



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*Cuerpo, danza y espacio en el discurso dancístico de
Rudolf Laban desde una perspectiva de historia de las ideas.*

Tesis que para
Obtener el título de
Licenciada en Historia

Presenta
Nallely Berenice Quirarte Rojas

Asesor de tesis
Dr. René Ceceña Álvarez



CIUDAD UNIVERSITARIA,
CD. DE MÉXICO

2017



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 mis maestros, a los que me han guiado en el construir de mi *mundo* y pensar *en-desde* el cuerpo.

Con especial cariño y respeto a mi maestro, René Ceceña Álvarez, por su confianza y apoyo en todo momento, pues sin sus conocimientos desinteresadamente compartidos desde el salón de clases que se fueron consolidando hasta la tutoría, este fragmento de *mundo* no hubiese sido concebido. Gracias por todo.

A mi sínodo, por sus consejos y el honor de su lectura: José Luis Barrios, Enrique de Anda, Lucrecia Infante y Ana María Martínez de la Escalera. Gracias por su confianza y apoyo en este trabajo que también es de ustedes.

A los *Giroscopios*: Alberto, David, Mireille, Ricardo y Valeria, éste pensamiento tuvo tantos giros gracias a sus propias danzas. Por los *espacios* que abrieron, por compartirme sus conocimientos, vivencias y ganas por la danza: todo se ve reflejado en este primer paso.

Salvador Yáñez, Miguel Ángel Rosas, Hilda Islas, Magdalena Fernández Child y Uriel Estrada López, maestros, amigos y guías de vida, esperando que su amistad y enseñanzas sigan persistentes en este camino.

A la familia Vázquez Hernández, con especial cariño a Ricardo por ser apoyo fundamental en todos los sentidos durante mi carrera universitaria; a los Uriegas, con énfasis a David, cómplice de aventuras, co-creador de *mundos*, guía, impulso y hombro de consuelo: con mucho cariño a mi asiduo lector.

A Mónica, mejor amiga; Mayra, Juan y Benjamín, esperando que su amistad siga siendo pieza clave de mi construir académico y personal.

A mis padres, Ofelia y Antonio, por no cerrarme el paso a la construcción de mis metas y sueños; a Isaac Quirarte, por meterme la cosquilla respecto a los saberes de Clío.

A todos mis amigos y colegas siempre presentes, por sus enseñanzas y regaños, y sobre todo, por su apoyo constante en cada logro importante de mi vida. En este mismo rubro, a mis alumnos fuera y dentro de la universidad, que nadie les diga que no pueden lograr lo que quieren.

Finalmente, a mi universidad, la UNAM por brindarme las oportunidades de desarrollarme como profesionista y como persona, este trabajo es un compromiso con todo lo que me brindó y por lo que me dará aún fuera de ella. Esto apenas es el comienzo.

La danza que ahora vemos y hacemos es el resultado de todos estos procesos, sociales , artísticos, políticos, y tienen su raíz en ellos. Como cualquier otra actividad humana, tiene su razón de ser en el pasado, en sus rupturas y transformaciones. Esto no debe olvidarse porque entonces la danza perdería su fuerza y se desvincularía de la realidad. Y la danza es realidad.

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ
Danza y poder

El cuerpo es muchas cosas: es territorio y creador de lenguaje sígnicos; es campo de batalla donde se confrontan nuestras construcciones como individuos, como sujetos, como entes (...).

PILAR URRETA
Universo intangible de un arte corpóreo

No hay que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos.

MAURICE MERLEAU-PONTY
Fenomenología de la Percepción

Índice

Introducción	6
Capítulo I	
<i>Kinetografía Laban: Grafemas del movimiento corporal.</i>	
1.1.- La kinetografía Laban,	21
1.1.2.- Notación Feuillet ante las nuevas exploraciones del movimiento.	25
1.2.- La propuesta: Historia de las ideas, arqueología y genealogía.	28
1.3.1.- Arqueología y Coreología.	36
Capítulo II	
<i>Cuerpo, danza, espacio.</i>	
2.1.- Comunidades de pensamiento.	41
2.2.- <i>A priori histórico</i> , el saber y su dispersión: condiciones de enunciación del discurso dancístico de Laban.	48
2.2.1.- Arte y política: la Institución y lo verdadero.	50
2.2.2.- Las vanguardias artísticas del siglo xx: esoterismo, sexualidad, el cuerpo y la máquina como rupturas en la estética occidental.	
Lo místico.	60
Cuerpo.	61
Schlemmer.	64
2.3.- Cuerpo, danza y espacio. Kinesfera, apropiación conceptual y formación de unidades discursivas.	70
Educación y Terapia a partir de la nueva danza.	74
Lenguaje y espacio = kinetografía y kinesfera.	79
Capítulo III	
<i>Exploración de lo invisible. El cuerpo en estado de danza en interacción con y en el espacio.</i>	
3.1.- Sujeto espacial: el giro copernicano.	81
El ser humano como <i>lugar</i> del espacio.	89
3.2.- Cuerpo y conocimiento: la fenomenología de Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty en el análisis de la kinesfera de Laban.	95
3.3.- La danza como discurso histórico .	100
Conclusiones	106
Apéndice	108
Bibliografía	118

Introducción

El presente texto tiene como interés principal destacar el papel de la historia como elemento constitutivo de la idea de danza de Rudolf Laban en dos de sus componentes: cuerpo y espacio. Esto quiere decir que no circunscribimos lo histórico al contexto, sino como las formas discursivas que en diversos momentos y según diversas características, conforman el objeto en cuestión: la danza en su expresión *labiana*¹, en este caso para proponer que el cuerpo que danza –en occidente– construye una relación particular con el *espacio*, donde éste funge como categoría de apropiación de la realidad en occidente, derivando así, por medio de la construcción del discurso dancístico, una relación de sentido con lo que cada sociedad entiende por lo real. El discurso dancístico construye *mundo* desde de una relación fenoménica, lingüística e histórica a partir de la construcción de sus categorías fundamentales: cuerpo y espacio.

La historiografía que ha abordado a la danza como objeto de estudio lo ha hecho, casi en la totalidad de los casos, desde una perspectiva cronológica, donde compañías y bailarines destacados son protagonistas de dichos textos, además de entender la técnica dancística como una evolución donde se da por sentado que una deviene de otra, generando así, de manera injustificada, un saber dancístico generado en su propio ámbito y con cualidades evolutivas . Por otro lado, autores de diversas ramas como lo son sociólogos, antropólogos, comunicólogos y psicólogos, por mencionar algunos, toman a la historia como elemento contextual en la conformación de las ideas de danza, además de atender a necesidades desde sus posturas teórico-metodológicas propias de su ramo. Por su parte, la filosofía ha relegado a la danza y sus dimensiones epistemológicas, sin embargo, recientemente algunos filósofos e interesados en esta forma de pensamiento han tenido iniciativas con propuestas de investigación y encuentros académicos poniendo un acento en la danza en relación con la filosofía², propuestas que como

¹ Utilizamos este término propio para referirnos a las prácticas dancísticas que se entienden como derivadas del pensamiento de Rudolf Laban.

² El pasado mayo del 2016, participé en la organización junto con otros colegas de la Facultad de Filosofía y Letras el Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía, el cual tuvo como interés reunir a los interesados en la materia para discutir sus inquietudes y generar un espacio de crítica y diálogo respecto a la relación entre

se verá a lo largo del texto, son bases para lo aquí desarrollado, pero en su totalidad, desde una lectura historiográfica como la que aquí planteamos, son insuficientes. Por otro lado, cabe mencionar que la presente tesis es un primer esbozo que cuestiona la posibilidad de crear un discurso historiográfico de la danza a partir del análisis de algo *invisible*: el movimiento, y con ello construir una epistemología histórica de la danza, teniendo presente la consideración de que es apenas un primer paso, pero que tiene como fin establecer los medios para hacer las preguntas adecuadas y así, tratar de responder de la manera más pertinente. Para ello, analizamos a partir de una lectura arqueogenealógica foucaultiana el problema aquí expuesto, recurriendo además a algunas herramientas de la fenomenología propuesta por la lectura arqueológica de Foucault (matizando cómo se comprende dicha relación) así como los trabajos de Merleau-Ponty para hacer dicha lectura propositiva a partir de un análisis del cuerpo que danza desde un horizonte fenoménico .

En el capítulo primero, *Kinetografía Laban: Grafemas del movimiento corporal*, partimos de la kinetografía desarrollada por el coreógrafo y teórico alemán Rudolf Laban, la cual tiene sus orígenes registrados en 1919, para explicar el sistema Laban desde de los coros en movimiento (*Reigen*) que dan cuenta de relación entre los cuerpos: es el uso pedagógico, estético y terapéutico de la danza –Laban hizo la notación pensando en ellos para su transmisión y estudio. Dicha partitura la entendemos aquí como la base material para partir el análisis arqueológico de la posibilidad de idea de danza, cuerpo y espacio en el discurso dancístico de Rudolf Laban, por lo que desarrollamos la relación entre Coreología (la teoría que plantea Laban para analizar su kinetografía) y arqueología, ambas en su relación en histórico y por qué es pertinente dicho dispositivo analítico con la idea que historia que aquí sustentamos. Para ello, explicamos en esta introducción qué se entiende por historia, posteriormente, desarrollamos el estado de la cuestión a partir de textos

danza y filosofía. Cabe destacar aquí el evento debido a que tuvo ingerencia durante la elaboración de esta tesis –en su etapa última– respecto a mi propuesta, cambios que se ven reflejados en aspectos tales como el estado de la cuestión y la pertinencia misma de la propuesta aquí desarrollada. Debo agradecer en este espacio las observaciones de la Dra. Ana María Martínez de la Escalera, quien ha ayudado en el crecimiento y desarrollo del Coloquio en conjunto con el colectivo que se derivó del proyecto: Giroscopio: Danza + Filosofía, sus comentarios no sólo han ayudado a la visión del colectivo, sino al desarrollo de la tesis misma.

que tienen una relación con la problemática. Finalmente, volviendo a la estructura del capítulo I, se desarrolla qué se entiende por historia de las ideas de manera genérica y se precisa de qué manera se utiliza en función de la arqueología-genealogía de Michel Foucault.

En el capítulo segundo, *Cuerpo, danza y espacio*, se introduce con un margen teórico metodológica de las llamadas “comunidades del pensamiento” desarrollado por Ian Hacking y Ludwik Fleck, esto con el propósito de destacar que el análisis sobre cómo surge una idea, sus fundamentos de validez –en ese caso, científica– y la aplicación de esa idea en otros campos como el cultural, político, social, surge en el seno de la historiografía de la ciencia. Posterior al planteamiento teórico, se analizan los discursos que posibilitaron la idea de cuerpo, danza y espacio en el discurso dancístico de Laban, primeramente, su relación con la institución para que fuese construido como una idea “verdadera” (*Arte y política*), seguido de ello, se analizan las ideas de pensadores –dancísticos o no– contemporáneos a Laban como lo fueron los artistas de las vanguardias europeas, para explicar la manera en que el discurso dancístico realiza una apropiación de algunos de los *enunciados* formando *unidades discursivas* que se han entendido como propias del coreógrafo alemán pero aquí se muestra de qué manera y cómo es que el discurso del considerado padre de la danza moderna atiende a un pensamiento prominente de la época: la idea del *Lebensraum* y la realización de un “cuerpo perfecto”, por lo que la idea de *espacio* en dicho discurso de construcción territorial permea las ideas artísticas de una manera constitutiva.

Finalmente, en los trabajos dancísticos, el *espacio* es entendido como un contenedor dentro del que suceden los hechos y se da por sentado que está *ahí*. Por ello, el tercer capítulo, *Exploración de lo invisible. El cuerpo en estado de danza en interacción con y en el espacio*, se retoma el análisis de la epistemología histórica propuesta por René Ceceña para dar cuenta de cómo se construye conocimiento a partir de la interacción cuerpo-espacio en el discurso dancístico, enriqueciendo la lectura con un acercamiento a las lecturas fenomenológicas de Husserl, Heidegger –a quién referiremos a lo largo de la investigación–, Maurice Merleau-Ponty y el propio Foucault, teniendo en cuenta que la lectura es de carácter

histórico en el sentido ya señalado. Este capítulo pone el acento en una lectura crítica-propositiva en torno al análisis de la danza como un discurso de *verdad* producido por el *poder*, poder entendido no sólo en sus dimensiones como “dominio”, sino como una relación en la que se oponen y resisten *otros* discursos que parten del cuerpo, pues éste es experiencia-expresión, objeto de discurso-representación y “está sumergido en el mundo, construido de manera colectiva a través de las mediaciones del lenguaje y la cultura”³. La construcción de cuerpo como cuerpo teórico y cuerpo vivido, es analizado a partir de categorías espaciales que le son constitutivas en su construcción como un cuerpo que danza y que en el danzar, construye mundo(s).

Lo histórico

Se afirma que la historia comienza en Sumeria –en una visión común institucionalizada que se difunde en cursos monográficos⁴– por ser el lugar de la invención de la escritura, es decir, el “registro del hombre en su tiempo” ,como la denomina Marc Bloch, pues se asocia con un *registro* gráfico de los acontecimientos humanos. Sin embargo la *historía*, el método de indagación propuesto y llevado a cabo por Heródoto de Halicarnaso⁵, surge en el contexto de la creación de la polis,

³ Ana María Martínez de la Escalera, “Contando la manera para decir el cuerpo” en Marta Lamas (Dir.) *Debate feminista*, México: Centro de Investigaciones y Estudios del género, año 18, vol.36, 2007, p.x

⁴ Cfr. Samuel Noah Kramer, *La historia empieza en Sumer. Treinta y nueve primeros testimonios de la historia escrita*. Alianza. 2010

⁵ Heródoto de Halicarnaso (c. 484 a.C. - Turios?, c. 426 a.C.) es considerado “padre de la Historia”. Su único texto, *Historias*, está dividido en nueve libros de los cuales no se cuenta con el original completo. En ellos narra las Guerras Médicas a partir de la indagación y no por la gracia de la inspiración divina de las musas, como lo hacía la figura del poeta, sin embargo, en la sociedad arcaica, el poeta no es cualquier persona, se encuentra a la par del rey y el adivino. Lo verdadero consideraba inaccesible al conocimiento humano por lo que el papel del poeta no era indagar los hechos, sino transmitir esa *la verdad* que le era concedida por la intervención de las musas. El proyecto de la polis griega, se plantea como jurídico político donde dicha verdad develada (ἀλήθεια - λήθη) no tiene cabida. Las sociedades arcaicas no planteaban un conocimiento, sino un saber persuasivo, eficaz y asertórico, que no necesita de prueba debido a que lo enunciado es verdadero en tanto quién lo dice y cómo se dice. En la nueva sociedad política, se necesitaba un uso de la palabra y del pensamiento diferentes a los de las sociedades arcaicas, con relaciones no trascendentes sino antropológicas y humanas, es decir, históricas de las cosas. Así, se plantea que el hombre no es natural, es humano y construye maneras de relacionarse con su entorno, donde las cosas no están dadas, por ello afirmamos que la historia se construye en la polis. Herodoto no deja de lado la cuestión divina en sus *Historias*, pero considera factores humanos para explicar los acontecimientos. Tomado de René Ceceña Álvarez, clase de Iniciación a la investigación histórica (notas), Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, también véase René Ceceña (2005) "Historia y geografía. El fundamento epistémico de su complementariedad epistemológica" en Boris Berenzon Gorn y Georgina Calderón Aragón (eds.) *Coordenadas sociales, más allá del tiempo y del espacio*. México: Universidad de la Ciudad de México- Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 223-248; René Ceceña, (2014) “‘Si Helena hubiera estado en Ilión’. La referencialidad espacial de khōra

en la búsqueda de un fundamento no trascendental sino humano que le diera sentido; en ese sentido, la *historía* se desarrolló como un método de indagación que busca darle fundamento a los acontecimientos del hombre y, por tanto, al ser humano mismo. Posteriormente, surge la filosofía como una necesidad de comprender qué implican dichos conocimientos fundados por la *historía* griega y la búsqueda de sus fundamentos demostrables.

Estos momentos, el registro de la actividad humana por un sistema de caracteres, la conciencia del hombre en su incidencia en la realidad, así como la posterior reflexión en lo que implica pensar esa relación, son fundamentales para plantear el problema de *lo histórico*, la fundamentación del hecho y la relación entre historia y filosofía en el desarrollo de esta tesis. El objeto de estudio es una de las artes más antiguas ya que tiene como materia prima el cuerpo: la danza sin el bailarín no puede realizarse⁶. Los hombres han danzado por diversas causas: rituales, anímicas, sociales y políticas; es decir, la danza tiene un motivo más allá de una expresión sentimental o una inspiración divina en el sentido peyorativo de dichos horizontes a los que comúnmente se le ha encasillado. El bailar es una facultad humana, la danza es un *discurso* construido históricamente, donde ese cuerpo que danza crea una relación con lo real.

Regresando a los tres momentos mencionados (escriburístico, histórico y filosófico) al ligarlos con problema del conocimiento en su relación con la danza, me surgen las siguientes preguntas: Si la danza es un hecho histórico que es parte de ese devenir del hombre “en el tiempo” con la plausibilidad de ser considerada una fuente para el conocimiento histórico, siempre y cuando se tenga un registro gráfico de ella, ¿es necesario plasmar en grafemas el movimiento para que la danza sea considerada una fuente para la historiografía? Cómo proponer el movimiento generado por el cuerpo que danza, como acontecimiento susceptible de ser problematizado, cuando las llamadas “Historias del arte” se han centrado más bien en exponer de manera cronológica algunos tipos de danza así como a los representantes más influyentes del ámbito institucional, sin problematizar las

y tópos como elemento epistemológico de la Historia griega antigua”, *En-claves del Pensamiento*, vol. VIII, núm. 16, julio-diciembre, pp. 177-201.

⁶ Entiéndase por bailarín todo aquel que efectúa su idea de danza, no se reduce a su sentido profesional.

categorías fundantes del discurso dancístico y, poco menos, pensarlas como herramientas para conocimientos externos al del círculo dancístico. Entonces, ¿qué implica epistemológicamente ello?, ¿qué relación existe entre historia y danza, más allá de una explicación contextual?, ¿qué nos dice esa relación entre ese cuerpo que danza y crea lugar a partir de su espacio, es decir, cuál es la dimensión epistémica de la danza, si es que la hay? Estas son algunas de mis preguntas que derivaron en el planteamiento del presente texto y las cuales pretenden tener una conclusión, si no finita, sí una sustentada de mi hipótesis: La danza, es un discurso que está constituido más allá de su propio círculo dancístico, es decir, discursos de diversa índole modifican la manera de entender las categorías necesarias para su fundamento como lo son *cuerpo, danza y espacio* en un momento histórico. Por tanto, la historia, así como la implicación conceptual que se funda de cuerpo, espacio, danza y arte, juegan un papel constitutivo del hacer dancístico. Es así que considero que la danza tiene una dimensión epistemológica, ya que el cuerpo (aquí no entendido en su dualidad cartesiana)⁷ construye sentido en relación con el *espacio*, es una relación que genera conocimiento; lo que se busca es no sólo dar cuenta de cómo la danza es reflejo de su tiempo, sino dar fundamentos para proponer una epistemología dancística histórica, es decir, el plantear a partir de los fundamentos que constituyen a la danza, históricamente, un análisis histórico-filosófico en la danza.

Estado de la cuestión

Son pocos los trabajos –en comparación con otras artes– que se han realizado en torno a la danza y en general, a su sentido crítico-reflexivo. Quienes han realizado estos trabajos han sido en su mayoría coreógrafos, bailarines y periodistas – los llamados “críticos de danza”. Recientemente, la filosofía ha reflexionado en torno al arte en movimiento cuestionando su falta de atención al respecto, ejemplo de ello se encuentra *Danza y filosofía*, texto publicado en 2015 por Kena Bastien,

⁷ En Descartes la distinción entre *res cogitans* y *res extensa* conserva elementos de carácter ontológico. *res extensa* es el elemento primero de la apropiación cartesiana de la realidad sensible por la *res cogitans* y que la crítica de la razón pura comienza por una teoría trascendental de los elementos de cuyas condiciones sensibles constituyen la estética trascendental, que comienza a *fortiori* porque a priori, por la exposición del espacio. Cfr., René Ceceña, *Espacio, lugar y mundo. El fundamento topológico de la modernidad y los orígenes de la mundialización*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. p.247

investigadora del Cenidid-Danza José Limón. Dicho texto son traducciones al español de Bastien de breves artículos filosóficos que se preguntan el por qué su disciplina no había abordado la danza, entre los autores se encuentra Paul Valéry, André Yakovlevich Levinson, Francis E. Sparshot y, David M. Cleinbergk-Levin⁸. Es importante considerar que estos autores han realizado estudios guiados por las herramientas teórico-metodológicas propias de su profesión. La queja más frecuente, es la falta de fuentes, sin embargo, como iniciativa al estudio crítico de la danza, recurro a la compilación de textos que realizó en 2001 Hilda Islas, Investigadora en el Cenidid-Danza José Limón, *De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*⁹. En dicho texto, la filósofa considera que el conocimiento de la historia de la danza no puede reducirse a procesos intelectuales –es decir, separar los procesos teóricos de la práctica–, sino que debe incluir la materia prima de los sucesos por conocer: el movimiento de las danzas.¹⁰ Me parece importante resaltar la diferencia de éste texto en comparativa de varios estudios realizados en torno a la danza que consideraron como categoría primera, incluso dominante, el cuerpo. Esto tiene sentido en tanto que dicha categoría de análisis, a partir de la obra de Marcel Mauss, y posteriormente con el pensamiento de Norbert Elias, Michel Foucault y Michel de Certeau, generaron herramientas que posibilitaron la emergencia del cuerpo como objeto teórico¹¹. Así el análisis de diversas prácticas, tanto la histórica como la dancística, consideran el cuerpo como eje central de los hechos analizados. Volviendo al texto de Islas, la compiladora considera que existe una necesidad de reconstruir la dimensión kinética para el estudio de la danza, es decir, la manera de moverse, a través de la reconstrucción y el análisis de los aconteceres dancísticos. Así, la danza para Islas, es “una práctica históricamente determinada que debe ubicarse en el tiempo histórico y en el espacio cultural, tratando además de recuperar su materia prima: los hechos de movimiento”¹², por ello, los textos son una breve panorámica de la idea de danza que busca justificar.

⁸ Kena Bastien (comp.), *Filosofía y Danza*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015.

⁹ Hilda Islas, (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 2001, 586 pp. Me limitaré a exponer los textos que tienen una relación más o menos directa con el tema de mi investigación.

¹⁰ *Ibid.* p.10

¹¹ Genieve Galán Tames, “Aproximaciones a la historia del cuerpo como estudio de la disciplina histórica”, en *Historia y Gráfica*, Universidad Iberoamericana, número 33, 2009, p. 167-204.

