reconectarse con su cuerpo y los sentimientos surgidos de su propia época, proponiendo un sujeto libre e individual:

Sus artistas, conmovidos por las conflagraciones mundiales, sintieron la necesidad de dialogar con el espectador sobre dos aspectos que la depurada estilización y abstracción de ballet clásico había dejado atrás. Por un lado, la relación con el hombre como ser biológico, una manifestación más del ritmo natural del universo, con impulsos, pulsiones y sensaciones derivados de su organicidad. Por otro lado, la problemática psicológica de este ser humano, que abandonó la posición de espíritu idealizado para asumirse consciente de sí mismo y de su libertad [...] La danza moderna pretendía que el espectador se reconociera como biológico y social, pensante y sensible, en lugar de olvidarse de sí para identificarse con un personaje ficticio.⁶⁷

Desde este momento, la danza deja de ser considerada mero entretenimiento y apunta a una búsqueda profunda en el sentir del hombre moderno, atormentado por un régimen pensado como impenetrable: así, se busca irrumpir en aquella danza que resultaba una mera progresión de poses, tal como una respuesta mecánica del cuerpo por el sometimiento a una disciplina excesiva.

Entonces, los bailarines, cada vez más lejanos a los criterios de normalidad que habían enmarcado a un cuerpo para la danza, enfocan las premisas del movimiento emociones que sabían comunes con las del público: es decir, en las experiencias que partían de narraciones ancladas a un contexto político y social, de la realidad exterior asfixiante y de la pasión domada por la civilización. Así, esta danza reivindica un cuerpo dado al movimiento natural e instintivo; pretende liberar al hombre de sus represiones y busca hacer partícipe al lado ensombrecido por la razón, por lo que toma como herramienta de investigación a los descubrimientos del inconsciente para motivar al movimiento y desencadenar una liberación, en función de pulsiones motoras enraizadas en cuerpos todavía pensados individuales.⁶⁸ Entonces, tenemos al cuerpo como la caja de resonancia de lo espiritual, que “rompe las formas cerradas de lo real y recupera el flujo ininterrumpido de la vida y del espíritu”.⁶⁹ Hasta aquí, aún parece que el movimiento, más que ser fruto de la búsqueda, se descubre en la propia naturaleza, de la introspección y de un cuerpo individual.

⁶⁷ A. Ferreiro Pérez, op. cit., p. 99.

⁶⁸ Cfr. Giovanni Lista, “La danse et le théâtre dansé”, en *La scène moderne*, Francia, Actes Sud, 1999, p. 349.

⁶⁹ J. A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, op.cit., p. 32.

Al final, la recién re-explorada fuerza corporal requerirá de una forma coreográfica que traslade a danza aquellas emociones sensitivas y psicológicas, terroríficas y temerosas, que por movimiento podían ser descubiertas, lo que lleva al desarrollo de nuevas técnicas corporales formativas.⁷⁰ Aquí, pareciera que ante cierta liberación e inmersión en lo gozoso del cuerpo, fuera inevitable inclinarse a favor de la civilidad y establecer un distanciamiento de aquello obscuro e indisciplinado, recurriendo a la cuadratura de las técnicas formativas del cuerpo en la danza.

Como ejemplo cito a Martha Graham (coreógrafa que en la década de los 30 encabeza el movimiento de la *modern dance* en los Estados Unidos), quien pretendía bailar los deseos e insatisfacciones de su época. Dice al respecto: “Quiero expresar los problemas de nuestro tiempo en que la máquina trastorna los ritmos naturales; época de posguerra en que las emociones están trastocadas y los instintos desencadenados”.⁷¹ Por ello, en sus coreografías busca concretar la reflexión de su tiempo, los conflictos internos del individuo y la constante lucha con el mundo exterior, por lo que requiere que el bailarín se transforme en sus emociones. Así, plantea escribir directamente sobre la escena (“por cada movimiento, una emoción”), lo que vuelve necesario sistematizar a los movimientos para darles un significado específico, así como dar un entrenamiento que capacita al bailarín para retomar todos los elementos usados en escena. Con este propósito, Graham crea su propia técnica de entrenamiento corporal, una técnica que busca repercutir en las zonas que, para ella, son las más impactadas por los instintos, pasiones y sentimientos: la pelvis, el plexo solar y la yugular.

Sin embargo, desde la suma de procedimientos que ordenarán, especializarán, dominarán y, finalmente, institucionalizarán, la experimentación y diversificación del movimiento del cuerpo para la danza, estabiliza un código: su técnica se volvió rígida, sin apertura para la exploración y tan altamente codificada que empezó a instaurar cuerpos estandarizados y con calidades de movimiento bien definidas, tal como había sucedido con la técnica clásica. Y no está de más señalar que esta situación genera una tradición educativa de transmisión e imitación de secuencias estandarizadas y la búsqueda una corporalidad bien definida, que en nuestro país no deja de hacerse presente, muy a pesar de que los cánones que definen este cuerpo de bailarín violenten, de manera absoluta, al cuerpo latino.

⁷⁰ Cfr. Pierre-Alain Baud, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, Trad. de Hilda Islas, México, UAM, 1992.

⁷¹ Martha Graham citada en Lin Duran, *La humanización de la danza*, México, INBA, 1990, p. 66.

Mi interés en estas últimas anotaciones es destacar que, desde las canónicas técnicas de formación dancística se conforma una visión de lo que debería ser el cuerpo, lo que trae implicaciones que van más allá de la definición de lo que es el cuerpo individual en la danza escénica; es decir, en este proceso de transformación de corporalidades aptas para la danza, se vuelve visible la necesidad de forjar una condición humana estable y sin imprevistos, ello a partir de la imposición de prohibiciones que atentan contra lo que amenaza el orden, a saber, contra el propio deseo y desmesura de lo corporal. También anoto que, los movimientos estereotipados, faltos de sentido, incluso para quien los ejecuta, reducen a la danza al mero cuerpo entrenado y encerrado en una disciplina limitante que, por otra parte, coarta la producción de obras capaces de cuestionar la realidad presumida como estática, empezando con la propia condición de cuerpo del bailarín: rígido, a pesar de su flexibilidad, cada vez menos atrevido a confrontar formulas petrificadas, nulificado y callado ante los flujos, fugas y fuerzas propios y de la proximidad material del otro, todo ello, exclusiones que recuerdan que al ser humano irremediabilmente vulnerable.

Pensar al cuerpo no sólo como “objeto de creación, materia artística u objeto sacrificial, retomando algunos de los modelos que se han sucedido a lo largo del siglo anterior, sino un espacio en el que lo biológico y lo social, lo natural y lo político, se manifiestan al entrar en conflicto”,⁷² apela a un estado de tensión constante que enfrenta a los significados y referencias que hemos asumido como universales y estáticas. Y tal reconfiguración requiere una fuerza inventiva que no se para ante sentidos estatizados, cerrados y limitantes, y que apele a propuestas que pongan en conflicto la cuadratura de lo corporal desde la voluptuosidad que le es propia. Así, entran en escena aquellos cuerpos violentados y negados, “cotidianos, íntimos, sexuales, sarcásticos, violentos, cínicos, agotados, furiosos, brutales, deshechos”,⁷³ cuerpos inquietantes que piden que nos humedezcamos en ellos, por oposición al distanciamiento y al desinterés contemplativo de quien mira un objeto estético, plantado frente a lo abstracto, limpio, liso, neto, joven, sano, seductor y siempre ajeno.

Deleuze verá ya, desde el cine posterior a la guerra, la ruptura de las relaciones conmensurables y racionales entre imágenes, cuando las condiciones humanas extremas evidenciaron una realidad fracturada y en ruinas. Para él, este momento apremia mostrar

⁷² Óscar Cornago, “Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética”, en *Archivo virtual de artes escénicas*, 2009 <artesescenicas.uclm.es> [Consulta: 30 de julio, 2009]

⁷³ Ibid.

que ya no hay conexión de imágenes dentro de la supuesta totalidad de la obra, sino una reorganización, cada vez más común, mediante enlaces irracionales, desde la autonomía entre las partes que hacen al cine y que, anteriormente, permanecían entrelazadas para formar un todo que se exteriorizaba y mostraba de manera lógica.⁷⁴

Retomo esta pequeña parte del complejo planteamiento de Deleuze porque en el surgimiento de las propuestas de esta danza pronto empezará a resonar, con su ritmo y sus respectivas mutaciones, la ruptura entre el encadenamiento de imágenes en escena. Entonces sí, se suplanta la reconstrucción de vivencias por la construcción de imágenes, contratiempos arrítmicos, figuras o atmósferas escénicas, sonoras y visuales; y en donde los cuerpos ya no representan personaje o historias digeridas: ahora buscan representar lo irrepresentable, es decir, lo que se deja fuera en la formación disciplinaria, la edad, la sexualidad, la palabra y las otras corporalidades, esos elementos que desentonan en el concentrado de normalidad, que la interrumpen y debilitan desde su apertura a fuerza imposible de sistematizar.

Habrá que enfatizar que estas propuestas, a mitad del camino entre el plano de la representación y el instante de la presencia del cuerpo desmesurado, siempre irrepresentable, exploran una corporalidad sensible, irruptora en el plano de lo dado e inamovible, de tal forma que acortan el espacio físico, inestable y frágil, amotinan, confrontan, rompen, incivilizan e indisciplinan al cuerpo en la danza, casi sólo desde la contagiosa acción de proponer movimientos, del encuentro, la exposición física y mirada de cerca.

Aquí vemos que el reto en la escena contemporánea, ya no es la distancia, enfoque o perspectiva que devuelva un panorama ordenado y bien organizado; la importancia, entonces, radica en los espacios corporalmente compartidos y puestos en cuestión. Por ello, estas propuestas tienen implicaciones que van más allá de la danza misma, porque cuestionan una concepción de lo corporal impostada desde el disciplinamiento, que pareciera sinónimo del danzar. Ante este panorama, los meros ejecutantes se vuelven cosa del pasado y dan paso a la irrupción de un cuerpo pensado sensible, ambivalente, y como un espacio para la duda.

Así, del movimiento natural, espiritualizado e idealizado, al intento de abstraer el movimiento del cuerpo sin referencia a alguna situación o sentimiento, encontramos el paso a la danza contemporánea, que busca, otra vez, desacralizar la danza virtuosa,

⁷⁴ G. Deleuze, “Algunas dudas sobre lo imaginario”, op. cit., pp. 105, 107.

abriendo una gama de posibilidades desde las propuestas del movimiento del cuerpo, entendido como múltiple, sensible y abierto a las fuerzas que vienen del entorno.

Para ubicar históricamente estos planteamientos, retomo a Merce Cunningham (1919), parteaguas del movimiento dancístico de los años cincuenta en Estados Unidos. Cunningham, reinicia la investigación del tiempo, del espacio y de los procesos de composición basados en el azar y en el movimiento como materia prima para la construcción de estructuras coreográficas, para lo cual parte de una experimentación sobre el propio cuerpo; ya no tratará de “componer encadenamientos lógicos, sino sólo de crear un juego infinito de movimientos gratuitos que se basten a sí mismos para *significar*”.⁷⁵ A partir de ello, elabora una serie de propuestas que rehúsan toda introspección y que carecerán de unidad estilística y estética (aunque debo destacar que gran parte del movimiento propuesto aún requiere de cuerpos bien definidos por el trabajo de entrenamiento técnico); las formas geométricas y los movimientos aleatorios de los bailarines, en el espacio y el tiempo, pretenderán que sólo el cuerpo sea y haga la danza. A continuación cito a Cunningham:

Las ideas de la danza proceden del movimiento y, a la vez, están en el movimiento. No tienen ninguna otra referencia. Una determinada danza no se origina en un pensamiento mío sobre una historia, un estado de ánimo o expresión; las proporciones de la danza proceden de la actividad en sí. Cualquier idea respecto a estados de ánimo, historia o expresión considerada por el espectador es producto de su mente, de sus sentimientos.⁷⁶

Aquí estalla cualquier regla impuesta al movimiento, que alienta el pretendido ideal de que éste habla por sí mismo. Sin embargo, debo anotar que esta difícil, si no es que imposible, tarea propuesta por Cunningham, la de generar movimientos autónomos deslindados de cualquier otra carga de afectación, no puede pensarse separada de un mundo en continua fractura, que afecta al cuerpo y que es capaz de dejarse afectar por su entorno; tampoco puede olvidarse que las imágenes que irrumpen y conciben una nueva propuesta en el escenario, con reglas abiertas para recrearse constantemente, van siempre de la mano con un mundo sometido a fluctuaciones culturales, sociales, políticas, económicas y científicas, y que redefinen a cada bailarina y al cuerpo siempre excesivo y cargado de estas fuerzas de diferentes índoles. Tampoco se puede pasar por alto el hecho de que los bailarines reactivan un cuerpo capaz de despertar sensaciones y que se nutre de otros cuerpos en la confrontación con eso otro físico y cercano, en

⁷⁵ A. Ferreiro Pérez, op. cit., p. 121.

⁷⁶ Merce Cunningham citado en Germano Celant, (ed.), *Merce Cunningham*, Milano, Charta/Fundació Antoni Tapiés, 1999, p. 34.

donde se retoma el encuentro carnal, que no define una situación de conocimiento sino un contacto eminentemente físico. Y es así que todas las anteriores consideraciones siempre pondrán en cuestión cualquier pretensión de autonomía.

No obstante, después de este largo proceso, se traza un camino abierto para trastocar aquella danza vuelta canónica y falta de sensibilidad ante el otro. La danza contemporánea partirá de la experimentación basada en impulsos físicos del cuerpo, de situaciones corporales en el aquí y ahora de la práctica y el ensayo; entonces suplanta la técnica por la improvisación y la exploración en los gestos de la vida cotidiana (esto sustentando en la idea de que toda corporalidad porta movimiento); así que ya nada es hostil, ni la edad ni la tecnología ni el propio espacio teatral ni el cuerpo, siempre y cuando exista la posibilidad de moverse para ampliar las relaciones que producen una realidad viva, sea desde juegos, consignas o improvisaciones, movimientos que implican roces y rupturas estatización, en donde la danza contemporánea se presenta como el encuentro, de experimentación y de contagio. Por otra parte, también no debe olvidarse que esta danza se asocia a una toma de conciencia corporal, desde donde busca liberarse de convenciones y que, necesariamente, involucra una reflexión intelectual y no sólo el abandono a las fuerzas de la voluptuosidad de lo carnal.

Y aunque hoy pareciera que la danza ha retornado a una variedad bien definida de estilos, a prácticas llenas de movimientos codificados, embellecidos y reintegrados a disciplinas tradicionales, que van del desplazamiento de fronteras a las fórmulas y formas,⁷⁷ el reto constante de los productores de escena es lograr que el trabajo corporal, que necesariamente requiere un bailarín (que además ya no se limita a clases de técnica dancística), no lo encasille en cuadratura siempre limitantes, para ser tan sólo la herramienta que haga del movimiento material propositivo y lleno de cuestionamientos, que apele a la propagación del movimiento y a la ruptura de patrones enquistados en el cuerpo de la danza.

El cuerpo como textura sensible en la danza contemporánea

Antes señalé cómo en la perfecta sistematización de técnicas formativas que surgieron con el impulso de la danza moderna, aún se constata una guía rectora atada a un estilo de escuela apegada a ciertos lineamientos estéticos, como el de la técnica Graham. No será sino a la par de las experiencias de fractura evidenciadas en el arte contemporáneo,

⁷⁷ Cfr. Edith Boxberger, "Diversity and the breaking down of boundaries", en *Tanzplattform*, Alemania, Siemens Kultur Program, 1991.

que la danza de cabida a trabajos de experimentación, a la ruptura de formas inmutables y a la búsqueda de nuevas propuestas y procesos de creación, con movimientos cada vez menos limitados por rígidas disciplinas. Así, la experimentación rompe la relación establecida con el cuerpo, altera sus significados tallados y comienza a hacer fluir una multiplicidad de intensidades, sensaciones y deseos potenciados por el movimiento y la escucha, íntima e inquietante del otro.

A partir de estas consideraciones, tendremos propuestas en donde el movimiento ya no es mera pantomima, entendida como el cambio de palabras por gestos, servidor de la música o código definido por la técnica. Ahora, sin la necesidad de justificarse por valores externos, abre la puerta a las intensidades o vibraciones que recorren al cuerpo, haciendo que éste se inmiscuya en las circulaciones fluidas de las propias fuerzas que emanan de su voluptuosidad, siempre inabarcable. Entonces opera el contagio, contaminado toda organización con la intempestiva y fugitiva libertad que da el exceso del gozo de lo carnal; y tras estas irrupciones, derivarán principios creativos y de construcción para una nueva escena.

Entonces, si bien gran parte de los trabajos de danza contemporánea todavía centran su trabajo en la preparación física de los bailarines, que los homogeneiza desde el entrenamiento técnico, emerge otra parte que ha hecho sentir el vacío que se produce entre los cuerpos estereotipados y las sensaciones que constantemente irrumpen las vidas de los bailarines y de su cuerpo posicionado en el mundo. Así, parte de esta arremetida contra la danza limitada aún a formas que emanan de cuerpos neutralizados, es la postulación de la no necesidad de un gran entrenamiento físico y de las excesivas técnicas de formación que conducen a una identidad disciplinar a las diferentes corporalidades.

Ahora, esta práctica reconoce un cuerpo atravesado por fuerzas y ambivalencias, contaminaciones desde donde hay una resistencia a las cuadraturas de la disciplina, haciendo que en el escenario, cualquiera que este sea, se actualicen sentidos y se rompan las formas que habían limitado a la danza a mostrar cuerpos ejemplares y envueltos en un gran poder. En este contexto, cabe preguntarse si podemos tener una danza que carezca de movimientos dancísticos, limitados a los gestos bien estereotipados, para sugerir propuestas más apegadas al movimiento propio de lo corpóreo, a sus acciones y silencios, lejanos de los ordenados unísonos corales.

Con respecto a esta situación, cito las palabras de Isabel de Naverán, estudiosa de la danza: “Lo cierto es que hoy en día nos encontramos ante coreógrafos que

plantean una danza donde el cuerpo no baila necesariamente, aunque sí está presente”.⁷⁸ La importancia de este cuerpo presente y actualizado desde la marca de las sensaciones, plantea otro tipo de trato corporal, como propone Gustavo Emilio Rosales, crítico mexicano de danza, “corporalidades que dejan de lado la opción de construir imponentes andamios musculares como pilar de su creación y, en cambio, buscan impulsos metafóricos en nuevas formas de entender y utilizar las relaciones de los incontables sistemas que conforman el cuerpo”.⁷⁹

Y es que este bailarín, en su entrega al movimiento que desborda las disciplinas formativas del tradicional cuerpo en la danza, viola los tabúes que porta su cuerpo, con lo que libera una desobediencia que va más allá de su práctica artística: es potencia porque amenaza el orden de un sistema, logra trastocar un régimen y se adentra en terrenos prohibidos para movilizarlos; es decir, el bailarín indisciplinado puede desordenar reglas enquistadas y romper con la estabilidad ideal de la condición humana; deviene potencia con el movimiento del cuerpo y activa fuerzas que no pueden sistematizarse; contagia al otro del deseo del cuerpo entregado al movimiento y vislumbra una nueva relación con lo corporal.

De este modo, el cuerpo desafía a la mirada pasiva y contemplativa, obediente y sumisa, para, entonces, enfocar sensaciones que van de lo visual a lo kinético; de lo perceptual, que permite aprehender al mundo en tanto formas, a lo sensible, que es lo que fuerza a crear y a problematizar el mundo estático, en términos de Rolnik. En este paso, que va de la distancia del ojo a lo táctil, se rechaza cualquier ilusión corporal apegada a patrones de movimiento predeterminados, por lo que estos cuerpos se reconocen incompletos, inacabados y en continua construcción. Y si desde la exploración en el movimiento, el cuerpo acotado por la disciplina dancística puede recobrar su sensualidad, entonces parece que el sistema normativo en el que se basa la idílica condición humana, nunca es sólido y puede ser penetrado. Vemos, pues, que la ordenación de lo corporal siempre está en peligro de ser alcanzada por la impureza, de ser contagiada por la misma fascinación de lo que se oculta, fragilizada por la presencia de otros, vuelta vulnerable al entorno y sorprendida por las fuerzas que la afectan.