¹² Islas, *De la historia al cuerpo, op. cit.*, p. 10

Entre los textos de la compilación de Islas, se encuentra *Antropología Histórica* de André Burgière, es una revisión de la escuela francesa de la historia antropológica, la cual se desplaza hacia las constantes de la vida cotidiana y por tanto, rechaza una historia “del acontecimiento”, entendiéndose como acontecimientos ocurridos a nivel institución, Estado y grandes figuras: es la búsqueda de las costumbres y vida cotidiana del hombre común, sin dejar de lado los grandes sucesos. Es una historia de los pequeños hábitos (afectivos, alimenticios, corporales) –algo que retoma Laban en sus reflexiones sobre el movimiento cotidiano–, en donde encuentra a Marcel Mauss como uno de sus antecedentes más importantes. Con *Técnicas del cuerpo*¹³ (1971), Mauss aborda las técnicas como usos culturales del cuerpo, tradicionales, eficaces y de transmisión oral e incluso corporal donde cada cultura resuelve sus necesidades biológicas de distinta manera. Por su parte, Ugo Volli en su *Técnicas del cuerpo*, habla en específico de dos tipos de técnicas: cotidianas, que buscan reducir el esfuerzo para una mayor eficacia, y las extracotidianas que aunque están por lo general ligadas a situaciones sociales, “también pueden ser personales [...] desarrolladas en soledad e incluyen a una respuesta subjetiva, que no es en principio comunicable, pero sí benéfica para el autoconocimiento de quien la practica.”¹⁴

A propósito del texto de Volli, María C. Escudero en su texto *Consideraciones epistemológico-conceptuales para el estudio del cuerpo en la danza*¹⁵ plantea, basándose en la obra foucaultiana, que el cuerpo es el resultado de una serie de prácticas discursivas que lo determinan, por tanto, el cuerpo dancístico está bajo las mismas condiciones. Así, toda producción dancística como todo cuerpo ejecutante, son resultado del ejercicio del poder en el cuerpo: no hay una esencia de éste que nos permita de hablar de él como uno universal

[...] el cuerpo es una construcción y esa construcción remite -entre otras cosas- a un uso, que en el caso de la danza es performático y discursivo [...] se reconoce allí (en el cuerpo) no

¹³ Cuando hablamos aquí de técnica nos referimos al conjunto de procedimiento y saberes, no sólo destrezas en una danza en específico.

¹⁴ *Ibid.* p.17

¹⁵ María Carolina Escudero, “Consideraciones epistemológico-conceptuales para el estudio del cuerpo en la danza”, en *Revista latinoamericana de Metodología en las Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, vol.1, primer semestre de 2012.

sólo la dimensión de poder que funciona en toda producción y circulación de un saber [...] sino que pone en escena la dimensión política constitutiva de toda verdad [...].¹⁶

Sin embargo, considero que la autora, al hablar sobre la idea de lenguaje corporal, es decir, la expresión que hace el cuerpo con su movimiento, ella sostiene que “significa entregar un voto de confianza en el poder del verdad del cuerpo que redundaría en asignarle una capacidad de significación casi mágico”¹⁷, deja de lado que ese cuerpo dancístico, si bien constituido por prácticas de diversa índole está creando sentido (*mundo*) desde una relación particular con el espacio (categoría de aprehensión de realidad), por lo que no puede pensarse que la danza siempre es una mera representación y un producto sin opciones de resistencia dicha relación de poder. Finalmente, explica que no hay cuerpo fuera del lenguaje “el cuerpo no habla, está formado por la palabra”¹⁸, en donde coincido con la autora en que se piensa que la experiencia corporal es absolutamente subjetiva donde el lenguaje no puede acceder, pero considero, más bien, que el modo corporal de generar –no acceder, como si estuviese ya dado– sentido a través del espacio y lo que se entiende por éste, genera un discurso que constituye un discurso dancístico que tiene “coherencia” sólo en un momento específico, con una experiencia particular que refleja una colectiva: en la danza, cada ejecutante, por más insertado en que esté en relaciones de poder de diversa índole, tiene una experiencia particular de relacionarse con su espacio externo y crear mundo a partir de esa situación específica, lo que produce una relación de resistencia. He aquí la importancia de la fenomenología para los estudios dancísticos que se retomarán más adelante como una posibilidad de lectura crítica respecto a la aseveración de un cuerpo en su totalidad determinado por las estructuras del poder.

Aquí no se pretende poner el cuerpo en el centro, sino tomarlo como categoría como condición de posibilidad de ser-en-el-mundo y que construye una relación con éste, una relación de orden espacial que integra la experiencia del sujeto y es posible generar otros espacios, que a mi considerar, es una de las

¹⁶ *Ibid.* p. 114

¹⁷ *Ibid.* p. 118

¹⁸ *Ibid.* p. 114

funciones del arte, por ello estoy más apegada a la concepción de prácticas que plantea Volli ya que Escudero considera la imposibilidad de subjetividad en la exploración del movimiento. Si bien es importante señalar que la categoría de análisis principal no es la de *cuerpo*, sí es fundamental para el presente estudio. Islas en su texto retoma a tres franceses para dicha reflexión, además de los mencionados anteriormente: Pierre Bourdieu, Gérard Imbert y Michel Foucault¹⁹. Bourdieu en *La creencia y el cuerpo*, plantea que

Todas las estructuras y valores sociales se transmiten a los individuos por la organización de lo físico, social y corporal: división de trabajo, la estructuración del espacio habitado por jerarquías entre cosas, personas, y prácticas.²⁰

Las técnicas se transmiten de manera “silenciosa”, pero no de manera irracional, ya que cada una tiene una finalidad determinada: la danza está estructurada socialmente, con una normatividad, donde el autor considera la mimesis corporal como el primer canal de aprendizaje de las técnicas del cuerpo extracotidianas. ¿Cuál es la relación de la danza con el poder? y ¿de qué manera impone valores y controles?, son las preguntas centrales del trabajo del sociólogo francés que, a diferencia de Foucault, se centra más en la ideología que en la corporeidad²¹. Gérard Imbert, autor de *El cuerpo como producción social*, se enfoca en el cuerpo como instrumento, por tanto aborda en específico la cuestión de la técnica dancística.

Al referirse a la Historia de la danza desde los historiadores, en cómo algunos han definido a la danza como su rama de estudio y sus problemas desde el círculo dancístico, Islas refiere a los textos de tres historiadores que son un panorama

¹⁹ Debido a que gran parte del soporte teórico metodológico es la obra de Foucault, en este apartado me reservaré a exponer sólo lo relacionado a Imbert y Bourdieu, el apartado tercero del presente capítulo desarrollará de manera más amplia las aportaciones que retomo de Foucault.

²⁰ Islas, *De la historia al cuerpo, op.cit.,...* p. 18

²¹ Realicé un artículo académico para el Instituto de Investigaciones Históricas en torno a dicha postura teórica, tomando como punto de partido la crisis de la danza nacionalista mexicana en la década de los años 60 y su relación con el surgimiento de la danza institucionalizada impulsada por el Estado, véase Berenice Quirarte “Hacia una danza moderna mexicana: oscilación entre la dependencia e independencia. 1960-1968.” en Enrique de Anda (coord.) , *Modelos culturales de la década de lo sesenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa. Por otro lado, la investigadora Margarita Tortajada es la mayor exponente en el campo en México que se basa en la obra de Bourdieu, sus textos son de índole sociológico.

general de algunas posturas que se tienen en este campo. El primero de ellos es el titulado *Los placeres de la Historia de la danza* de Jack Anderson. En éste, el autor plantea que no podemos recuperar el movimiento –el punto fundamental de Islas –, por tanto el propósito del estudio histórico es tener un respeto por el “pasado dancístico”: es una historia tradicional no crítica.

Anya Peterson Royce en *La Perspectiva histórica*, aplicada al estudio de la danza, desarrolla que en el siglo XIX se hacían recopilaciones tipo enciclopédicas, con una pretensión de un saber universal. Para el siglo XX, es una búsqueda del origen de la danza donde se hace uso de algunos términos psicológicos; entre 1935-1955 son pocos los estudios publicados, según la autora (más no que dejaron de producirse) y en los años sesenta, la danza es abordada bajo los términos de reconstrucción, donde se recopilan fuentes de diversos tipos ya que la danza es considerada parte de la cultura. Así, Peterson señala que se debe entender la danza como una posibilidad de entender los cambios en otros discursos: culturales, económicos, política, sociales, etc.

La manera de pensar danza, incluso, el de hacer historia, responden a los problemas de conocimiento generados en un momento determinado, por tanto, hoy día sería insuficiente una búsqueda exhaustiva de fuentes (tanto para la historia de la danza como para la historiografía en general) sin considerar las complicaciones metodológicas que implica construir un hecho, así como separar el quehacer histórico de otras disciplinas, como la filosofía, que nos ayudan a entenderla como un problema de conocimiento en torno a la relación palabras y cosas.

En la recopilación de Islas se reúnen textos sobre el “Movimiento corporal y su especificidad dancística: elementos interpretativos para la historia de la danza”, con textos de Knapp, Dorfles, Laban y Hutchinson. Las investigaciones de Mark Knapp se centran en los fenómenos comunicativos, así, en su texto *La comunicación no verbal: perspectivas básicas* desarrolla que la comunicación no verbal sólo es comprensible en el proceso global de comunicación: se necesita de una intención comunicativa, donde el reto es delimitar las fronteras entre lo verbal y lo no verbal

así como comprender cuáles son los tipos de relaciones entre estos dos maneras de comunicarnos. La interacción humana, según Knapp, en un análisis en dos niveles consiste en dos etapas: (1) Etapa inicial: Primeras impresiones. Es el registro del medio circundante, connotaciones y participantes (sexo, relación, jerarquía, etc.); (2) Etapa de interacción: Las acciones verbales y no verbales. Se registra la conducta del tacto, expresiones faciales, conducta visual, etc., debe hacerse un registro de ello , lo cual implica el problema de transcripción: qué tanta fidelidad tiene la escritura respecto a lo que se está gestando. Considero aquí también un problema tercero: ¿Cómo acceder a otros lugares desde el lugar del habla? Más allá de una descripción exacta, y hasta determinista que propone Knapp, una de las mayores dificultades presentes en un problema como el que aquí planteo es tratar de entender el lenguaje no verbal desde lo verbal. Sin duda no pretendo ni creo poder resolverlo, por tanto lo que mantengo presente es marcar los matices entre las posibilidades discursivas que generan estas dos propuestas epistemológicas. Por su parte, Susan Lager, con *La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza*, sostiene el carácter simbólico de ésta, que la danza es una apariencia donde el cuerpo expresa el interior (el cuerpo es un vehículo). Este texto resume muchas de las posturas aún presentes en los estudios dancísticos: la danza funge como mera representación de estados internos, se le niega su alcance creativo y epistemológico, y se marca de manera tajante una dualidad cartesiana entre cuerpo y mente.

Valor del medio expresivo, de Gilles Dorflès, refuta la tesis de Lager. Antepone el carácter técnico de la danza ya que “el cuerpo es una realidad efectiva, no virtual”. Para el autor, es erróneo pensar las artes en general como símbolos objetivos de la vida interior, ya que aunque el arte sea simbólico, encuentra sus posibilidades de existencia en su medio técnico expresivo, que en el caso de la danza, es el cuerpo. Aquí, se entiende por técnicas extracotidianas lo que se emplea desde los estudios de Mauss, donde el decir del bailarín se sustenta en las técnicas (facultades corporales) y no en la intención interior. Es por tanto un estudio del cuerpo técnico. Islas recupera dos textos de Rudolf Laban: *Introducción al análisis del movimiento* y *La observación del movimiento*. Ambos abordan descripción del análisis del movimiento que incluye una observación objetiva de éste

y la deducción de estados internos que pueden implicar los movimientos, a partir de la combinación de sus elementos (peso, espacio, flujo, tiempo) – elementos que se retomarán a lo largo de la presente tesis.

La historiadora del sistema de notación Laban, Ann Hutchinson, aborda en *Cómo se describe el movimiento*, que la descripción del movimiento depende de sus fines: terapéuticos, pedagógicos, dancísticos, etc. En *Componentes del Movimiento estilizado*, desarrolla las diferencias entre el movimiento estilizado –el que está presente en las prácticas artísticas– es exagerado en comparación el movimiento cotidiano, por tanto, la autora se centra en los componentes que diferencian a unos de otros. Dentro de esta línea de los herederos de la teoría Laban (aunque su texto esté presente en la recopilación de Islas), se encuentra la teórica de la danza, terapeuta, bailarina y coreógrafa Irmgard Bartenieff, que al igual que Hutchinson, es una de las principales herederas del trabajo del húngaro. En su texto *Body movement: coping with the environment* (1980) hace un estudio del movimiento humano a partir de su experiencia en Nueva York –al igual que su maestro en su momento–, en su mayoría, las investigaciones de Bartenieff están enfocadas en el carácter terapéutico de la danza.

¿Cómo llegar a ese espacio subjetivo vivido y que sea accesible para la historia de la danza? es la pregunta eje del texto de Hilda Islas, integrado en el apartado “Movimiento y Subjetividad” con *De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales*. Islas sostiene que se pueden comprender las relaciones entre la subjetividad y los parámetros sociales –es decir, entablar una relación comunicativa– por la conciencia que ha desarrollado cada cultura de sí misma, de acuerdo con el estilo del movimiento que aprenden los individuos para adaptarse a ella (que se ve desarrollado en hábitos y técnicas). Por tanto, el movimiento corporal debe entenderse como un aparato tecnológico que se implanta socialmente y que va más allá de las acciones físicas visibles “se trata de un entramado político en donde, mediante las técnicas de movimiento distribuidas socialmente, las demandas

sociales se instalan en el interior de los individuos a través de sus cuerpos.”²² Esto da paso a problematizar la creatividad del arte y sus alcances y límites como actividad creativa.

Finalmente en “Modos de aprendizaje y de transmisión del movimiento corporal”, Jacques Dropsy, con su *Organismo en movimiento: expresiones y relaciones*, nos habla de cómo el movimiento se relaciona con fuerzas externas tales como la gravedad, “pero el uso del espacio no se da sin integrar factores afectivos e intelectuales, ni el uso del tiempo aísla los ritmos personales de los ritmos culturales”²³. Éstos dos últimos autores en específico serán retomados más adelante, ya que consideran a la danza como una actividad holística donde diversos factores se integran, dentro y fuera del círculo dancístico.

Además de las investigaciones y esfuerzos de Hilda Islas, Margarita Tortajada Quiroz, es autora de textos que reflexionan sobre la teoría del arte, así como de análisis históricos de la danza mexicana con un enfoque sociológico. Por otro lado, Pilar Urreta²⁴, analista de movimiento Laban por el Laban Bartenieff Instituto de Estudios del Movimiento de Nueva York. Estas investigadoras, pertenecen al igual que Islas, al Cénidid-Danza *José Limón* del Instituto Nacional de Bellas. Dentro de la UNAM, son pocos los trabajos realizados y difundidos en torno a la danza, en particular desde otra postura divergente a la de la Historia del arte – en su mayoría son textos Alberto Dallal, quién trabaja bajo un enfoque cronológico y periodístico.²⁵

La investigación que aquí se propone trata de ver cómo se genera el conocimiento en el proceso de creación del discurso dancístico de Rudolf Laban a partir del análisis de tres categorías: cuerpo, danza y espacio, cuál es su relación con la Historia y las comunidades de pensamiento. Para éstas, me apoyo en el

²² Islas, *De la historia al cuerpo, op.cit.*, ... p.40

²³ *Ibid.* p.31

²⁴ Gran parte de la información sobre la vida, pensamiento y obra de Laban, que será indispensable para la presente investigación, me fue facilitado por la Mtra. Urreta, por tanto sin su apoyo personal y académico (el cual agradezco infinitamente) esta tesis no sería en gran parte, posible de llevarse a cabo.

²⁵ Como se mencionó, durante la etapa última de elaboración del presente texto se llevó a cabo el Coloquio Universitario de Danza y Filosofía, lo cual nos llevó a conocer diversos enfoques que abordan la relación entre danza y filosofía, sin embargo, consideraciones que serán retomadas en trabajos posteriores.

pensamiento del filósofo e historiador de la ciencia Ian Hacking, desarrollado en su texto *Historical Ontology*, así como en el trabajo del médico, biólogo y sociólogo Ludwik Fleck que desarrolla el término “estilos del pensamiento”, que son nociones, valores y prácticas propias de una época o corriente artística. Estos dos autores han trabajado bajo conceptos y metodologías de la historia de la ciencia, y retomados para la problematización de la historia intelectual dentro de la cual inserto mi investigación, ya que se pretende entender qué factores intervinieron para que el pensamiento de Laban se diera de un modo y no de otro; qué tipo de discontinuidad se dio entre las diversas representaciones artísticas con la naciente danza moderna y la manera en que se entiende por *espacio* en relación con el cuerpo que interviene en él.

El título de la presente señala que es una historia de las ideas, por lo que además de retomar las aportaciones teórico metodológicas de los autores mencionados, enfocados en las ciencias, me apoyo particularmente en los trabajos arqueológicos de Michel Foucault. El francés reacciona frente a los modos tradicionales de hacer historia cultural y de las mentalidades, y es al margen de éstas donde comúnmente se sitúa a la historia de las Ideas. Aquí se entiende por historia de las ideas la revisión y problematización de las posibilidades enunciativas de las categorías cuerpo, danza y espacio para que Laban formulara su sistema. Es así, una investigación que va a más allá de los discursos del círculo dancístico, ya que se analizaron textos considerados cercanos al paradigma temporal de Laban, su *a priori histórico*. El enfoque fenomenológico del pensamiento de Foucault con respecto al cuerpo, así como los trabajos de Edmund Husserl, Martin Heidegger y Maurice-Merleau Ponty, serán base para el análisis del cuerpo que danza y cómo éste construye sentido a partir de un paradigma lingüístico-semántico, en una relación deíctica²⁶ en el espacio, donde éste no es aquí entendido como una realidad fáctica, sino como “una construcción de la existencia del ser humano, una construcción fenoménica, existencial e histórica.”²⁷

²⁶ Se entiende aquí por *deixis* (δείξις, δεικνύω) al conjunto de orientaciones que partiendo del cuerpo del emisor relacionan los elementos de la enunciación en función de un contexto determinado y para lo cual se toma en cuenta como base epistémica la constatación del ente en su **lugar** (el *estar* del ente). Cfr. René Ceceña, *Espacio, lugar y mundo, op.cit.*, . p. 33

²⁷ Mis reflexiones en torno al concepto de lo espacial en el discurso historiográfico provienen de las clases

Capítulo I

Kinetografía Laban: Grafemas del movimiento corporal

1.1- Kinetografía Laban

La danza ha sido estudiada en diversos de sus aspectos. Estos estudios se caracterizan, casi por regla general, en tratar acerca de bailarines y compañías de danza desde una perspectiva descriptiva y cronológica, además, la relación al contexto histórico es entendida en términos exclusivos del círculo dancístico. Sin embargo, la producción intelectual de los teóricos de la danza está condicionada por una serie de discursos de diversa índole, que rebasan su contexto artístico inmediato, y generan un nuevo discurso así como prácticas discursivas lingüísticas y no lingüísticas. Dentro de este marco de comprensión de la danza y la percepción del cuerpo, se encuentra el caso de un arquitecto, coreógrafo y bailarín húngaro que destaca en la tradición dancística por su propuesta para el estudio del movimiento corporal. Rudolf Laban (Poszony, 1879-Weybridge, 1958), a partir de sus análisis sobre la danza, es un autor al que podemos recurrir para comprender la construcción histórica del movimiento del cuerpo en occidente, tanto en la actividad artística, como en la vida cotidiana. Laban propone que la danza, además de su uso estético (en el escenario), puede ser desarrollada y utilizada con fines pedagógicos y terapéuticos. En efecto, la expresión del cuerpo está ligada con el pensamiento, lo social, el arte y con la vida misma. En este sentido, Hilda Islas propone que:

Desde los años veinte, el pensamiento de Laban ha sido esencial para concebir de manera integral el movimiento corporal en sus ligas con la historia, con el pensamiento y con la psique humana. A partir de él se ha podido considerarse algo que en los siglos anteriores no aparecía en el horizonte de las posibilidades de las ideas: que el movimiento y la acción humana están conectados con lo histórico, lo político, lo afectivo, lo económico, lo imaginario y sorpresa, dicho movimiento puede ser nombrado y analizado.²⁸

Para dicho análisis, el húngaro considera que la danza es algo más que interpretar emociones o ciertos estados de consciencia:

impartidas por René Ceceña, (Historia y Espacio (2016), Universidad Nacional Autónoma de México), las ideas que tomé del Dr. textualmente, serán citadas como en este caso.

²⁸ Rudolf Laban, *Coreografía, primer cuaderno*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 11.

Es erróneo considerarla [a la danza] sólo como lenguaje de la emoción. Es más bien un lenguaje de acción en el que las diferentes intenciones y los esfuerzos corporales y mentales del hombre se disponen en orden coherente.²⁹

Cada tipo de esfuerzo e intención del cuerpo, es asignado a un carácter que forma parte de un sistema escrito que él desarrolla, con base en el sistemas de notación Feuillet³⁰. La *Coreología*, tiene como fin el analizar movimiento del cuerpo en su interacción con el espacio para comprender el flujo del movimiento y con ello optimizar el uso del cuerpo para las actividades artísticas y las nuevas exigencias de la vida cotidiana (especialmente el trabajo). La *Coreología* tiene como base material la *kinetografía*³¹ que es un sistema de notación del movimiento del cuerpo en el espacio, es una grafía del movimiento para que pudiese utilizarse para la danza³². Para Pilar Urreta, especialista en Laban,

Es posible considerar al movimiento como un aglomerado de tensiones de varios tipos que interactúan en el cuerpo en diversas gradaciones. Laban desarrolló un concepto fundamental con el cual se sustentó toda la teoría analítica, y la denominó *Ballung*, que se podría traducir como “nucleación”. *Ballung* es el estado resultante de tres tipos fundamentales de tensión que van de lo interno a lo externo. [...] la nucleación [...] se proyecta en la tridimensionalidad espacial [...] y reflejan tanto interacciones como fluctuaciones en el proceso de pensar-sentir-actuar, que se registra como <<lo expresivo del movimiento>>.³³

A partir de dicho concepto (*Ballung*), Laban desarrolla sus áreas de teóricas: la notación Laban o Kinetografía, la teoría *Antrieb o Effort* y la *Coréutica*.³⁴

²⁹ Rudolf Laban, *Danza educativa moderna*, Traducción de Amanda Ares Vidal, Correcciones de Lisa Ullmann 1era. Edición, Barcelona, Paidós, 1975, p.51

³⁰ Laban Retoma algunas bases de la notación feuillet para su sistema de la teoría dinámica de las formas, que es una oposición a la teoría estática de las formas, es decir, el análisis de las posiciones bases del ballet. El sistema Feuillet señala tres formas diferentes de paso por cada pie –no describe el movimiento de otra parte corporal–, lo que lo hace un sistema cerrado, finito y estático. Laban se basa en las cinco posiciones de los pies y algunas trayectorias espaciales, así como de la terminología del sistema de notación Feuillet. El orden espacial en la teoría dinámica de las formas “es sólo una modificación práctica de la vieja coreografía del ballet” (Laban, *Coreografía*, p. 41), sin embargo, no es correspondiente, porque son espacialidades diferentes, esto se desarrollará en el capítulo segundo y tercero con mayor profundidad.

³¹ También llamada “Labanotación”, Véase Apéndice m) kinetografía

³² Pilar Urreta, *El universo intangible de un arte corpóreo. Ensayos sobre danza*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013. p. 127. En las áreas de investigación de la danza se ha cambiado la letra “c” por la letra “k” para diferenciar la vivencia que se tiene al moverse, que produce razón de la cinética, que es la ciencia del movimiento mecánico.

³³ *Ibid.* p. 128-129.

³⁴ *ídem.*

La Coreología comenzó a gestarse desde 1919³⁵, pero es en 1926 cuando se publica en Alemania como *Choreographie. Erstes Heft*.³⁶ En este, se plantean algunas continuidades en el estudio del movimiento del cuerpo que danza, como lo son algunas posiciones bases del ballet clásico (las cinco posiciones de los pies y algunas trayectorias espaciales), así como el uso de algunos términos del sistema Feuillet como *esfuerzo, trayectoria, posición, salto, etc.* Por otro lado, el orden espacial “es sólo una modificación práctica de la vieja coreografía del ballet ” afirma Laban,³⁷ sin embargo ello no es verdadero. La manera de comprender *espacio* en Laban es diferente a la de su predecesor, son espacialidades distintas : Laban analiza por un lado el estudio del espacio y por el otro las cualidades del movimiento (Teoría del esfuerzo “Effort”) . En la notación Feuillet el espacio está dado -es el escenario-, y el esfuerzo depende de las posiciones que realice el cuerpo en un salto, un brinco, en un *arabesque, battement, etc.*, es un análisis de la forma terminada (teoría estática de las formas) . A Laban le interesa comprender la forma (corpórea) en su estado de cambio, es decir, el recorrido del movimiento y no su estado finito (teoría dinámica de las formas); el espacio es lo que constituye a esa forma y lo que le da sentido. Por tanto, en la Coreología se analiza una espacialidad física (el cuerpo), y una óptica-epistemológica.³⁸ La kinetografía no puede entenderse como el resultado inmediato del sistema Feuillet, otros discursos de índole político, cultural y social se agrupan, en un momento de discontinuidad, dando como resultado una ruptura discursiva donde dichas formaciones y enunciados fuera del ámbito dancístico gestan la posibilidad, al gestar un campo discursivo, de que se geste el discurso de Laban en ese momento y no en ninguno otro.

Rudolf Laban, en su juventud, cuando viaja a Viena, París y Alemania, enfrenta un paradigma de vida completamente diferente al de su natal Pozsony: la ritmicidad de la vida acelerada, el uso desinhibido del cuerpo, la convivencia de las máquinas, la extensión del día gracias a la luz, es decir, algunas de las más marcadas

³⁵ Véase apéndice inciso b) Primeros signos de notación

³⁶ El Instituto Nacional de Bellas Artes recientemente publicó la traducción del alemán al español el manuscrito de Laban como *Coreografía. Primer cuaderno.*, texto en el cual el autor hace las primeras propuestas para la grafía del movimiento y sugerencias para la base de su teoría de lo que hoy conocemos como Coreología y análisis de movimiento.

³⁷ Laban, *Coreografía, op.cit.*, p.41.

³⁸ Dichas propiedades de la categoría espacio serán desarrolladas a mayor profundidad en el capítulo tercero.

características de la ciudad, que lo llevan a mostrar una inquietud por el movimiento “[...]este mundo, más bien, tiene que comprenderse, como una oleada de transformaciones vivamente cambiantes de los estados”.³⁹ Esos cuerpos en contacto con las máquinas, con movimientos acelerados, insertados en una naciente cultura del cuerpo, eran cambios de las formas que Laban intentaba comprender, cambios que podían verse de manera práctica en la gimnasia y en la danza .

Su teoría dinámica de las formas, tiene como fin analizar el movimiento en su recorrido espacial, sus causas y posibles modificaciones para las mejoras del cuerpo en sus actividades de la vida cotidiana y artísticas. Laban reconoce lo difícil que resulta observar y mostrar la existencia de una forma o de un solo elemento formal del movimiento, por tanto,

[...] sólo el estudio cuidadoso del movimiento humano puede permitirnos describir las formas de manera clara y unívoca. En realidad habría que empezar por describir el movimiento y mencionar ocasionalmente las formas singulares del espacio, las transmutaciones de las formas y sus leyes, puesto que nuestra meta es el dominio del movimiento por medios de la explicación.⁴⁰

Para lograr su objetivo, elabora la notación en función del desarrollo de una teoría-praxis para el presente y con fines de herencia para el futuro estudio del movimiento corporal.⁴¹

Laban en el análisis de la transmutación de la forma y sus leyes considera que existe un orden espacial, es decir, una ley de conexiones donde la meta de la investigación coreográfica es descubrir las leyes del movimiento en su base histórica, pues los movimientos son particulares a cada cultura y sociedad. Ello pudo tenerlo claro a partir de sus viajes a distintos puntos del mundo donde estuvo en contacto con las diversas maneras de hacer danza⁴². Para hacer posible la notación,

³⁹ Laban, *Coreografía op.cit.*, p. 17. Dichos estados son los cuatro componentes del flujo del movimiento: espacio, tiempo, flujo y peso.

⁴⁰ *Ibid.* p. 18

⁴¹ Rudolf Laban, *Una Vida para la danza*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de la Investigación Documentación e Información de la Danza, 2001, p. 11. La kinetografía tiene, entre otros fines, ser una herencia para el conocimiento dancístico, un saber que sólo era grabado en pinturas (en algunos casos), pero eran trazos de un movimiento en su forma finita, el movimiento tal cual era efímero sin posibilidad de registro. Para la época de la producción de la coreología, ya se utilizaba el formato fotográfico (fijo o cinemático), sin embargo el coreógrafo no permitió el registro de sus obras en dichos formatos, por considerar que rompían la manera de ver y hacer la danza, además de considerar, como muchos creadores más, que la máquina era “el enemigo” (este punto se desarrollará con mayor precisión en el capítulo segundo retomando textos de Walter Benjamin).

⁴² Laban, *Coreografía, op.cit.*, p. 21

construyó puntos en el espacio, que se derivan en figuras geométricas⁴³, ya que para la *armonía de las inclinaciones espaciales*- es decir, las inestabilidades que permiten que se pase de un movimiento a otro- usa como base la guía de una serie de directrices que en su conjunto generan una especie de icosaedro; para las *dimensiones*, los puntos alcanzados por las direcciones espaciales forman un octaedro, y en el mismo caso, pero para las *oblicuas*, el resultado es un cubo. Estas escalas, buscan la armonía corporal a través de la notación de las tensiones corporales y la armonía de inclinaciones.⁴⁴

1.1.2.- Notación Feuillet ante las nuevas exploraciones del movimiento

La notación Feuillet es el sistema creado por Raoul-Auger Feuillet⁴⁵ (París 1665-1710) es un breve sistema de notación coreográfica que se popularizó tras la publicación de su *Chorégraphie, ou L'Art d'écrire la Danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (París,1700). En este, se plasma sólo el tiempo musical, algunas direcciones determinadas y en ocasiones, las posiciones de los brazos,⁴⁶y se vuelve casi ilegible al describir ciertos pasos y movimientos de tres o más bailarines. Para Laban, lo descrito en la coreografía Feuillet , esa observación de determinados movimientos, agota todas sus características esenciales

[...] una danza puede describirse, por un lado, conforme a su movimiento, registrando el **movimiento simple** y su énfasis (o irrupción) por medio de **saltos** y, por otro, por medio de **giros** (vueltas) [...] la **forma** del movimiento, en la mayoría de los casos, se agrega de manera natural. Parece ser un matiz de la representación más que un fundamento de la configuración de la expresión dancísticas [...].⁴⁷

Es decir, el registro se limitaba a formas determinadas y terminadas, en donde la

⁴³ véase apéndice inciso c) "Orden del espacio".

⁴⁴ La presente tesis parte de los principios epistemológicos derivados de la coreología y, particularmente, de los principios analíticos de la kinetografía en su relación con la historiografía y las categorías planteadas para su análisis. No se busca profundizar en su carácter de sistema de análisis dancístico derivado en la práctica de ésta, para un mayor acercamiento a la coreología, su grafía completa y su uso en el entrenamiento y terapia del cuerpo del pedagogo y bailarín , pueden consultarse Rudolf Laban, *Coreología Primer Cuaderno* , Rudolf Laban, *The language of movement. A guide book to choreutics* e Irmgard Bartenieff and Doris Lewis, *Body movement: Coping with the Environment*.

⁴⁵ Existe un conflicto en torno a la autoría de la notación Feuillet. Algunos - en la escasa bibliografía que existe al respecto- sostienen que la notación es producto de Pierre Beauchamp y que Feuillet lo publicó como suyo en 1700. Para la presente investigación, nos referiremos a dicho sistema como autoría de Feuillet, ya que Laban se refiere al mismo como tal y se reconoce como modificador de dicho sistema.

⁴⁶ Véase apéndice inciso e) Notación Feuillet.

⁴⁷ Laban, *Coreografía, op.cit.*, p. 91. Las negritas son del texto original.

relación con el espacio es de carácter escénico (trayectorias en el escenario) y el análisis del movimiento tal cual no tiene lugar: es un registro de las formas estáticas.

Dicho estudio no le es suficiente a Laban, entre otras cosas, debido el paradigma de su tiempo en el cual los artistas buscaban romper con las normas estéticas establecidas por la academia y la tradición. Dicha crítica se ve reflejada en los trabajos de vanguardistas de principios del siglo XX, donde las expresiones artísticas retomaron rasgos del primitivismo (explícito en los trabajos cubistas), las ideas de una *vuelta* hacia las formas básicas de representación y un acento en el aspecto crítico en torno a la relación hombre-máquina. A Laban no le interesó solo el estudio del movimiento en el espacio dancístico, sino las funciones del movimiento en la vida cotidiana, la vida en el trabajo, en la calle, esa vida que le fue tan distinta a la de su localidad natal. Y es que al movernos, comunicamos:

[...] cuando no se puede decir con palabras y que determina la naturaleza propia del contenido del movimiento. Podemos circunscribir estos hechos como expresiones de las voluntades, fuerzas e instintos de los hombres [...] un movimiento puede ser un discurso

Considera que la única manera que tenemos para hablar del movimiento es por medio de la *forma*, ya que es a través de ella y su transformación donde se ve de manera efectiva el movimiento, haciendo así, la pregunta sobre qué hay de formal en el movimiento, a lo que responde

El arte dancístico ha respondido a esta pregunta con base en una concepción que sólo considera como núcleo esencial las **direcciones espaciales** o a las combinaciones de direcciones espaciales. La ejecución de estas direcciones quedan en un segundo término, ya que se da como integración posterior por medio de ciertas extremidades. Lo esencial son siempre las **direcciones** u **oblicuas**, es decir, los **camino**s de estas direcciones.

continúa....

Este lenguaje espacial es el que desde siempre le interesa al bailarín como medio expresión [...] los **ritmos temporales** en la danza no son sino **ritmos espaciales**. [...] Por lo tanto, todas las cualidades direccionales, las cantidades de tiempo y fuerza, y las cargas materiales del movimiento pueden describirse en términos **puramente espaciales**.⁴⁸

⁴⁸ *Ibid.* p.117-120.

Como se señaló anteriormente, la kinetografía⁴⁹ contiene una reflexión de un cuerpo que danza en relación con su espacio, relación que genera un discurso, sin embargo, ese interés por indagar y *gramatizar*⁵⁰ esa relación cuerpo-espacio no se queda en el rubro de lo dancístico. Si bien la kinetografía tiene como antecedente un sistema de notación coreográfica (Feuillet), tiene como uno de sus fines primeros comprender el flujo del movimiento, no la descripción de una coreografía. Para Laban, el flujo del movimiento es el principio de la vida⁵¹, y le interesa conocerlo para fines determinados: pedagógicos, terapéuticos y artísticos. En los inicios del siglo XX, el trabajo en la ciudad tenía, por lo regular, un uso de las máquinas, relación que sin duda modificó la manera de moverse de los involucrados, de ello se percata Laban y por esta razón hace un estudio de los hábitos de trabajo

El estudio metódico de las formas del movimiento contenido en las danzas y sus repercusiones en los diferentes campos de la vida pública apenas ha comenzado [...]. El hombre moderno debe crear su propio arte del movimiento, y puede verse un comienzo de esto en aquellas formas de danza contemporánea que los norteamericanos⁵², y con ellos los demás países de habla inglesa, llaman *danza moderna*.⁵³

Esta relación entre las nuevas formas de expresión de la danza y los hábitos de movimiento del hombre moderno es inevitable para el autor, por ello afirma que la danza moderna nace con el hombre industrial.⁵⁴ El movimiento, característica del quehacer dancístico es considerado por Laban como un poder independiente que crea estados mentales con frecuencia más poderosos que la voluntad humana, por tanto, no es algo al “servicio del hombre”, la cual es una afirmación que rompe con el paradigma anterior el cual afirmaba que los logros externos del cuerpo se

⁴⁹ Urreta, *El universo intangible...* *op.cit.* p. 129. Primera la llamó “Scriftanz” y posteriormente “kinetografía”. Por otro lado, en 1928, se crea la Sociedad Alemana para la danza escrita, que fomentaba la notación de danza para el desarrollo de una literatura dancística. *Cfr.* Laban, *Danza Educativa Moderna*, p. 160.

⁵⁰ Utilizo este término, en mis palabras, para dar cuenta de la intención de Laban por construir un grafema correspondiente a un movimiento. Lo considero como parte de la intención de construir por medio de un signo, la interpretación de la relación entre cuerpo (en estado de danza) y espacio.

⁵¹ Rudolf Laban, *Danza educativa ...*, *op.cit.*, p.130

⁵² Laban viajó a diversas partes del mundo que marcaron su paradigma dancístico. Uno de sus viajes más significativos -ya que es ahí donde gesta la idea de una notación dancística- es a los Estados Unidos. Sobre los viajes del coreógrafo y en general, el estudio del paradigma de Laban será desarrollado a detalle en el capítulo segundo.

⁵³ Laban, *Danza educativa ...*, *op.cit.*, p.14

⁵⁴ *Ibid.* p.15

llevaban a cabo mediante el poder de la voluntad, que parecían ser el objetivo supremo de las luchas y afanes de la humanidad.⁵⁵

La idea básica en el aprendizaje de la nueva danza, fundamentada en su Coreología, es que “[...] las acciones, en todo tipo de actividad humana, y por consiguiente también en la danza, consisten en sucesiones de movimientos en las que el esfuerzo definido del sujeto acentúa cada uno de ellos.”⁵⁶ Cada acción consiste en una combinación de elementos de esfuerzo , el cual proviene de las actitudes de la persona que se mueve a los factores del movimiento (peso, espacio, tiempo, flujo). Con la nueva danza, “se alienta el desarrollo de una conciencia clara y precisa de los diferentes esfuerzos del movimiento, garantizando así la apreciación y el goce de los movimientos de acción [...]”⁵⁷. Se parte de los esfuerzos del hombre industrial como base de la enseñanza de la danza, por ello, propone comprender y practicar el principio del movimiento, que necesita una nueva concepción de la danza , es decir, del movimiento y sus elementos : cuerpo, danza, espacio.

1.3.- La propuesta de análisis : Historia de las ideas, arqueología y genealogía

Como ya mencionamos, para Laban la danza moderna nace con el hombre industrial. El surgimiento de una nueva representación dancística está insertado en una serie de acontecimientos históricos y epistémicos que permiten que ésta sea pensada y realizada de una manera y no de otra, otro ejemplo de ello es la llamada danza Butoh iniciada por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata⁵⁸ en busca de un cuerpo nuevo, el cuerpo de la postguerra⁵⁹. La “danza de la oscuridad” tiene como principio técnico el movimiento que mueve al cuerpo y no de manera inversa, rostros muy

⁵⁵ *Ibid.* p.17

⁵⁶ *Ibid.* p.19

⁵⁷ *ídem.*

⁵⁸ Creadores del Ankoku Butoh, que retoma elementos de la danza expresionista alemana, el existencialismo, bases del pensamiento oriental y el teatro kabuki.

⁵⁹ *Nikatai no Harana* (“La rebelión del cuerpo”) , obra paradigmática de la danza butoh, presentada por Hijikata en 1968, es ejemplo de ello. Para una lectura más profundo respecto a las influencias dancísticas en el Ankoku Butoh, sus premisas dancísticas y el análisis de sus diversos elementos, véase Susan Blakeley, *Ankoku Butoh. The premodern and postmodern influences of the dance of utter darkness*, New York, Cornwell University, 1988.

expresivos y la intención de transmitir la caducidad del cuerpo que resiste y lucha por vivir aún con el vacío emocional que marcó al Japón destruido por las bombas atómicas. Influida por la Filosofía de la Escuela de Kyoto⁶⁰ –que tuvo contacto con la filosofía heideggeriana–, la danza Butoh es una reflexión desde cuerpo sobre “el cuerpo” y cuál es el lugar que éste ocupa en el universo. Sin el antecedente de las vanguardias artísticas del siglo XX, los efectos de la bomba atómica tales como la destrucción de las ciudades, la ocupación americana y la transgresión de los valores y la cultura japonesa, así como los postulados de la Escuela de Kyoto, no hubiera surgido la danza butoh. Es importante señalar que estos sucesos no fueron un mero contexto espacio-temporal donde se situó esta danza: son procesos constitutivos de éste discurso dancístico.⁶¹ Esta premisa –el surgimiento de una representación está inmersa en una serie de dispersiones discursivas– la recupero de los trabajos arqueológicos y genealógicos de Michel Foucault.

El francés plantea que la historización del pensamiento “es un tipo de estudio que permite mostrar la forma en que se concretan y despliegan los saberes modernos en términos de un esfuerzo crítico.”⁶² Así, existe una relación entre historia y razón⁶³ a la que Foucault propone denominar *racionalidad* debido a que no se trata de una crítica de lo “falso”, sino de las posibilidades que hacen aceptables ciertas creencias y valores. He aquí una relación con la filosofía, ya que ésta es una actitud crítica hacia los modelos de racionalidad, con lo que Foucault propone con

⁶⁰ Para saber más sobre esta corriente filosófica que busca integrar el pensamiento de oriente al pensamiento occidental, véase James Heisig, *Filósofos de la nada, un ensayo sobre la Escuela de Kyoto*, México, Herder, 2002.

⁶¹ Los resultados y el proceso mismo de la Segunda Guerra Mundial, derivaron en cuestionamientos desde diversas prácticas. En la danza, el Butoh es una de ellas; en la literatura –y retomado posteriormente por la historiografía– los textos de la denominada “Literatura testimonial” dejan ver dichos planteamientos en torno a qué se entiende por humano, por la razón, por cuerpo, categorías que sin duda sufrieron un quiebre que derivó en dichos cuestionamientos. Para más al respecto, véase Greta Rivara Kamaji, “El testimonio histórico y la transformación de la experiencia: el universo concentracionario” en B. Alcubierre, R. Bazán, L. Flores y R. Mler (coord.), *Oralidad y escritura. Trazas y trazos, México*, Ítaca, 2011; Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos, 2004 y Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph, 2006.

⁶² Fernando Betancourt, *Historia y lenguaje. El dispositivo analítico de Michel Foucault*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2006.

⁶³ *Ibid.* p.27. Para Foucault, esto es una vía de transformación hacia una ontología histórica, es decir, una historia del presente : “ ¿cuál es el campo hoy de experiencias posibles? [...] una ontología de nosotros mismos [...] nos encontramos enfrentados actualmente a lo siguiente: bien optar por un pensamiento crítico que aparecerá como una filosofía analítica de la verdad en general, bien optar por un pensamiento crítico que adoptará la forma de una ontología de nosotros mismos, una ontología de la actualidad; esa forma de filosofía que, desde Hegel a la escuela de Frankfurt pasando por Nietzsche y Max Weber, ha fundado una forma de reflexión en la que intento trabajar.”

ello “una investigación socio-histórica, que apunte hacia los modelos de exterioridad de la consciencia individual de tal manera que sea posible realizar una crítica de la razón en términos de prácticas socio-culturales.”⁶⁴ Por ello, hay un desplazamiento del sujeto, donde el enfoque se traslada hacia el estudio de las condiciones de posibilidad de aquello que es analizado, como en éste caso, donde hablar de Rudolf Laban no es el punto de interés, sino las condiciones de posibilidad de formulación de la kinetografía, la formación del saber denominado la danza moderna, creación de sus objetos (técnicas y postulados) y cómo se genera sentido partir de las cuerpo, danza y espacio en el discurso dancístico de Laban.

La razón es histórica. Actualmente, los estudios filosóficos sobre el quehacer histórico tienen una tendencia a tratarlo desde una perspectiva de filosofía del lenguaje, y tanto la arqueología como la genealogía parten de éste problema. La arqueología ⁶⁵ trabaja en torno a las posibilidades discursivas, en específico, en los discursos que permiten nuestros saberes modernos, atendiendo críticamente aquello que se juega en el lenguaje, con la finalidad de pensar el saber, poniendo en crisis las categorías de modernidad, pensamiento y sujeto, partiendo no de su análisis formal, sino de las condiciones de posibilidad de los enunciados. En el desarrollo genealógico foucaultiano, se analizan dichos saberes en su relación con el poder, donde éste no debe entenderse únicamente en el sentido de “autoridad”, sino como una relación de producción: son productos históricos en relación con el poder. Al hablar de relación entendemos que se generan modos de subjetividad y modos de saber, que a su vez producen modos de resistencia, por lo que una lectura superficial en torno al poder como imposición vertical y definida, aquí es descartada.