⁷⁸ Isabel de Naverán, “Colgado en plena pausa”, en J. A. Sánchez, (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 380.

⁷⁹ Gustavo Emilio Rosales, *Intemperancia y situación de una atopía. Las actuales tendencias conceptuales y estéticas de la danza contemporánea en México*, México, FONCA-CONACULTA, 2007, p. 69.

Para Marina Tampini, bailarina argentina, en las actuales prácticas dancísticas (refiriéndose al *Contact Improvisation* en específico, práctica artística creada por Steve Paxton en la década de 1970), hay una apertura sensorial que cobra una fuerza y se convierte en “uno de los puntos de ruptura respecto a la tradición anterior –danza clásica y danza moderna–, en la que el movimiento no surge de la indagación sensible, sino que la vista es la guía fundamental para el desplazamiento en el espacio”.⁸⁰ En contraparte, las actuales prácticas dancísticas se distancian, más y más, de trazos escénicos preconcebidos y formas a seguir, y el cuerpo es reaprehendido desde la sensación como espacio para explorar e investigar el cuerpo desde movimientos sin reglamentación.

Por ello, más que en el producto que será presentado el día de la función, en la puesta en escena como culminación de la obra de un talento, en esta danza se prepondera el proceso escénico que ya no pretende fijar formas para repetir, sino coordinadas dentro de las cuales se explorarán potencialidades de movimiento, con lo que apuntan a generar acciones artísticas performativas, que den apertura de otras relaciones corporales en la danza.

Antonin Artaud, al hacer referencia al teatro alejado de la guía de un texto dramático pensado a priori, dice que “la composición, la creación, en lugar de hacerse en el cerebro de un autor, se hará en la naturaleza misma del espacio, en el espacio real”.⁸¹ Esta afirmación describe muchos de los procesos creativos que actualmente se llevan a cabo en la danza: en escena se propone, se improvisa y se resuelve, y ya no se remite esta responsabilidad a un coreógrafo, a esa persona que monta movimientos y mantiene una visión general de la obra como totalidad. Porque en el principio material y corporal exacerbado por esta práctica, provisionalmente se eliminan las relaciones jerárquicas, y se le devuelve el lugar de productor al bailarín, lo que deja atrás al mero ejecutante.

De tal modo, cada vez es más común que los bailarines, desde la exploración de su propio movimiento, sean sus propios coreógrafos, por lo que la figura de un director, como cabeza de una estructura jerarquizada y vertical, se desdibuja y cede el paso a las creaciones en colectivo, en donde los participantes aportan a partir de su propia experimentación, corporalidad y subjetividad activa. No obstante, adelante que esta

⁸⁰ Marina Tampini, “El uso de los sentidos: la experiencia del Contact Improvisation”, en *Blog Revista DCO. Estudios analíticos sobre técnicas y estilos*. <<http://estudios4dco.blogspot.com/>> [Consulta: 10 de febrero, 2009]

⁸¹ Antonin Artaud, “Cartas sobre el lenguaje”, en *El teatro y su doble*, Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 2006, p. 126.

nueva forma de proceder requiere de la sustracción de la propia práctica para pensarla y, luego, regresarla al plano de su quehacer cotidiano, lo que desdibuja la perspectiva del practicante que demerita la autoreflexión para problematizarse.

Ahora, la forma de producir obras parte de una consigna de trabajo, con el objetivo de construir un equipo en un laboratorio, en donde el cuerpo responda a sus condiciones actuales y, además, se deje afectar por el movimiento del otro y de las circunstancias que el entorno vivo sugiera. Tendremos en estas nuevas formas de producción dancística, “un cuerpo que se produce junto a otros, en el interjuego de roces, apoyos y superficies compartidas: cuerpos en movimiento atravesados por fuerzas que se pliegan y despliegan para encontrarse”,⁸² cuerpos contagiándose, tocándose, aproximándose y penetrándose, que abren un espacio para la crítica de las formas petrificadas de entender el cuerpo en la danza.

A la manera de un juego que “queda siempre abierto a montajes especiales y se sabe acontecimiento singular que no remite a nada distinto de sí, que no imita nada, sino que simplemente pone en movimiento, produce, actúa”,⁸³ estas formas de vivir los procesos creativos, admiten reglas contingentes, insignia de apertura de sentido nunca definitivo, que van y vienen por el espacio reabierto por el contacto táctil que contamina y se contagia de otros cuerpos, engendrando, así, el propio ritmo de la obra. Entonces, cada obra tiene su propio proceso, que deja entrar al accidente como parte del flujo de la vida que afecta a los cuerpos, y en donde se sustituye el factor causal por el factor asociativo.⁸⁴ Y con ello, se activan encuentros con el otro, que es diferente y junto con el que se puede reinventar el espacio; se producen contagios de sensaciones, que no los puede frenar el orden establecido ni las leyes ni las reglas en el danzar, porque el contagio es el cuerpo mismo, el movimiento que nace de éste, la inquietud del placer, el cuestionamiento que se cuela entre el orden y activa nuevas relaciones.

Esta danza escénica, que parece no tener escuela, técnica formativa, audiencias ni repertorio, y a la que es difícil etiquetar con un nombre por lo que se le llama contemporánea, posmoderna o nueva danza de manera más o menos indiferenciada, parte de cuerpos llenos de encuentros, con múltiples puntos de partida y voces que rompen la mirada que hace de la danza, academia.⁸⁵ Entonces, el cuerpo, entendido

⁸² M. Tampini, op. cit.

⁸³ Fernando Rampérez, *La quiebra de la representación*, Madrid, Dykinson, 2004.

⁸⁴ J. A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos de la época de la vanguardia*, op.cit., p. 22.

⁸⁵ Cfr. Martha Bremser, (ed.), (ed.), *Fifty contemporary choreographers*, Nueva York, Routledge, 1999.

como sensibilidad capaz de impulsar un nuevo acontecer artístico, cada vez se presenta en obras híbridas, producto de diversos cruces, muchas veces ayudada por medios tecnológicos, que buscan provocar cualquier propuesta hecha canon, intervenir espacios, andar en terrenos fronterizos con trabajos que no encajan en ninguna categoría. Alejandra Ferreiro dice con respecto a la danza contemporánea:

La danza contemporánea ha pretendido cruzar fronteras y alcanzar un nivel de libertad humana expresiva en que el artista no se derive de las capacidades físicas o de la mera inspiración, sino de un proceso de búsqueda y de experimentación que integre todos los conocimientos sobre movimiento humano para dar mayor posibilidad de expresividad y liberación.⁸⁶

Con esta perspectiva, esta danza involucra múltiples reflexiones que requieren de la experiencia cognitiva, motriz, mental y, sin duda, sensorial. Ya sugirió Deleuze con respecto a los cambios de circuitos cerebrales que implica la actual imagen cinematográfica que, lo “cerebral no quiere decir intelectual: hay un cerebro emotivo, pasional [...] crear nuevos circuitos es algo que corresponde tanto al cerebro como al arte”.⁸⁷ Parece que esta perpetua reflexión sobre la danza responde al constante cortocircuito de la subjetividad que se genera por las fuerzas que atraviesan al cuerpo. Siguiendo esta idea, para Rolnik, cuando las referencias dejan de hacer sentido, la subjetividad pierde su estabilidad, se hace volátil, precaria, frágil y, entonces, uno se ve forzado a crear: “Se trata de crear sentido para lo que ya está en tu cuerpo y que no coincide con las referencias existentes, de recrear tus relaciones con el entorno, tu modo de ser”.⁸⁸

En el caso de la danza contemporánea, cabe la pregunta de si el bailarín es capaz de recobrar la voz mermada por la dirección unívoca del creador y la disciplina, para disipar la idea de que sólo ejecuta y, entonces, asumir la responsabilidad que trae consigo el cuestionamiento dirigido a la construcción de lo corporal. Me parece que, en la construcción y reconstrucción del cuerpo, hay un desplazamiento del practicante al nivel propiamente reflexivo, desde donde tiene la posibilidad de generar una mirada problemática a las formas bidimensionales que han dejado de generar sentido, y poner al descubierto horizontes de sentido cuyo significado y consecuencia se le escaparían a bailarines insertos en relaciones jerárquicas y sin polémica, en donde el cuerpo es

⁸⁶ A. Ferreiro Pérez, op. cit., p.141.

⁸⁷ G. Deleuze, “Sobre la imagen-tiempo”, op. cit., p. 100.

⁸⁸ S. Rolnik, “Rolnik y las claves del presente. La dictadura del paraíso. Entrevista con Colectivo Situaciones”, op. cit.

instrumento y no textura sensible que toca y trastoca, atravesado por fuerzas y proyectando fugaz.

Así, las fisuras que se abren en el estado de cosas inamovibles que han ido conformando al cuerpo, fisuras hechas a partir de las prácticas iniciadas con la danza contemporánea, se le presentan al bailarín como reto y responsabilidad: transformar el significado de su cuerpo y por medio de éste, el espacio creado por sus movimientos, abriendo grietas que transmitan posibilidades y terminen con estereotipos y formas que violentan al cuerpo siempre desbordante. Por ello, habrá que animar una reflexión que haga consciente las consecuencias que trae la tarea de hacer danza contemporánea para el pensamiento, ello con el fin de devolver la mirada crítica apagada por la disciplina y la violencia impostadas en el cuerpo.

Me parece que aquí estamos en el paso que va del sujeto contemplador, prendido del sentido de la vista para su creación, al sujeto como partícipe y constructor del mundo, que propone al propio cuerpo como un campo de fuerzas, atravesado por tensiones y movimientos. Entonces, a partir de esta concepción de la danza se debe hacer énfasis en una reflexión que cuestione toda disciplina, tabú y trabajo, que mire posibilidades agotadas, detecte el malestar ante realidades que han dejado de dar sentido, para permitir, entonces, como dice Rolnik, “aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas vivas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo como sensaciones”.⁸⁹ Y es que desde este lugar, el bailarín queda indefinido, como un ser que desde su capacidad de afectar al otro y dejarse afectar, puede potenciar el actuar y, de esta manera, incidir sensorialmente sobre su entorno.

Habrà que considerarse que la posibilidad de la acción escénica depende de las energías físicas, es decir, es una cuestión de cuerpo y de potencias estalladas: cuando el cuerpo del otro contagia, sus potencias se suman en el movimiento, lo que aumenta la capacidad de experimentación y actuación sobre el espacio propuesto. Así, germina una danza multiforme, guía ya no de un mero espectáculo visual ni de un arte imitativo sino, abierta a la interpretación que exige arriesgar la propia vida como entidad estable e inamovible, inmersa en las exigencias disciplinares que deforman y mal forman al cuerpo, para situarlo, entonces, como un cuerpo transgresor, voluptuoso, en movimiento, durante el entrenamiento diario (cualquiera que éste sea) y en el escenario.

⁸⁹ Ibid.

Finalmente, nos encontraremos con un cuerpo siempre produciéndose, en lo cotidiano, en el entrenamiento y en el escenario, y que escapa a la idea de cuerpo dócil, consecuencia de la disciplina impuesta desde las instituciones educativas. Para ampliar esta última afirmación, en el siguiente capítulo retomaré las críticas de las técnicas disciplinarias como formas que enmarcan y enclaustran, para avanzar la reflexión hacia el estallido de fuerzas que abren nuevas posibilidades de corporalidad y que, desde siempre, se encuentran en la potencia de todo cuerpo; específicamente anunciaré la rebeldía de lo excesivo, las marcas de la experiencia y los gestos inabarcables que toman lugar en las propuestas abiertas por la danza contemporánea.

III. INDISCIPLINA CORPORAL

Disciplina corporal: alma y poder

Es bien sabido que, considerar el poder a partir de la lectura de Foucault implica mirarlo no como algo que llega al sujeto desde el exterior, como objeto de conquista o pretensión sino como un poder que actúa dentro del universo de relaciones en el que vivimos, que no puede ser definido como institución o estructura ni considerar al Estado su mediador. Para esbozar su definición hay que contemplar una historia de complejos normativos, que implican tanto al saber como a su ejercicio, sin referir a ningún plan maestro, fuera del ámbito en el que operan los conceptos universales y las nociones generales (como: poder, cuerpo, alma, razón, hombre, arte, danza).

Vemos que el poder en nuestras sociedades sólo existe en la multiplicidad de relaciones concretas y actuales, sutilmente distribuidas como cruces que se mantienen en un nivel infrapolítico y bien cerca de la materialidad corporal. No sólo se trata de represión sanguinaria provocada por un individuo, porque si el poder no tuviera más función que el de obstaculizar, si no fuera más que amenaza y conquista, sabríamos contra quien dirigir nuestra resistencia o embate.⁹⁰ En efecto, este tipo de poder es fuerte porque origina deseo y saber: no sólo excluye sino que incorpora, no sólo prohíbe sino que incita, no sólo aniquila sino que produce saber, no sólo reprime sino que alienta rebeldías y turba procesos.

Dentro de este juego, que se establece entre el poder y la producción de saberes, se demarcan conocimientos y ejercicios que constituyen al ser humano como sujeto y objeto de discursos. Como afirma Foucault, “las prácticas discursivas no son pura y simplemente modos de fabricación de discursos. Ellas toman cuerpo en el conjunto de las técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión y de difusión, en las formas pedagógicas que, a la vez, las imponen y las mantienen”.⁹¹ Así, esta formación del saber requiere que se consideren no sólo las prácticas discursivas, sino las prácticas no-discursivas.

Señala Edgardo Castro que en Foucault encontramos dos usos principales del término disciplina: “uno en el orden del saber (forma discursiva de control de la producción de nuevos discursos) y otro en el del poder (el conjunto de técnicas en virtud

⁹⁰ Cfr. P. Lancersos, op.cit., pp. 111, 112.

⁹¹ M. Foucault citado en Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004, p. 94.

de las cuales los sistemas de poder tienen por objetivo y resultado la singularización de los individuos)”.⁹² Cabe destacar que a la danza la veremos envuelta en ambos tipos disciplinarios, quizá más claramente vinculada al poder disciplinario, porque esta forma de ejercicio del poder tiene como objeto los cuerpos en sus detalles, su organización interna y la eficacia de los movimientos, lo que hace parecer que no hay ninguna otra actividad en donde sea tan clara y abierta esta constitución de los cuerpos a partir de una disciplina. Sin embargo, no puedo pasar por alto que, en la danza hay una selección de saberes y una normalización del conocimiento que trae consigo la lucha por la disciplina en instituciones como las academias que, a partir de normas y parámetros que delimitan lo que es y debiera de ser el cuerpo, buscan dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar la materialidad de los cuerpos abandonados al desorden, al contacto vivo, material y sensible, desde procedimientos de exclusión y prohibiciones que nulifican su capacidad de experimentarse en el movimiento.

En el texto *El orden del discurso*, la disciplina aparece como una forma interna del control del discurso, es decir, como:

un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y de definiciones de técnicas y de instrumentos: todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que se ha concentrado con ser el inventor.⁹³

En este sentido, la disciplina, como conjunto de prácticas discursivas, implica enunciados institucionalizados con coherencia y proposiciones consideradas verdaderas por reglas y definiciones; en general, esta disciplina, “determina las condiciones que debe cumplir una proposición determinada para entrar en el campo de lo verdadero: establece de qué objetos se debe hablar, qué instrumentos conceptuales o técnicas hay que utilizar, en qué horizonte teórico se debe inscribir”,⁹⁴ como apunta Castro. Desde esta definición, es innegable que la danza, inmersa en un conjunto de reglas y conocimientos que rigen su práctica, está conformada por saberes disciplinarios.

Por otro lado, si la definición universal y conceptual del poder presupone una sustancia retenida en la coerción, autoridad, manipulación y represión, Foucault enuncia otro tipo de poder, el poder disciplinario, ensanchando las relaciones de las prácticas discursivas a las no discursivas, es decir, a las relaciones que se dirigen al cuerpo.

⁹² Ibid., p. 85.

⁹³ Foucault, *El orden del discurso*, op.cit., p. 27.

⁹⁴ E. Castro, op. cit., p. 85.

Este tipo de ejercicio del poder, que atraviesa instituciones y remite a una política del detalle, postra la mirada perpetua sobre el sujeto. De acuerdo a esto, en la obra *Vigilar y castigar*, se precisa este poder de la siguiente manera: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen la relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar disciplina”.⁹⁵ El resultado es un sujeto moldeado para ser dócil y útil, doble función que garantiza un buen funcionamiento, su posibilidad de explicación y, por lo tanto, de predicción, haciendo del cuerpo, un objeto de saber y de inscripción.

Según Castro, “Foucault quiere mostrar cómo hay un saber del cuerpo que no es solamente un conocimiento de funcionamiento, sino cálculo, organización, y un manejo de sus fuerzas que es mucho más que la capacidad de vencerlo (como en el suplicio): es, más bien, la capacidad de manejarlo”.⁹⁶ Entonces se espera que los cuerpos funcionen adecuadamente, más que desde reglas y prohibiciones, a partir de tecnologías.

La definición de tecnología como el complejo de discursos y prácticas dentro del cual se juegan relaciones entre poder y saber es resumida por Lanceros:

1. Supone hacer descender la temática del poder al nivel de las relaciones entre individuos.
2. Implica que tales relaciones estén sometidas a reglas de cálculo y a determinados criterios, es decir, están racionalmente organizadas.
3. En el seno de esas mismas relaciones el sujeto se configura como objeto para determinados saberes y prácticas.⁹⁷

Derivada de esta definición, podremos observar que la disciplina es una tecnología, no una institución universal o un aparato general. En lugar de esto, implica todo un conjunto de técnicas fijadas en el detalle y las minucias, “todo un corpus de procedimientos y de saber, de descripciones, de recetas y de datos”,⁹⁸ que buscan prevenir la irrupción de lo aleatorio y la potencia de la materialidad, para hacer de las relaciones con el tiempo-espacio una lista de actividades rutinarias, controladas y seleccionadas, aumentando la fuerza económica del cuerpo y, al mismo tiempo, reduciendo su fuerza crítica.

El descenso del poder a niveles cotidianos, que implica localizaciones y reparticiones espaciotemporales, desde donde se definen y delimitan las maneras de ver y organizar lo común, también lo analiza Rancière. Desde este punto de vista, entenderemos las relaciones cotidianas como un juego entre determinado modo de

⁹⁵ M. Foucault, *Vigilar y castigar*, Trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 2005, p. 141.

⁹⁶ E. Castro, op. cit., p. 360.

⁹⁷ M. Foucault, *Vigilar y castigar*, op. cit., p. 148.

⁹⁸ Ibid., p. 145.

encuadrar lo visible y lo invisible, como una repartición que tiene que ver con lo que se puede ver y decir, sobre quien tiene la competencia y las cualidades de ocupar espacios y tiempos posibles, y que este autor denomina la distribución de lo sensible: “Esta es una delimitación de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, que simultáneamente determina el lugar y el dilema de la política como una forma de la experiencia”.⁹⁹

Tanto con Rancière como con Foucault, vemos que la delimitación de la topografía del espacio y la repartición del tiempo nada tiene que ver con una lucha por el poder (entendido como algo que pertenece o es defendido por un sujeto); ambos se aproximan más a las prácticas que definen actividades, métodos de gestión del espacio y cálculos del tiempo y del movimiento. Así, la captura exhaustiva de gestos tiene como meta la repartición de cuerpos en el espacio, la definición y asignación de lugares, las ubicaciones según funciones y las clasificaciones que buscan ordenar lo múltiple y confuso en lugares bien delimitados y cerrados en apariencia.

Con este fin, los tiempos, espacios y movimiento se controlan y someten a una observación constante, que apuesta, según Foucault, al “momento en que todo funcione por sí solo y la vigilancia no tenga más que un carácter virtual, cuando la disciplina, por consiguiente, se haya convertido en un hábito”.¹⁰⁰ Parece que el objetivo final es que la regulación y normalización de la conducta, que no es meramente epidérmica, concluya con su internalización y moldeando al cuerpo, como:

Una modalidad mediante la cual el poder político y los poderes en general logran, en última instancia, tocar los cuerpos, aferrarse a ellos, tomar en cuenta los gestos, los comportamientos, los hábitos, las palabras; la manera, en síntesis, como todos esos poderes, al concentrarse en el descenso hacia los propios cuerpos y tocarlos, trabajan, modifican y dirigen lo que Serven llamaba las fibras blancas del cerebro.¹⁰¹

El cuerpo convertido en objeto de ciertos discursos científicos y de determinadas prácticas distributivas y de control, se vuelve correlato de una manera específica de sujeción: la de la disciplina que regula, que atraviesa las relaciones más cotidianas y que habla de un sometimiento que viene de uno mismo, que ya no requiere de códigos de comportamientos determinados por una autoridad que impone verdades y castigos; la disciplina pone el acento en las formas de relación y subjetivación, y en la mirada sobre

⁹⁹ J. Rancière, *The politics of aesthetics. The distribution of the sensible*, op. cit. p. 13.