La arqueología en su relación con la historiografía, aborda el problema de los discursos, es decir, “atiende críticamente aquello que se está jugando en el lenguaje mismo.”⁶⁶ Es el análisis de las prácticas discursivas debido a que éstas son el

⁶⁴ *Ibid.* p.30

⁶⁵ Llamada la *primera etapa foucaultiana*, es reformulada en sus trabajos genealógicos. Cfr. Hubert Dreyfus y Paul Rabinow, *Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001, p. 22-25

⁶⁶ Betancourt, *Historia y lenguaje, op.cit.* p.15

soporte material del saber que para Foucault, no es el propiamente científico. La herramienta teórica de la arqueología es la *dispersión*, donde hay un rechazo de las categorías puras que sostienen el análisis del fenómeno dentro de un sistema cerrado. Por ello, Fernando Betancourt en *Historia y lenguaje. El dispositivo analítico de Michel Foucault* considera éste no como teoría, sino como una vía metódica del análisis de los presupuestos discursivos.⁶⁷ En el discurso, se establece el campo de condiciones en el que se produce la dispersión –la episteme, espacio mismo de dispersión–, emergencia –*a priori histórico*– y transformación –discontinuidades y rupturas. Para nuestro caso, no ponemos en el centro a Laban, sino a la kinetografía buscando explicar el plano en el cual ésta se despliega. Así, más que buscar una regla formal de construcción discursiva, Foucault alude a la cuestión de la *unidad discursiva*. Ésta, niega la noción de tradición, influencia y mentalidad, además de no aceptar agrupaciones inmediatas, como podría ser la llamada “herencia” en el círculo dancístico⁶⁸, que ha provocado una lectura de la creación dancística en términos de exclusión, donde todo aquello que salga del “sistema” debe estar fuera, como un cuerpo no europeo o una idea de danza distinta a la establecida.⁶⁹ Por otro lado, la tradición puede entenderse como una relación de “progreso” entre una práctica que precede a otra, y que da como supuesto resultado, un discurso dancístico deviene de otro donde lo histórico juega un papel meramente contextual. Por su parte, el *enunciado*, que es una función discursiva, es la posibilidad de aparición que sólo puede darse en relación a un campo, y se inscribe en el marco de un régimen de materialidad “que pertenece menos a una localización espacio temporal que al orden de la institución”⁷⁰. *Modern Dance*,

⁶⁷ *Ibid.* p. 64

⁶⁸ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores, 2da. ed., 2010, p. 33. La noción de tradición refiere un conjunto de acontecimientos sucesivos e idénticos (o por lo menos análogos), reduce la diferencia y la irrupción; influencia se entiende como un soporte para los hechos de transmisión y comunicación de índole causal. Finalmente, con mentalidad se sugiere un vínculo simbólico entre los fenómenos simultáneos con la explicación de una soberana consciencia colectiva.

⁶⁹ Como indicamos en la introducción de la presente tesis, la mayoría de los trabajos dancísticos se han enfocado en el desarrollo lineal y cualitativo de ésta práctica. Esa visión, basada en la tradición, ha derivado en diversas consecuencias: una lectura de lo dancístico, supuestamente histórica sin justificación de dicha relación más allá de lo cronológico; la exclusión de la inclusión de otras ideas de danza y cuerpo, manteniendo una linealidad eurocentrista; un análisis anacrónico en torno a las categorías que constituyen la creación dancística (cuerpo, ritmo, espacio, música, danza, creación etc.), donde supuestamente hay una propuesta “libre” en relación son discursos que la constituyen de manera *externa* –como aquí desarrollamos en el capítulo segundo.

⁷⁰ Betancourt, *Historia y lenguaje, op.cit.*, p. 69

*coréutika, modern art, Lebensraum, Mensch et Raum*⁷¹ son enunciados que sólo pudieron tener sentido en un momento determinado por una relación de aplicación de sentido.

Así, la historiografía es para Foucault el estudio de la irrupción histórica, donde se busca “restituir el enunciado en su singularidad de acontecimiento”⁷², por lo cual es pertinente aquí plantear la pregunta ¿Cuál es la singularidad de la Coreología de Laban y sus categorías [cuerpo, danza y espacio]? y ¿Qué implicaciones tiene la construcción de dicho discurso como acontecimiento *verdadero*? El *enunciado* es trazado en una regularidad, es decir, en un campo de condiciones en el que se localizan los acontecimientos,⁷³ en un campo de coexistencia con otros enunciados, pero ¿cómo se dan esas supuestas relaciones?. Para ello hay que analizar interrelaciones –explícitas o no–, conceptos, palabras proyectadas en sus reglas de uso y campos semánticos que proyectan, así como esclarecer la relación entre significado y significante.⁷⁴ Esto ayudará a establecer la *formación de modalidades enunciativas*, porque si bien se trabaja en torno a la dispersión, el fin es comprender cómo pudieron establecerse dichas dispersiones en el enunciado. Laban, al estar en contacto con otros individuos y grupos que poseen su propio estatuto institucional, tenía “cierto derecho” de emplear términos y formular discursos. Este ámbito institucional, le proveyó de los recursos “válidos”, informaciones y observaciones que posibilitaron la emergencia enunciativa. El lugar del sujeto, sus interrogantes y propuestas, están definidas a una situación perceptiva, como emisor y receptor de observaciones, informaciones y datos:

[...] con el establecimiento de nuevos sistemas de registro de notación, de

⁷¹ Dichos enunciados se desarrollarán en el capítulo segundo. Aquí es pertinente aclarar que el término *Mensch et Raum* empleado por Oskar Schlemmer para hablar de “hombre y espacio” es un término alemán con una conjugación francesa que respetamos de los originales del texto de Alejandra Medellín, autora a la que recurrimos para el análisis de las categorías de hombre, cuerpo y espacio en el discurso dancístico del Triadic Ballet de Oskar Schlemmer. La autora indica en la página 12 de su texto que el término es original de Schlemmer, pero no hay indicación alguna que permita corroborarlo. Sin embargo, los términos *Mensch et Raum* sólo aparecen en textos traducidos en español y catalán, mientras que los términos por separado son utilizados sin dicha conjunción en francés, por lo que puede tratarse de una traducción como si fuese del propio Schlemmer dicho término. En el presente texto, dado que recurrimos al texto de Medellín por las características del enfoque de su investigación, respetaremos el término como la autora lo indica.

⁷² Foucault, *La arqueología ...*, *op.cit.*, p.45

⁷³ *Ibid.* p. 221

⁷⁴ *Ibid.* p.23

descripción, de clasificación, de integración en series numéricas y en estadísticas, con la institución de nuevas formas de enseñanza, de establecimiento de circuito de las informaciones, de relación con los demás dominios teóricos (ciencias o filosofía) y con las demás instituciones (de orden administrativo, político o económico).⁷⁵

Así, el discurso dancístico de Laban es el establecimiento de relaciones de cierto número de elementos distintos, de los cuales unos concierne al discurso dancístico de “ruptura” (es decir, como parte del movimiento expresionista alemán), otros al lugar institucional y técnico donde éste estaba inmerso, y otros, a su posición como sujeto que percibe (sujeto fenomenológico). No son relaciones dadas de antemano, y si bien son relaciones entre discontinuidades y dispersiones, dichos planos, pueden unirse por un sistema de relaciones, establecido por la especificidad de una práctica discursiva, donde puede determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo misma.⁷⁶ Es un espacio de exterioridad donde se despliega una red de ámbitos distintos.

La danza moderna, aquí analizada a partir de sus las posibilidades como una idea institucionalizada de *verdad*, es una práctica que construye en relación de otras, inmersa en una *episteme* que la regula ya que es el conjunto de enunciados que hacen posible las formaciones discursivas, y con ello la elaboración de ciertos tipos de saberes en un momento determinado que es a su vez un lugar de relaciones múltiples que implicación de desfases, en correspondencia con un *a priori histórico*, que es la condición de realidad de los enunciados, donde éste da cuenta del campo en el que pueden desplegarse identidades formales, continuidades temáticas, etc. Es la condición de emergencia de los enunciados, la ley de coexistencia con otros, los principios por los cuales subsisten y desaparecen, sobre una historia que ya está dada, que es la de las cosas efectivamente dichas –saberes previos en un época– “ha de dar cuenta del hecho de que el discurso no tiene únicamente un sentido o una verdad, sino una historia, y una historia específica que no lo lleva a depender de leyes del devenir ajeno.”⁷⁷

⁷⁵ *Ibid.* p.72

⁷⁶ *Ibid.* p.73-75

⁷⁷ El “a priori histórico, término de Edmund Husserl, Foucault lo retoma para explicar la noción de influencia en la dispersión discursiva de un texto, las cuales “[...] comunican por la forma de positividad de su discurso [...] que define un campo en el que pueden eventualmente desplegarse identidades formales, continuaciones, traslaciones de conceptos, juegos polémicos.” La noción de influencia, entendida aquí como *a priori histórico*,

La danza no se desarrolla dentro de sí misma, quienes hacen las nuevas propuestas técnicas y filosóficas que la sustentan –como en este caso se busca demostrar con Laban– son sujetos inmersos dentro de formas discursivas. Entre una formación discursiva y otra, se dan discontinuidades de diversa índole (ruptura, modificación, etc.) en sus postulados tanto técnicos como filosóficos que marcan el nacimiento de otro discurso. En el caso de la danza moderna, hubieron cambios en la manera de hacer y pensar la danza respecto a otras que ésta misma considera predecesora, como lo es la danza clásica: el cuerpo, su entrenamiento, su posición en el espacio cambiaron radicalmente respecto a la del ballet, incluso en su registro, como puede verse en el apartado primero donde las concepciones de ritmo, espacio y movimiento de Feuillet son completamente distintas a las de Laban; las puestas en escena ya no son historias, sino situaciones, por ello Laban estaba interesado en el movimiento de la vida cotidiana, aquel que había cambiado con el naciente ritmo citadino que presencié y vivió en la Alemania de inicios del siglo XX, cambios que Laban buscó analizar por medio de la kinetografía y la coreología. Aunque muchos bailarines se basan en los trabajos de Laban para su entrenamiento dancístico, el húngaro buscaba comprender el movimiento del cuerpo humano ya fuese en el plano dancístico, laboral, deportivo, militar, en las actividades cotidianas, etc. Si bien la notación de Laban tiene estos fines, surge como necesidad de plasmar lo que él llama “Coros en movimiento” (*Reigen*):

Se trata de una nueva forma de transmitir las composiciones artísticas a las que se llegó después de varias décadas de estudios preliminares. Hasta entonces, no existía un sistema de notación dancística y tampoco había conceptos sobre el movimiento que fueran generalmente aceptados [...] ⁷⁸

El discurso dancístico de Laban se define como el conjunto finito de las secuencias lingüísticas que han sido formuladas en una época determinada y que se derivan en una práctica real, donde el discurso se entiende como todos los enunciados que si bien pueden pertenecer a campos diferentes responden a reglas comunes de

por tanto, rompe con la noción misma de influencia y tradición, el *a priori histórico* es una búsqueda, a partir de la arqueología, de dicha positividad como condición de realidad de algunos enunciados. Es la base de hechos ya acontecidos, *efectivamente dichos*, que no necesariamente son producto del sentido, sino de una historia que no depende del devenir ajeno. Foucault lo define como “[...] el conjunto de las reglas que caracterizan una producción discursiva[...]no se imponen desde el exterior a los elementos que relacionan, están comprometidas con aquello mismo que ligan, y si no se modifican con el menor de ellos, lo modifican y lo transforman en ciertos umbrales discursivos [...], es un conjunto transformable.” Foucault, *La arqueología...*, op.cit. p. 214-218.

⁷⁸ Laban, *Una vida para la danza*, op.cit., p. 132

funcionamiento, ya que existe una relación de intercambio entre ellos y tienen como resultado una formación normativa: la kinetografía, el cuerpo geométrico, el espacio matemático y la danza situacional relacionada con el movimiento de la vida cotidiana modificado por el uso de las máquinas. Por tanto, es necesario dar cuenta de los nuevos términos para esas nuevas prácticas y considerar elementos lingüísticos –teoría de la Coreología– y no lingüísticos –el movimiento mismo.

Como se mencionó, la *formación discursiva* está compuesta de relaciones sociales que implican una jerarquía de algún tipo y que van a significar mecanismos de validación y formación de reglas provenientes de una institución, mientras que la *formación no discursiva* consiste en prácticas que generan problemáticas discursivas. Aquí no se pretende ir a los orígenes últimos para entender de dónde proviene una formación discursiva, retomamos el *a priori histórico*, que es el referente de lo que se puede decir en una sociedad sobre lo efectivamente dicho y acontecido, pero no es origen primero de las cosas y se toma como suelo de las cosas que se desarrollarán posteriormente.

Aquí es importante señalar la pertinencia de los trabajos foucaultianos con relación a una perspectiva fenomenológica, fundamental para el análisis del discurso dancístico como un discurso que tiene como condición de ser a partir de lo que se entiende por *cuerpo*. Cristina Micieli en *La fenomenología en Husserl, Foucault y Merleau-Ponty*⁷⁹, resalta la arqueología foucaultiana como una arqueología de la fenomenología de las ciencias humanas, aquellos discursos que toman por objeto al hombre en lo que tiene de empírico, porque la subjetividad no es una relación que surge desde el individuo hacia el mundo, sino una relación desde los saberes y los poderes que el individuo "encuentra" en el mundo.⁸⁰ El trabajo arqueológico foucaultiano mantienen una relación con la fenomenología husserliana a partir de la afirmación de que existe entre una relación constitutiva la subjetividad y la historicidad del saber⁸¹ relación que aquel toma del concepto husserliano “*a priori histórico*”, sin embargo Foucault critica el hecho de que Husserl en dicha

⁷⁹ Cristina Micieli, *Foucault y la fenomenología . Kant, Husserl, Merleau-Ponty*. Prólogo de Roberto J. Walton, Buenos Aires, Biblos, 2003. Cabe decir que nosotros aquí sustentamos que dichos saberes se construyen, no están dados.

⁸⁰ *Ibid.* p.50

⁸¹ *Ibid.* p.51

afirmación le otorga al sujeto moderno el carácter de universal. Respecto a esta crítica, el lenguaje, es utilizado en el análisis foucaultiano como condicionante histórico que permite que lo subjetivo se vuelva objetivo mediante su mediación, es decir, es una forma de ser-ahí subjetivo no trascendente. Para que una serie de signos exista, como en este caso analizamos la kinetografía, es preciso, según el sistema de casualidades, un autor o una instancia productora que en nuestro caso es Rudolf Laban. La arqueogenealogía pone en duda dichas casualidades a partir de las cuales deviene, como causa consecuencia, una idea. Para eliminar los pre-conceptos que puedan *nublar* nuestra visión de los fenómenos, según Micieli siguiendo este análisis fenomenológico de la arqueología, es necesario realizar una reducción (histórica) que consiste en poner entre paréntesis todas las teorías, tanto filosóficas como científicas que se han elaborado sobre los fenómenos. Como “segundo paso” recurrir a una reducción eidética, es decir, buscar esencia del fenómeno mismo (buscar el conjunto de notas que hacen que sean lo que *son*), para que finalmente, se llegue al momento de una reducción trascendental que permita dar paso a los fenómenos y a las esencias, dados a partir de una intuición originaria: la percepción sensible⁸². El cuerpo que danza, mantiene una relación sensorial a partir del *espacio* que permite sus configuraciones de mundo: la danza es un discurso de la experiencia de ese cuerpo *dilatado* como se refiere el propio Foucault en *El cuerpo utópico*⁸³. Somos seres en comunidad constante construcción colectiva, que se hace presente en la corporeidad. El cuerpo *está*⁸⁴ y desde lo fenomenológico, hay cuerpo.

1.3.1.- Arqueología y Coreología

La idea de danza de Rudolf Laban implicó una ruptura práctico-conceptual de una práctica dancística en relación con otras, ello implicaría un cambio conceptual de varios términos fundamentales dentro de esta vertiente artística tales como *danza*,

⁸² *Ibid.* p.57

⁸³ Michel Foucault, *El cuerpo utópico y Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva visión, 2009, p.15

⁸⁴ *Ibid.* p 8, 11. Las Utopías que se gestan para desaparecer el cuerpo, tienen paradójicamente su posibilidad de efectuarse a partir de éste, por ello Foucault propone habla de *heterotopías*. “Cuerpo incomprensible, cuerpo penetrable y opaco, cuerpo abierto y cerrado: cuerpo utópico. Cuerpo absolutamente visible, en un sentido: muy bien sé lo que es ser mirado por algún otro de la cabeza a los pies, sé lo que es ser espiado por detrás, vigilado por encima del hombro, sorprendido cuando menos me lo espero, sé lo que es estar desnudo; sin embargo, ese mismo cuerpo es tan visible, es retirado, capturado por una suerte de invisibilidad de que jamás puedo separarlo.”

movimiento, espacio, tiempo, forma. Por ello, el propio Laban sugiere una serie de términos a la vez que modifica algunos conceptos para dar cuenta de esa nueva representación que estaba concibiendo en la Coreología.

Su teoría dinámica de las formas, de la cual se deriva la Coreología, va orientada a una serie de beneficios pedagógicos y terapéuticos que considera pueden efectuarse a través de la danza moderna, la cual implica esencialmente conciencia de cuerpo y su relación con el espacio, así como del movimiento y todo lo que se deriva de éste. Ahora bien, debido a que el sistema de Laban utiliza términos como *kinesfera, coreología, teoría dinámica de las formas*, etc., y propone nuevos contenidos a los términos de *danza, movimiento y espacio* (construyéndolos como conceptos nuevos). Retomando el análisis arqueológico, es necesario considerar el *campo de acontecimiento discursivo*, es decir, el conjunto limitado y finito de secuencias lingüísticas que se formula en esta reconfiguración formuló para plantear la pregunta sobre bajo qué reglas fue construido un enunciado y sus semejantes y por qué aparecieron determinados enunciados⁸⁵ y no otros en su lugar. El enunciado *danza* en términos *labianos*, definido en términos de *discurso* se comprende como:

La [...]composición de movimiento, [que] puede compararse con el lenguaje oral. Así como las palabras están formadas por letras, los movimientos están formados por elementos; así como las oraciones están compuestas de palabras, así las frases de danza están compuestas de movimientos. Este lenguaje del movimiento, de acuerdo con su contenido, estimula la actividad mental de manera similar, aunque quizá más compleja a la de la palabra hablada.⁸⁶

El húngaro tenía por interés el movimiento corporal por considerarlo el flujo de la vida. Laban percibió el cambio que se estaba gestando en el modo de vida y trabajo en Europa y América, cambios que se reflejaron en la manera de moverse de las personas a partir de su relación con la vida de transformaciones industriales que afectaban su dinámica cotidiana:

El estudio metódico de las formas del movimiento contenido en las danzas y sus repercusiones en los diferentes campos de la vida pública apenas ha comenzado [...] no

⁸⁵ Que no se limita a la legua y está ligado a las situaciones que lo provoca y a las consecuencias que él mismo incita.

⁸⁶ Laban, *Danza educativa moderna*, p. 35

pueden utilizarse viejas formas de danza [...] El hombre moderno debe crear su propio arte del movimiento, y puede verse un comienzo de esto en aquellas formas de danza contemporánea que los norteamericanos, y con ellos los demás países de habla inglesa, llaman danza moderna.⁸⁷

La danza moderna, más rica y libre en sus gestos y pasos (técnica) que la danza clásica, destaca por surgir en relación con los hábitos de movimiento del hombre moderno: la danza moderna nace con el hombre industrial⁸⁸. En el discurso dancístico de Rudolf Laban, el arte del movimiento está contenido en todas las ceremonias y rituales, forma parte de las cualidades del morador en cualquier tipo de oratoria y de acto público. Para él, nuestra conducta diaria está reglada por ciertos aspectos del arte del movimiento, por ello considera como tarea fundamental de sus sistema dancístico comprender el principio del movimiento.⁸⁹ En la Coreología, se parte de que cada individuo tiene una esfera imaginaria –su espacio kinético personal– en la que el individuo desarrolla su propio enfoque y su propia interpretación⁹⁰, es una relación personal que a su vez se transforma con el contacto de los estímulos externos. Así, la *kinesfera*, que Laban posteriormente construye de manera material para poder observar el movimiento de sus bailarines⁹¹, la cual tiene un fundamento fenoménico, mismo que antes no podía ser concebido en la danza ni en alguna otra práctica debido a que esta postura filosófica no se había formulado.

El enunciado *movimiento*, está íntimamente relacionado con *lenguaje*, enunciados que a su vez derivan de la manera de concebir *cuerpo*. Como se mencionó en un inicio, la danza en Laban está más relacionada a una idea de ésta como un *pensar* y más que como un sentir, el cuerpo en su mover dancístico construye frases complejas de sentido:

El significado de los componentes de los movimientos no es convencional como sucede con las palabras y las secuencias idiomáticas. Sin embargo, se puede entender el sentido de las frases de movimiento como la expresión de modos de acción definidos. No se ha de tener duda alguna sobre qué es lo que pueden expresar en realidad la danza o el movimiento.”⁹²

⁸⁷ *Ibid.* p. 14

⁸⁸ *Ibid.* p.15

⁸⁹ *Ibid.* p.56

⁹⁰ *Ibid.* p. 58

⁹¹ Véase apéndice c) Orden del espacio.

⁹² Laban, *Danza educativa, op.cit.*, p. 51

En la danza moderna, debido al surgimiento del psicoanálisis y discursos filosóficos como la fenomenología, los teóricos y bailarines arremetían en considerar el arte en movimiento como sólo como lenguaje de la emoción “[...] es más bien un lenguaje de acción en el que las diferentes intenciones y los esfuerzos corporales y mentales del hombre se disponen en orden coherente”⁹³.

El enunciado *danza* se entiende, en Laban, como un intento por integrar las reglas de la coordinación fluida del funcionamiento corporal y mental por medio de la experiencia práctica de las diversas combinaciones de sus componentes, por ello no debe ser entendida como sólo emociones. La kinetografía, soporte material de los saberes del análisis del movimiento corporal, funciona como

La traducción [de los movimientos] en palabras. Es posible cuando el resultado de un esfuerzo se reconoce como una acción de contenido, digamos, dramático. En otros casos la versión en palabras es menos fácil, porque nos faltan términos para describir las complejas figuras y ritmos de movimientos resultantes de la ejecución consecutiva de varios esfuerzos⁹⁴

La expresión de un movimiento depende, de numerosos factores: ubicación, forma y contenido dinámico, incluyendo esfuerzo, entre otros. Por ello Laban se apoya en los componentes flujo, tiempo, peso y espacio para tratar de llegar a una distinción consciente entre los matices de esfuerzos y acciones, que se puede intensificar “registrándose con la ayuda de gráficas apropiadas. Así, los símbolos utilizados para la representación gráfica de las acciones básicas de esfuerzo en la notación industrial se pueden sumar a la descripción de los experimentos de esfuerzo.”⁹⁵

¿Cuáles fueron los enunciados que fueron apropiados en el discurso dancístico de Rudolf Laban y cómo se relacionan con otras formas discursivas en su conformación?, ¿bajo qué condiciones se enunciaron?, si el movimiento del hombre industrial es la causa primera, según Laban, de la danza moderna ¿por qué le interesa conocer y dominar el flujo del movimiento?, ¿con qué propósito?, ¿cuál es la relación del discurso dancístico de Laban, la kinetografía, las ideas del régimen

⁹³ *ídem.*

⁹⁴ *Ibid.* p.51-52

⁹⁵ *ídem.*

alemán que estaba en vigor con las categorías de cuerpo, danza y espacio?, si las categorías son una construcción histórica que se ven determinadas en relación con el poder, ¿cómo interviene el cuerpo que danza como resistencia?, la coreología ¿es una expresión de vanguardia?, ¿qué implicaciones tiene ello? Estas son algunas preguntas que trataremos de responder desde el análisis de discursos “externos” del círculo dancístico para tratar de formular la ley de dispersión del discurso dancístico de Rudolf Laban y pensar en términos críticos las implicaciones que tiene la constitución de una idea de danza como *verdad* institucional que necesariamente afecta la constitución del *cuerpo* como un saber.