¹⁰⁰ M. Foucault, “Clase del 21 de noviembre de 1973”, en *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*, Trad. de Horacio Pons, Argentina, FCE, 2003, p. 68.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 59.

uno mismo como objeto de conocimiento.¹⁰² El resultado que se obtiene es un cuerpo equivalente al gesto eficaz, con un poder automatizado y con un permanente estado interior de vigilancia, haciendo evidente que no sólo por la violencia y las restricciones sobre éste se inscribe la red cerrada que controla al movimiento y sus posibilidades de contagiar al otro.

En estas anotaciones no pasa inadvertida la expresión silenciosa de los cuerpos en la danza, pesa a estar envueltos por el control de sistemas de poderes que intentan demarcar sus prácticas: al someterlos a privaciones, corregirles posturas, modificarles hábitos y vigilar su andar al ras del suelo, la disciplina estará trabajando en favor de la identidad desde la tecnología minuciosa que se inscribe en el mismo cuerpo para, de manera perseverante, intentar una fisonomía común y esquemática que diferencia al cuerpo del bailarín del resto de los cuerpos, aplanando texturas, colores, irrupciones, contrastes y experiencias, que a la vez los niega como gozo, deseo y posibilidad.

Veremos que, aunque la sociedad moderna niegue la materialidad corporal en provecho del alma, de la conciencia o de la idealidad, lo carnal representa un dominio sobre el cual el poder se ejerce. Con respecto a ello, Foucault advierte que no hay nada más corporal ni físico, más material que el ejercicio de poder sobre el individuo:

El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, metódico que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, el placer contra las normas morales de la sexualidad. Y de golpe, aquello que hacía el poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado... El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo...¹⁰³

Con esta cita doy cuenta de la ocupación del cuerpo por el poder desde un trabajo constante, pero también llamo la atención hacia lo que aquella minuciosa vigilancia obedece: a la turbación que genera lo anormal y discordante. Entonces se prohíbe todo contacto con lo fétido y contagioso, es decir, con el cuerpo, que es deseo, voluptuosidad, exceso, materia, putrefacción; que es inquietud porque se emparenta con el mal, lo sexual y la enfermedad, rasgos que, siempre, recuerdan la fragilidad del sujeto y el desborde de significados, representaciones o valores que indican qué se debe creer,

¹⁰² Cfr. M. Foucault, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, op.cit., p. 31.

¹⁰³ M. Foucault, "Poder-cuerpo", en Hilda Islas, (comp.), *De la historia del cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/CONACULTA, 2002, p. 128.

ver y saber; así, parece que ante este malestar, el cuerpo se persigue y señala, volviéndose, por excelencia, el lugar del ejercicio de un poder que no tolera disturbios.

Para huir de esta fragilidad, del contragolpe que se da al poder desde la inevitable reivindicación del mismo cuerpo siempre inabarcable, éste se somete a un universal fundado en lo natural y en la razón (a un cuerpo entendido sólo como anatómico), que limita su experiencia al funcionamiento automático y anónimo. Sin embargo, este esfuerzo persistente del poder es el que recuerda que la distribución del orden siempre estará amenazada por la sensibilidad del cuerpo, que nada tiene de universal ni de esencial; su persecución y análisis como blanco de vigilancia y control, siempre se encuentra con la condición crítica que le exige salir de la propia identidad fija y visible, para proponer nuevas posibilidades de sujeto y transformarlo en exploración.¹⁰⁴ Pero tampoco hay que mostrarse tan optimista; pronto Foucault advierte que si la ocupación del cuerpo por el poder puede tambalearse, éste siempre encontrará lugares para replegarse, haciendo del cuerpo un permanente campo de batalla entre la libertad transitoria y la cuadratura de la censura y la prohibición.

Por último, y sin dejar de tomar en cuenta esta anotación al margen de la constante mudanza de cualquier condición fija, retomo el señalamiento que Georges Bataille hace sobre la desobediencia de los hechos materiales. Para él, el orden no tiene sentido más que a partir del momento en que las fuerzas ordenadas se liberan y se entregan a actividades que no pueden sujetarse ni calcularse. Así, pide retomar la vida humana “en ningún caso, limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales”,¹⁰⁵ con lo que anota que ésta empieza con el quiebre y el desbordamiento de las distribuciones vueltas sistemas incuestionables.

¿Danza disciplinaria o contrapoder silencioso?

La danza irrumpe en los escenarios en el siglo XVII como práctica institucionalizada. Con ello se convierte en un arte especializado que se arraiga en relaciones jerárquicas, reglas y tabúes que forman cuerpos en disciplina, frente al desborde del movimiento en la danza de carácter comunitario y popular, en donde la afectividad surge sin control, el pudor pierde normas y se atenta contra la civilidad y las prácticas autorizadas.

¹⁰⁴ Cfr. P. Lanceros, op. cit., p. 140.

¹⁰⁵ George Bataille, “La noción de gasto”, en *La parte maldita*, Trad. de Francisco Muñoz de Escalona, Barcelona, Icaria, 1987, p. 42.

A partir de aquí, la danza escénica florece como una disciplina que exige cumplir patrones de productividad y eficacia corporal, y el bailarín, entendido como un sujeto constituido dentro prácticas de poder, requerirá de ciertas técnicas corporales para hacer del uso de su cuerpo, un uso eficiente, correcto y que aspire a los mejores resultados. Entonces se empieza a prefigurar el tipo de rendimiento demandado por esta práctica, la cual buscará formar, transformar, corregir, promover aptitudes y cualidades en determinados cuerpos, con la finalidad de calificar su capacidad para ejecutar danza: desde un sistema de soportes institucionales, en este caso las academias que forman a los cuerpos de la danza bajo ciertos parámetros y rangos de movimiento, se niega toda conexión con las diferentes intensidades que pudieran incitar experimentación y alteración al orden establecido. De esta manera, el cuerpo queda reducido a los significados asumidos, negando la multiplicidad que el movimiento pudiera abrir al rozarse con el otro y el propio entorno pleno de fuerzas.

Pese a ello, podremos observar que en esta práctica, la disciplina siempre será desplazada, porque el cuerpo siempre irá más allá de la cuadratura tallada al dejar residuos que nunca alcanzan a disciplinarse. Y aquí cabe anunciar que el poder no tiene en sí un significado sólo despectivo, pues ahí donde hay subjetividad, incluso insurrecta, siempre estará presente el poder impulsando espacios para constituir nuevas relaciones.

Dicho lo anterior, apunto que todo cuerpo, ubicado en las coordenadas del movimiento (según Laban: peso, tiempo, espacio y energía)¹⁰⁶, automatiza cierta motricidad y se forja en esquemas que le definen gestos y demarcan movimientos dentro de un orden que se mira como natural. Estos actos no son automatismos innatos, tampoco improvisaciones sino habilidades motrices que se adquieren por la experiencia y que forman parte fundamental del proceso de culturización de cualquier individuo. Dichas técnicas corporales, definidas como la “forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” o como “el acto eficaz tradicional”,¹⁰⁷ que precisa modalidades de acción y sincronías musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa, alcanzan su nivel óptimo cuando se vuelven reflejos y se reproducen sin esfuerzo de preparación para su ejecución.

Así, aunque el movimiento precisa de la técnica para obtener la funcionalidad necesaria para la sobrevivencia, lo que observaremos en la danza es un uso no habitual

¹⁰⁶ Cfr. Rudolf Laban, *Danza educativa moderna*, Trad. de Amanda Vidal, México, Paidós, 1991, p. 19.

¹⁰⁷ Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, Trad. de Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 337, 342.

del cuerpo forjado desde las llamadas técnicas extracotidianas, que sugieren otros parámetros de movimiento que, a la vez, encierran la libertad del movimiento.

Notaremos que este tipo de técnicas se apoyan en y refieren a las cotidianas, pero desde el trabajo de tecnificación rompen patrones de movimiento asimilados desde la infancia: al hacer uso de un entrenamiento-aprendizaje específico, introducen al cuerpo en una disciplina motriz que desacondiciona y modifica hábitos, primero mecánicamente para, luego, hacerlo orgánicamente, y en el caso de la práctica dancística, modificando visiblemente al cuerpo.¹⁰⁸ De acuerdo a esto, Ferreiro afirma que: “el cuerpo de la danza surge de un escrupuloso trabajo de exacerbación disciplinario que lo lleva al límite de su destreza y lo desnaturaliza, pues no está sometido a condiciones regulares”.¹⁰⁹ Y al someterlo a este trabajo excesivo y minucioso, lo deforma y violenta.

Pos su parte, Hilda Islas diferencia las técnicas cotidianas de las extracotidianas siguiendo a Eugenio Barba:

Para Barba, las técnicas cotidianas no son conscientes, están determinadas culturalmente y se basan en la ley del mínimo esfuerzo; son útiles en el marco de la condición social y el oficio de los individuos. Las técnicas extracotidianas no respetan estos condicionamientos habituales del uso del cuerpo, hacen un derroche de energía y son requisitos para las situaciones que Barba llama *de representación*.¹¹⁰

Y aunque no todos los condicionamientos de las técnicas extracotidianas tienen como fin la representación, en el caso de la danza escénica tratamos con códigos especializados que buscan transformar el cuerpo que se visibilizará en escena. Este cuerpo preparado para la utilización consiente del tiempo y del espacio, responde con un derroche de energía necesario para un trabajo que va más allá de las tareas cotidianas; aunque no está de más apuntar que, parte de este disciplinamiento es aprender a ocultar este desgaste, con el fin de mostrar cuerpos sorprendentes, lejanos al cuerpo finito y común, un cuerpo delimitado y neutro, ajeno a lo sudoroso y agitado del movimiento y del derroche. Así, a pesar de que estas técnicas extracotidianas se sirven de las potencialidades que emanan del cuerpo, ante lo que se escapa y parece inaprensible,

¹⁰⁸ Cfr. Ugo Volli, “Técnicas del cuerpo”, en Eugenio Barba y Nicolás Savarese, (comp.), *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, SEP/INBA/Universidad Veracruzana, 1988, pp. 199-200.

¹⁰⁹ A. Ferreiro Pérez, “Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional”, en *Revista Internacional de Psicología y Educación*, No. 002, vol. 8, México, UIC, julio-diciembre, 2007, p. 36.

¹¹⁰ Cfr. H. Islas, “De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales”, en H. Islas, (comp.), op. cit. p. 535.

ante lo que desborda por su impureza y discordancia, vuelven a la cuadratura, como vimos que sucedió con la danza moderna, que luego de abrir una exploración libre del cuerpo, se le hizo necesario sistematizarlo en técnicas formativas y regulativas del despliegue de sus fuerzas.

Desde esta transformación del cuerpo, no utilitaria de manera inmediata, es que la danza escénica pide legitimar cierta productividad, que se traduce en rendimiento y precisión gestual, pero también en el uso efectivo que se le da al tiempo, que apunta al principio de no-ociosidad, de no derroche, al entrenamiento, al ensayo y a la corrección diaria, lo que prefigura la precisión del movimiento y la obtención de un cuerpo perfectamente definido y moldeado desde la técnica que organiza y enmarca sus fuerzas. Esto podemos identificarlo en el entrenamiento de la o el bailarín, que supone la creación de un cuerpo fuerte, flexible, expresivo, con las exigencias del peso ideal, en donde hay progresos y se valoran los avances, todo con el fin de entrar dentro de los parámetros que exige el cuerpo para la danza. Ejemplo claro es la selección de los futuros bailarines, para lo cual se fijan estándares que predicen el desarrollo corporal afín a lo que un cuerpo de bailarín demanda y que se corresponde con un cuerpo obediente y unívoco.

Esta uniformización de los tiempos que sigue una formación académica y que tiene objetivos bien delimitados, recalca la idea de un cuerpo entendido como máquina analizable y reconstruible, es decir, domesticable. Islas señala que:

El entrenamiento en las técnicas profesionales de danza, desde el ballet clásico hasta muchas de las recientes elaboraciones contemporáneas, se implanta, por un lado, a través de un tejido de aparatos que escolariza, academiza y profesionaliza la tecnificación de los cuerpos; y, por otro, se inscribe en el mercado del arte y sus lógicas de distribución.¹¹¹

Indiferenciados el dominio del cuerpo y el del alma (en una relación no de oposición del cogito frente a lo extenso, sino como producto de las relaciones de poder y saber), en esta formación disciplinar podremos detectar la instrumentalización de la creación al establecer funciones y límites en la exploración sobre el movimiento y de la propia potencialidad del cuerpo, limitación muchas veces sustentada bajo el argumento de que en las escuelas se forman ejecutantes de danza, no intérpretes y mucho menos artistas, retirándole, por complete, la voz al bailarín y limitándolo a se instrumento de creación. Para Ferreiro:

¹¹¹ Ibid., p. 554.

En la danza, los procesos educativos se encuentran mediados por la aplicación de metodologías y técnicas dancísticas específicas y estos procesos mediadores están altamente codificados para su transmisión rigurosa. Las técnicas dancísticas delimitan el contenido y habilidades que deberá desarrollar un alumno; establecen la dosificación y momento de aprendizaje de cada uno de los movimientos del vocabulario dancístico; definen las tareas concretas a realizar a lo largo de una clase: la secuencia y duración de la clase, la secuencia y modo de estructuración de los ejercicios (espacio, tiempo y movimiento), el nivel de ejecución y dominio que son considerados adecuados, etcétera.¹¹²

Así, este tipo de formación se coloca dentro de la definición que Foucault hace de los sistemas institucionales de educación: “una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y poderes que implican”.¹¹³ Pero como he venido anunciando, esta práctica se verá subvertida, quizá excedida.

A primera vista, y a pesar de esta última anotación, en las instituciones dancísticas se forman subjetividades que muestran una micropolítica que configura un discurso de dominación y sometimiento del cuerpo, rangos que tienen que ver con la distribución de funciones alimentadas por el juego permanente de poderes y saberes entre alumnos y maestros, entre coreógrafos y ejecutantes, entre ejecutante y ejecutante, que convierten a la danza en una práctica jerarquizada. Entonces, la danza, normada desde determinada interacción e intercambio de ideas, también nutre una estructura tradicional que se fija en jerarquías como la del autor-ejecutante, en donde se reconoce al primero como el creador que, parafraseando a Jacques Derrida cuando refiere al teatro contra el que escribe Artaud, vigila, reúne y dirige con la finalidad de orquestar su propio pensamiento en cuerpos sometidos a representar, ilustrar o adornar ideas ajenas.¹¹⁴ Esta misma jerarquía la encontraremos con el maestro, que jugará el papel del creador al enseñar cómo hacerse de cuerpos academicistas, bien estructurados y con poco margen de experimentación.

Con la danza clásica presenciaremos el más reconocido ejemplo de este rigor disciplinario (aunque, definitivamente, no el único). Desde mediados del siglo XVII, esta danza construyó un código de movimientos con base en el desarrollo de las posibilidades corporales sometidas por la técnica,¹¹⁵ obteniendo como resultado un cuerpo fuerte y con la voluntad para aumentar aptitudes y capacidades corporales, pero

¹¹² A. Ferreiro Pérez, “Algunas características de la práctica educativa dancística profesional”, en *Danzadance*, secc. Contribuciones especiales, 1999. <<http://www.danzadance.org>> [Consulta: 7 de agosto, 2008]

¹¹³ M. Foucault, *El orden del discurso*, op.cit. p. 37.

¹¹⁴ Cfr. Jacques Derrida, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, Trad de. Patricio Pelñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

¹¹⁵ Cfr. Laura Noemí Papa, “Poéticas del no-poder”, en *Revista DCO*, No. 7, México, febrero-abril 2007, p. 19.

por otro lado, un cuerpo dócil, obediente y con la potencia expresiva sujeta a un código restringido que niega y violenta las fuerzas materiales que lo atraviesan.

Con este sometimiento a las disciplinas del cuerpo tendremos, por un lado, la negación de las limitaciones anatómicas del cuerpo y, por otro, el silenciamiento de la fragilidad, que combate la apariencia demasiado humana de la anatomía y reta la imperfección, en busca de un espacio de trascendencia y de autocontrol, que encubre la finitud de la que la subjetividad porta. Bajo estos criterios, los cuerpos, que se ordenan en bellezas mudas y armónicas, derivan en objetos estéticos, estáticos y sin voz, insertos en una distribución como regulación de un mundo predeterminado, de donde emerge una ejecución dancística como una realidad dominante y cuadrante, reproductora de controles, de lugares y espacios, y sustentada en la formación de cuerpos virtuosos, pero deformados y negados a su sensualidad y sexualidad que, por definición, encarnan.

Bajo esta perspectiva, el bailarín, envuelto en un poder disciplinario y participe de un régimen que lo niega, minimiza y pasma, olvida que su fuerza surge de las múltiples posibilidades que su propio cuerpo personifica. La práctica dancística, ciega ante las múltiples fuerzas que atraviesan lo corporal, sean sexuales, religiosas, sociales, política o económicas, que siempre escapan de la mirada del que observa, impone una relación con el cuerpo que alimenta la oposición dominante / dominado; entonces hace de los espacios que habita máquinas de aprender y de hacer, sin detenerse a mirar procesos alternos de experiencia que, relegados, excluyen otras corporalidades posibles.

Hay que señalar que la práctica dancística instituida, por un lado, hace del cuerpo un cuerpo-instrumento al que hay que modelar eficientemente para que responda a las necesidades de movimiento del creador-coreógrafo; sin embargo, también este cuerpo transgredido, con su propia percepción ampliada, es el que puede dar un giro de posibilidad, presentándose como un lugar para habitarse y como un espacio de creación de nuevas relaciones que la decisión de hacer danza pone sobre la mesa. Así, es importante hacer la siguiente consideración: pensar la práctica de la danza trae consigo el enorme potencial de pensar el cuerpo, ese cuerpo eminentemente sexual y político, ese cuerpo que da temor y del que el bailarín parte para irrumpir estados de cosas y regímenes que lo han estatizado,

Y si esta conciencia de la búsqueda de otras formas de la experiencia, es la que hace que, para Rolnik, sea el artista quien tenga “oído fino para los sonidos inarticulados que nos llegan desde lo indecible en los puntos donde se deshilacha la

cartografía dominante”,¹¹⁶ y que sea quien pueda impulsar un quehacer que cuestiona cualquier relación predeterminada, el bailarín deberá trabajar con el propio cuerpo, es decir, directamente en la exploración de las fuerzas de lo corporal y de otro tipo de relación con éste.

La constante pregunta será cómo provocar un desplazamiento en los espacios configurados por la danza. Me parece, entonces, que una formación tradicional dentro de academias, cerradas a sus propias reglas y procedimientos, exige la apertura de espacios que interroguen y den cabida a otras fuerzas negadas y disciplinadas. Entonces, se vuelve necesaria la reconfiguración de nuevos espacios que pongan en conflicto esferas de experiencia, a la realidad y al mismo sujeto, con el fin de impulsar un arte como práctica, como acto que genere nuevos modos de sentir y que introduzca nuevas formas de subjetividad, sugiriendo, como lo hace Rancière, “una distribución polémica de los modos de ser y de las *ocupaciones* en un espacio de posibilidades”.¹¹⁷

La importancia de esta crítica, que problematiza espacios preconcebidos desde las artes, detrás de las cuales se esconden múltiples acontecimientos, accidentes y fallas, es evidenciar la fragilidad de lo inamovible y de la corporalidad disciplinada, de donde no cesan de escapar movimientos de desestabilización de las distribuciones de los espacios, de los tiempos y las funciones, y que desplazan, como consecuencia, lo sensible, lo visible y lo decible en la reconfiguración de nuevos objetos, sujetos y relaciones. Así, se retoman las fuerzas del cuerpo que irrumpen en el régimen actual, fuerzas que interfieren en la funcionalidad de los gestos y los ritmos adaptados a la sumisión, para impulsar una reconfiguración de los espacios de la danza que, habitados por cuerpos neutralizados por disciplinas y tabúes, se han convertido en mecanizaciones confinadas a la imitación, sin ningún compromiso con la producción de movimiento.