Capítulo II

Cuerpo, danza, espacio

2.1.- Comunidades del pensamiento

La arqueogenealogía es la base para el análisis del problema aquí planteado. Sin embargo, es importante hacer un acercamiento a la propuesta de *estilos de pensamiento (Denkstil)* de Ludwik Fleck, ya que la interrogante respecto a cómo surge una idea, sus fundamentos de validez y la aplicación de la misma en otros campos del que fue gestado, surge en el seno de esta corriente en la historiografía de las ciencias. Los estilos de pensamiento descartan el fundamento internalista de las ciencias, es decir, proponen destacar la importancia de los factores sociales en la formación de las ideas, sus métodos, objetivos, valores y el establecimiento de las categorías científicas, otorgando otro alcance a los límites y el establecimiento del conocimiento. Como se abordó en el pasado capítulo en el apartado 1.3, tanto las ideas científicas como las artísticas, están insertadas en una serie de discursos lingüísticos y no lingüísticos, propios y externos de su campo, los cuales se establecen por las condiciones en el que se produce la dispersión –la episteme– a partir de condiciones de posibilidad, por lo que debe establecerse entonces, el punto de la transformación desde las discontinuidades y rupturas.

A partir de ello, se entiende que ni la ciencia ni el arte tienen el carácter trascendental de evolutivo, es decir, que no existe un progreso tal que se entienda como aquel producido por una cadena de acontecimientos donde un hecho lleva a otro de manera lineal y progresista, con carácter de “mejoría”. Se establece entonces, que los discursos de fundamentación de la ciencia y las artes, surgen dentro de un marco de validez histórico, que se ve no sólo afectado, sino que es constituido, por los sucesos económicos, políticos, sociales y culturales, surgiendo de ellos, estilos de pensamiento particulares. Como en la ciencia –bajo la episteme *moderna*– la concepción del hombre que es en nuestro caso, el sujeto que danza,

se construye como discurso del que parten y se cuestionan los saberes mismos.⁹⁶ La danza como institución, construye sus objetos de validez respecto a lo real que están en un continuo ejercicio de poder entre lo que se entiende por danza, cuerpo y espacio y el discurso que se *desdice*.⁹⁷ Para esta tesis, me limito a retomar sólo ideas fundamentales de Ludwik Fleck –anterior a Foucault– e Ian Hacking –quien retoma a ambos autores–, para dar un breve panorama de dicha teoría, ya que el interés fundamental es explicar su relación con la propuesta foucaultiana aplicada en una idea artística como lo es la kinetografía Laban y su sustento teórico, la Coreología.⁹⁸

Ludwik Fleck (Leópolis, 1896-1961) en *Génesis y Desarrollo de un hecho científico*⁹⁹, plantea el concepto de *comunidad de pensamiento (Denkkollektiv)*, donde considera que el ser humano no conoce las cosas, sino que “interactúa con ellas desde un estilo de pensamiento en un colectivo de pensamiento particular.”¹⁰⁰ Esta comunidad de pensamiento podría pensarse si no relativa, sí en una función similar a la episteme de Foucault, ya que el proceso de cómo se conoce no puede explicarse solamente a partir de un esfuerzo individual, sino que el proceso cognitivo es una actividad intersubjetiva y por tanto, social e histórica. Para Fleck, dicho proceso involucra el objeto, al individuo y la sociedad (comunidad de pensamiento). Es decir, las ideas que surgen de un individuo, debido a que éste tiene una relación particular con el objeto, se dan las condiciones para que se concrete una idea, sin

⁹⁶ El modo de ser del hombre en el pensamiento moderno, le representa dos papeles: como fundamento de todas las positivities y a su vez, como elemento de las cosas empíricas. Foucault indica que dicho fundamento se construye desde el siglo XIX y es la base “para la posición que debe darse a las ciencias humanas”: cuerpo de conocimientos, es decir, a ese conjunto de discursos que componen dicha ciencia. El hombre no existía antes del siglo XIX, en las ciencias humanas “no apareció hasta que [...] se decidió pasar al hombre [...] al lado de los objetos científicos. [...] aparecieron el día en que el hombre se constituyó en la cultura occidental a la vez aquello que hay que pensar y aquello que hay que saber.” Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI editores, 2da.ed., 2010, p.357-358.

⁹⁷ Tomo el término del texto “Contando la manera para decir el cuerpo” *op.cit.* de Ana M. Martínez de la Escalera, (p.5) para referirnos, como ella lo hace en dicho escrito, al proceder frente a la relaciones de dominación y formas de subjetividad que atraviesan la subjetividad, en donde “entre resistencias y obediencias, pueden siempre desdecirse, esto es, decirse de otra manera que obedeciendo.” Esto puede aplicarse con una idea de danza que a su vez impone una idea de cuerpo y por ende, de lo que es válido como lo real.

⁹⁸ Otros autores que desarrollan la propuesta de estilos de pensamiento son Thomas Kuhn, Lorraine Daston, Alistair Crombie. Para un análisis más amplio, véase Joseph Agassi, *Hacia una historiografía de la ciencia*, Wesleyan: Wesleyan University Press, 1963; Ludwik Fleck, *Genesis and Development of a Scientific Fact*, Chicago: University of Chicago, 1981; Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Chicago: University of Chicago, 1962; Imre Lakatos, “Historia de la Ciencia y sus reconstrucciones racionales” en Y.Elkana (ed.) *La interacción entre la ciencia y la filosofía*, pp. 195-241, Atlantic Highlands, Nueva Jersey: Humanities Press, 1980.

⁹⁹ Ludwik Fleck, *Genesis and Development ...*, *op.cit.*, 1981.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 38

embargo, dicha idea sólo puede gestarse a partir de la participación del individuo en una comunidad (de manera inconsciente), por tanto, la idea de ciencia no es universal, sino local. Los estilos de pensamiento incluyen comunidades de tipo político, económico, social, cultural, etc., que a su vez llegan a mezclarse, por lo que es difícil matizar en qué estilo de pensamiento está inmersa dicha comunidad que a su vez afectó la concreción de las ideas del individuo.

Por su parte, Ian Hacking (Vancouver, 1936) en su texto *Ontología Histórica*¹⁰¹ retoma la propuesta de Foucault para hacer una ontología histórica de los objetos de observación científica, es decir, de cómo éstos llegan a constituirse como tales. Su planteamiento gira en torno a cómo es que el ser humano interactúa históricamente en el entorno denominado realidad y cómo es que a partir de dicha interacción nota objetos materiales, ideas, clasificaciones y tipos de personas, el autor se pregunta por el cómo y bajo qué circunstancias es posible percibir un objeto.

La relación entre Hacking y las comunidades del pensamiento, es que éste explica que la construcción del objeto de observación científica se encuentra sujeto a que nosotros mismo nos fundamentamos como el sujeto de conocimiento (a partir del planteamiento Kantiano), que interactuamos con otros y sobre otros. Es decir, fundamentamos un criterio de verdad sobre las cosas y dicho criterio está fundado en nuestras relaciones "que se tejen a nuestro alrededor"¹⁰², tales fundamentos son comprobados en sistemas de verificación que nosotros mismos construimos: tanto lo que puede ser dicho y el cómo se enuncia, es decir, el discurso y las prácticas de la objetividad científica, son hechos históricos.

Hacking se centra en el surgimiento de los objetos de estudio científicos, donde él considera que para que sea posible notarlos, es necesario que primero cambien los espacios desde los cuales conocemos¹⁰³: es una ontología histórica de la constitución de los objetos como científicos. El canadiense utiliza el concepto de *estilos de pensamiento* para hablar de las bases y las tendencias en las formas de conocimiento de una época, donde cada una atribuye el valor de verdad a cosas

¹⁰¹ Ian Hacking, *Historical ontology, op.cit.*

¹⁰² *Ibid.* p. 4

¹⁰³ Hacking no niega la intervención de la naturaleza en la constitución de dichos objetos. Así mismo propone estudiar su historia particular y el por qué hoy en día tienen un gran valor en la construcción de conocimiento.

distintas, determinando a su vez los sistemas de validación de dichos objetos. Al igual que Foucault, no busca una ontología de lo verdadero, sino de cuáles fueron las condiciones de establecer un sistema determinado de verdad¹⁰⁴. Por otro lado, al igual que Fleck, considera que el estilo de pensamiento, fija el estándar de la objetividad cerrado: es un paradigma sustentado por una episteme, en términos foucaultianos.

Fleck se enfoca en las ideas científicas y Hacking en los objetos de éstas, que si bien están afectados y constituidos a partir de comunidades de pensamiento de diversos estilos, la ciencia excluye, por su sistema de validez cerrado, lo que le es ajeno. Por otro lado, en el caso de las ideas artísticas, en específico, de la Coreología Laban y sus desarrollos posteriores (lo que plasma en *Danza educativa moderna*, de 1948), y de varias de las propuestas artísticas de principios del siglo xx, no excluyen elementos de “las ciencias duras” como lo son las Matemáticas, los postulados de la Física y la Biología, en la conformación de sus discursos artísticos que a su vez retoman elementos de la Antropología, el Esoterismo, el Psicoanálisis y otros de carácter Histórico, es decir, tiene un sistema de verdad más amplio que el científico. Ahora bien, en el caso de las vanguardias europeas, el sistema de validación dentro del campo discursivo de “lo real” y por tanto “lo verdadero”, estaba íntimamente ligado con la validación del poder (como lo reflejan las políticas culturales emitidas por el Estado mismo, como puede verse en los trabajos bourdianos)¹⁰⁵ e incluso como lo puntualiza el mismo Foucault¹⁰⁶, por lo que sí

¹⁰⁴ Hacking, *Historical Ontology*, *op.cit.*, p. 171

¹⁰⁵ Anteriormente, realicé una investigación respecto a la situación de la danza en México durante la década de los sesenta, un situación que denota el caos que era el arte en movimiento después de la Revolución Mexicana, ya que se estaba redefiniendo y estaba en vías de institucionalizarse para ser manipulable por las políticas culturales del estado mexicano. Se partió de que el arte está sometido a ciertos factores de producción y a ciertas posibilidades de que ésta sea pensada en determinados cánones. Términos tales como nacionalismo, modernidad, danza nacional y arte mexicano, fueron modificados conceptualmente a partir de la Revolución Mexicana, dichos cambios se vieron reflejados en la forma de pensar y representar, entre otras cosas, la danza. Ésta, a pesar de tener una dinámica interna propia como indica Margarita Tortajada en *Danza y poder*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2005, necesita apoyo económico para su desarrollo, difusión y consolidación. La política cultural del país, correspondía a una serie de medidas que podemos ligar con los acontecimientos importantes de su tiempo, uno de ellos, el Desarrollo estabilizador (1954-1970), donde uno de los fines era que México se abriera a la inversión extranjera. Para que el país fuera atractivo a los futuros inversionistas, debía mostrarse a la altura de las grandes capitales, las cuales eran modernas, en servicios y calidad de vida. Para ello, México tendría mostrar una identidad oficial, la cual sólo se lograría por medio de sus instituciones y lo que éstas produjeran (uno de sus productos, era la danza). El modelo económico implantado tenía como fin último el crecimiento del capital, por ello se apostó por espectáculos taquilleros y que sustentaran los ideales estéticos y éticos promovidos por el Estado. Por otro lado, el fervor de las vanguardias europeas

existe una exclusión, por parte de una idea de danza de aquello que no entre en su sistema de validez de *cuerpo* y su manera de moverse, es decir, entender y establecerse con lo real (*espacio*). Arte y política están íntimamente ligados en el discurso dancístico de Rudolf Laban, aunque éste no fue explícito en sus escritos, la idea de *cuerpo*, la concepción geométrica de éste, lo que entiende por *danza*, es decir, los movimientos corporales, las expresiones, los fines mismos de ésta práctica y hacia quiénes van dirigidos, son ideas que tienen cabida en el paradigma dancístico y cultural de la época, ya que parten de un *a priori histórico* que constituye la cultura, la filosofía y la política alemana; así mismo, algunos fundamentos de la idea norteamericana de danza, el cuerpo y las artes (en la gestación de la danza moderna), Laban los retoma de manera consciente e inconsciente, como lo hace con los valores y presupuestos que se estaban gestando como base de lo que sería la Alemania Nacionalsocialista (o Imperio Alemán, como seguiría llamándose hasta 1943), para la constitución de su discurso dancístico.

Ahora bien, el tercer enunciado, *espacio*, es de singular problema. En la historiografía tradicional, el espacio se entiende como un contenedor de los hechos, ya que está ahí y las cosas suceden en él. Sin embargo, en el giro espacial, se propone poner un acento en el espacio para problematizarlo en su dimensión histórica –aunque algunos de los trabajos han caído en hacer una lectura tradicional y entienden el espacio como algo físico y moldeador de los hechos históricos. Por otro lado, René Ceceña Álvarez en *Espacio, lugar y mundo. El fundamento topológico de la modernidad y los orígenes de la mundialización*¹⁰⁷, propone como *tematización del espacio*

[...] la elaboración en tema de la relación hombre-mundo, según diversas figuras conceptuales (espacio, lugar, vacío, materia, sujeto...) sobre la base de un principio de

seguía vigente. Con él, un “fetichismo” por la ruptura y como una de sus armas, el uso de un cuerpo disidente; la revolución sexual y el fervor de la juventud emanaba un aire de rebeldía, energía y cambio, los cuales se sumaban con el proveniente de la Revolución Cubana y la Guerra Fría. La producción coreográfica se sumó a estos aires de cambio, dando paso a confrontaciones entre las compañías por lo que era la vía “correcta” hacia una danza moderna mexicana y con ello, vino la censura a todo lo que saliera del canon impuesto. Para poder entender el surgimiento del contradiscurso, es decir, las confrontaciones entre la producción de la Compañía oficial, las compañías patrocinadas por el INBA y las independientes (que estaban más relacionadas con la experimentación y la crítica social) es necesario exponer comprender los lindes entre Estado y producción cultural, al respecto, véase Berenice Quirarte, “Hacia Una danza moderna mexicana. Oscilación entre la dependencia e independencia y su ligués con la realidad nacional.1960-1968.”, *op.cit.*

¹⁰⁶ Cfr. apartado 1.3

¹⁰⁷Ceceña *Espacio, lugar y mundo, op.cit.*

ordenamiento deíctico: tomando *deixis* (δείξις, δεικνύω) como el conjunto de orientaciones que partiendo del cuerpo del emisor relacionan los elementos de la enunciación en función de un contexto determinado y para lo cual se toma en cuenta como base epistémica la constatación del ente en su **lugar** (el *estar* del ente) [...].

continúa, respecto al **principio deíctico**

[...] [es] el establecimiento del inicio del proceso de conocimiento en la identificación así instituida del ente con el lugar que le es propio y que permite, a partir de ello, referir a las cosas en sus relaciones recíprocas, La **deixis** del discurso construye así el marco de referentes –el espacio– en el que el hombre se piensa y es en este sentido la base de la construcción topológica de la comprensión occidental de la realidad humana [...].¹⁰⁸

Es decir, como lo explica Maurice Aymard, la idea de mundo (apropiación de lo real) se construye por el vínculo entre el *ahí* y el *en*.¹⁰⁹ El espacio no es el *lugar* de los hechos ni de la realidad, espacio es lo que permite crear mundo a partir de una relación de sentido fenoménica, existencial e histórica.

En el discurso dancístico de Laban, el espacio es matemático, el cuerpo, en su relación deíctica, se entiende como una serie de figuras que encajan perfectamente en una relación de orden y sentido geométrico, lo deíctico está conformado por una serie de referenciales propias de la época, como es la noción misma de *Dasein* y *Lebensraum*. La idea de lugar que desarrolla Ceceña, lugar: estar, espacio: ser, el *ser* como una proyección del *estar*¹¹⁰, nos remite sin duda alguna al mencionado *Dasein* heideggeriano, concepto implantado y desarrollado por el alemán en su texto más célebre, *Ser y Tiempo*, publicado en 1927, dos años antes que el texto de Laban (*Coreografía*). En la Alemania nazi, el proyecto de constitución espacial que le otorga de carácter de “germánico” a sus territorios conquistados, se construye sobre cierta lectura del *espacio vital* que elabora el geógrafo alemán Friedrich Ratzel (1844–1904), considerado el padre de la Antropogeografía –y a partir del cual parte la reflexión y problematización respecto al espacio como aquí se está abordando, es decir, como principio de apropiación de lo real en occidente. El *Lebensraum* que aborda con mayor amplitud en su *Antropogeografía* (1882), es el “espacio vital” asociado a la experiencia humana, es

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 33 (nota al pie), las negritas son mías.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 29

¹¹⁰ *Ibid.* p. 38-41

una construcción política, asociada con el darwinismo social, que es una experiencia del entorno¹¹¹.

Cuerpo, danza y espacio, en los fundamentos de la danza moderna, en su dispersión, se entrecruzan dando pie a una *formación discursiva* que se enunció en un momento determinado: la Alemania de principios de siglo xx. Tales enunciados tomados aquí como categorías de análisis, deben ser abordadas primeramente, en su carácter de ser el suelo epistémico sobre el cual Laban funda su “propio” discurso. En éste, se despliega lo que se entiende por cuerpo (construcción histórica e intersubjetiva), por danza (expresión completamente corpórea) y espacio (tanto físico como mental), en los diversos discursos no meramente dancísticos –es decir, no hay una linealidad de los hechos dentro de un mismo saber– lo cual no excluye el acercarnos al paradigma artístico de la época, sobre todo en los trabajos de las vanguardias europeas. Así mismo, la concepción de cuerpo y espacio que funda el discurso político alemán, sobre todo reflejado en la naciente cultura del cuerpo, como puede verse en los desfiles y exaltación a la figura del atleta; y por supuesto, el propósito –no sólo en Alemania, sino de todos los países capitalistas, sobre todo Estados Unidos– de hacer eficiente el cuerpo del trabajador. Además, una característica de poder del nacional socialista alemán, es el uso de recursos artísticos en sus ideales políticos –señalado en el momento de su gestación por Benjamin¹¹². Por tanto, es posible pensar y analizar el discurso dancístico de Laban a partir de términos como *Lebensraum*, *Dasein*, *fenomenología*, *lo trascendental* y *kinesis*, por mencionar algunos. Son *enunciados* que se refieren al mismo objeto, la danza moderna –que le otorgan dicha particularidad– y que no están fundadas sobre el objeto “danza”, sino en las reglas que hacen posible su aparición¹¹³ y su formación como un *saber*¹¹⁴ dancístico moderno que se estaba gestando.

¹¹¹ René Ceceña, clase de Historia y espacio (notas), Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 26 septiembre 2016.

¹¹² Benjamin no sólo destaca la pérdida del “aura” de la obra de arte debido a su condición de posibilidad de ser reproducible a partir de la nueva técnica: la cinematografía, sino que señala, certeramente, la relación tan estrecha entre el arte como ritual de la política. Walter, Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, México: Ítaca, 2003, p.49.

¹¹³ Foucault, *La arqueología*, *op.cit.*, p.48.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 237. “Un saber es también el campo de coordinación y subordinación de los enunciados en los que los conceptos aparecen, se definen, se aplican y se transforman.[...]Existen saberes que son independientes de las ciencias (que no son esbozo histórico ni su reverso vivido), pero no existe saber sin una práctica discursiva definida; toda práctica discursiva puede definirse por el saber que forma.”

2.2.- a priori histórico, el saber y su dispersión: condiciones de enunciación del discurso dancístico de Rudolf Laban

La lectura foucaultiana no propone una lectura lógico-gramática del texto, sino de lo que hace posible su condición de emergencia. La danza es un discurso que se enuncia, en una práctica no lingüística, a partir de una intencionalidad de sentido, donde el discurso de lo *corpóreo* determina lo que se entiende por danza, por movimiento, por técnica y por todos los elementos que la integran. En el caso del espacio, sobre cómo el cuerpo “lo habita” –si hacemos una lectura tradicional respecto a lo espacial–, es también una relación de sentido.

Si bien la danza no es la representación entre movimiento y objetos de “lo real” (pues existen varios “mundos”), es necesario un suelo a partir del cual construir conocimiento nuevo. Laban, a quién se le considera uno de los padres de la danza moderna, en esta interpretación de lo real que hacemos a partir de Foucault, es un sujeto de enunciación que pierde su carácter de *sujeto* kantiano. Si bien son varias las críticas a la postura kantiana –Hegel y el sujeto histórico, Marx y el sujeto económico, Nietzsche y el sujeto moral, Freud y el sujeto que no es enteramente racional, por mencionar algunos–, la crítica foucaultiana es más radical ya que no anuncia la muerte de Dios, sino la muerte del sujeto mismo. Laban, es quién enuncia la llamada “Coreología” así como la teoría que sustenta su discurso dancístico, pero ello sólo pudo hacerlo en su condición de *estar* en un imbricado de relaciones discursivas, donde el estar mismo en una Institución le provee de herramientas para tener la capacidad de generar tal o cual discurso. En su círculo más cercano, el de el arte en movimiento, Laban fue cercano a diversos tipos de danzas del Imperio Austro Húngaro (recordemos que él es originario de Bratislava): *Mazurcas* polacas, bohemias, *landler* estriana, *schuplantter* tirolesa, *tarantela* italiana, danzas rusas, danzas derviches y campesinas. Su conocimiento de esas danzas tradicionales, así como el hecho de que Laban viviera en el campo durante su infancia y juventud, hacían posible que su idea de danza fuese cercana a ellas, por tanto, las temáticas giraban en torno a la naturaleza como él mismo lo narra con respecto a su obra “La Tierra”¹¹⁵. Cuando se encontraba de viaje en Viena, concretó

¹¹⁵ Laban, *Una vida para la danza*, op.cit., p. 20-34

la pieza titulada “La noche”¹¹⁶, obra inspirada en una dama de la ciudad, la cual, según él “fue la primera persona en comprender [su] arte”¹¹⁷. Es ella la escucha de los ideales artísticos del alemán:

Mi padre me enseñó la vida de un soldado, la cual me fascinaba tanto como las artes. [...] Las formaciones de tropa en ocasiones ceremoniales, como desfiles, marchas, revistas y algún funeral ocasional, mostraban una gran unidad que supuse sólo podía surgir de la camaradería constante y de la lealtad: lealtad de uno hacia el otro y del individuo hacia el conjunto, hacia la unidad englobante, hacia la patria. Todo esto hacía que los civiles se vieran patéticamente insignificante junto a mi imagen de soldado profesional. Sólo el arte correspondía a este ideal.¹¹⁸

La mujer es quién, según Laban, le indica que su trabajo coreográfico no podía seguir basado, ni concretarse bajo las líneas de “un romanticismo pasado de moda”¹¹⁹. *Die Nacht* (La noche), se presentó en el Primer Congreso de Bailarines en Magdenberg, en 1927. El comité organizador estuvo integrado por Anna Pavlova, Mary Wigman, el mismo Laban, Niedecken Gebhard y Oskar Schlemmer –del cual se analizará su trabajo más adelante. La obra consistía en

[...] un grupo de mujeres y hombres de sociedad que sonreían mecánicamente, seguido por todo aquello que experimenté y sentí cuando conocí [Laban] la vida de la gran ciudad. [...] La salvaje orgía en su conjunto no encontraba solución y terminaba en locura.¹²⁰

La cuestión de la ciudad, el tema de la sexualidad (que él veía como una inmoralidad), el repudio a la máquina, a la cual él mismo quiere enfrentar con la danza como su antítesis¹²¹, el esoterismo de las danzas derviches que presencié, modificó su manera de concebir a la danza, ya que quedó impresionado de lo que el trance de éstas danzas provocan al cuerpo, donde el cuerpo mismo está en un momento de significación que busca el contacto con lo divino:

¹¹⁶ *Ibid.* p.34-44

¹¹⁷ *Ibid.* p. 37

¹¹⁸ *Ibid.* p. 39

¹¹⁹ *Ibid.* p. 40 “Detesto el sentimentalismo, y todas tus cosas son terriblemente sentimentales. Mira la vida con profundidad y entonces podrás darte cuenta de que necesitas algo muy diferente”.

¹²⁰ *Ibid.* p. 44

¹²¹ *Ibid.* p. 47 “Para mí, en ese taller de máquinas [uno al que le habían asignado trabajar en su época de cadete] se hizo por completo evidente el hecho de que mi papel no era el de servir al buey de acero sin alma, sino convertirme en su antítesis y en una especie de adversario, a pesar de mi admiración hacia su poder.” Laban se mostró rehúso al uso de la máquina, sin embargo, parte de su discurso dancístico consiste en una comprensión del flujo del movimiento para hacer del cuerpo del obrero un cuerpo que se adapte a la máquina.

[...]los hermanos legos musulmanes realizan oraciones con movimientos corporales no palabras. [...]El giro es llamado por un maestro, se gira para alcanzar la perfección al entrar en un trance de estado mental elevado.¹²²

El alemán tuvo el contacto con las danzas derviches, así como con las danzas tradicionales alemanas mencionadas debido a que le fue encargada la organización de un festival de despedida mientras era cadete (1899-1900), para el cual buscó presentar obras de danza tradicional. Es a partir de esta estancia en Wiener Neustadt, Austria, que hace explícita su fascinación por el arte militar, como él mismo lo denomina, y que se percata de que quiere forjar su camino en el arte del movimiento. Fue en otros viajes como el que realizó en 1926 a Estados Unidos, donde se encuentra con más danzas de corte tradicional ritual como las asiáticas y las danza negras—donde respecto a éstas últimas considera que “*los negros tiene ritmo innatos, yo dudo que el negro sea capaz de inventar una danza, cualquiera que ésta sea [...] danzas negras en realidad son de origen inglés antiguo*”¹²³—, estos discursos dancísticos, formaron parte de la red de enunciados del paradigma dancístico europeo, y el de Laban propiamente dicho. Además de éste suelo inmediato, el discurso de validez discursiva emitida por la institución política, *las formaciones discursivas* de las vanguardias artísticas, así como los postulados filosóficos respecto a la idea de *cuerpo* y realidad, son la *formulación de modalidad enunciativa* para la construcción de cuerpo, danza y espacio en el discurso dancístico de Laban.

2.2.1.- Arte y política: la Institución y lo verdadero

El discurso de lo *corpóreo*, lo *artístico* y lo *real*, están formados por *enunciados* trazados en un campo de regularidad que la Institución sustenta como “lo verdadero”. El *Lebensraum* o “espacio vital”, es el fundamento sobre el cual se expande Alemania, después de la desestructuración del Imperio Alemán (1918) y, por tanto, por el cual crea sus políticas económicas, sociales y culturales.¹²⁴

¹²² *Ibid.* p. 49

¹²³ *Ibid.* p. 117

¹²⁴ Después de las invasiones Napoleónicas en 1806, el Imperio fue disuelto y dividido. En la etapa de restauración (1814-1871) se busca la creación de una nación unificada, derivando en 1848 en una revolución,

El término es mayormente impulsado por los trabajos de Friedrich Ratzel quien lo toma de Oskar Peschel (1826-1875), y quien a su vez se basó en los fundamentos del darwinismo social de Charles Darwin (1809-1882) desarrollados en *El origen de las especies*, de 1859. En 1860, el texto ya tiene traducción al alemán y éstos lo retoman para dar cuenta de su organización social¹²⁵. En algunas obras de Peschel pueden apreciarse relaciones entre espacio-intelecto: En un "proceso y densidad de población "[...] cada volk tiene el espacio que merece, el que está a su altura cultural"¹²⁶. En esta lectura del espacio, éste se convierte en un *espacio* de lucha entre los pueblos, donde el "más apto" obtiene el territorio que "le corresponde", por tanto, se establece como una relación entre la idea de progreso y la apropiación de territorios.

El mundo alemán no estaba unificado, pues su precedente, el Sacro Imperio Romano Germánico, no constituía una unidad política efectiva. Posteriormente, en el proyecto nacionalsocialista (1933-1945) se retoma el *Lebensraum* para designar las "zonas de población alemana"¹²⁷, donde el espacio se entiende como "espacio vital" por lo que para Ratzel, la Historia es la lucha de los pueblos por dicho espacio, que buscan los mecanismos para garantizar la dinámica de su existencia,¹²⁸ es por ello que los nazis buscaron ese espacio que supuestamente les correspondía, logrando una expansión a territorios asignados de un carácter "germano".

Así como hubo una apropiación territorial, los alemanes retomaron elementos culturales de las supuestas "regiones germanas". Nikolaus Bacht, en la introducción

unificando así en 1871 a Alemania como un Estado Nación y establece a partir de 1844 colonias en Europa. Es durante la Alemania nazi (1933-1945) que se utiliza en concepto del *Lebensraum* como fundamento para la apropiación de tierras fuera de Alemania, donde el caso más concreto es la invasión a Polonia en 1939.

¹²⁵ Toda lo referido en éste apartado respecto a Ratzel a menos que se cite un texto distinto, son notas recuperadas de la clase de Historia y Espacio, impartida por René Ceceña Álvarez, Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

¹²⁶ Lo citado entre comillas, son citas literales de Ceceña (respecto a lo señalado en la cita anterior).

¹²⁷ Cabe aclarar que en la constitución de dicho discurso hay una confusión entre medio, territorio y espacio. El espacio, se entiende como entidad homogénea, por tanto no puede identificarse con el territorio, que tiene por característica lo heterogéneo.

¹²⁸ Hippolyte Taine, positivista naturalista del siglo XIX en Francia, en su *Historia de la literatura inglesa* (1865), plantea que existe un modo de ser del británico que se corresponde con su circunstancia. Esta circunstancia le llama "el medio" o *milieu*. Ratzel en *Antropogeografía*, da cuenta de esa reflexión del positivismo francés, aunque debate a Taine y su término, ya no explica la relación entre la especie y el hábitat que habita y sólo se da cuenta de la relación que guarda la especie con el sol (es una explicación ecuménica). Por su parte, Ratzel convierte el *milieu* en sustantivo alemán, para dar cuenta de un medio que está en compañía con la especie que lo habita.

al texto *Music, Theatre and Politics in Germany. 1848 to the Third Reich*¹²⁹ habla de la estrecha relación entre música, teatro y política¹³⁰ que tiene sus bases en la fundación de la polis debido a que el teatro y su música estaban pensados en la transmisión de sus valores y fundamentos políticos. Para el autor, la interpretación política de los trabajos musicales, es debido a que contienen esa carga *per sé* (o mejor dicho, fueron creados desde su inicio con dicho fin) o porque fueron politizados en su recepción¹³¹. Dicha politización –y apropiación de elementos culturales por parte de Alemania– es abordada por diversos autores dentro de la compilación de Bacht¹³². Uno de los autores, Nicholas Attfieled en su texto *Bruckner in the theatre. On the Politics of “Absolute” music in performance*¹³³, cuestiona las relaciones de las sinfonías de Bruckner (Austria, 1824-1896) con la idea de una “música absoluta”, examinando dos series de eventos que usaron dicha música como su *soundtrack*: “Klangwolken”, que fue un concierto de ópera Brukniana al aire libre y las conferencias culturales de Hitler entre 1936 y 1937. En ambos casos, las sinfonías de Bruckner fueron escogidas con la intención de propiciar la comunicación de un mensaje político a los espectadores.

La 7a. sinfonía de Bruckner se tocó en diversos eventos en Austria, sobre todos los relacionados con campañas políticas. Los alemanes se apropiaron a tal grado del discurso musical de Bruckner que en la celebración de sus aniversario de natalicio número 50, se le hizo, en Alemania, un “alza de status” a *compositor nacional*. Durante la presentación “Bruckner fue establecido como un antepasado

¹²⁹ Nikolaus Bacht (editor), *Music, Theatre and Politics in Germany. 1848 to the Third Reich*, Aldershot: Ashgate, 2006. Las referencias son aquí traducidas para comodidad del lector.

¹³⁰ Entiéndase aquí “político” como práctica gubernativa.

¹³¹ Nikolaus, *Music, Theatre and Politics...*, *op.cit.*, p.1

¹³² *Ibid.* p. 2-15. Dentro de la introducción de Bacht se aborda la Nueva Escuela Alemana, que parte del idealismo romántico, que fue desde el punto de vista alemán perfectamente lógica con su proyecto nacional. Dentro de ella, se habla de la aserción de Wagner durante la revuelta fallida de Drésden –el también llamado “Alzamiento de mayo” que tuvo lugar en 1848, durante la Revolución Alemana–, sin embargo, el compositor nunca fue parte de la revuelta. La noción de una identidad Alemana puramente cultural, fue mostrada como un producto del imaginario nacional que se intentaba forjar, por ello, se recurrió a la obra de Wagner, “Die Maitersinger” o “maestros cantores” como un vehículo para los debates políticos dentro de la República de Weimar (1919-1933). “Die Maistersinger” es una obra de ópera de 1868, que fue recuperada posteriormente con fines políticos. Por otro lado, Betinna Varwig investiga la literatura substancial en la ópera prima de Heinrich Shütz “Dafne”, de la cual sólo sobreviven algunos fragmentos, por lo que Varwing demuestra a lo largo del texto cómo ésta obra fue el heraldo de la ópera alemana, a pesar de haberse transmitido de manera casi incompleta. Por su parte, Gundula Kreuzer trabaja a partir de las traducciones de Franz Werfel sobre las óperas de Verdi. En estos libretos de Verdi, encuentra lecturas políticamente contingentes que revelan desde la escena, el renacimiento alemán de Verdi.

¹³³ Se aborda este texto en la presente tesis debido a su relación temporal inmediata con el paradigma de Rudolf Laban. El texto de Attfieled es abordado como parte de la idea de “arte total”, dentro de la cual se maneja Laban y los pensadores del régimen como parte de una idea de verdad institucional –que aquí se sustenta.

cultural importante con relevancia para el presente.”¹³⁴ Attfield asevera que se hizo de del compositor austriaco “todo un producto souvenir”. Los conciertos que se hicieron posteriormente con la batuta de sus composiciones, fueron criticados como alejados de esa identidad nacional que se le había adicionado, pero tales críticas no fueron impedimento para la explotación del compositor austriaco.

En la segunda mitad del siglo XX, la 8a. sinfonía de Bruckner fue presentada en el parque del Danubio, donde también se adicionaron elementos visuales para tener mayor impacto en el público, con el fin de la inclusión y participación de los asistentes en la celebración de la identidad de la ciudad¹³⁵.

Así como arte y política están relacionados desde la fundamentación de la *polis*, el “show” es parte integral de la política, como en el caso de Bizancio, donde el uso de ciertos colores como el morado y el rojo –que sólo podía portarlos el Emperador y el Papa– y el uso de inciensos para crear atmósferas, eran parte de las ceremonias espectaculares llevadas a cabo por Imperio. Alemania por su parte estaba en la época de la producción de su arsenal cultural, y su discurso se *apropiaba* de los *enunciados* de diversos discursos para crear su propia *regularidad enunciativa*. Para Susan McClary, autora retomada por Attfield, el ideal no referencial de la música estaba cercano con el fenómeno del pietismo germánico, por el cual el culto de la música absoluta se tornó en una espiritualidad religiosa. Así, las sinfonías de Bruckner, en el mantenimiento de la devoción, “ofrecieron” un fragmento de lo absoluto con conceptos de lo *no particular*, sino lo universal y eterno, y a su vez lo transmudano, lo mítico y lo todopoderoso¹³⁶. Para 1927, en los inicios del partido nacional socialista en Núremberg, sólo llegaron al llamado pocas personas. Pero diez años después, en el mismo lugar, el partido logró atraer a cientos de personas que

[...] sucumbieron a la seducción del potente Nacional Socialismo mezclado de estéticas y políticas. De esa manera, aquellos asistentes se convirtieron en testigos de, participantes en, eventos meticulosamente organizados, diseñados para presentar y promover, la gloria del Tercer Reich y su historia [...] provocar un entusiasmo irracional a través de medios de

¹³⁴ Nikolaus, *Music, Theatre and Politics...*, *op.cit.*, p. 159

¹³⁵ *Ibid.* p. 161

¹³⁶ *Ibid.* p. 162

efectos estéticos.¹³⁷

El discurso que sustentó el Tercer Reich oscilaba en el nexo entre la política y la estética, funcionando como catalizador de diversos elementos heterogéneos que logró sintetizar : militares, teatrales y religiosos. El manejo de las emociones fue un recurso primordial en el discurso del Nacional Socialista, y ello no podía tener mejor vía, que el uso de lo estético en la retórica política

La música, es un elemento básico en la identidad alemana por tener una habilidad de enganchar en rituales, por su memorabilidad y su estructura sujeta al tiempo, y su privilegiada posición para disparar respuestas emocionales, por ello fue un medio crucial para los propósitos de Nuremberg.¹³⁸

En los discurso de Hitler, se tocaban temas musicales exclusivos para dichas presentaciones, **donde el ritmo era establecido por el gobierno alemán, mientras que los performance en masa llamaban a una unidad emocional**¹³⁹. La cultura en el régimen nazi fue un tema central en las discusiones del partido, donde la asociación con Bruckner, fue altamente resonante.

[...] no únicamente por retener a uno de los compositores más prominentes de Austria en un evento que promueve la cultura germana, donde ésta a su vez estaba **prefigurada en un microcosmos de una anexión germana de Austria**, que iba a ocurrir en los seis meses posteriores.¹⁴⁰

Todo estaba perfectamente pensado y organizado. El movimiento, tanto musical como corpóreo, estaban estructurados y aunque una parte de la Coreología sustenta la fragmentación del movimiento para su comprensión –y así dominar el “flujo de la vida”– el movimiento tiene orden y secuencia, lo cual puede verse en la kinetografía. Así mismo, el discurso corporal de Laban remite a un orden geométrico, como el que sustenta el astrónomo y matemático alemán Johannes Kepler en su *Mysterium Cosmographicum*¹⁴¹, en el cual dentro de esfera de

¹³⁷ *Ibid.* p. 163

¹³⁸ *Ibid.* p. 164

¹³⁹ *idem.* Las negritas son mías.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 165. Las negritas son mías

¹⁴¹ Agradezco la importante señalización respecto a esta relación entre el trabajo de Laban con el *Mysterium Cosmographicum* a Pilar Urreta, quien como ya se mencionó en la introducción, es especialista en el análisis del

Saturno, inscribió un cubo y dentro de éste, la esfera de Júpiter en un tetraedro. Inscrita en éste, situó a la esfera de Marte y entre las esferas de Marte y la Tierra, estaba el dodecaedro. Entre la Tierra y Venus el icosaedro; entre Venus y Mercurio el octaedro. Y en el centro de todo el sistema el Sol¹⁴². Es el orden perfecto del universo, que se corresponde con los fines del *cuerpo perfecto*¹⁴³, el cual puede verse en Laban y la estructuración de sus escalas, pues recurre a los sólidos platónicos para dar orden a las escalas del movimiento, esto además de interesante, es un motivo más para pensar que el discurso corporal y dancístico de la Coreología responde a la intención de mostrar una relación entre el orden del cosmos y del hombre alemán.

El arte, ya fuese piezas de danza o música, eran elegidas según tuviesen la posibilidad, de manera ya anteriormente comprobada, de brindar un soporte al *kulturred* de Hitler. Así, sonido e imagen estaban perfectamente pensados para integrar a los alemanes a una especie de rito alabando a la nación y su máximo líder, donde “[...] la catarsis no era efectuada a través de aplausos o gritos, era como hablada o dicha en coros comunales aparentemente espontáneos [...] es la música absoluta al servicio del poder absoluto”¹⁴⁴. La cultura Alemana, según Batch [...] siempre ha sido volátil, por tanto, se centran en la tradición nacional [...]. El enfoque nacional en Alemania y en sus aspiraciones pan-germánicas, estéticas y políticas, es por supuesto obvia e impresionantes, dada la prominencia de la historia músico teatral de ese país, por un lado y, por el otro, la precariedad de su historia política.¹⁴⁵

Como se expuso al inicio del presente apartado, Alemania había pasado por diversos procesos para su lograr su unificación, por lo que la idea de “orden” era necesaria para dichos fines. Es interesante ver la relación que de ello establece Laban con la danza, relacionando lo militar con lo estético:

La danza siempre guarda una forma establecida, con su estilo nacional o regional de pasos y movimientos, y es característica de una tribu en particular, acorde con su concepto de la vida

sistema Laban por el Laban/Bartenieff Institute of movement studies.

¹⁴² Véase Apéndice, c) Orden del espacio y f) Mysterium Cosmographicum .

¹⁴³ Esto se analizará más a fondo en el apartado 2.3

¹⁴⁴ Nikolaus, *Music, Theatre and Politics ...*, *op. cit.*, 167-168

¹⁴⁵ *Ibid.* Finalmente, en la conclusiones, Attfield argumenta que los biógrafos de Bruckner eran nazis, y ello ha sido encasillado como tal cuando, para la época de Bruckner, ni siquiera existía el nazismo, por tanto es necesario replantear la producción artística y la conceptualización de sus categorías.

y su actitud hacia el combate, el juego, el trabajo y las creencias.¹⁴⁶

Creía, con respecto a los soldados y la unidad, que

Las formaciones de tropa en ocasiones ceremoniales, como desfiles, marchas, revistas y algún funeral ocasional, mostraban una gran unidad que supuse sólo podía surgir de la camaradería constante y de la lealtad: lealtad de uno hacia el otro y del individuo hacia el conjunto, hacia la unidad englobante, hacia la patria. Todo esto hacía que los civiles se vieran patéticamente insignificante junto a mi imagen de soldado profesional. Sólo el arte correspondía a este ideal.¹⁴⁷

Bolívar Echeverría, en la introducción al texto de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹⁴⁸, habla sobre la reflexión de éste sobre la relación entre arte y política, de la fuerza política fuera de sus ámbitos y del arte como propaganda para tales fines. Benjamin vivió en carne propia la formación del estado Alemán nazi, su política y la producción de su arte –además de la persecución por parte del partido. Su texto que podría entenderse como parte de la línea de la crítica de la Escuela de Frankfurt, aborda, en palabras de Echeverría

[que] mientras el partido desprecia la consistencia cualitativa de la obra intelectual y artística de vanguardia, [este] se interesa exclusivamente en el valor de propaganda que ella pueda tener en el escenario de la política, los autores de dicha obra, de “los intelectuales burgueses.”¹⁴⁹

El arte en la época de Benjamin estaba cambiando “[...]no solo el material, y los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación.”¹⁵⁰ Para Benjamin, el *aura* del arte pasó a ser de valor para el culto, a una profana donde predominaba un valor para la exhibición o la experiencia –como argumenta Attfield respecto a la música de Bruckner. El *aura* es como la esencia de la obra que tiene sentido en tanto que su momento de producción

El aura de una obra humana consiste en el carácter irreplicable y perenne de su unicidad o

¹⁴⁶ Laban, *Una vida para la danza, op.cit.*, p. 119. Laban fue cadete en Austria de 1899 a 1900–donde tuvo su primer contacto con las máquinas. Además de que le fue encargada la preparación de la celebración de despedida de los cadetes, Konrad Adenauer, canciller alemán, lo invitó a poner “la victoria a través del sacrificio” en Colonia, para la inauguración del Werkbund Ausstellung y su nuevo teatro en 1914.

¹⁴⁷ ídem.

¹⁴⁸ Walter Benjamin, *El arte en la época...*, op.cit.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 11

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 12

singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valiosos de ella reside en que fue un lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el <<valor para el culto>>, sólo puede ser una auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.¹⁵¹

Laban no permitió que grabaran sus ensayos de danza, por considerar que tal formato no mostraba la “esencia” de la danza: Benjamin en su texto parte de la crítica hacia la técnica de reproducción que se utilizó para que la cinematografía se convirtiera en un producto de difusión masiva.¹⁵² No fue sólo a partir del producto cinematográfico, sino el arquitectónico y aquí creemos, que incluso el dancístico, que se promovió una estética de la guerra –incluso Laban hizo tal comparativo como se mencionó anteriormente–, el discurso fascista estetizó la vida política y todos “los esfuerzos hacia una estetización de la política, culminan en un punto. Este punto es la guerra.[...] [sin embargo] El comunismo le responde con la politización del arte”¹⁵³.