En el caso de la danza, ya advertí que el cuerpo es el sitio de todos los controles. En efecto, el poder disciplinario produce y transforma las subjetividades en y por medio del cuerpo, y la disciplina representa la tecnología moderna para su gobierno, es decir, para crear individuos dóciles y útiles a partir de la definición de lo normal. Sin embargo, dentro de las relaciones de poder se mueven sujetos activos que responden, limitan, inventan y plantean panoramas posibles a la existencia del poder, con lo que se apunta a la libertad como condición de su existencia. Así, el cuerpo en la danza también da cabida a las debilidades, errores y deseos, que fracturan su destino como mero

¹¹⁶ S. Rolnik, *La memoria de cuerpo contamina el museo*, op.cit.

¹¹⁷ Ibid., p. 42.

organismo predeterminado, para ir de un único destino legítimo a la capacidad de polemizar y modificar la distribución de papeles, desafiando las prácticas que lo constituyen inamovible.

Para el investigador mexicano Javier Contreras, “si las prácticas artísticas fracturan nuestra adormilada percepción de la realidad, en la danza esta fractura tiene que hacerse, de manera fundamental a través de y en el cuerpo de bailarines y bailarinas”.¹¹⁸ Pensada desde este lugar, la danza queda lejos de cualquier ensimismamiento imaginario, para colar irrupciones en el espacio plástico que es el propio cuerpo, recordando, por otra parte, la afirmación de Paul Valery: “Un cuerpo tiene, por su simple fuerza y por su acto, poder bastante para alterar más profundamente la naturaleza de las cosas de lo que jamás el espíritu en especulaciones o metido en sueños consiguiera”.¹¹⁹ Vemos, pues, al cuerpo atravesado por circulaciones fluidas, prácticas cambiantes y diferencias inconformes, siempre rozándose con el exterior, abierto al mundo y a sus múltiples texturas, que lo conectan y penetran.

En suma, el cuerpo en la danza, como patrón y ruptura a la vez, efectivamente requiere cierto tipo de disciplina y de repetición, pero es desde esta misma experiencia que el bailarín puede extraerse de lo habitual y estático; cuestionar la significación esencial, aquella que parecía inmortal, para desplegarse, multiplicarse y difuminar fronteras, cuestionar la distribución de territorios como artificios no polemizados, irrumpir, crear y trastocar el orden corporal que ha inmovilizado su propio flujo. Con ello se da pie a la irrupción en patrones dominantes desde el posicionamiento corporal ante la construcción de otro espacio, desde donde el bailarín desconcierta la idea que la institución disciplinaria tienen del propio cuerpo y revela un contrapoder que actúa silenciosamente sobre aquello, aparentemente, inamovible y sobre las técnicas afianzadas en una corporalidad fija.

De esta idea surge una pregunta lanzada por Margarita Baz:

¿Pueden conciliarse los propósitos aparentemente contradictorios que convergen en la formación de bailarines, como la rigurosa disciplina en el contexto de tradiciones culturales que demandan continuidad y metodología de enseñanza que sustenten el desarrollo de habilidades corporales excepcionales, con las exigencias de una calidad artística que sólo puede desarrollar un sujeto en

¹¹⁸ Javier Contreras Villaseñor, “La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana”, en *Revista DCO*, No. 3, México, febrero- abril 2007, p. 12.

¹¹⁹ Paul Valery, *El alma y la danza*, Trad. de José Carner, México, Me cayó el veinte, 2006, p. 54.

condiciones de actualizar permanentemente su potencia creativa, su vocación de frontera, de extravío, de dislocación de los hábitos?¹²⁰

Con ello apunto que, en el cuerpo en la danza hay algo más que disciplina y mero sometimiento, porque su accionar siempre parte de lo excesivo e indócil, que burla cualquier intento de reducirlo a un absoluto y encuadrarlo en un espacio fijo. Ello indica que no podemos hacer una definición tajante de la práctica dancística como mecanización, porque su formación rigurosa, que de forma consciente y repetida afecta al cuerpo actual, simultáneamente excede y da pauta a que el sujeto se recree en otro tipo de experiencias. Y de esta manera, también doy cuenta de que aquellas relaciones de poder jugadas en esta práctica, nunca se limitan a modelar un cuerpo de forma pasiva y receptiva, sino que, inevitablemente, se mueven entre sujetos activos que, a su vez, dicen poder.

Así, desde experimentar a través del movimiento y alimentada de un entorno, la danza propone una nueva relación con lo corporal, pero también logra perturbar la forma de constitución del sujeto, lo que da cabida al ser que danza, es decir, a un sujeto que no es abstracción, que es porque un cuerpo le da vida, corporalidad y movimiento, y que se juega en el riesgo de expandirse y contagiarse del otro. Con ello se busca reconstruir una relación con lo corporal más que biológica, que siembre la experiencia de la duda sobre los significados puestos en los cuerpos, sobre la concepción del bailarín entendido como sujeto sólo receptivo y con respecto al otro que pudiera ser contagiado. Entonces, desde esta experimentación de movimiento, que va más allá del movimiento dancístico, el cuerpo en la danza contemporánea despierta el potencial para reconfigurar terrenos y constituirse como una práctica irruptora e indócil, que es más allá de la disciplina, que es desobediente a su cuadratura, que es fuerza, contagio y falla.

¹²⁰ Margarita Baz, “La formación del sujeto de la danza: el despliegue de los escenarios rituales”, prólogo a A. Ferreiro Pérez, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, op. cit. p. 14.

IV. LA EXPERIENCIA CORPORAL EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

La parte final de este trabajo discurrirá en torno a la práctica de la danza contemporánea entendida como un espacio de resistencia jugado desde la experimentación de lo sensible; partiré de la concepción, ya anunciada, del cuerpo capaz de transformar los patrones que se le han impuesto y de incidir activamente en la variación de su entorno. Así, desde una serie de aproximaciones teóricas y tomando conceptos prestados de la filosofía, buscaré resaltar el potencial, siempre excesivo, de lo corporal, que se pone de manifiesto en la danza y, en particular, en la contemporánea.

Asimismo, plantearé algunas de las formas en que el cuerpo irrumpe el orden de las relaciones que, silenciosa y cotidianamente, intentan regular y disminuir su potencial, por lo que se hace capaz de ampliar y transgredir modelos establecidos, problematizando, a la vez, la forma en que es pensado.

A lo largo de estas anotaciones hay que tener presente que, si bien en todo momento hay técnicas y procedimientos que el individuo aplica sobre él mismo y sobre los otros, éstas no sólo son tecnologías en términos de obediencia; también pueden ser de resistencia: resistencias que se mueven dentro de relaciones de poder siempre inestables, por lo que dan cabida a estrategias para modificarlas o al menos para enunciar posibilidades de modificación que siempre varían.

Entonces, ésta no es una propuesta que anime un sujeto empoderado de otros saberes y deberes, con lo que se insinúa el concepto de *liberación* como una esencia humana que ha perdido frente a formas determinadas y reglas coactivas, y que hay que rescatar. En lugar de ello, me parece que se trata de entender la producción de modos y posibilidades de existencia como experiencia que valen en el momento mismo, en su estar constituyéndose, porque al realizarse escapan de los saberes constituidos y de los poderes, que “se alzan por un instante, y este movimiento es el importante, esta es la oportunidad que hay que aprovechar”,¹²¹ como afirma Deleuze, que detecta la fuerza y capacidad de resistencia que trasgrede cualquier cuadratura en el estar haciéndose, siempre en curso, en cada ensayo, ejecución o tentativa.

Así, desde diferentes perspectivas intentaré repensar a el cuerpo en la experiencia dancística como un modo de existencia, lleno de conmociones en la medida en que se genera, ya no como un trazo preestablecida sino desde la experimentación del

¹²¹ G. Deleuze, “Control y devenir”, en op. cit., p. 276.

movimiento; con ello, intentaré poner de manifiesto que resistir es una práctica y tendrá que jugársele cotidianamente, en este caso en la ruptura que el bailarín hace desde el propio cuerpo y en su presencia en cualquier escenario, porque creo que éste es la responsabilidad a la que se ha adscrito.

El exceso desbordado en el cuerpo de la danza

El cuerpo, inscrito en el control minucioso de sus operaciones, guiado por la finalidad de asegurar la eficacia en su actividad y encauzado hacia la utilidad de su accionar, se convierte en fuerza de trabajo por los sistemas de sujeción y corrección que lo someten, transforman y perfeccionan sin cuestionamientos y ningún tipo de conciencia corporal, con lo que se espera obtener corporalidades útiles y dóciles. El cuerpo entendido de esta forma, como “el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre”,¹²² tal como lo define Mauss, se presenta como objeto de dominación desde la regulación de sus actividades y su reducción a fines utilitarios.

Desde el acatamiento de prácticas que definen actividades, métodos de gestión del espacio y cálculos del tiempo y del movimiento, se espera forjar un cuerpo productivo, sometido a relaciones de fuerzas irreductibles a la violencia. Para Foucault, esta serie de acciones, actos que incitan, inducen, desvían, facilitan, “no son simplemente un arte de distribuir cuerpos, de extraer de ellos y de acumular tiempo, sino de componer una fuerza para obtener un aparato eficaz”,¹²³ que hacen de las iniciativas del cuerpo, una lista de actividades rutinarias, controladas y seleccionadas, en donde se definen y delimitan las maneras de ver y organizar la vida.

Aquí me interesa destacar cómo esta regulación no sería necesaria si del cuerpo no emanaran fuerzas excesivas, o si éstas alcanzaran a ser mermadas con la acción productiva. Y tal exceso de lo corporal, bien lo podemos señalar en la festividad popular, en donde al cuerpo se olvida del pudor y la medida, por lo que representa un obstáculo para afirmar cualquier hegemonía; este cuerpo insurrecto, que contagia del gozo de la anticivilidad y del gasto gratuito e irrazonable del danzar, obliga a buscar formas de unificarlo en los parámetros de lo permitido.

Parece, pues, que contra el orden siempre amenazado por la irruptiva potencia de lo corporal, la disciplina sirve para distribuir funciones, espacios y tiempos de la

¹²² M. Mauss, op. cit., p. 342.

¹²³ M. Foucault, *Vigilar y castigar*, op. cit., p. 168.

materialidad y la fuerza del propio cuerpo: por un lado, de la seguridad de un tiempo útil y sin distracciones, en donde quede la certeza de que el cuerpo está abocado sólo al ejercicio que le ha sido signado, con lo que se asegura que nadie permanezca ocioso e inútil; por el otro, de la creación de espacios útiles, en donde se distribuyen corporalidades formadas por movimientos normalizados y en relaciones sin problematizar.

Bajo este control se relega al cuerpo a un espacio-tiempo delimitado por sus ocupaciones, con la imposibilidad de rebasar el área restringida. Y dentro de esta cuadrícula, la extracción de la mayor fuerza útil del tiempo y del espacio asignado a un cuerpo trabajando, con el claro objetivo de sumar y capitalizar resultados palpables, deja entrever la siguiente conclusión: un cuerpo disciplinado, regido por el cruce entre productividad y docilidad, es un cuerpo eficaz.¹²⁴

Seguido de ello, el cuerpo, enmarcado en parámetros de productividad, limita su actividad al uso del mínimo gasto de energía, que reduce cualquier fuerza que quisiera desprenderse y desordenar las relaciones establecidas. Bajo este régimen, las actividades, automatizadas y encarnadas en el cuerpo, esconden cualquier fallo que devenga de lo excesivo, lo que hace que el derroche y el desorden sean aplacados por la actividad productiva y disciplinada. Desde otra perspectiva, Rolnik mira en este control, la instrumentalización de los procesos de subjetivación y de creación, en los cuales “la potencia de invención es capturada por el capital al servicio de la creación de territorios-estándar”.¹²⁵ Con ello, se configuran subjetividades como territorios de existencia homogeneizados desde la organización espacio-temporal, en donde se pierde la escucha, ya que la creación se transforma en fuerza de trabajo, producción y genera una identidad útil para la institución disciplinante.

A continuación, y en referencia a eso excesivo que rebasa toda fuerza limitada a una finalidad específica, resaltará el gesto inútil que podría definir a la propia práctica del cuerpo en la danza. Para este fin me apoyaré, principalmente, de G. Bataille.

Iniciaré afirmando que, para este autor, cuando la actividad humana se vuelve reductible a procesos de producción y conservación, refleja la minoría de edad de la humanidad, porque admite “el derecho de adquirir, de conservar o de consumir

¹²⁴ Cfr. *Ibid.*, p.156.

¹²⁵ S. Rolnik, *El ocaso de la víctima*, en *Caosmosis Biblioweb*. <<http://caosmosis.acracia.net/>> [Consulta: 30 de julio, 2008]

racionalmente, pero excluye, en principio, el gasto improductivo”.¹²⁶ Observa que la concepción de lo útil, limitado a la adquisición y a la conservación de bienes, por un lado, y a la reproducción y a la conservación de la vida, por otro, esconde al placer dosificado y regulado. Ello parece sugerir que, sobrevivir es posible sin un exceso y desborde que sacuda nuestras relaciones establecidas, en donde el esfuerzo se limita a las necesidades fundamentales de la producción y la conservación; para este filósofo, tratándose de placer y de lo excesivo en general, “tanto si se trata de arte, de vicio tolerado o de juego, queda reducido, en definitiva, en las interpretaciones intelectuales corrientes, a una concesión, es decir, a un descanso cuyo papel sería subsidiario”,¹²⁷ en donde se esconde el miedo a todo aquello que no puede ser controlado.

No obstante, la capacidad de derroche y de destrucción que presenciamos en nuestras sociedades, muy pronto nos hace incapaces de justificar utilitariamente ciertos desbordamientos de energía que hacen sucumbir a la obediencia, insinuándose la necesidad y lo inevitable de lo excesivo.

Siguiendo este argumento, Bataille enfatiza el gasto incondicional, aquel gasto reservado a las formas improductivas del consumo de energía (diferentes a aquellos modos de consumición que sirven como medio de producción para la conservación de la vida y la actividad productiva, regularmente compensados por la adquisición), y dirige su investigación a la pérdida, observando que mientras más grande sea, más sentido da. Bajo este argumento, los lujos, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos y suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa, son actividades que tienen su fin en sí mismas, aunque en realidad, “los hombres se encuentran constantemente comprometidos en procesos de gasto”.¹²⁸ Entonces, habría que pensar que el ser humano, para ser un ser humano, demanda ser excedido, lo que evidencia que este derroche es parte de la vida y que es imposible reducirla a patrones de producción y consumo, con lo que se enfoca al juego que se opone a la mera eficacia y que busca los movimientos no valorizados por la adquisición.

En el caso de cierto tipo de danza, la promesa del resultado de un cuerpo fuerte y expresivo, exige del bailarín un derroche. Sin embargo, este derroche que se escucha en la respiración agitada, que se siente en el sudor y se mira en el cansancio, muchas veces es considerado un fallo, negado desde el vano intento de encuadrarlo con prácticas que

¹²⁶ G. Bataille, “La noción de gasto”, en op. cit., p. 28.

¹²⁷ Ibid., p. 26.

¹²⁸ Ibid., p. 42.

cuadriculan la voluptuosidad corporal en los diseños de las instituciones de formación y en los del coreógrafo-creador, extrapolándose a la concepción que el propio bailarín tiene de sí. Derivado de esta negación, observaremos al cuerpo disciplinado como el instrumento que responde a los mandatos de un patrón al que debe reconocer imitando, por lo que un espejo es imprescindible para poder corregir la imagen actual y encausarla al modelo de movimiento a alcanzar, ello a costa de aberraciones corporales que se traen como consecuencia (por ejemplo, cuerpos deformes, asexuados y oprimidos por la batalla perdida contra el tiempo).

Aquí presenciamos el aparente triunfo de los caracteres fijos que hacen del hábito la forma estable de conocimiento que, como dice Ferreiro, “lleva a la pose, a la interpretación canónica de movimiento, a la interpretación habitual de las figuras, [reduciendo a la danza] a una sucesión de figuras, de imágenes, de posiciones o de esquemas de corporalidad anticuados uno tras otro”.¹²⁹ Bajo esta perspectiva, la danza se concibe como una práctica separada de la fuerza, de la vida, de la presencia, en busca del rendimiento físico y el uso eficiente del tiempo; así como una práctica que busca la precisión gestual, la nitidez del cuerpo y la correcta ejecución del movimiento, engrosa las filas de aquellas creaciones instrumentalizadas en distribuciones espaciotemporales cerradas, carentes de la capacidad de transformarse en relación al acontecer potenciador, sin ninguna propuesta de resistencia a los mecanismos paralizantes del poder, y sin ningún desafío al régimen que las define.

Entonces, el cuerpo entendido sólo como el instrumento del bailarían, de ninguna manera permitirá “la experiencia del arrebato, del vértigo: de esa tensión que conduce a vivirse a sí mismo como potencia”,¹³⁰ potencial que ha sido minimizado y devaluado: por una parte, su trabajo pocas veces se entiende como formación profesional y, por otra, el derroche de energía, definitorio para las prácticas hechas desde las técnicas extracotidianas, se trata de ocultar con la finalidad de mostrar una apariencia de ensueño y de rítmicos cuadros dancísticos en gran parte de la historia de la danza que, no está por demás señalar, es una historia de la negación del cuerpo, que lo ha construido al nivel de las identificaciones, las representaciones y la ordenación jerárquica. Con respecto a ello, Contreras ejemplifica: “A la danza y al cuerpo de las mujeres se les pide que no se contaminen de su condición carnal –que por favor no nos

¹²⁹ A. Ferreiro Pérez, “Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional”, en *op. cit.*, p. 40.

¹³⁰ *Ibid.*

la recuerden- y de su historia, que no hablen de sus determinaciones, que no se nos muestren en su materialidad”.¹³¹

Sin embargo, este ocultamiento detrás de las formas académicas e institucionalizadas de la danza, delata un *algo más* que encontraremos casi de forma obsesiva: el exceso del gasto físico desde la propia técnica de entrenamiento y la falta de producto obtenido del acto mismo del bailar, que no se dirige a una meta competitiva ni funcional. Así, del lado del entrenamiento está la inevitable repetición que se roza con lo rutinario (de la clase de técnica de formación dancística, que consiste en la repetición relacionada con la disciplina que busca tallarse en el cuerpo y que requiere de *eso más*), en donde la cuadratura del cuerpo siempre será transgredida, así como la satisfacción inmediata que el movimiento de una clase brinda. Y del otro lado, del estar haciéndose de la danza, el momento específico del accionar del bailarín, se registrará por la acción y no por un producto final para ser consumido.

La paradoja de este cuerpo, que se juega entre la disciplina y el derroche, evidencia aquel gasto escondido bajo la productividad, un gasto que propicia una experiencia más allá del simple movimiento, y que exalta el doble juego que va de la disciplina cuadrando, al cuerpo excediendo por energía física. De esta manera, en la formación de los cuerpos para la danza ya institucionalizada, se aprecia el trabajo disciplinar que busca que no se escapen fugas de energía que develen un cuerpo incontenible. No obstante, anoté que de tal sometimiento, primero deriva la danza moderna y el grito del cuerpo queriendo hacer bailar el ritmo interno, tan incognoscible e indomable que no se puede evitar volver a encuadrarlo. Hasta llegar a la búsqueda en un movimiento que intenta librarse de patrones que lo definan, que responde y se hace desde el exceso que viene de las fuerzas del propio cuerpo y del entorno indefinible, fuerzas que rebasan cualquier técnica o principio dancístico.

En el cuerpo en la danza encontramos un gasto real que deja salir los síntomas del agotamiento, que se palpa en el sudor y se siente en la respiración, desde donde se sabe un cuerpo vibrante y no instrumental, y más que biológico, cadencioso. Así, siempre evidencia aquel gasto sin reserva que, según Bataille, compromete la actividad humana: el cuerpo de sus practicantes se encuentra a sí mismo en el entrenamiento y en la acción de la escena, siempre con algo más que la disciplina y la productividad.

¹³¹ J. Contreras Villaseñor, op. cit., p. 11.

Desde otra aproximación, que se acerca al gasto inútil de las artes, encontraremos a Roland Barthes cuando refiere al teatro de Baudelaire, un teatro sin texto, lleno del espesor de signos y sensaciones edificadas en escena, artificios sensuales, gestos, tonos, distancias y luces, que señala un cuerpo expuesto y exterior, como si llevara en sí “la ultrapresencia misma de un mundo excesivo, como el del haschisch, en el que nada es inventado, pero en el que todo existe con una intensidad multiplicada”.¹³² Lo mismo podríamos decir del cuerpo en la danza, que contiene energías que lo atraviesan y que logran una fascinación por la intensidad del derroche, que muchas veces produce hasta dolor, un goce que escapa de la disciplina, que fisura la totalidad que encierra, esa que reduce al cuerpo a una estructura fija o a un sistema delimitado, a favor de una ruptura que se ejecuta desde la sensibilidad que se juega entre tensiones, en el contacto y el contagio, en lo inestable que asoma lo indisciplinado del cuerpo negado y violentado.

Finalmente, retomo la afirmación de Ana María Martínez de la Escalera con respecto al cuerpo como una práctica excediendo posturas, figuras, control y la armonía del movimiento: “El cuerpo practica en virtud de la acción no para llegar a un fin del que él sería sólo instrumento. Si el cuerpo construye, en el caso del danzante mundo, esto es si habita, es porque reconfigura la sensibilidad y los vocabularios de lo humano más allá de lo que hoy valoramos como humano”.¹³³ Veremos en los cuerpos de los bailarines más que un lugar para habitar, el habitar que es retomado de Heidegger, aquel que hace al mundo, que no limita al alojamiento y que se extiende hacia el propio construir, como el lugar que comienzan a ser algo,¹³⁴ poniendo en evidencia que, “el cuerpo no es un contenedor ni un agente. Las acciones del cuerpo disuelven la oposición entre pasividad y actividad, agente y paciente. El cuerpo más bien se ejerce”.¹³⁵ Así, la danza descansa sobre el cuerpo para materializarse y, los cuerpos que bailan producen y son simultáneamente producidos por su danza, por lo que veremos al danzante y a la danza convergiendo en la misma acción de bailar.

Este cuerpo ejercido queda rebasado, desbordado por lo excesivo, pero, además, va más allá: abre nuevas puertas a prácticas y propuestas escénicas que portan en sí

¹³² Roland Barthes, “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, en *Ensayos críticos*, Trad. de Carlos Pujol, Buenos Aires, Seix Barral, 1972, p. 52.

¹³³ Ana María Martínez de la Escalera en *Memorias del encuentro internacional: Mirar adentro y mirar afuera de la danza*, México, Danza Teórica, 2007 <<http://www.danzateorica.com>> [Consulta: 30 de marzo de 2008]

¹³⁴ Cfr. M. Heidegger, “Construir, habitar y pensar”, en *Conferencias y artículos*, Trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Serbal, 1994. <<http://www.heideggeriana.com.ar>> [Consulta: 27 de abril, 2008]

¹³⁵ A. M. Martínez de la Escalera, op. cit.

mismas la posibilidad de transgredir lo cotidiano, removerlo y contagiarse de la escucha de la alteridad en el propio cuerpo, obligando a replantear un cuerpo siempre en proceso de experimentación y de ruptura de la docilidad que ha negado la multiplicidad que emana de él mismo.

El cuerpo siempre inacabado de la danza

El sometimiento a un orden y el resguardo de cierta identidad del cuerpo neutralizan su potencia generativa y cierran cualquier espacio que inicie un cuestionamiento y reconfiguración de regímenes que limitan a las múltiples corporalidades a parámetros que excluyen otras posibilidades.

Frente a las totalidades cerradas en sí mismas, en primer lugar recorro a la siguiente afirmación hecha por Foucault: “Esta identidad, bien débil, no obstante, que tratamos de reunir y preservar bajo una máscara, no es más que una parodia: lo plural la habita, innumerables almas se enfrentan en ella; los sistemas se entrecruzan y se dominan unos a otros”.¹³⁶

En el enfrentamiento al establecimiento de supuestas características definitorias de la subjetividad, me parece importante citar otra aproximación, la de Rolnik. Para ella, la posición identitaria es la que frena los colapsos de sentido que problematizan y movilizan la constitución de nuevas subjetividades. Desde el concepto de cartografías, entendido como la invención de estrategias para la constitución de nuevos territorios, espacios de vida y de afecto, propone la búsqueda de salidas en donde parece no haberlas, lo que vuelve necesario desintegrar territorios ya obsoletos y sin sentido, para formar otros que logren expresar afectos contemporáneos: su objetivo es trazar y reconfigurar territorios que acaben con las identidades y los inamovibles. Dice, pues: “Pretender que nuestras cartografías sean puras, eternas, universales o simplemente verdaderas en sí mismas es repetir exactamente lo que hace enfermar y callar la diferencia, calcificar lo existente, impotentizar la vida, trabar la procesualidad del ser, frenar la historia”.¹³⁷

Luego de leer estas dos posturas, me parece que el papel que a la danza le toca jugar en el enfrentamiento a la condición de visibilidad pura e inamovible, es el de impulsar la apertura a otro tipo de relación con lo corporal, que inicie un

¹³⁶ M. Foucault, *Nietzsche, la genealogía y la historia*, op. cit., p. 66.

¹³⁷ S. Rolnik, *El malestar en la diferencia*, op.cit.

cuestionamiento a las prohibiciones dentro de las que se enmarca su movimiento y que frenan su transformación constante.

Ya apunté que el cuerpo del bailarín siempre excede a las técnicas disciplinaria y de entrenamiento que buscan someterlo; al intentar insertarlo en rutinas predeterminadas y ajenas a su voluptuosidad, asoma una indisciplina que se rebela ante la cuadratura del entrenamiento recibido, lo que lo lleva a reelaborar su actividad en el movimiento y accionar el espacio que habita. Así, el bailarín sugiera tener un potencial generador, lo que implica que su vida corporal, pensada como meramente biológica y sometida a dominios inmóviles, vueltos prohibiciones y tabúes, quede rebasada.

En esta dirección, el cuerpo, que es el que manifiesta, habita y transforma al reaccionar a través del contacto con las fuerzas múltiples de su entorno, excede, rompe y remueve cualquier intento de identidad. Con ello, se vislumbra la plasticidad, a primera vista física, que del cuerpo se asoma, llegando a la siguiente afirmación: no hay un cuerpo como superficie cerrada, porque éste es su construcción siempre provisional, nunca evidente, completa o como dato neutro, porque siempre está en proceso de cobrar y dar significados. Entonces, se da lugar a su constitución a través de muchos cuerpos, fuerzas y flujos, siempre rozándose con el exterior, que conecta con el mundo y con sus múltiples texturas, al tiempo que se deja penetrar. Por eso, el cuerpo siempre será más que aquel único, distante y genial, pensado como el ente que nos conecta a un mundo ajeno, limitado a su forma inmediata y perceptual, mero receptáculo y médium que descarta toda relación de actividad y generación de nuevas relaciones.

Así, ese aquí y ahora corporal que afecta la sensibilidad de otros cuerpos, creando y cifrando significado, lejos de brindar características identitarias, salta como un estado de constante movimiento al que casi es imposible arrancarle una definición. Entonces, el cuerpo franquea los límites que lo condicionan a responder bajo determinados parámetros y dentro de los que se le intenta encerrar, y se torna ambivalente, inacabado y siempre excesivo. Bajo esta perspectiva, Valery sugiere que: “El cuerpo, que es lo que es, de pronto ya no acierta a contenerse más en la extensión. ¿Dónde ponerse? ¿Dónde devenir? Es Uno querer jugar al Todo”,¹³⁸ que se juega en la apertura que da el movimiento, en el encuentro abierto, en tensión, nunca resuelto y que desborda la identificación que hace del otro un objeto evaluado desde la mirada distante.

¹³⁸ P. Valery, op. cit., p.50.

Pensado de esta manera, el cuerpo en la danza siempre se acciona por las relaciones que establece con el mundo, y no sólo a partir de la disciplina que lo ha estatizado, lo que lo impulsa a producir nuevas vinculaciones que lo liberen de su condición pasiva y vuelvan productor de otras formas de existencia cuando resistencia y creación se reencuentran en la exploración corporal de la danza. Entonces, esta práctica asume la tarea de proponer formas para accionar al cuerpo como motor de nuevas relaciones, lo que la lleva a reconstruir modos de sensibilidad y de relación con el otro a partir de la fragilidad de lo nunca acabados y de lo abierto a la exploración.

Así, este cuerpo vulnerable, participe de un espacio habitado, llenándose y llenando de significados, que siente al ser impactado, que percibe y utiliza los sentidos, haciendo que lo vivencial sea corporal y al mismo tiempo generador de relaciones desde el exceso y la gratuidad que lo define, abre su posibilidad como acontecimiento al engendrar formas que vislumbran el borde de algo más que irrumpe y rompe toda normatividad. Parece que lo palpitante en el exceso que provoca actos inútiles y gratuitos, ese *algo más* que interviene en la relación entre cuerpos, apela al encuentro, a las fuerzas y a las presencias vivas que nunca terminan de afectar.

Y la danza, que en su accionar inexorablemente implica al propio cuerpo, genera nuevas formas de pensarlo, amplía la capacidad para vencer las limitaciones vueltas prohibiciones y, así, crear y recrear significados que reflejen la actividad actual que se entrecruza con el horizonte de lo posible: el modelo a alcanzar huidizo, el constante *casi* que indicará siempre alguna corrección, vuelve al cuerpo perpetuamente transformable, quiebra la propia imagen e insinúa otros cuerpos posibles a los que ha presumido la historia de la danza. Y aquí es importante resaltar que tal posibilidad se encuentra siempre al borde de lo establecido, marginal a cualquier régimen que se piense hegemónico y que intente estatizar al libre y movimiento.

De esta manera, en este planteamiento se enfatizan dos caras de la preparación extracotidiana del cuerpo en la danza. Por una parte, podemos observar en las clases de técnica de formación dancística una serie de ejercicios estructurados, rutinarios y limitados a ejecutarse. Aquí pareciera inevitable que cada técnica dancística limite la constitución corporal a determinadas formas y calidades de movimiento, ya que cada entrenamiento implica ciertas habilidades motrices, cierto uso del tiempo, del espacio y del propio cuerpo, y por tanto, trae consigo un encuadre o clara forma de movimiento, que bien podría cerrarse a otras posibilidades.

Sin embargo, el otro lado se desprende de esta automatización que lleva a la generación de asociaciones relacionadas con las sensaciones y la reflexión del propio cuerpo, y la ampliación de las coordenadas del movimiento (peso, tiempo, espacio y energía): en estos cuerpos formados desde la conciencia corporal, encontramos la facilidad de asociar y accionar nuevas perspectivas, desde donde se supera la rigidez y se constituyen procesos que traen imágenes, no como meros fenómenos espectaculares sino como la apertura a nuevas relaciones y espacios desde donde el cuerpo propone otras experiencias, desde las que se desborda y rompe con lo disciplinar.¹³⁹

Vemos que, a partir de las relaciones que los bailarines constituyen con su cuerpo, inmersos en la paradoja de la disciplina que nunca los termina de abarcar, la producción de nuevas relaciones mira desde otra perspectiva todo aquello que ha sido mecanizado y pensado como si siempre hubiese sido así, para, entonces, adentrarse en el no retorno que consume al presente, que acaba con la visión de hábito de cada movimiento ejecutado y que se abra ese otro movimiento, contagioso, y que exige arriesgarse en la exploración del propio cuerpo.

Retomo una vez más a Bataille; inspirada en lo que piensa sobre la poesía y el erotismo, podría atisbar que el cuerpo excedido por la danza propone espacios simbólicos que dejan de serlo para adquirir consecuencias prácticas al diluir y proponer otras formas posibles: “Por tanto, en cierta medida, la función creativa compromete la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales, que sólo pueden dar vértigo, o a la rabia”.¹⁴⁰ Esta irrupción que viene de un campo de fuerzas activas, corresponde a un proceso de subjetivación en donde se configuran sujetos posicionados en un espacio y tiempo que trastocan y rebasan, y pone en el centro a los cuerpos desfalleciendo, que van en sentido contrario de la muerte en busca de la apertura de otro tipo de relaciones y de su polémica. Así, desde este sitio, el cuerpo en la danza pudiera adentrarse a la incertidumbre del movimiento que abre nuevas formas de abordarlo y rompe las formas que lo han definido y violentado.

Considerar al cuerpo como centro de potencia y transformación, que es en movimiento, y es movimiento en tanto realización de lo que está latente y que su

¹³⁹ Cfr. Medardo Tapia, “El espacio íntimo en la construcción intersubjetiva”, en Emma León y Hugo Zemelman, (coords.), *Subjetividad: umbrales de pensamiento social*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 163.

¹⁴⁰ G. Bataille, “La noción de gasto”, en op. cit., p. 30.

entorno le sugiere,¹⁴¹ deja de lado la concepción de conciencia intelectual como la vía obligada para el conocimiento verdadero; en lugar de ello, la conciencia se constituye potencialmente como “dispositivo de registro de los cambios que el cuerpo experimenta en la exploración sensorial y motriz”,¹⁴² y ya no como aquella puesta en juego en las danzas cuyos movimientos preestablecidos es necesario repetir hasta que el cuerpo los automatice y así, éste pueda ser manipulado. Tendremos, entonces, una perspectiva del cuerpo que ya no es la que lo envuelve en formas predeterminadas, y que Naverán critica: “Al pensar en danza pensamos en códigos formales, asociados a pautas de movimientos extracotidianas”.¹⁴³ Entonces, se busca avanzar al estudio de la desestructuración de los gestos y movimientos, conjugados con elementos que vayan sugiriendo desde el entorno y sus roces, con el fin de irrumpir en aquellos códigos vacíos de sentido y sin tensiones que nos sacudan.

Es así que el cuerpo en la danza sugiere ser más que un cuerpo y éste ser más que un cuerpo último: al ponerse en actividad la presencia actual y física, como conjunto de fuerzas atravesando, se recrea a partir de lo sensible del otro, y no como una forma proyectada en categorías ya dispuestas. Y esta sugerencia la retoma la danza contemporánea, que busca potenciar movimientos que disloquen la realidad, que reten la concepción que se tiene de la propia danza al dar cabida al juego de la improvisación, al tacto, a la fragmentación, al ensamble arbitrario y a las yuxtaposiciones, con lo que pudiera romperse con las convenciones de cuerpos que se adecuan a los códigos de docilidad de la disciplina, que establecen distancias desde un único frente y se afianzan en la negación y violentación de la propia sensualidad de lo carnal.

El cuerpo silenciado irrumpe desde la danza

Al inicio de este trabajo señalé a lo sensible como marca de la subjetividad que se inscribe en el cuerpo y separa al hombre de lo divino. Pese a ello, aún se relega por considerarse mera apariencia desde la omnipresente mirada que, ahora, proviene de lo inteligible, asociado a la hipotética representación de formas claras y puras de lo real, que esconden la fragilidad de las identidades y la multiplicidad de las equivalencias. Así, entre la oposición de lo evidente y lo solamente vivido y en constante fuga, la vida

¹⁴¹ Cfr. Adriana Guzmán, “Cuerpo: movimiento, potencia, centro de lo posible”, en *Revista DCO*, No. 7, México, febrero-abril 2007, p. 22.

¹⁴² M. Tampini, op. cit.

¹⁴³ Isabel de Naverán, “Colgado en plena pausa”, op. cit., p. 378.

parece un sistema incorpóreo que busca enmarcar todo aquello que se insinúe volátil, incluido el propio cuerpo que no deja de avanzar hacia la muerte.

En este sentido, para alcanzar esta inteligibilidad que va de la mano con el conocimiento claro y distinto, veremos que desde la mirada propuesta por la semiótica, a la lengua se le otorga el privilegio de ser intérprete: desde la significancia (es decir, la propiedad de significar) representa cualquier otro sistema. Este privilegio se asocia a las unidades que la conforman; es decir, los signos que producen y reciben los mismos valores de referencia por todos los miembros de una comunidad. Con ello se advierte que, las relaciones entre sistemas semióticos se rigen por el principio de la no redundancia, es decir, de la no sinonimia entre sistemas, lo que implica que no se pueden decir las mismas cosas desde dos sistemas constituidos de manera diferente, por lo que la lengua será llamada para traducir e interpretar a la sociedad.¹⁴⁴

Según Émile Benveniste, que el signo lingüístico sea unidad con identidad pura de sí y con significancia clara de entre los demás signos, le otorga a la lengua su jerarquía, como el más importante de los sistemas lingüísticos, autorizándola a traducir cualquier otro sistema que, por no componerse de signos, requiere de su apoyo para ser traducido. Como resultado de ello, tendremos a la realidad recubierta de signos y hecha comprensible sólo desde la palabra, delimitada a un espacio estrecho, que oculta las marcas de la irrupción incontrolable de los juegos del pensamiento y lenguaje, y que no responden a una articulación sistemática del discurso.

Con respecto al anterior presupuesto, y considerando a la danza en particular, se observa que el arte no tiene un repertorio reconocido y finito de signos que sugieran de manera unívoca (porque las relaciones significantes de estos lenguajes hay que ubicarlos dentro de una composición) ni reglas de disposición que gobiernen sus figuras, tal como lo hace el signo. Benveniste apunta que:

El arte no es nunca aquí más que una obra de arte particular, donde el artista instaure libremente oposiciones y valores con los que juega con plena soberanía, sin tener *respuesta* que esperar, ni contradicción que eliminar, sino solamente una visión que expresar, según criterios, conscientes o no, de lo que la con posición entera da testimonio y se convierte en manifestación.¹⁴⁵

Esta forma de entender el arte, que recuerda a Luc Ferry y a los mundos pequeños coexistiendo desde su propio tiempo y espacio, sin la guía de ningún tipo de coordenadas externas ni de algún mundo compartido, apunta, también, a una ausencia

¹⁴⁴ Cfr. Émile Benveniste, “Semiología de la lengua”, en *Problemas de lingüística general II*, Trad. de Juan Almela, México, S. XXI, 2002, pp. 56, 58, 66.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 62.

de repertorio de signos reconocidos o estables que sugieran de manera unívoca, lo que hace necesario servirse del sistema semiótico para que el arte pueda ser interpretado y accesible a los demás.

De cara a la jerarquía del discurso entendido como mero medio de trasmisión de ideas, lleno de implicaciones y de formalizaciones concretas de las relaciones del saber y del poder, Artaud refiere al diálogo como la manera de expresión de la psicología occidental, manifestando su desencantamiento de la palabra por la obsesión que se tiene de expresar todo desde ella, incluido al teatro, con lo que ha relegado a la vida frágil e inquieta porque sus formas no la alcanzan.¹⁴⁶ Vemos pues, que del paso que va de la sensación que mana de la vida, al signo legible, transmisible para la interpretación, no basta la mera mediación que diferencia inteligiblemente al mundo.

Así, en el reconocimiento de la materialidad y lo vivo detrás de las palabras, lo gestual aún no escindido del habla, se realza la parte física que se ha dejado de nombrar y que Derrida enfatiza al referirse al teatro de la crueldad:

Al desconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado de rechazar jamás.¹⁴⁷

Tal parece que aún queda por descifrar aquel horizonte abierto por el tacto y su roce continuo con la vida, aquella presencia que, rozándose con las fuerzas del mundo y materializándose en el cuerpo, habla del ser humano recreándose en experiencias surgidas de la actividad y de la obra, adheridas a lo vivo y vivido, y no sólo como abstracciones separadas de su fondo,¹⁴⁸ afirmación que reivindica al cuerpo como plataforma para recrear relaciones vacías, ya que él mismo es materia, vida y fuerza.

Y si la meditación, que implica la reflexión interna hecha desde un yo, posiciona al acto de pensar como la única experiencia válida, por pretenderse vacía y desligada de los sentidos y del entorno material, Rolnik entrevé que:

en la relación entre la subjetividad y el mundo interviene algo más que la dimensión psicológica, [definido como] las facultades de memoria, inteligencia, percepción, sentimiento, etc., como el operador pragmático que nos permite situarnos en el mapa de los significados vigentes, funcionar en este universo y manejarnos en sus paisajes.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Cfr. A. Artaud, "Cartas sobre el lenguaje", op. cit., p. 134.