Por su parte, el discurso político durante el régimen de Lenin, tomó recursos artísticos para la divulgación de sus ideales. Karl Schöegel en *Terror y Utopía*¹⁵⁴ aborda la relación entre arte y política en el Moscú de 1937. Entre los acontecimientos, habla de la Exposición Universal de París, (mayo- noviembre de 1937), la cual recibía a los visitantes del pabellón soviético con una Escultura monumental, *El obrero y la koljosiana*, de Vera Mújina, coronaba el pabellón soviético y fue la figura clave en la primera participación de la Unión Soviética en una Exposición Universal¹⁵⁵. En el evento participaron cuarenta y seis naciones con la intención de mostrar su fuerza y logros nacionales

Las Exposiciones universales e industriales fueron una alabanza a la artesanía, a la

¹⁵¹ *Ibid.* p. 6

¹⁵² *Ibid.* p.18. Cuando Benjamin habla de la destrucción del aura, habla de la destrucción de esa experiencia estética de la obra. Hay una preocupación parte del autor de que la técnica para producir arte –como en la industria cinematográfica– destruya esa aura estética propia de la obra artística y pase a ser mero objeto de satisfacción mundana. Con el cine, hay una nueva forma de actuar, una nueva recepción, por tanto es el claro ejemplo de el arte más propio de la época de la reproductibilidad técnica.

¹⁵³ *Ibid.* p. 96

¹⁵⁴ Schöegel, Karl, *Terror y Utopía. Moscow, 1937*, Trad. José Aníbal Campos, 2da. ed., México: Acantilado, 2014.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 326.

capacidad inventiva del intelecto humano y, en particular, **del hombre trabajador**. [...]Por un lado, era un espectáculo de diversión efectivo para las masas, el de una industria del turismo y del entretenimiento en auge; por otro lado, era el sitio en el que se podían enviar mensajes dirigidos a la humanidad.¹⁵⁶

Schöegel habla del parecido entre los pabellones alemán, italiano y soviético, donde la monumentalidad y sus rasgos propagandísticos, es una proyección a partir de la cual “[...]se transmiten ellos [mismos como] monumentales, como una images des civilisations totalitaires”¹⁵⁷. La diferencia en los pabellones radicó

En la relación antitética de los pabellones soviético y alemán se libró temporalmente por última vez la lucha que había dominado toda la arquitectura de la modernidad clásica entre la fe en el progreso y la reacción, entre las ideologías socialistas y las restauradoras: todo el diseño de la URSS estaba comprometido con el dinamismo de la modernidad. Los pesados cubos de los compartimientos de la construcción, sin aberturas (que se asemejan de un modo asombroso a la arquitectura de speer), fueron sustituidos por cuadrillas en forma de cuña, de ese modo los cubos parecen lascas que, en efecto, aparentan lanzarse con ímpetu hacia adelante. Un estilo cuyo simbólico ímpetu de avance era denunciado en la Alemania de la década de 1920 por sus detractores como una expresión de nomadismo moderno [...] Un estilo, además, que se oponía diametralmente a la ideología del **espacio vital** del fascismo alemán[...].¹⁵⁸

Si bien hay un paradigma que rige la emisión de ambos discursos, cada uno hace una *apropiaciones enunciativas* diversa que hacen posible pensarlos en su carácter auténticamente histórico.

La idea de un dominio racional de la naturaleza y la muestra de un dominio territorial, fueron una constante en los trabajos de la exposición

Las obras de artes reunidas en el Salón de Honor habían sido creados todas, expresamente, para la muestra, como la había sido también el grupo escultórico de Vera Mújina. Todos los mitos de la época se ven reunidos en un mismo punto: el papel de la ciencia y la tecnología con la idea de la planificación, capaz de eliminar la anarquía y el caos; la conquista del cielo

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 337. Las negritas son mías. En el discurso dancístico de Laban, la figura del obrero es fundamental: según él mismo, fue a partir de la revolución industrial que surge el hombre moderno, hombre para el cual está pensada su danza, para optimizar su cuerpo y que se “adapte” a las nuevas necesidades de la vida cotidiana.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 334

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 335-336. El título de la exposición era “Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne”, donde los temas iban desde arte, ciencia, tecnología, planificación, salud, turismo y urbanismo, hasta organización del trabajo, del deporte y celebraciones en masa. Benjamin le dedicó un lugar fundamental a la Exposición en su libro de Los pasajes.

y de las hostiles regiones del polo, aún no exploradas por el hombre, o del lejano norte.

continúa:

[...] la transformación racional de la naturaleza a través de la infraestructura moderna, la construcción de puentes y canales; el rediseño de ciudades a partir de principios racionales; el autoperfeccionamiento del hombre, su cuerpo y de su intelecto.¹⁵⁹

El poder, el dominio y la imposición de ambos al cuerpo, son elementos centrales en el análisis foucaultiano –sobre todo en *Vigilar y castigar*–, donde la construcción de lo corporal y las técnicas de su dominio, son históricas. En el paradigma de Rudolf Laban, el cuerpo tiene una carga importante. Fue en éste momento que se gesta una “fiscocultura”, la exaltación de lo que occidente gesta como “belleza”; la fuerza y la juventud, están ligados con una proyección cómo se buscaba construir tanto la nación alemana como la soviética. Si bien en la Exposición Universal de París los temas estaban relacionados con el trabajo, la salud, los deportes, entre otras prácticas efectivamente corporales (entendidas como prácticas que primicia el “uso” del cuerpo), fue en el caso de los soviéticos, en su Desfile anual de deportista en la Plaza Roja (12 de julio de 1937), que los *fiskultúrnik* o “deportistas”, desfilaron como muestra de la juventud, perfección, física belleza y salud de los ciudadanos de la Unión Soviética¹⁶⁰. En este evento, participaron más de cuarenta mil deportistas que hacían marchas y coreografías elaboradas, formando figuras como aviones y consignas –que no son lo mismo que los *reigen* que Laban presentó en la inauguración de los juegos Olímpicos de Berlín en 1936–, cabe decir que entre los deportistas, se encontraba una delegación de dos mil quinientos obreros.¹⁶¹ “*Fizkultúrnik*” y “*fiskultúrnikitsa*” (cultura física) son expresiones del hombre moderno y que forman parte enteramente de una sociedad que, como dice Schöegel “[...]ha enfilado con todas sus fuerzas por la senda de la industrialización y la urbanización. [...] Antes de la Revolución, el deporte era una práctica privada e individual”¹⁶². Lo

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 333

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 401 . La presentación en la Plaza Roja fue grabada y a partir de dicho material, se realizó la película *La tribu de Stalin*, que se llevó al cine en otoño de ese año. “No se trataba sólo de un desfile masivo en el centro de Moscú” asevera Schöegel. La primera vez que se realizó el desfile fue el 25 de mayo de 1919, en una acción acción de propaganda para el ejército rojo, como acontecimiento que pasaba año tras año, fue a partir del de 1931.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 404 En el Plan General para la Reconstrucción de Moscú, la ampliación de estadios e instalaciones deportivas ocupó un gran lugar. El deporte ganaba popularidad en las clases más bajas y era usado por la clase dirigente para contentar a la opinión pública.

¹⁶² *Ibid.* p.405

que vincula a los desfiles en la Plaza Roja con los actos de destreza gimnástica y corporal en los estadios de Reich –en los cuales se presentaron las coreografías de Rudolf Laban–, era el poder autoritario que hacía que el movimiento de miles de atletas y gimnastas ofreciera actuaciones hasta entonces nunca antes vistas.

Un poder que ha aprendido a controlar el cuerpo, su fuerza, su belleza, ha alcanzado un inmenso poder sobre las personas [...] Aquí, con el término de *juventud*, se alude a la edad de la fuerza y la salud. [...] ¡Cuán alejados estaban aquellos rostros barbudos y miopes de gafas niqueladas de las <<neurasténicas>> estudiantes vestidas de negro y con cuello alto y blanco! De hecho, había surgido una nueva raza, y el régimen sólo le había dado el último toque.¹⁶³

En el caso de la Coreología, la intención era el dominio del *flujo del movimiento*, la posibilidad de establecer la danza como un discurso de la razón y terminar con una idea romántica del arte que si bien fue parte de sus proyectos iniciales, cambió radicalmente al encontrarse inmerso en el haz de relaciones que implica el paradigma de la ciudad alemana a principios del siglo xx. El discurso político deriva en prácticas lingüísticas y no lingüísticas, una de de éstas últimas, es el movimiento y la búsqueda de su dominio, que se ve plasmado en la práctica primera. Para Laban, la danza era más que un espectáculo, y más que una expresión de las emociones, sin embargo, al presentar sus *reigen* en las Olimpiadas en Berlín 1936, fue parte del show del régimen y de ese manejo de lo emocional que señala Attfield como parte del control de las masas y la gestación de un discurso cultural nacional.

2.2.2.- Las vanguardias artísticas del siglo xx: esoterismo, sexualidad, el cuerpo y la máquina como rupturas en la estética occidental.

Como señala Benjamin, el comunismo y los artistas de vanguardia – no todos se consideraban comunistas–, respondieron a la estetización de la político con un arte político, discurso mismo que tuvo sus posibilidades de emergencia a partir de lo aquí sustentado. Como señala Foucault, es importante señalar todo el campo de haz de relaciones y posibilidades discursivas que constituyen a la Coreología ya que esta tuvo fundamento de “verdad” en tanto que Laban contaba con la herramientas de la Institución y que su discurso se corresponde con la episteme *moderna* que

¹⁶³ *Ibid.* p. 406-407

regula su enunciación. Sin embargo, esa *formación discursiva* se apropia de *enunciados* de otros discursos. El trabajo de Laban es pensado comúnmente como parte del expresionismo alemán, corriente vanguardista, sin embargo, considero que más que ser un discurso de ruptura, la Coreología responde y corresponde a una política estetizada. Antes de abordar de manera precisa las características de la Coreología, habiendo ya argumentado su relación con el discurso político imperante de su tiempo, es necesario hablar de *cuerpo*, *danza* y *espacio* en el discurso de las vanguardias para destacar la apropiación que de estas hace el discurso de Rudolf Laban.

Lo místico

Durante toda su vida, Laban tuvo una fascinación por lo místico, desde su infancia en Bratislava, escribía sobre seres mágicos y el misticismo de la naturaleza. A pesar de los comentarios que recibió de una artista alemana con respecto a que su trabajo coreográfico no podía seguir en ese camino, volvió a esos temas cuando fue cadete en Austria entre 1899 y 1900. Durante su estancia, se le pidió la organización de la ceremonia de despedida a los graduados y para ello buscó integrar danzas tradicionales del Imperio Austro Húngaro como las danzas derviches y las danzas de sables. En las danzas derviches, los danzantes giran por horas y buscan a través del movimiento de los brazos, tener una relación con lo divino: es una oración que tiene sentido y sólo es posible con el cuerpo en movimiento; las danzas de sables preparan al cuerpo para el combate, lo “místico” radica en que a partir de dicha preparación el cuerpo adquiere una fuerza tal que las heridas no dañan al danzante que las recibe, por ello se les consideran danzas mágicas y curativas. Laban las recuperó en su idea de danza, al igual que algunos elementos de las danzas de pieles rojas y danzas negras, según él indica, sin embargo, no encuentro tales principios en su discurso dancístico.¹⁶⁴

Misticismo y esoterismo fueron temas recurrentes en los artistas de vanguardia. Un caso, que podría incluso parecer muy familiar al de Rudolf Laban, es

¹⁶⁴ Laban, *Una vida para la danza*, *op.cit.*, p. 112

el de un filósofo, científico y esoterista húngaro llamado Rudolf Steiner (1862-1925). Cuando este era niño, su padre le regaló un libro de geometría, por el cual el pequeño Rudolf quedó fascinado. Esta fascinación fue fomentada por sus padres, quienes se encargaron de su educación en casa. Posteriormente, se dedicó a la filosofía, teniendo un gusto ante todo por el pensamiento de Johann Gottlieb Fichte, con lo que marcó su línea espiritista¹⁶⁵, en donde considera que "es fundamental que el acceso al mundo espiritual se produzca a través de nuestra mente y nuestro poder de pensamiento"¹⁶⁶, es decir, se debe producir un esfuerzo del intelecto antes que buscar una conexión anímica con lo superior. A partir de 1914, Steiner empieza a hablar de *antroposofía* en lugar de *teosofía*, porque lo que más le interesa no es tanto el conocimiento de Dios, sino del hombre,¹⁶⁷ lugar común a partir de los desastres de la Primera Guerra Mundial.

Para Steiner la antroposofía es "un camino de conocimiento para guiar lo espiritual particular que hay en el ser humano hacia lo espiritual que hay en el universo"¹⁶⁸. Junto con Marie von Sievers, desarrolló el concepto de **euritmia**, disciplina que une la voz y la música con el movimiento, la danza, color y texturas "[...] todo lo que hoy podríamos considerar como un accionismo o un arte de acción [...]"¹⁶⁹. La euritmia fue practicada a partir de los años veinte sobre todo por Von Slevers, pero también estuvo presente en el pensamiento de Steiner e incluso en el de Laban, ya que la euritmia implica la armonía holística entre lo que hay en el ser humano, "[...] es decir, lo físico y lo espiritual, pero para Steiner, [...] al cual hay que sumarles el alma [...]. Los tres elementos unidos –carne, espíritu y alma– se unen armónicamente junto a la espiritualidad del universo y conforman un unicum [...]"¹⁷⁰. Steiner fundó, como Laban, su propia metodología de enseñanzas, las cuales eran el pilar de las escuelas Waldorf, en las que juegos, el trabajo en equipo, la representación teatral, la danza y la presencia del arte en la vida cotidiana eran las

¹⁶⁵ Atalanta Gerona, "Rudolf Steiner: del Goetheanum a Joseph Beuyus" en Ciriot, Lourdes y Laia Manonelles (coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014. p. 17

¹⁶⁶ *Ídem*. Es decir, el pensamiento no es pasivo, sino activo : no espera que las cosas le sucedan. Según Gerona, estas ideas provienen del seguimiento del trabajo que tuvo de Fichte y Goethe, también ocultista.

¹⁶⁷ *Ibid*, p.22 "Del concepto de hombre de manera absoluta, profunda y total".

¹⁶⁸ *Ibid*. p.23

¹⁶⁹ *Ibid*. p.25

¹⁷⁰ *Ibid*. p.24

bases fundamentales.¹⁷¹

Otro caso, mucho más conocido que el de Steiner, es el de la pintora española Remedios Varo (1908-1963), surrealista que se caracteriza por sus cuadros llenos de estrellas, magos y hechiceras. Sin embargo, la particularidad de sus obras *La Tejedora (1956)*, *Bordando el manto lunar (1961)*, *La tejedora roja(1956)* y *La tejedora de Verona(1956)*, tienen como punto común la práctica de coser y tejer. Lo místico radica en la relación entre tejido y creación, que provienen de tradiciones de la mitología clásica, en específico en historias como la de Aracné y Filomela¹⁷². Varo consideraba que pintar era una práctica mágica y alquímica. Al igual que sus colegas surrealistas, lo erótico, el inconsciente y la inspiración onírica fueron temas que se entrelazaron en un discurso de lo místico, pero ella los unió y forjó una distintiva iconografía científica. Otra artista y médium, que compatriota de Varo pero de origen barcelonés llamada Josefa Tolrà (1880-1959)¹⁷³, figura casi no reconocida, pintaba y bordaba a partir de sus experiencias de trance mediúmnico espiritista¹⁷⁴. Al respecto, Pilar Bonet, su biógrafa, considera necesario tomar en cuenta que

Las investigaciones médicas y biológicas de la época, promovieron el estudio de los sueños, así como la liberación de la palabra, que recogió el psicoanálisis. Estas indagaciones tuvieron eco en artistas y escritores a través de nuevos lenguajes en la pintura, el dibujo o el texto, mediante asociaciones libres, el automatismo o la búsqueda de una nueva forma para expresar otras realidades no materiales.¹⁷⁵

Lo mágico y esotérico fueron retomados por artistas e intelectuales europeos, pues si bien los discursos filosóficos, artísticos y políticos de la transición de finales del siglo XIX a inicios del siglo XX se sustentan a partir de la *episteme moderna*, la racionalidad fue cuestionada y posteriormente construida en términos espirituales en varios de los casos, estaba presente una urgencia por retornar a lo humano. Por su

¹⁷¹ *Ibid.* p.37

¹⁷² María José González Madrid en "Coser y crear. Tejido, bordado y magia creativa en la obra de Remedios Varo", en Cirlot, Lourdes y Laia Manonelles (coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, op.cit.

¹⁷³ Pilar Bonet "El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrà, médium y artista" en Cirlot, Lourdes y Laia Manonelles (coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, op.cit.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 86. Que se asocia más con una filosofía espiritista iniciada en París en 1857, con el libro de Allan Kardec, *El libro de los espíritus*.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 86

parte, el psicoanálisis freudiano también rompió con la idea de una razón imperante y absoluta. La invención del inconsciente por Sigmund Freud (quien tuvo una formación fenomenológica ya que fue alumno de Franz Brentano), fue uno de los discursos que posibilitaron parte de los fundamentos de los vanguardias respecto a la representación de lo *real*, que se vio plasmado de diversas maneras en el lenguaje pictórico, plástico, musical y por supuesto, corporal. Los vanguardistas pusieron en crisis el concepto de lo humano, a partir de su deconstrucción, deformación e incluso, transformación. Lo místico estuvo plasmado en las figuras del maniquí y el autómatas, figuras protagónicas en la obra de Hans Bellmer, George Grosz, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, entre otros. Es interesante que para los análisis de movimiento de Laban, éste fragmentara el cuerpo en secciones para de ello, codificarlos en grafemas que servirían como un abecedario y construir el lenguaje de movimiento. Sin embargo, tal fragmentación del cuerpo responde más a un orden místico-matemático que a un cuestionamiento de la realidad y de lo humano, por el contrario, construye tales discursos a partir de la espacialidad del *Lebensraum* y los fines del “cuerpo perfecto”.

Cuerpo

*La historia universal puede ser releída conforme a las ideas que los pueblos han construido en torno a la corporeidad.*¹⁷⁶ El cuerpo, su *corporeidad*, es el lugar del entrecruce de discursos que lo forman y a su vez castigan, por ello Foucault pensaba al “[...]cuerpo impregnado de historia, y la a historia como destructora del cuerpo¹⁷⁷. Esto lo tenían muy presentes artistas e intelectuales tanto totalitaristas como disidentes, los cuales, en el caso de estos últimos, lo mostraron a través de la muñeca, el maniquí y el robot.

Charo Grego en *Perversa y Utópica*¹⁷⁸ analiza el surgimiento de las figuras mencionadas. Su interés se remonta al siglo XVII y la concepción barroca del sujeto tras los experimentos renacentistas. La concepción cartesiana de las dos sustancias,

¹⁷⁶ Arturo Rico Bovio, *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. México: Abya Yala, 2da. ed., 1998.

¹⁷⁷ Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *Homenaje a Jean Hipólito*, París: Presses Universitaires de France, 1971, p.154.

¹⁷⁸ Charo Grego, *Perversa y Utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada editores, 2007.

la *res cogitans* y la *res extensa*, permitían que el autómeta sirviera de modelo a la sustancia extensa sin poner en entredicho el aspecto intelectual o espiritual del hombre¹⁷⁹. Para Grego, el reloj fue la metáfora que reflejó la mecanización del cuerpo después de que Steno demostrara en 1665 que el corazón funcionaba como un músculo, pues este artefacto era la máquina por excelencia: el ejemplo y el modelo en el que se apoyaba la concepción moderna de mundo¹⁸⁰. El siglo XVIII estuvo impregnado por el optimismo derivado de las posibilidades que las máquinas otorgaban al hombre, es a partir de este suelo de “progreso” que parecía no haber límites, puesto que surgió el autómeta como una máquina construida a semejanza propia del hombre para facilitarle el conocimiento de sí mismo. Sin embargo, ello fue un pensamiento unívoco, pues

[...] empezarán a resonar las primeras voces discordantes. Procedían en su mayoría de Alemania, en donde comenzaba a despuntar el romanticismo. [...] consideraban al Estado como una máquina y a los ciudadanos, autómetas. Ello era una crítica a la figura del autómeta desde una crítica social y con una finalidad pedagógica.¹⁸¹

En 1810 Heinrich von Kleist, poeta y dramaturgo alemán publicó *Sobre el teatro de marioneta*, que es el diálogo entre un bailarín y von Kleist en torno al significado de las marionetas para el baile, enfatizando la cautela ante el uso de las máquinas y la naturaleza humana:

El bailarín, que se interesa y disfruta con los espectáculos de marionetas, argumenta ante el estupor del autor las razones por las que una marioneta es superior al hombre en la ejecución de su danza. Entre esos argumentos, alega que el trabajo del titiritero se desarrolla por completo en el reino de las fuerzas mecánicas, pero no hay que pensar que ejecuta cada uno de los movimientos de la marioneta por separado, su arte consiste en dominar el centro de gravedad de la marioneta y dejar que sus movimientos sucedan siguiendo las leyes de la mecánica. Estos muñecos son ingrátidos, nada saben de la inercia de la materia, que es una de las propiedades que más perjudican a la danza.¹⁸²

A diferencia de Rudolf Laban, von Kleist consideraba que el conocimiento o la consciencia racional de los mecanismo que provocan el movimiento, son un

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 11

¹⁸⁰ *ídem.*

¹⁸¹ *Ibid.* p.15

¹⁸² *Ibid.* p.17

obstáculo para la expresión de la belleza en la danza. En la muñeca romántica, a diferencia de la marioneta mecánica de von Kliest, predomina la ambigüedad y las múltiples caras de lo artificial que reflejan como un espejo lo que hay de monstruoso, siniestro y neurótico en nuestra naturaleza.¹⁸³

La Europa del siglo XIX experimentaba su propia crisis, la cual era el escenario posible para la obra del pintor griego Giorgio de Chirico (Volos, 1888-Roma, 1978), considerado “fundador” del movimiento artístico *Scuola Metafisica*. De Chirico se mudó a Alemania en 1906 fue, al igual que muchos artistas y escritores de la época un asiduo lector de Nietzsche y Schopenhauer. Su figura central iconográfica es el maniquí representado con figuras geométricas y en algunas de sus pinturas acompañado de simbología matemática. En sus obras pintaba además del maniquí, locomotoras, torres, edificios sesgados, y esculturas son los habitantes del mundo metafísico.