¹⁴⁷ J. Derrida, op. cit.

¹⁴⁸ Cfr. Leticia Flores, "Inventar el erotismo desde el silencio", en *Intersticios*, No. 4, vol. 2, México, UIC, 1996, p. 85.

¹⁴⁹ S. Rolnik, *¿El arte cura?*, op.cit., p. 5.

Para esta autora, eso más que rebasa al yo identitario y afecta más allá de los sentimientos, es la sensación que perturba directamente al cuerpo y que lo lleva a experimentarse como intensidad, sensación y deseo. Rolnik, que distingue la percepción de la sensación, sabe que ésta última evoca un encuentro que rebasa las formas que la primera vislumbra: “La percepción del otro trae su existencia formal a la subjetividad, su representación; mientras que la sensación le trae su presencia viva”.¹⁵⁰ Y como la sensación es molesta porque no se ubica en el mapa de sentido del que disponemos, porque no encaja en signos interpretables de manera unívoca, cada vez que se puede, se apacigua tras discursos formalizados y formas cerradas. Pero, sin que esto pueda evitarse, el cuerpo, inserto en las coordenadas del tiempo y el espacio ya no meramente conceptuales sino partícipes de la potencia del arraigo a las fuerzas del universo físico, social y cultural, se presenta como un lugar para descubrir, destruir y construir significados, avivando fuerzas que el lenguaje ya no alcanza a nombrar.

Entonces, encontraremos la disposición del sujeto que busca, ya no la palabra directa sino aquella experiencia de reelaboración de relaciones que han perdido frente al lenguaje, como una forma de la subjetividad encarnada, es decir, como una forma posible de posicionarse en la presencia propia y en la relación con los otros a través del tacto y del cuerpo dejándose sacudir por las diferentes fuerzas que lo conforman. Como ejemplo de esta subjetividad experimentándose en sensaciones y deseos propios de la carne, tendremos el caso del cuerpo en la danza, que claramente se enfrenta a su concepción como sistema, ya que siempre será más que una suma de signos e implicará una significación productora de sentidos siempre diferentes por el movimiento que de éste se desprende.

Si bien, ninguna semiología del movimiento se formula en movimiento, por lo que se requiere de la mediación de la lengua para un intento de interpretación de la experiencia dancística (ejemplo de ello es este trabajo, que inspirado en el cuerpo huidizo que encontramos en la danza, intenta traducir aquello de lo que nunca se podrá arrancar una definición total), aún cabe la pregunta de si es posible abarcarla desde la inteligibilidad de un lenguaje articulado, es decir, del lenguaje verbal. Podemos ver a la danza como un lenguaje, porque es productora de significado, y los significados no sólo se producen a través de la palabra, pero todavía esto queda rebasado.

¹⁵⁰ S. Rolnik, *El ocaso de la víctima*, op.cit.

Nacida silenciosa y, a diferencia del teatro que ha recorrido un largo camino para eliminar o resignificar su palabra, la danza siempre ha tenido en la mira al cuerpo como su mayor potencial y temor, como acción, gesto y movimiento, como una realidad que excede el significado que la palabra podría brindarle, con lo que se vuelve desobediente a las cuadraturas del lenguaje y recalca el “efecto de la corporalidad, de la singularidad, de la vivencia interna y asombroso de lo orgánico”,¹⁵¹ que perturba un estado de cosas vacío de sentido.

Desde la majestuosidad del ballet clásico, que hizo del cuerpo del bailarín un cuerpo violentado por tabúes que le reprochaban madurar, mostrarse voluptuoso, sexual y fallido, y la danza moderna, que fijó una serie de códigos de movimientos que tenían como objetivo anclarse al cuerpo para expresar emociones de forma controlada, podemos identificar el intento de un movimiento que surge del interior y busca traducirse en técnicas codificadas, desde donde se propone la búsqueda del propio lenguaje capaz de expresarse mediante un cuerpo que habla, con gestos limitados, bien estructurados y aptos para interpretar significados previamente establecidos.¹⁵² En estas tradiciones dancísticas, aún está el intento de una transmisión que implica la codificación de los saberes del campo de la danza, que produce una cierta relación con el cuerpo que se mueve en una normalidad que niega lo que la excede.

En este contexto, considero que el reto de la danza contemporánea, que ya no se sustenta sólo en la técnica formativa, es moverse de cualquier estereotipo (de cuerpo, movimiento, entrenamiento, escenarios) y admitir la entrada del potencial energético del movimiento que emerge del cuerpo inalcanzable; entonces “el cuerpo ya no se comprende ni como recipiente o masa de modelar para emociones, ni como material para adueñarse de sí mismo”,¹⁵³ sino como materia sensible, subjetividad en acción y en relación con el mundo, abierta a nutrirse del encuentro con otras propuestas y de los materiales que la actualidad procura, a la vez que propone nuevas relaciones para cuestionar órdenes que hoy parecen inamovibles. Vemos, pues, que la potencia del movimiento libre del cuerpo se da en la experimentación que se aleja de la mera interpretación, esa que no produce ni problematiza relaciones trazadas, que acordada en

¹⁵¹ José Luis Rodríguez García, “A. Artaud: la verdad y el cuerpo enfermo”, en *Verdad y escritura*, Bogotá, Anthropos, 1994, p. 110.

¹⁵² Gerald Siegmund, “El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción”, en J. A. Sánchez y J. Conde-Salazar (ed.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 55.

¹⁵³ *Ibid.* p. 58.

definiciones dadas con antelación, reproduce los mismos cuerpos violentados por límites estáticos y autoritarios.

Así, esta danza, que potencia las sensaciones del propio cuerpo, no busca establecer una relación verdadera con lo real ni su imitación, descartando la superioridad de la palabra y su interpretación, tal como lo hace aquel teatro que Derrida sabe que se tiene que restaurar desde “una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto”.¹⁵⁴

El tacto y su contagio, que toca sin tocar, que no es escritura ni imagen fija a la que se puede regresar cuantas veces uno quiera, hacen de la danza una posibilidad que rebasa la relación entre comunicación y significado, esa que produce signos obvios y estereotipados, para ir en busca de lo que golpea al cuerpo, a una dimensión sensorial que se le desliza a toda definición, que va más allá de cualquier significación e interpretación y que requiere de un constante trabajo de invención de sentido.

La propuesta de Artaud sobre el teatro de la crueldad, donde denomina lenguaje a eso inalcanzable (aunque siempre aclara que es un lenguaje que escapa al dominio de la lógica de la palabra), refiere a un pensamiento cercano a lo sensible, a un lenguaje físico destinado a los sentidos: “Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje concreto”,¹⁵⁵ que, en definitiva, no es el de la palabra.

Esto físico y a la vez no traducible que se encuentra en la escena dancística, presenta una complicación incluso para los análisis teóricos que, como éste, buscan un acercamiento a aquello efímero, que es el acto del danzar, y que lleva intrínseco al cuerpo y a las fugas de energía que se disparan. Y como el objetivo de la tesis es rehacer un lenguaje que pueda insinuar esta experiencia, en seguida expondré algunos intentos por comprender el desliz que deja al descubierto el hueco entre cuerpo y lenguaje, en donde se evidencia que “se trata de dos cosas que no se pueden unir nunca porque siempre hay algo entre medio”,¹⁵⁶ que no se agota en la lógica de las oposiciones ni en el intento de comprenderlo desde un lenguaje debidamente articulado, porque es deseo y desmesura.

¹⁵⁴ J. Derrida, op. cit.

¹⁵⁵ A. Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, op.cit., p. 42.

¹⁵⁶ Jerome Bel, “Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje”, en J.A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar (ed.), op. cit., p. 77.

Con el fin de acercarme a aquello indecible de la danza, recorro por un momento a la posibilidad del sentido obtuso (que debo señalar, se apoya de características muy singulares de la fotografía) que Barthes analiza desde algunas imágenes filmicas, este tercer sentido que obliga a una práctica interrogativa por trastornar el campo del sentido desde gestos inútiles, sin límites precisos, que no se rigen por leyes estáticas, cerradas e inmutables. Parafraseando a este autor, puedo decir que la danza es aquello que no puede describirse, como una suspensión entre la definición y su aproximación, como la representación que no puede ser representada, que empieza donde acaba el lenguaje articulado y que va más allá de la comunicación y la significación.¹⁵⁷ Como en lo obtuso, hay algo en la danza que queda fuera del lenguaje articulado y de cualquier sistema, disloca el sentido y hace imposible la paz de la denominación.

Sin embargo, con la danza nos enfrentamos a un cuerpo orgánico, vivo y presente en el momento en que eso obtuso se asoma, a diferencia de los fotogramas propuestos por Barthes.

Vuelvo, entonces, al cuerpo del bailarín, en acción y habitando un espacio, todavía como algo físico y potente que no se deja alcanzar, que deja correr un *fluir* de imágenes con potencia y, efectivamente, sin transmitir mensaje ni proponer diálogo a la manera de un instrumento de expresión, sino anunciado la posibilidad del rompimiento con formas planteadas como únicas. Vuelvo, también, a ese accionar que ocupa físicamente un espacio, que remite a la práctica constante y a la construcción de un sujeto activo desde el trabajo de entrenamiento y en la escena, que se sirven de lo excesivo que es el cuerpo mismo.

Vuelvo a la repetición que lleva a la organicidad en el movimiento, siempre dejando ecos físicos que, si bien podemos observar en la transformación del cuerpo del bailarín, también escapan en los destellos de las imágenes imposibles de aprehender y de repetir, porque en el presente que implica todo acto, cada gesto no puede repetirse del mismo modo; los movimientos no valen dos veces e invitan a buscar otra cosa dentro de ellos. Esta singularidad de los movimientos de donde se desprenden imágenes fugaces, sin pausa ni regreso, paradójicamente, se escapa de la repetición que la práctica dancística exige y que, a al vez, potencia la fuerza del movimiento. Así, J. Vidiella, teórica de danza y performance, anota: “En los momentos de aplicación, reivindicación,

¹⁵⁷ Cfr. R. Barthes, “La imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 61, 64.

reproducción y reinscripción de la norma, es posible a la vez la subversión de la norma, puesto que nunca se concreta una repetición exacta”.¹⁵⁸

De esta repetición se genera aquella entidad virtual, evanescente o efímera, que surge de intensidades provocadas por cadencias, ritmos, desplazamientos, giros, extensiones, flexiones, contracciones, caídas, recuperaciones, percusiones, tensiones, intenciones, silencios, es decir, del movimiento; y me parece que esto que se escapa y que reconfigura al espacio, proviene del material e inmanente cuerpo (la danza es cuerpo, control muscular y esquelético, se ubica en las coordenadas tiempo-espacio, inexorablemente dentro de la gravedad), siempre inasible, como apunta Rosales:

los signos [si es que así les podemos llamar] de la danza perpetuamente encadenan una contradicción, se ofrecen y no están; están, pero en fuga permanente; son perennes, pero su perpetuidad es la del instante; están inscritos sobre la misma arena que los signos del deseo, son al unísono acumulación y derroche, del todo semejantes al fenómeno erótico que tiene, como la poesía y la música, signos que en su culmen expresivo ya no significan; trascienden así la comunicación; devienen comunión.¹⁵⁹

Por su parte, Valery que, específicamente, mira en la bailarina a un ser divino, también reconoce que es el cuerpo con el que se danza, el que arraiga a una realidad que comparte y a la que vuelve incesantemente:

Mujer danzando es ella, y cesaría divinamente de ser mujer si al salto inicial pudiese obedecer hasta las nubes. Mas como no podemos ir al infinito, ni en sueño ni en vela, a sí ella vuelve de continuo a ser ella misma; deja de ser copo, ave, idea, y en fin todo lo que a la flauta pluguiese que fuera, porque la misma Tierra que la envió la vuelve a llamar, y la devuelve jadeante a su naturaleza de mujer y a su amigo...¹⁶⁰

No obstante la innegable materialidad, nada queda sino la llama del instante del movimiento que no volverá, lo que vemos y más de lo que vemos, lo que sucede y genera algo más que sentido, porque perturba, irrumpe, rompe y asoma la posibilidad de la multiplicidad de relaciones que se pudieran surgir en torno a lo corporal. Pero nada queda, más que esa orgánica experiencia imposible de concretarse sin la repetición, y la repetición que, finalmente, rebasa al mecánico decir, limitado a lo informativo de la comunicación y a la interpretación de la significación.

Entonces, la danza como un arte finito, no deja tras de sí más que energía que se escapan. Ningún objeto la abarca,* dejando ante nosotros más que la transmisión de

¹⁵⁸ Judit Vidiella, “Performatividad y poder”, en *Revista DCO*, No. 7, México, febrero- abril 2007, p. 7.

¹⁵⁹ G. E. Rosales, op. cit., p. 57.

¹⁶⁰ P. Valery, op. cit., p. 19.

* Este acto, con consecuencias plásticas, que aparece desde el cuerpo, se fuga en lo efímero, y sus valiosos intentos de notación no logran abarcar la totalidad de esta realidad escénica: “suceda lo que suceda en el acto o en la obra artística de danza, nada hay que permanezca, como no sea el testimonio

fuerzas entre cuerpos que cada vez es única, como una imagen que no se congela, pero que impacta, yendo del poder a las potencialidades y poniendo en movimiento a la vida al provocar tensiones entre lo que es y, al mismo tiempo, deja de serlo para volverse otra cosa igual de huidiza.

Este acto escénico, efímero y performativo, que se escabulle de la fijación material e intemporal, de vana descripción y vano esfuerzo de decir lo indecible, se postra en la fisura que rompe toda idealidad de lo que se ha dicho que debe ser el cuerpo del bailarín, abriéndose como un lugar de resistencia; porque es la danza una posibilidad para cuestionar la falla que pregunta por el significante, porque es desde la danza que se pone en entredicho el dominio aquel logos que asocia a la filosofía con la filosofía del lenguaje que ya no da crédito al conocimiento que otro tipo de expresiones pueden brindar, sea la danza o la música.¹⁶¹

Parafraseando a Derrida, en referencia al teatro artaudiano, habrá que pensar posibilidades que vayan más allá de una danza ideológica, encerrada en un cuerpo negado, domesticado, violentado y lleno de de tabúes, de comunicación e interpretación, que pretenda transmitir un contenido, darnos un mensaje único, digerido y sin cuestionamientos, y que no se agote en su propio tiempo y espacio, para, entonces, pensar en un arte que no se encierre en su propia subjetividad y capaz de incidir en su entorno y de enfrentarnos con propuestas que rompan alguna de las estructuras que se han fijado en cada uno de nosotros.

Tenemos aquí la “invitación a la explosión de un espíritu que se rebela y revela en el cuerpo purgado y apestando y de la solemne dilapidación de las potencialidades expresivas que viene a significar quiebre de la hegemonía de la palabra y del lenguaje escrito-muerto”.¹⁶² Desde esta perspectiva habrá que buscar una danza que no describa lo que es y hace el ser humano, que perpetúe una idealidad al enmarcar y violentar al cuerpo, para, entonces, trazar el camino que potencia una danza que siempre se antoje irrepresentable, pero no incuestionable, ni siquiera impensable.

imaginario, afectivo quizá, impreso en la mente de los protagonistas y sus espectadores” (G. E. Rosales, op. cit., p. 54); y aunque es verdad que al final del proceso creativo queda una coreografía que puede formar parte de un repertorio, obtenerse registros fotográficos o videográficos (que por otra parte, a partir de ello se puedan promocionar bailarines, compañías y coreografías, mostrando un producto a consumir para integrarse a la dinámica mercantil del arte), el momento del hacer de la danza siempre será un momento que se evapora y escapa de todos estos documentos: “Las obras de danza existen mientras dure su estadia en el foro. Ningún registro, por tecnificado que sea, puede preservar la absoluta integridad de tales acontecimientos” (Ibid., p.13)

¹⁶¹ Cfr. Eugenio Trias, “El canto de las sirenas”, en *El mundo*, España, Año VXII, No. 5720, miércoles 10 de agosto, 2005. <<http://www.elmundo.es/papel/2005/08/10/opinion>> [Consulta: 12 de enero, 2008]

¹⁶² J.L. Rodríguez García, op. cit., p. 431.

La propuesta de Artaud habla de un juego perpetuo de espejos “que pasa de un color a un gesto y de un grito a un movimiento, nos conduce sin cesar por caminos abruptos y difíciles para el espíritu, nos hunde en un estado de incertidumbre y angustia inefable que caracteriza la poesía”;¹⁶³ y quizá este juego de ruptura de tiempos y espacios es lo que la danza contemporánea intenta concretar al eliminar la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, fragmentado, alegórico y ampliado desde movimientos contrapuntísticos, repetitivos, con cuadros que no tiene una relación lógica secuencial, que dicen un espacio significativo que no puede ser descrito solamente desde la plástica o la música o desde movimientos puntualizados y asilados... y hacerlo llevaría a empobrecerla.

Germina, entonces, esa danza heterogénea con potencia interna, que hace posible lo múltiple, efervescente, vital, como corriente abierta, que exige volverse curioso y desobediente, asombrarse con la vida al ser impactado por imágenes y sus fugas, atravesando y perturbando al cuerpo en la danza, para hacer de su presencia en el espacio un momento de conmoción, en donde el potencial de las fuerzas que fluyen en lo corporal sea retomado y repotencializado. Así, el cuerpo en la danza se desvía de la palabra por el silencio, que deviene en movimiento y abre otro mundo posible, con imágenes que no cesan de desplazarse, de componerse y descomponerse.¹⁶⁴

La danza, que no está en la lengua, que no puede asirse ni limitarse a palabras, la danza que se vive directamente cuando la presencia se asoma por el cuerpo, se convierte en un arte que escucha al cuerpo desde su inagotable significación e indocilidad.

¹⁶³ A. Artaud, “Del teatro balines”, op. cit., p. 73.

¹⁶⁴ Cfr. G. Deleuze, “El agotado”, en *El Vampiro Pasivo*, Trad. de Ernesto Hernández, No. 18, Santiago de Cali, febrero-marzo, 1997.

A MODO DE CONCLUSIÓN: LOS CUERPOS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

*Si consideramos que la práctica artística consiste en actualizar sensaciones,
hacerlas visibles y decibles, producir cartografías de sentido,
y que la sensación es la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de la alteridad del mundo
que piden paso y llevan a la quiebra a las formas de existencia en vigencia,
podemos afirmar que actualizar estas fuerzas es socializar las sensaciones,
comunicando a un colectivo las nuevas composiciones de fuerzas que lo afectan
y lo hacen derivar hacia nuevas configuraciones.*
S. Rolnik.¹⁶⁵

A lo largo de este trabajo presenté algunas consideraciones que, me parecen, debieran tomarse en cuenta para impulsar un replanteamiento de la noción del cuerpo en la danza, reflexión que se insinúa de manera especial en el quehacer de la danza contemporánea; a saber: 1. Partiendo de la paradoja del cuerpo del bailarín, que se juega entre la disciplina y el derroche, mencioné las fuerzas excesivas de lo corporal que no alcanzan a ser mermadas con la acción productiva ni con disciplinamientos cuadrantes; así, eso excesivo, que rebasa toda fuerza limitada a una finalidad específica, se resalta en el movimiento del cuerpo que baila. Incluso detrás de las formas académicas e institucionalizadas de la danza se delata ese *algo más* que encontraremos, casi de forma obsesiva, en la técnica de entrenamiento corporal, pero también en la falta de producto obtenido en el acto mismo de danzar. 2. Señalé que, aquel cuerpo ejercido y desbordado por lo excesivo en la acción del cuerpo en movimiento, va más allá: concebir al cuerpo del bailarín como un cuerpo conscientemente produciéndose y repensándose, abre puertas a nuevas prácticas y relaciones con lo corporal, que portan la posibilidad de transgredir la condición pura e inamovible del cuerpo identitario, encerrado en las prohibiciones y tabúes propios de este quehacer. Tal parece que ello se logra desde el contagio que emana del cuerpo moviéndose, como un estado de extrañeza que convoca a dejarse penetrar por las fuerzas del entorno y hacer del flujo de sus propias tensiones, un disparo de energías. 3. Finalmente, sostuve que la danza evidencia que siempre quedará por descifrar aquel horizonte abierto por el tacto y el roce continuo con la vida y las fuerzas del mundo; aquella presencia, que es el propio cuerpo, rebasa la mera suma de signos para ser descifrados y reclama, más que una interpretación, la actividad del pensamiento como un espacio para reinventar la experiencia del cuerpo en la danza.

¹⁶⁵ S. Rolnik, *El ocaso de la víctima*, op. cit.

Dicho lo anterior, en estas últimas páginas me gustaría sugerir algunas de las nociones que se presentaron a lo largo del texto en torno al cuerpo en la danza, como un ejercicio de descripción de algunos de los distintos cuerpos que en se asoman e irrumpen esta práctica.

Cuerpo paradójico.

El cuerpo de la danza es un cuerpo paradójico porque se juega en la tensión constante entre la disciplina y la indisciplina, sin quedarse en alguno de los lados para siempre. Entonces, encontramos que si las técnicas de entrenamiento lo pueden encuadrar en patrones de movimiento y someter a prohibiciones que arremeten contra su sensualidad, también son éstas las que abren una posibilidad de un uso del cuerpo, las que dan una conciencia de movimiento e incitan a la rebeldía contra ellas mismas, y en donde el cuerpo se asoma como una fuerza difícil de controlar.

Cuerpo asignado.

El planteamiento tradicional del cuerpo en la danza, lo ubica ajeno a las fuerzas que vienen de su entorno (sean éstas sociales, políticas, económicas, culturales), a la vez que neutraliza las que fluyen en él mismo en un encuadre disciplinar que frena el movimiento vital de creación, el desvío y la multiplicidad. Aquí, el cuerpo está inscrito en una distancia que define y diferencia espacios que se miran ajenos entre ellos, como espacios –sometidos a condiciones distintas y que permanecen aislados entre sí, [porque] en un principio ningún cuerpo pasa de un espacio al otro”.¹⁶⁶ Y en esta clara división entre adentro-afuera se denota un espacio que excluye e ignora, cerrado, preestablecido y presumido como verdadero.

Bajo esta lógica, por un lado tenemos al cuerpo ejecutante de la acción escénica y, por el otro, a aquel que la mira desde la visión distante. Pero, también, encontramos al cuerpo del que ejecuta bien distanciado de la voz de quien dicta los designios de la acción, trabajando cada uno desde su zona asignada, limitado a lo que debe y se le pide ser, y negando cualquier ejercicio que pudiera cuestionar tal orden delimitado. Con todo ello, observamos una división de funciones sin polémica, que limita, por un lado, al bailarín a bailar y al espectador a mirar, al bailarín a bailar y al coreógrafo a crear,

¹⁶⁶ J. Conde-Salazar, “El ojo en la llaga”, en José Antonio Sánchez, (dir.), *Artes de la escena y la acción en España: 1978-2002*, op.cit., p. 369.

siendo ésta una asignación que niega todo espíritu crítico, en donde se excluye el carácter material y sensible de lo corporal que contagia y franquea distinciones.

Respecto a ello, Derrida, inspirado en el teatro de la crueldad, plantea la distancia de papeles asignados como lo que ~~no~~ hace otra cosa que consagrar con insistencia didáctica y pesadez sistemática la no-participación de los espectadores (e incluso de los directores y los actores) en el acto creador, en la fuerza irruptiva que se abre camino en el espacio escénico”.¹⁶⁷ Si bien este autor no hace referencia directa a la danza, en las prácticas en donde penetra la presencia de otro (del otro con quien se comparte escena pero, también, del otro con quien se comparte el espacio escénico), hay que reflexionar sobre lo corporal como lo que va más allá del cuerpo limitado a una práctica adormilada, sin fugas y meramente visual.

Cuerpo neutralizado.

Los designios que, tradicionalmente, definen al cuerpo en la danza, lo encierran en disciplinas que cancelan todo tipo de interrogación. Aquí, el cuerpo se considera como si tuviera un orden en sí y verdadero, como si fuera transparente, preciso, perfecto, neutro, no contaminado ni rozado por otros cuerpos ni por su propio ambiente. Con ello, se resalta un toque de fantasía que, pareciera, nada tienen en común con lo múltiple y cambiante que fluye dentro de la propia corporalidad, porque siempre aparecen más allá de uno mismo, siempre como otros, bien encuadrados, domesticados y obedientes.

En esta relación con un cuerpo impostado de significados asumidos, limitado a parámetros bien organizados y permitidos por lo disciplinario, e inscrito en formas preestablecidas para moverse, se perpetúa un estado de cosas que niega la contaminación de las fuerzas atravesando y turbando la piel. Y por consecuencia, deriva en relaciones de poder esencializadas, que delimitan al cuerpo a ser ejecutante de una danza reproductora de códigos e interpretaciones unívocas, demarcada en fronteras, reservas y mutismos, lo que hace que se vuelva cómplice de un poder hegemónico, que la encasilla en patrones de cuerpos prohibitivos y potencial escondido. Entonces, pareciera que esta práctica se conforma por cuerpos anestesiados, en el sentido en el que Rolnik propone el concepto de anestesia sensible, como el estado del espectador-consumidor, emparejado al artista inofensivo en estado de goce narcisista;¹⁶⁸ es decir, como cuerpos caracterizados por la mirada que remarca un individualismo sin ningún

¹⁶⁷ J. Derrida, op.cit.

¹⁶⁸ Suely Rolnik, “La memoria del cuerpo contamina el museo”, op.cit.

tipo de cuestionamiento y desde donde se olvida la capacidad inventiva y de extrañamiento ante estados de cosas.

Este tipo de cuerpos, que no reclaman ninguna responsabilidad y se presentan adormilados dentro del proceso de producción de sí mismos, así como en las relaciones que se sustentan en su entorno, es una herencia de la que la escena contemporánea no ha podido desprenderse por completo.

Cuerpo indisciplinado.

Ante el apaciguamiento geométrico que divide entre sala-escenario, ejecutante-coreógrafo o disciplina-sensualidad, se posiciona el reto del cuerpo en la danza contemporánea. Así, frente a las corporalidades asignadas, neutras, univocas, individuales, autónomas y distantes, la danza pone especial atención en las condiciones de posibilidad exaltadas por lo corporal entendido como lo múltiple, irruptivo y amplificador de relaciones inestables.

Visto así, el movimiento del cuerpo rompe cuadros preimaginados y disciplinas que, por igual, someten y tallan a cualquier corporalidad. Con esta ruptura se genera un vacío que exige asumir la responsabilidad de enfrentar la falta de designios ajenos, lo que lleva a la exploración en la propia potencia. Esta anotación recuerda a Derrida, al referirse al hueco que queda cuando la jerarquía del autor se trastoca y nada, anterior a la producción misma de la obra, queda por decirse. Entonces, aparece ese vacío que ya no obedece ningún decir previo, y que se acerca al movimiento libre y espontáneo del cuerpo bailando:

En cierta forma, la responsabilidad de la escritura, de lo que llamamos creación en general, se vive como algo hueco, proveniente de un vacío —una especie de *kenos* de la escritura—, de tal forma que, en el fondo, lo que habría que decir no existiría antes del *acto* de decir; porque si el contenido de lo que estuviera por decirse fuera previo, no habría, por un lado, responsabilidad *qué* asumir, no habría riesgo, y, por otro, veríamos reconstituirse al mismo tiempo la dicotomía y la jerarquía entre el autor, el texto y la escena.¹⁶⁹

Con esto quiero decir que, desde la mirada en donde el cuerpo ya no se considera modelo ideal y unívoco, sino aquello excesivo que ningún lenguaje alcanza en su totalidad, se rebasa la percepción de la forma encuadrada y se da el impulso para que los cuerpos generan experiencias productoras de sentido, siempre insuficientes e indóciles ante cualquier estado de cosas o relación tipificada. Vemos, entonces, una

¹⁶⁹ J. Derrida, “Las voces de Artaud, entrevista con Èvelyne Grossman”, en *Magazine littéraire*, Trad. de Dulce María López, No. 434, 2004. <<http://caosmosis.acracia.net/?p=450>> [Consulta: 10 de enero, 2010]

ruptura constante de significados que requieren de una exploración continua que, en la danza, se da desde el movimiento. Así, será la exploración en el movimiento, que se deja tocar por la multiplicidad de las fuerzas que atraviesan, lo que volverá al cuerpo desobediente a los patrones que lo habían estatizado.

Con ello reaparece el cuerpo sin recato y que niega las formas de apropiación institucionales, que elimina jerarquías y distinciones, que apela a la producción de nuevas experiencias corporales y a la problematización de todo espacio preconcebido, aquel que buscaba esconder accidentes y fallas. Y de este modo, se da cabida a los movimientos de desestabilización que desplazan, como consecuencia, lo sensible, lo visible y lo decible de regímenes inamovibles, activando el sentido vital que contiene la danza cuando reclama repensar y reconstruir al espacio de lo corporal.

Bajo esta perspectiva, tenemos la propuesta de una concepción del movimiento sin tapujos, gozoso, contagioso, impactante, perturbador, como un movimiento sin movimiento dancístico, y concebido fuera del límite del cuerpo prefigurado. Y si este movimiento, abierto a otras corporalidades, posee la indocilidad necesaria para interrogar la práctica dancística, también trae consigo el cuestionamiento a los hacedores de escena limitados a ser agentes de discursos cerrados, formulados con antelación y restringidos a ser vehículo de sentidos a priori, para empezar a concebirlos como subjetividades en acción y con gran fuerza crítica. Así, los nuevos planteamiento del quehacer dancístico no anuncian una nueva manera de moverse sino una experiencia que rebasa las cuadraturas de las técnicas de formación disciplinar y a la mirada prohibitiva del cuerpo como exceso y exuberancia; y ello plantea una nueva sensibilidad que rompe con las relaciones cuadradas y sometidas, para dar un paso más allá de la

Al final, tenemos que la danza contemporánea abre un espacio al movimiento que se alimenta de la indisciplina y de la multiplicidad del cuerpo que, aunque nunca es totalmente libre, en esta práctica encuentra un lugar para experimentarse sin recato.

Cuerpo táctil.

Partícipe y constructora de un cuerpo, la danza abre un horizonte desde el tacto y el roce continuo con lo que le rodea. En este sentido, y para hacer frente al cuerpo vuelto blanco de vigilancia y control por los ejercicio de poder, Rolnik propone un cuerpo dispuesto a ser afectado por las fuerzas del mundo y sensible a las vibraciones nerviosas que recorren la carne (llamado por esta autora, *cuerpo vibrátil*), con lo que reconoce la potencialidad de las fuerzas que se disparan de lo vivo como producto de nuevas formas

de la experiencia: “Conocer el mundo como materia-forma convoca la percepción, operada por los órganos de sentido; en cambio, conocer el mundo como materia-fuerza apela a la sensación, engendrada en el encuentro entre el cuerpo y las fuerzas del mundo que lo afectan”:¹⁷⁰ así, éste es un encuentro que rebasa lo ya visto y escuchado, y que se propone desobstruir el acceso a lo sensible que acerca al otro, al entorno, a lo vivo, y que potencia las fuerzas de lo corporal.

En este contexto, me parece pertinente señalar la distinción que Benjamin hace entre el mago y el cirujano en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en donde el primero cura al poner su mano sobre el enfermo, es decir, desde la distancia del mero toque, mientras que el segundo lo hace por medio de la intervención que implica penetrar el interior del paciente al introducirse operativamente. Esta diferenciación se corresponde a la hecha entre el pintor y el operador de la cámara (como es bien sabido, este trabajo está dedicado a la nueva percepción de la obra artística que se abre con el cine), que da lugar a imágenes cualitativamente diferentes. Respecto a esto, Benjamin dice: “Las imágenes que ambos extraen son enormemente distintas. La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad”,¹⁷¹ es decir, de acuerdo a una forma distinta de concebir el arte: al arte de masas, más cercana a la compenetración intensa que da lo táctil y que deja de lado la visión cautivadora, volviéndose un proyectil que se impacta en el espectador. Entonces, eso táctil, semejante al paseo distraído entre lo arquitectónico, remite a un cierto tipo de percepción que va del recogimiento y del hundimiento ante la obra, a aquella obra que va hacia el espectador, hacia la masa que “baña con su oleaje, la envuelve en su marea”,¹⁷² y que genera un tipo de recepción no sólo visual y de formas a contemplar, sino sensorial que, desde el acostumbramiento del habitar, penetra al cuerpo y desobstruye su potencialidad.

Cuerpo contagioso.

La danza, que reclama el tacto y el eco entre corporalidades, y que elimina las fronteras del cuerpo individual, produce un potencial que despliega energía, líneas de tensión, campos de fuerza, zonas de riesgo, imágenes sin significación directa ni promesas de

¹⁷⁰ S. Rolnik, *El ocaso de la víctima*, op.cit.

¹⁷¹ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op.cit., p. 81.

¹⁷² *Ibid.*, p. 93.

desenlaces digeridos, que desplazan, constantemente, a los convocados por el movimiento. Este despliegue de fuerzas, que se provoca por el vaivén del cuerpo en la danza, va más allá del escenario delimitado por cuatro paredes, para ir directamente a la sensación del otro, haciendo que el movimiento se vuelva vivencia corporal.

De este modo, veremos que el danzante, además de movilizar al propio cuerpo, convoca, rompe, reconstruye y encarna los vínculos entre corporalidades, con lo que remueve las fuerzas de la vida. Haciendo referencia a esto último, cito a Rolnik:

En el encuentro, los cuerpos, en su poder de afectar y ser afectados, se atraen o se repelen. De los movimientos de atracción y de repulsión se generan efectos: los cuerpos son invadidos por una mezcla de afectos. Eróticos, sentimentales, estéticos, perceptivos, cognitivos etc.... Y tu cuerpo vibrátil va aún más lejos: dichas intensidades, desde el mismo momento en que surgen, ya trazan un segundo movimiento de deseo, tan imperceptible como el primero.¹⁷³

En esta especie de contagio, aparece un espacio que no se puede definir sólo por sus características técnicas, así como un cuerpo que se juega y se construye en el encuentro plástico, donde cualquier delimitación limitante queda rebasada. Si a partir de este sitio, entendido en términos de Heidegger,¹⁷⁴ pensamos al cuerpo, como un habitar el espacio, es decir, como un situarse en el mundo no limitado a un territorio que demarca un adentro y un afuera, abierto al encuentro, y como un ser afectando y dejándose afectar, podemos afirmar, como lo hace D. Najmanovich, que “el cuerpo no puede ser pensado como un recipiente que nos contiene ni una muralla que nos aísla, es lo que se forme-deforme-transforma y conforma en el entramado de la vida”,¹⁷⁵ ya que éste, afectado por la alteridad, moviliza las subjetividades y borra la frontera entre territorios. En este sentido, también Rolnik dice: “Nuestro cuerpo tiene una potencia absolutamente fundamental en cuanto vivo que es la potencia de ser afectado por las vibraciones de la realidad en cuanto campo de fuerzas y no en cuanto forma”,¹⁷⁶ concepción de lo corporal que se enfrenta al cuerpo limitado por prohibiciones y jerarquías, y que da lugar a la desobediencia de lo ambivalente explorado en el movimiento.

Esta nota me parece significativa porque la presencia visible del que habita la escena es la que potencia el encuentro, ya que se vuelve un espacio convocante, pero

¹⁷³ S. Rolnik, *Cartografía Sentimental*, Trad. de Andrea Álvarez Contreras, Buenos Aires, 1993. <<http://www.hernankesselman.com.ar>> [Consulta: 30 de julio, 2009]

¹⁷⁴ M. Heidegger, “El arte y el espacio”, en *Revista Eco*, Trad. de Tulia de Dross, Tomo 122, Bogotá, junio 1970. <<http://www.heideggeriana.com.ar>> [Consulta: 2 de mayo de 2008]

¹⁷⁵ Dense Najmanovich, “Del cuerpo –máquina al cuerpo-entramado”, en *Revista DCO*, No. 9 y 10, México, enero 2008, p. 96.

¹⁷⁶ S. Rolnik, “Redefinamos utopía como los mundos que se crean según lo que la vida colectiva pide”, en *Eutsi*, pagina de izquierda antiautoritaria, 2007. <<http://eutsi.org/kea/>> [Consulta: 2 de mayo de 2008]

que, además, se deja afectar, desplazando aquella subjetividad unívoca que mira a lo otro desde un yo exterior e interpretativo. Por ello, considero importante recalcar la consigna del cuerpo del bailarín de mostrarse ante otros en escena, desde formulaciones corporales pulsantes que no se encierran tras una cuarta pared ni se detienen por la técnica de formación dancística –restringida a ser una disciplina cuadrante-, o por el prototipo de cuerpo bien definido.

Veremos que, a través del movimiento, el cuerpo en la danza busca un contacto que apele al gozo desobediente; entonces se lía con los otros a través de la atmósfera que respiran y que habitan, y evoca al impulso y el instinto de tocar (a veces sin tocar), para mantenerse despierto por el deseo. Y es que el cuerpo es vulnerabilidad y fuerzas, y desde ahí activa flujos vitales que ponen en cuestión a la distancia y a los encuadres fijos, así como a los lugares asignados que responden al cuerpo disciplinado, para, entonces, potenciar aquel eco que disloca sentido y cuestiona al cuerpo pensado sin ningún tipo de polémica.

Cuerpo extraño.

Si el accionar de la danza apela a un encuentro con el mundo y con otras corporalidades, si impulsa un movimiento de fuerzas desde lo táctil que problematiza al propio cuerpo, entonces, ésta es capaz de construir otras relaciones y geografías de acción.

Esta posibilidad, la de trastocar la concepción naturalizada del cuerpo en la danza, conlleva un cuestionamiento de las relaciones jerárquicas consolidadas en ésta; implica dudar de los cuerpos vueltos esclavos para ejecutar dictados del que se ha señalado como creador, coreógrafo-director, que los recluta mudos y dóciles, afines a los requisitos para la estructuración de su obra; implica romper estructuras que fomentan una relación imitativa y reproductiva, que no reparan en la imposibilidad de representar directamente lo que un autor designa a otros cuerpos cargados de experiencias, memorias y motores propios; e implica dirigir la mirada hacia la forma de abordar la propia relación con el cuerpo, desde la mirada distante y el tacto negado.

En esta tarea de desautomatizar al cuerpo definido en una identidad esencial y al movimiento corporal prefigurado, opera un extrañamiento que invita a volver a descifrar las sensaciones instituidas y a extraerlas del ámbito de la mirada sólo contemplativa. Reconocer tal extrañeza hace que el cuerpo del bailarín, que desde los gestos extracotidianos polemiza lo habitual, busque trastocar certezas, incidir en los sentidos y retar habilidades al llamar a la exploración de la propia experiencia, entrañada y

grabada, y del trazo ciego y predeterminado de lo que se ha definido como la única posibilidad de su cuerpo.

Este extrañamiento, entendido como las fuerzas de la alteridad que ejercen y expanden energías, y que repercuten en el cuerpo al poner en crisis lo vigente, es capaz de abrir el espacio de transformación al cuestionar el propio cuerpo y, en definitiva, otros cuerpos. Margarita Baz señala: «Habitar el cuerpo como condición de su proyección escénica, es también, paradójicamente, deshabitarlo de identidades cerradas, del ensimismarse imaginario, para hacer posible la emergencia de la potencia de enlace, del don, del ser con los otros».¹⁷⁷ Así, el bailarín emprende su empresa hacia aquel cuerpo opaco, hecho disciplina natural e incuestionable que, comúnmente, es su propio cuerpo, con el objetivo de alejarlo de su existencia instituida y acercarlo a la presencia viva de la sensación, que invoca a la multiplicidad plástica de fuerzas que nos afectan y que potencia un asomarse sorpresivo, que recrea y distorsiona aquello que habíamos visto sin cuestionamientos, negando al movimiento pulsante, libre y retador. Entonces, este cuerpo se reconoce en el vaivén que va de la paz de la normalidad, a la turbación que desequilibra, y que orilla a buscar y a actualizar sentidos desde las experiencias físicas del desplazamiento.

Pero, ¿no es en el momento en el que algo parece tener sentido cuando uno debe cuestionar la situación de nuevo? Es así que, el cuerpo de la danza se vuelve crítico de la realidad tendiente a lo verdadero, para lo que se inserta en propuestas interrogativas, propositivas y encaminadas hacia la invención que afecte la realidad, que habiliten conexiones que no puedan definirse para siempre y que propongan nuevas formas de relacionarse con lo corporal a través del movimiento que, aclaro, no es equivalente al movimiento solamente dancístico, esa codificado y bien delimitado. Entonces, habrá que tenerse cuidado de no volver a rotular o darle nombre definitivo a esta danza y a su cuerpo, ya que eso sería una manera de quitarle extrañeza a cada nueva exploración.

Cuerpo presente.

Aquel cuerpo que reta a la visión unívoca del ojo hegemónico, deja entrever fuerzas de movimientos en medio de tensiones indecibles e invisibles, desde donde se invoca a la fuerza de la vida, una fuerza de la que no puede apropiarse por completo y para siempre,

¹⁷⁷ M. Baz, op. cit., p. 15.

pero que, en el intento de descifrarla, intento por demás siempre fallido, logra trastocar la actualidad desde su acontecer.

Al entender de Derrida, nos encontramos frente al planteamiento de otro tipo de representación. No se trata de la representación que ilustra y queda exterior a la acción artística; tampoco tiene que ver con la escena hecha para *voyeurs*, es decir, para meros espectadores. En vez de todo ello, la representación se entiende como producción de un espacio que se despliega en varias dimensiones, como la “producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender”,¹⁷⁸ que apela a la manifestación de la vida y sus fuerzas, con su propia noción de espacio y tiempo. En este mismo sentido, parafraseo las palabras de Deleuze dirigidas al teatro de Carmelo Bene: el sujeto-tema, entendido como forma o conflicto, se subordina a la intensidad o al afecto.¹⁷⁹ De esta manera, estas prácticas buscan gestar y encarnar sensaciones que vayan más allá de la elección de un tema bien recortado y separado de su fondo. Por su parte, Hans-Thies Lehmann, haciendo referencia a la ilusión dramática rota, apunta que “ya no se busca la totalidad de una composición estética constituida de palabras, de sentidos, de sonidos, de gestos, etcétera, y que se presenta como una construcción coherente para la percepción”,¹⁸⁰ en lugar de ello, se da lugar a la grabación de impresiones sensoriales que, luego serán asimiladas para inventar y reinventar un vocabulario venido de la actividad del pensamiento estimulado por el libre movimiento.

Si bien no se puede prescindir de los dispositivos formales, de la técnica de formación dancística ni del encuadre que visibiliza una realidad, la presencia, como un decir asomándose del cuerpo a partir de la representación, siempre alude a ese algo más excesivo que se manifiesta, no como reflejo sino como fuerza, expresión de la práctica que se ubica en la propia vida, es decir, en el cuerpo aconteciendo. Aquí, el cuerpo se reconoce como lugar de encuentro y el tacto como un sentido primordial, ya que, al final, ese territorio en donde se juega el encuentro, será la certeza de que todos hemos vivido un cuerpo, el propio cuerpo finito, sensible, singular, capaz de afectar y poner en jaque al sujeto distante abstracto y meditativo.

Entonces, el roce en el habitar de los cuerpos abre una perspectiva en la cual el bailarín se reorganiza en función de lo inmediato, de su materialidad y del

¹⁷⁸ J. Derrida, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, op. cit.

¹⁷⁹ Cfr. G. Deleuze, “Un manifiesto menos”, en *Superposiciones*, Trad. de Jaques Algasi, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2003, p. 93.

¹⁸⁰ Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático”, Trad. de Jean-Frédéric Chevallier y Philippe-Henri Ledru en J. Chevallier, (coord.), *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, México, UNAM/ Escenología/ Proyecto 3, noviembre de 2004, p. 36.

acontecimiento que es él mismo, así como del otro bailarín bailando, si es el caso, y del otro, que no se puede pasar por alto, que es el público convocando desde el espacio propuesto por su presencia y corporalidad. Así, encontraremos a los cuerpos constituyéndose en el jugarse y dejarse afectar en el encuentro del aquí y ahora, en donde tenemos, más que su interpretación, su experimentación en la danza que no está ahí, sino que se genera en el movimiento de la multiplicidad de fuerzas y el desplazamiento de la materia presente. Por ello, cada vez más separado de dispositivos que ocultan y niegan su voluptuosidad, el cuerpo en la danza busca representarse a sí mismo.

Cuerpo político.

Lo político en el arte no tiene que ver con los mensajes ni sentimientos que transmite con respecto a asuntos sociales; según Rancière, el arte es político en la medida de lo que hace o no visible:

En la medida en que encuadra no sólo obras o monumentos, sino también un *sensorium* espacio-temporal específico, en tanto este *sensorium* define modos de ser en conjunto o de ser separado, de ser dentro o fuera, en frente o en el medio de, etc. Es político en la medida en que sus propias prácticas modelan formas de visibilidad que reencuadran el modo en que prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir.¹⁸¹

Entendida así, la práctica estética de la danza se acerca a la consideración que Ileana Diéguez hace del cuerpo del ejecutante escénico: la acción dancística, con su presencia material en acción, queda inserta en ciertas coordenadas contextuales que la afectan y desde las que deriva su intervención en el flujo de lo real, reafirmando que «la presencia es un ethos que asume no sólo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención».¹⁸² Ahora bien, es importante destacar que esta eticidad no tiene que ver sólo con la postura exterior a la obra y la de sus creadores; tampoco se relaciona únicamente con el contexto político que rodea a los modos de producción y distribución del arte. Aquí importa resaltar lo que se genera desde el interior de la propia obra, las propuestas que desde lo corporal y su forma de irrumpir en un panorama vetado y velado, desplazan lo inamovible y señalan las violencias perpetuadas en el cuerpo.

¹⁸¹ J. Rancière, citado en Eduardo Pellejero, *Jaques Rancière: Las aventuras de la emancipación*. <cfcul.fc.ul.pt/equipa/3_cful_elegiveis/eduardo%20pellejero/rancieemanc.doc> [Consulta: 2 de enero de 2009]

¹⁸² Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Argentina, Atuel, 2007, p.45.

Bajo este argumento, podemos proponer al cuerpo en la danza como el cuerpo en movimiento, que conlleva un impulso que, de modo gratuito, sin ninguna finalidad externa a la propia acción de moverse, contagia el deseo de experimentarse y reconocerse como una multiplicidad de intensidades, sensaciones y deseos fluyendo, desde donde se revela lo sensible, invisible e indecible, y se tensiona lo establecido. De esta forma, la exploración en el cuerpo en movimiento, evidencia otras corporalidades, anuladas y escondidas tras la correcta edad, clase y género para bailar, que niegan la resonancia de los flujos, intensidades y transformaciones que son el propio cuerpo.

Así, como una suerte de resistencia, la danza va más allá de las fronteras del campo del arte y pone en crisis la supuesta autonomía del cuerpo, que se considera a través de una mirada panóptica y hegemónica, para, entonces, romper con los poderes que se juegan dentro de éste, interferir en el estado de cosas, proliferar configuraciones y cuestionar toda referencia dominante, y acercarse a sensaciones que ya no se basan en la identidad de la conciencia ni en la prohibición de las jerarquías, sino en el desbordamiento y el exceso que es el propio cuerpo en movimiento.

Para consideraciones futuras. El espacio escénico.

Las obras de danza, guiadas por una línea que va de la idea prefabricada del creador a la obra que, finalmente, se interpreta para una audiencia lejana, pretenden *hacer realidad* un planteamiento ideal que esconde tras de sí un proceso de producción y cierta concepción de lo corporal.¹⁸³ Y es con esta consigna que son trasladados al escenario movimientos que se formulan desde un salón de ensayos que, comúnmente, generan espectáculos encerrados en las cuatro paredes que definen al tradicional espacio teatral, que opera como un sistema disciplinario que distribuye y autoriza las líneas de acción.

Concebida de esta forma, la escena se nutre por una perspectiva visual del espectador, que va del ojo a la escena, ilusión planeada desde la propia geometría del teatro convencional. Para Barthes, este recorte geométrico de la escena es lo que define la representación en el sentido en el que es un sujeto que, desde lejos mira, con única dirección, hacia los fragmentos recortados o encuadrados:

El teatro es, precisamente, la práctica que realiza cálculos sobre aquella parte de las cosas que es el objeto de la mirada: si pongo aquí el espectáculo, el espectador verá esto o lo de más allá; si lo pongo en otro lugar, no lo verá, y esta ocultación podría aprovecharse en beneficio de una

¹⁸³ Cfr. Robert Cheesmond, "Here, there and everywhere: present presence in postmodern theater", en Irene Eynat-Confino y Eva Sormova, (ed.), *Space and the postmodern stage*, Praga, Theater Institute, 2000.

ilusión: la escena es justamente la línea que corta el haz óptico y al hacerlo traza el límite y la parte frontal de su expansión.¹⁸⁴

De acuerdo a lo anterior, para J. Conde-Salazar estos sucesos escénicos se equiparan con un suceso visual desde el que se mira el todo, concebido como ~~un~~ fenómeno fantástico que sucede más allá del lugar que él mismo ocupa”, y que transfigura la escena en ilusión, como ~~un~~ suceso que puede ser considerado en su totalidad a través de la visión”.¹⁸⁵ Barthes ya apuntó la idea de la representación entendida, no como lo verosímil y la copia, sino como el recorte de la continuidad que produce el sentido, encuadre que se interpreta y que remite al fundamento geométrico del teatro, aquel que favorece la mera contemplación como espectáculo-vitrina.¹⁸⁶ Desde esta perspectiva, ~~la~~ escena, como un espejo invertido, le devuelve al espectador su estar-ahí como una acción más, pasiva, realizada *a medio gas*”.¹⁸⁷

Sin embargo, las nuevas corporalidades escénicas reclaman otro tipo de percepción para el espectador, en donde la danza ya no sea para ser vista sino para inmiscuirse en ella. Entonces, es importante introducir la noción de espectador curioso, ya no sólo a la expectativa de lo que se le pone enfrente y seguidor de discursos ya digeridos, sino como el que reclama otras formas de participación, brindándole una dimensión a la producción escénica en donde los papeles de quien mira, quien crea y de quien ejecuta, se difuminen para apelar al otro y provocar interpelación.

¹⁸⁴ R. Barthes, *—La representación*” en *Lo obvio y lo obtuso*, Trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986, p. 93.

¹⁸⁵ Jaime Conde-Salazar, *—Sobre la piel*”, en J. A. Sánchez y J. Conde-Salazar, (ed.), *Cuerpos sobre blanco*, op.cit., p. 150.

¹⁸⁶ Cfr. R. Barthes, *—Las enfermedades de la indumentaria teatral*” op.cit., p. 70.

¹⁸⁷ Oscar Cornago, *—Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética*” en *Archivo virtual de artes escénicas*. 2009 <artescenicass.uclm.es> [Consulta: 15 de enero, 2009]

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 2006.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Trad. de Carlos Pujol, Buenos Aires, Seix Barral, 1972.
- , *Lo obvio y lo obtuso*, Trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986.
- BATAILLE, Georges, *Breve historia del erotismo*, Trad. de Alberto Drazul, Argentina, Caldén, 1976.
- , “La noción de gasto”, en *La parte maldita*, Trad. de Francisco Muñoz de Escalona, Barcelona, Icaria, 1987.
- BAUD, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, Trad. de Hilda Islas, México, UAM, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. de Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003.
- , *El autor como productor*, Trad. Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general II*, Trad. de Juan Almela, México, S. XXI, 2002.
- BOXBERGER, Edith, “Diversity and the breaking down of boundaries”, en *Tanzplattform*, Alemania, Siemens Kultur Program, 1991.
- BREMSER, Martha, (ed.), *Fifty contemporary choreographers*, Nueva York, Routledge, 1999.
- CASTRO, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- CELANT, Germano, (ed.), *Merce Cunningham*, Milano, Charta/Fundació Antoni Tapiés, 1999.
- CHARTIER, Roger, *Sociedad y escritura en la edad moderna. La cultura como apropiación*, Trad. de Paloma Villegas y Ana García Bergua, México, Instituto Mora, 1995.
- CHEESMOND, Robert, “Here, there and everywhere: present presence in postmodern theater”, en Eynat-Confino, Irene y Sormova, Eva, (ed.), *Space and the postmodern stage*, Praga, Theater Institute, 2000.
- CONTRERAS VILLASEÑOR, Javier, “La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana”, en *Revista DCO*, No. 3, México, febrero- abril 2007.
- CORNAGO, Óscar, “Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética”, en *Archivo virtual de artes escénicas*, 2009. <artesesencicas.uclm.es>
- DELEUZE, Gilles, *Conversaciones*, Trad. de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2006.

- , “El agotado”, en *El Vampiro Pasivo*, Trad. de Ernesto Hernández, No. 18, Santiago de Cali, febrero-marzo, 1997.
- , “Un manifiesto menos”, en *Superposiciones*, Trad. de Jacques Algasi, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2003.
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas*, Trad. de Manuel García Morente, México, Espasa-Calpe, 1978.
- DERRIDA, Jacques, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, Trad de. Patricio Pelñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.
- , “Las voces de Artaud, entrevista con Èvelyne Grossman”, en *Magazine littéraire* Trad. de Dulce María López, No. 434, 2004. <<http://caosmosis.acracia.net/?p=450>>
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Argentina, Atuel, 2007.
- DURAN, Lin, *La humanización de la danza*, México, INBA, 1990.
- FERREIRO PÉREZ, Alejandra, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa profesional*, México, CENIDI-Danza/INBA, 2005.
- , “Algunas características de la práctica educativa dancística profesional” en *Danzadance*, secc. Contribuciones especiales, 1999. <<http://www.danzadance.org>>
- , “Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional” en *Revista Internacional de Psicología y Educación*, No. 002, vol. 8, México, UIC, julio-diciembre, 2007.
- FERRY, Luc, *Homo Aestheticus. The invention of taste in the democratic age*, Trad. de Robert de Loaiza, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- FLORES FARFÁN, Leticia “Inventar el erotismo desde el silencio”, en *Intersticios*, No. 4, vol. 2, México, UIC, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987.
- , *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973 – 1974)*, Trad. de Horacio Pons, Argentina, FCE, 2003.
- , *Hermenéutica del sujeto*, Trad. de Fernando Álvarez-Uría, Buenos Aires, Altamira, 1996.
- , *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, Trad. de Martí Soler, México, S. XXI, 2007.
- , *Nietzsche, la genealogía y la historia*, Trad. de José Vázquez-Pérez, España, Pre-Textos, 2008.

- , *Vigilar y castigar*, Trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 2005.
- , en Chomsky, Noam, Foucault, M., y Elders, Fons, *Noam Chomsky/ Michel Foucault. La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*, Trad. de Leonel Livtchis, Buenos Aires, Katz, 2006. <<http://www.taringa.net/posts/ebooks-tutoriales>>
- GIVONE, Sergio, *Historia de la estética*, Trad. de Mar García Lozano, Madrid, Tecnos, 1999.
- GUZMÁN, Adriana, “Cuerpo: movimiento, potencia, centro de lo posible”, en *Revista DCO*, No. 7, México, febrero-abril 2007.
- HEIDEGGER, Martin, “Construir, habitar y pensar”, en *Conferencias y artículos*, Trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Serbal, 1994. <<http://www.heideggeriana.com.ar>>
- , “El arte y el espacio”, en *Revista Eco*, Trad. de Tulia de Dross, Tomo 122, Bogotá, junio 1970. <<http://www.heideggeriana.com.ar>>
- , “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de Bosque*, Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996.
- HORST, Louis y RUSSEL, Carrollo, *Modern dance forms in relation to the other modern arts*, Nueva York, Dance Horizons, 1977.
- ISLAS, Hilda, (comp.), *De la historia del cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/CONACULTA, 2002.
- LABAN, Rudolf, *Danza educativa moderna*, Trad. de Amanda Vidal, México, Paidós, 1991.
- LANCEROS, Patxi, *Avatares del hombre*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies, “El teatro posdramático”, Trad. de Jean-Frédéric Chevallier y Philippe-Henri Ledru en J. Chevallier, (coord.), *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, México, UNAM/ Escenología/ Proyecto 3, noviembre de 2004.
- LISTA, Giovanni, “La danse et le théâtre dansè”, en *La scène moderne*, Francia, Actes Sud, 1999.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, en *Memorias del encuentro internacional: Mirar adentro y mirar afuera de la danza*, México, Danza Teórica, 2007. <<http://www.danzateorica.com>>
- MAUSS, Marcel, *Sociología y antropología*, Trad. de Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid, Tecnos, 1991.
- NAJMANOVICH, Dense, “Del cuerpo –máquina al cuerpo-entramado”, en *Revista DCO*, No. 9 y 10, México, enero 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1994.

- PAPA, Laura Noemí, “Poéticas del no-poder”, en *Revista DCO*, No. 7, México, febrero-abril 2007.
- PELLEJERO, Eduardo, *Jaques Rancière: Las aventuras de la emancipación*. <cfc.ul.pt/equipa/3_cfc_ul_elegiveis/eduardo%20pellejero/rancieemanc.doc>
- RAMPÉREZ, Fernando, *La quiebra de la representación*, Madrid, Dykinson, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, *The politics of aesthetics. The distribution of the sensible*, Trad. de Gabriel Rockhill, Londres, Continuum, 2004.
- , *El viraje ético de la estética y la política*, Trad. de María Emilia Tijoux, Santiago de Chile, Palinodia, 2007
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis, “A. Artaud: la verdad y el cuerpo enfermo”, en *Verdad y escritura*, Bogotá, Anthropos, 1994.
- ROLNIK, Suely, *Cartografía Sentimental*, Trad. de Andrea Álvarez Contreras, Buenos Aires, 1993. <<http://www.hernankesselman.com.ar>>
- , *¿El arte cura?*, Barcelona, MACBA/Quaderns portàtils, 2001. <<http://www.macba.es>>
- , “El malestar en la diferencia”, en *Caosmosis Biblioweb*. <<http://caosmosis.acracia.net/>>
- , “El ocaso de la víctima”, en *Caosmosis Biblioweb*. <<http://caosmosis.acracia.net/>>
- , “La memoria de cuerpo contamina el museo”, en *Transform*, Trad. de Damian Kraus, 2007. <<http://www.transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>>
- , “Redefinamos utopía como los mundos que se crean según lo que la vida colectiva pide”, en *Eutsi, pagina de izquierda antiautoritaria*, 2007. <<http://eutsi.org/kea/>>
- , “Rolnik y las claves del presente. La dictadura del paraíso. Entrevista con Colectivo Situaciones”, en *Lavaca*. <<http://lavaca.org/>>
- RORTY, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Trad. de Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1989.
- ROSALES, Gustavo Emilio, *Intemperancia y situación de una atopía. Las actuales tendencias conceptuales y estéticas de la danza contemporánea en México*, México, FONCA-CONACULTA, 2007.
- SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgia de la imagen*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2002.

- , (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos de la época de la vanguardia*, Madrid, Akal, 1999.
- , (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- y CONDE-SALAZAR, Jaime, (ed.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- TAMPINI, Marina, “El uso de los sentidos: la experiencia del Contact Improvisation”, en *Blog Revista DCO, Estudios analíticos sobre técnicas y estilos*. <<http://estudios4dco.blogspot.com/>>
- TAPIA URIBE, Medardo “El espacio íntimo en la construcción intersubjetiva”, en León, Emma, Zemelman, Hugo, (coords.), *Subjetividad: umbrales de pensamiento social*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- TRIAS, Eugenio “El canto de las sirenas”, en *El mundo*, España, Año VXII, No. 5720, miércoles 10 de agosto, 2005. <<http://www.elmundo.es/papel/2005/08/10/opinion>>
- VALERY, Paul, *El alma y la danza*, Trad. de José Carner, México, Me cayó el veinte, 2006.
- VATTIMO, Giani, “La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger”, en *Ética de la interpretación*, Trad. de T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1991. <<http://www.heideggeriana.com.ar/>>
- VIDIELLA, Judit, “Performatividad y poder”, en *Revista DCO*, No. 7, México, febrero- abril 2007.
- VOLLI, Ugo, “Técnicas del cuerpo”, en Eugenio Barba y Nicolás Savarese, (comp.), *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, SEP/INBA/Universidad Veracruzana, 1988.