El fundamento metafísico de De Chirico¹⁸⁴ consiste en una desconfianza por la supuesta racionalidad donde el hombre, consciente de su limitación, sólo podía asumir la dimensión metafísica de esta soledad de los signos¹⁸⁵. Los maniqués de 1914 y 1915, no eran muñecos de trapo unidos por costuras, sino maniqués metálicos, rígidos e inexpresivos como un reflejo del hombre industrial. En la obra de De Chirico, la matemática es una crítica respecto al carácter métrico y exacto de la figura del hombre que se sobrepuso a su carácter humano, por ello sus maniqués no tienen rostro.¹⁸⁶ Grego enfatiza que las obras de De Chirico no aluden a una deshumanización del hombre, sino “[...] *el ser de la humanidad. Su maniquí es un héroe destronado, el superhombre de Nietzsche que se sabe vencido y que sabe*

¹⁸³ *Ibid.* p.19 Estas preocupaciones también se reflejaron en la literatura con Frankenstein de Mary Shelley (1816) y El Golem del austriaco Gustav Meyric (1915).

¹⁸⁴ Grego no es clara al definir qué entiende por el fundamento metafísico de De Chirico –señalización que es pertinente debido a los diversos conceptos que ha tenido el término metafísica–, los textos a los que alude la autora se refiere en las notas al pie a los textos de P.Baldacci, Chirico. *La métaphysique, 1888-1919*, Paris, Flammarion, 1997.; Ch. Poullain, <<La peinture métaphysique ou la representation du monde au-delà de la nature>>, en AA.VV., *L'Art italien et la Metafisica*, Arlés, Actes du Sud, 2005. Por su parte, Grego indica que "Lo que realmente es metafísico es que cada signo se manifiesta aislado, misterioso, ajeno a la conexión lógica, que antes apreciaba inquebrantable. La racionalidad y lo real habían roto en ese principio del siglo XX los lazos que hasta entonces había mantenido juntos. Ya no había un conocimiento capaz de integrarlo todo. Por eso, consciente de su limitación, el hombre sólo podía asumir la dimensión metafísica de esta soledad de los signos." Grego, *Perversa y utópica, op.cit.* p.37. La autora indica que ello acercaba el pensamiento de De Chirico al de Giovanni Pipini, otro de sus mentores, donde Pipine en uno de sus textos (*Lo trágico de lo cotidiano*) define "ver el mundo común de manera no común." y cita M.Calvesi, *la metafísica esclarecida*, Madrid, Visor, 1990.p.37

¹⁸⁵ *Ibid.* p.37

¹⁸⁶ *Ibid.* p.43

que su derrota está en él mismo”¹⁸⁷. Los surrealistas reconocieron en el griego a uno de sus mentores más importantes y tomaron sus fundamentos metafísicos, como lo hizo George Grosz, el cual sentía un profundo desprecio por el pueblo alemán y su ideología lo cual refleja en su obra, que a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, iba en negativa de las exploraciones vanguardistas

[...] los maniqués de los alemanes son parientes de sus héroes anteriores, de sus mutilados de guerra, de sus asesinos de mujeres, de sus proletarios hambrientos y de sus rutilantes burgueses.¹⁸⁸

Grosz se interesó más por la obra de Alfred Kubin y las danza macabras de James Ensor ambas, expresiones cargadas de una simbología de una época oscura y misteriosa. A pesar de ello, su obra tiene muestras de elementos futuristas como la perspectiva, simultaneidad de acciones y su paleta de colores¹⁸⁹. El pintor alemán estuvo en contacto con Hans Bellmer en la década de los años veinte. Bellmer, construyó muñecas con deformaciones y articulaciones extrañas. Su primer muñeca era “la nueva olimpia”, a la cual le tomaba fotos. Su anatomía “[...] no la dictaba la fisiología humana, sino exclusivamente el deseo”¹⁹⁰, pues para Bellmer el cuerpo es comparable a una frase, que nos invita a ser desarticulada para recomponer, mediante una serie de anagramas interminables, su verdadero contenido.¹⁹¹

Los maniqués de los surrealistas, por el contrario a la *Olimpia de Bellmer*, “no eran ni utópicos ni perversos”, como considera Grego, frente a los artistas mencionados. Sus muñecas, no eran políticas ni fundamentadas en la crítica social, se enfocaban, más bien en el yo, el deseo sexual, los sueños y la confrontación de la muerte.¹⁹²

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 44, Véase Apéndice g) Giorgio de Chirico

¹⁸⁸ *Ibid.* p.54

¹⁸⁹ Véase Apéndice h) George Grosz

¹⁹⁰ Según Grego, las muñecas revelan el sentimiento expresado por Freud en Sobre lo siniestro “los vemos como posiciones de un mecanismo inanimado, pero no nos es fácil disipar la duda de si no podrían llegar a cobrar vida, de si ese cuerpo dislocado no será un cuerpo de carne y hueso”. Grego, *Perversa y utópica*, op.cit. p.92

¹⁹¹ H.Bellmer, *La petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, París, Allia, 2002, p.45 . La idea de una construcción a partir de la fragmentación es visible en la escultura de dadaísta Raoul Hausmann, El espíritu de nuestro tiempo. Cabeza mecánica (Der Geist Unserer Zeit – Mechanischer Kopf) de 1919. Para éste, la cabeza es una alegoría a la reconstrucción mecánica del hombre y el vacío que implica una reconstrucción meramente mecánica, es una invasiva de fuerzas externas que se anteponen al individuo para su sujeción. Véase Apéndice i) Raoul Hausmann.

¹⁹² Grego, *Perversa y utópica*, op.cit., p.145

Por su parte, la revista holandesa homónima del movimiento que le dio vida, *De Stijl*, fue formada por Piet Mondrian (Amersfoort,1872-Nueva York,1944), Theo van Doesburg (Utrecht, 1883 – Davos, 1931) y Vilmos Huszar (Budapest, 1884-Países Bajos, 1960) entre otros artistas, con el propósito de retornar a lo espiritual, a lo colectivo y lo universal:

La búsqueda de lo universal era, además, una tendencia social que podía apreciarse en múltiples fenómenos de la vida incipiente del siglo XX: la creación de grupos, partidos y sociedades; la producción en cadena, el surgimiento de las grandes industrias y la ampliación de las urbes metropolitanas.¹⁹³

La mecanización, la urbe citadina, la imposición estética partidista y un sin fin de prácticas que estaban teniendo lugar en Europa, llevaron, según Mondrian en sus *Cuadernos de bocetos*, a que el arte realizara una búsqueda por retornar a lo espiritual y ello podría hacerse solamente mediante la abstracción¹⁹⁴. La búsqueda de la concepción racional del mundo, tuvo que tomar otros caminos. Si bien los futuristas aplicaron principios matemáticos y leyes de la física en la concepción de sus obras, el grupo *De Stijl* llevó su discurso a un punto más abstracto y matemáticamente básico, que fue el uso de las líneas y colores primarios a partir de los cuales crearían su discurso de lo *real*:

La relación básica que desde un punto de vista plástico iba a ejemplificar todas las demás era la relación que se producía en la pintura por el cruce de la línea recta, de la que Van Doesburg, citando a Le Corbusier, había dicho que era <<uno de los derechos humanos>>. El punto de cruce en la línea vertical y de la línea horizontal en un ángulo recto era la ilustración más perfecta del equilibrio y de la armonía que anhelaban los artistas de *De Stijl*. Para llegar a plasmar lo universal e inmutable, el arte tenía que fundarse sólo y exclusivamente en relaciones equilibradas. [...]pues para la belleza de un mundo tangible, arte tenía que salir de sus terrenos tradicionales.¹⁹⁵.

En los cuadros de Mondrian, van Doesburg y Huszar, cada cosa ocupa un lugar “correspondiente” y el color conveniente para constituir un conjunto armonioso. Huszar en 1917, proyectó su *Figura mecánica* de ballet, escultura que representa la figura de un hombre constituido de cubos, con la que propuso construir un ballet

¹⁹³ *Ibid.* p.155

¹⁹⁴ Piet Mondrian, *Two Sketchbooks, 1912-1914*, Amsterdam, Meulenhoff, 1969.

¹⁹⁵ *Ibid.* p.156

neoclásico. La figurilla mantiene una relación con sus cuadros que a su vez se entreteje con cuadros de Mondrian que le sirvieron de escenografía. Este neoplasticismo de Mondrian y Huszar, tenía por ideal “un hombre carente de subjetividad, controlado, construido, sometido a unas leyes rigurosas”¹⁹⁶.

La Coreología no niega el nivel subjetivo de la creación dancística, sin embargo, las leyes bajo las cual se sustenta, construye lo subjetivo y la creación bajo una idea de ley de movimiento distinta a la de estos neoplásticos. Esto podría ser un discurso difícil de contrastar entre un objeto inanimado como lo es una escultura y una persona en movimiento, por ello, considero pertinente dedicar un apartado al discurso dancístico de Oskar Schlemmer. Su *Triadic ballet* sintetiza elementos como la mecanización de la figura humana, la aplicación geométrica en sus coreografías y escenografías, y por supuesto, una idea un tanto mística respecto al cuerpo que danza. El arte de Schlemmer, junto con otras obras de algunos de los grandes nombres internacionales, como Paul Klee, Wassily Kandinsky y Oskar Kokoschka, y artistas alemanes de la época como Max Beckmann, Emil Nolde, Georg Grosz y Otto Dix, fue clasificado como “arte degenerado” y expuesto bajo el mismo nombre en Berlín en 1937, bajo los auspicios del estado alemán nazi. Esta exposición mostraba la otra cara del arte alemán: moderna, abstracta, no figurativa, es decir, “degenerada” frente al paradigma estético mostrado en La Gran Exposición de Arte Alemán, que mostraron obras aprobadas por el partido. Encuentro, sin embargo, elementos en el discurso de Schlemmer que también están presentes en el discurso de Rudolf Laban, entonces ¿por qué uno fue condenado como “arte degenerado” y el otro mostrado en la inauguración de las Olimpiada de Berlín en 1936? ¿Cuál es la diferencia que marca la validez como *verdadero* por parte de la Institución entre uno y otros discurso dancístico? ¿Qué elementos *enunciativos* contiene la Coreología para construir su propia formación enunciativa, la cual a su vez posible por los mismos discursos que posibilitaron el surgimiento de las vanguardias, que la alejan de ser un discurso de vanguardia y de ruptura?, para ello, como se ha insistido a lo largo de la presente tesis, es necesario entender las categorías *cuerpo*, *danza* y *espacio* desde la Coreología misma y el haz de discursos que forman su paradigma de pensamiento

¹⁹⁶ Grego, *Perversa y utópica*, op.cit.,p.170

posible para poder ver las continuidades y rupturas respecto a este. Así, pasamos al análisis de dichas categorías en el *Triadic Ballet* y algunas obras previas de Oskar Schlemmer.

Schlemmer

Oskar Schlemmer (1888-1943) pintor, escultor y diseñador alemán, tuvo como figura protagónica en sus pinturas el maniquí, que constituye un ser intermedio entre lo mecánico y lo orgánico, entre lo singular y lo universal, entre la abstracción y la figuración¹⁹⁷. Además, el análisis del cuerpo como geometría estuvo presente en sus pinturas que van de 1915-1916¹⁹⁸, como puede verse es el *Homo* de 1916¹⁹⁹, donde *pretendía crear una concepción inmutable del hombre, eliminando de ellas los rasgos individuales a favor de las características <<eternas>>, simbólicas de un orden universal*²⁰⁰, donde éste último, se ve reflejado en el hombre, quién para Schlemmer, funge como medida de todas las cosas.

En 1916, cuando estaba en el ejército, las autoridades le encomendaron un montaje para celebrar el desfile de navidad. Este desfile, paradójicamente, sería el precedente de su Ballet Triádico, como lo fuera en su momento, el Festival de Graduación de los cadetes como el punto de partida de los ideales dancísticos de Laban. La primera vez que presentó el *Triadic Ballet* fue en 1916 en su natal Stuttgart, como parte de una función benéfica organizada por el regimiento de soldados al que Schlemmer perteneció durante la Primera Guerra Mundial. Posteriormente, se unió a la Bauhaus en 1921 y gracias a su trabajo en el ballet que Walter Gropius lo invitó a la Institución, por tanto, su danza no muestra los principios de la Bauhaus, como llega a entenderse comúnmente²⁰¹.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 174

¹⁹⁸ Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte, pintura, teatro y danza. cartas y diarios*, Barcelona, Paidós, 1987, p.12 apud Charo Grego, *Perversa y utópica, op.cit.*, p. 175. "El cuadrado en la caja torácica. El círculo en el vientre. El cilindro en el cuello. Los cilindros de los brazos y de las piernas. Las esferas de las articulaciones de los codos, rodillas, axilas y tobillos. la esfera de la cabeza, de los ojos. El triángulo de la nariz. La línea recta que une el corazón con el cerebro. La línea que une la cara con el objeto mirado...".

¹⁹⁹ Véase Apéndice, j) Oskar Schlemmer, *Homo*.

²⁰⁰ M. Eberle, *World War I and the Weimar Artist*. Dix, Grosz, Beckmann and Schlemmer, New Haven- Londres, Yale University Press, 1985, p.109. apud Charo Grego, *Perversa y utópica, op.cit.* p.176

²⁰¹ Alejandra Medellín, *La danza doble. Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación y Documentación e Información de la Danza José Limón, 2010. La autora trabaja desde una perspectiva donde Schlemmer es es fundamento creador de su discurso dancístico, y donde la categoría "espacio" es entendida como un "contenedor" de los hechos, es decir, es una lectura tradicional respecto a esta categoría. Por otro Lado, la autora se pregunta respecto sobre la

Ya estando en la Bauhaus, Schlemmer participó activamente en festivales y creación de obras pictóricas y dancísticas. Tuvo como centro de atención el estudio del hombre y además, del espacio como podemos ver en su texto *Hombre y figura del arte* (1925)

En su examen diferenciaba en total cuatro series de leyes que iban a determinar la forma del cuerpo: en primer lugar, las leyes del espacio cúbico circundante, en el que las formas cúbicas se transferían al cuerpo y el resultado era una arquitectura metamórfica; en segundo lugar, las leyes funcionales del cuerpo humano con la tipificación de las formas corporales: la forma de huevo en la cabeza, la forma de vaso del tronco, etc. y cuyo resultado era la marioneta; en tercer lugar, las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio con las formas de rotación y circulación, cuyo resultado era un organismo técnico y en cuarto y último lugar, las formas metafísicas de expresión en la que los miembros del cuerpo adquirirían valores simbólicos y el resultado era el objetivo final: la desmaterialización.²⁰²

En los cuadros en movimiento, las figuras solitarias de sus obras tempranas (el periodo antes de Bauhaus) se transforman en grupos de figuras que *habitan* un espacio. Al colocar distintos cuerpos en relación unos con otros, el espacio, entendido en Schlemmer como “[..]esa noción abstracta que muchas veces actúa como contenedor de los cuerpos, adquiere visibilidad²⁰³. Los fondos sobre los cuales danzan los bailarines, son líneas que se entrecruzan para formar cuadrículas, otras más, son proporciones áureas que marcan el recorrido que seguirían los bailarines

[...] forma y color son los medios para establecer las conexiones con la naturaleza orgánica a través de la representación de sus fenómenos. El ser humano, su fenómeno principal, es a la vez un organismo de carne y sangre y, al mismo tiempo, el exponente del número y la ‘Medida de todas las cosas [sección áurea].²⁰⁴

El espacio es algo que está afuera y a partir del cual el cuerpo que danza se

posible relación que pudo existir entre Laban, Schlemmer y Kurt Joss, si acaso no conocían el trabajo de unos y otros (Kurt Joss conocía bien el trabajo de Laban, ya que fue su alumno de 1920 a 1922), pero ella misma considera que no tiene forma alguna de responder dichas preguntas. (Cfr. P.6). Sin embargo, es importante mencionar que el trabajo Medellín aborda de manera puntual la relación entre cuerpo y espacio, y al inicio de su capítulo “Schlemmer, el ser humano y el espacio” inicia con un epíteto donde se refiere a la idea de espacio en Heidegger: “El sujeto ontológicamente bien comprendido, el ser ahí, es espacial”, sin embargo, insistimos en la lectura donde el espacio está dado, no es una construcción histórica ni la posibilidad de creación de mundo, como se sustenta en la presente tesis a partir de los autores ya referidos.

²⁰² Grego, *Perversa y utópica*, op.cit., p. 189

²⁰³ Medellín, *La danza doble...*, op.cit., p.9

²⁰⁴ *Ibid.* p. 10. véase Apéndice k) Sección áurea

relaciona. A diferencia de la noción de cuerpo en Laban, el cuerpo que analiza Schlemmer es sólo el del bailarín, donde se ve expresado el

“[...]conjunto binario ser-humano, no es una dupla armónica, se trata de dos polos en tensión que no se acoplan fácil o cómodamente, [...] El ser humano en tanto bailarín o actor, no se adapta al espacio, **sino que se transforma para habitarlo**[...]”²⁰⁵ (Es una transformación que niega la corporalidad).

El término que utiliza Schlemmer para hablar de la relación cuerpo-espacio es *Mensch et Raum*, “hombre y espacio”²⁰⁶, que son dos categorías diferentes, sin embargo ninguna superior a la otra, y es que para la nueva vida, según el coreógrafo:

[...] es indispensable el conocimiento del hombre como *ser cósmico*. Sus condiciones existenciales, sus relaciones con el entorno natural y artístico, su mecanismo y organismo, su manifestación material, espiritual e intelectual: el hombre, como ser corporal y espiritual, es necesario y significativo como área de enseñanza.²⁰⁷

Mensch significa en alemán “hombre”, “persona”, o “ser humano”, pero se refiere a un tipo de persona recta, es decir, íntegra y “con honor”²⁰⁸. Según Swainson, Schlemmer fue influenciado por las ideas místicas de Jacob Böhme, que buscaban la creación de una figura escénica sin género ni sexo, sino más bien la unión de ambos que parecen opuestos²⁰⁹ y permanece en un movimiento que está determinado de manera orgánica y emocionalmente. Schlemmer no distingue entre “danza” y “teatro” al analizar las partes que las integran²¹⁰, poniendo el acento en lo corpóreo, puesto que es posible para el hombre, según Schlemmer, por ser “organismo viviente” y no palabra, crear arte. Esto era un intento de liberar al sujeto escénico de un mundo limitado por el discurso y la racionalidad –muy por el

²⁰⁵ *Ibid.* p. 11-12. Las negritas son mías

²⁰⁶ *Cfr.* nota 71

²⁰⁷ Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, versión de Belén Bas Álvarez, Madrid: Alianza Editorial, 2007 apud Alejandra Medellín, *La danza doble...*, *op.cit.* p.12

²⁰⁸ *idem.*

²⁰⁹ W.P. Swainson, W.P., *Jacob Boehme, The Teutonic Philosopher*, William Rider and Son, Ltd., London, 1921. P.46-47 apud Alejandra Medellín, *op.cit.* p.14

²¹⁰ Tut Schlemmer, (Ed.), *The letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Trad. Krishna Winston, Wesley University Press, 1972 apud Alejandra Medellín, *op.cit.* p.15. La Relación hombre-cosmos-danza “La pregunta acerca del origen de la vida y del cosmos, es decir, si en el principio fue la Palabra, la Acción o la Forma–Espiritu, Acto o Figura-Mente, Suceso o Manifestación–pertenece también al mundo de la escena y nos conduce a la diferenciación de la escena oral o de sonido, la escena de un suceso físico mimético y la escena visual de un suceso óptico.

contrario de los esfuerzos de Laban. Es pertinente señalar que Schlemmer estudia al hombre en tanto que bailarín por pensar que sólo éste, el *Tänzer Mensch*, al transformarse, puede habitar el espacio cúbico-abstracto de la escena, y dicha transformación la logra por medio de trajes, que corresponden a los principios de la abstracción.²¹¹

Si bien el sentido kinestésico es único de persona a persona, el vestuario es la vía para poder habitar el espacio, es una geometrización del cuerpo desde el exterior –en Laban es el hombre quién *per se*, posee dicha característica. El cuerpo en el Triadic Ballet es la abstracción, en la Coreología, la corporeidad es natural, no un artifice: *cierto* cuerpo puede relacionarse con *cierto* espacio²¹². La geometría aquí, es un lenguaje emocional que a su vez estructura y armoniza la relación entre el cuerpo y el espacio

El Ballet Triádico: danza de la Trinidad, nosotros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres, en forma, color y movimiento; debe seguir también la geometría plana de la superficie del suelo y la geometría sólida de los cuerpos en movimiento, produciendo el sentido de dimensión espacial que necesariamente resulta de trazar formas básicas como la línea recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y sus combinaciones. Así, la danza, que es dionisiaca y completamente emocional en su origen, se convierte en apolínea en su forma final, un símbolo del equilibrio de los opuestos.²¹³

Schlemmer retoma en su obra tanto plástica como dancística, bases de la geometría euclidiana –como lo hicieron a su vez, los pintores metafísica italianos, como De Chirico y George Grosz. Schlemmer se basa en dos de sus nociones: la geometría plana de la superficie del suelo y la geometría sólida de los cuerpos en movimiento, la primera estudia las propiedades de la superficie y figuras planas, mientras que la espacial o del espacio, se ocupa de las propiedades y medidas de las figuras geométricas.²¹⁴

Con la inscripción de las trayectorias espaciales, Schlemmer hace una grafía del movimiento, pero que es un tanto –más no diametralmente– distinta a la de Laban: el grafema es la huella del paso del cuerpo (y solo pies) por el suelo, de un

²¹¹ Medellín, *op.cit.* 20 Véase Apéndice I) trajes

²¹² *Ibid.* p.27

²¹³ Schlemmer, Tut, *op.cit.* p. 42

²¹⁴ Medellín, *La danza doble...*, *op.cit.* p.42

cuerpo que es negado como movimiento del hombre, pues es un bailarín que sólo puede entrar en un espacio a partir de espacializarse, a partir de un traje, como elemento geométrico, es decir, abstracto, matemático y a-histórico. Por su parte, en el registro del movimiento labiano, el movimiento es un grafema creado por éste –no se encarga de señalar una trayectoria matemáticamente dada, aunque en sus bases mantenga una estrecha relación con esta ciencia–, pues la kinetografía analiza no sólo el recorrido de los pies por el lugar, sino que fragmenta el movimiento corporal del que danza, para un análisis del flujo del movimiento, es decir, “el flujo de la vida”.

Hay elementos que pertenecen al suelo común discursivo en el pensamiento de la Europa de finales del siglo XIX y principios de XX. El Esoterismo y misticismo fueron el refugio ante la pérdida en la fe de la razón ilustrada que supuestamente había ordenado la manera de entender lo real; la sexualidad y la máquina fueron temas asociados al discurso de lo corporal y modificación de lo racional, pensándose como causa y reflejo de la “degeneración” del ser humano. Las prácticas de vanguardia surgen como discursos de ruptura con lo que la institución fundó como *lo verdadero* –como lo podemos ver con los artistas de la exposición de “arte degenerado”– haciendo énfasis en una crítica respecto a la figura del hombre el cual se estaba construyendo como una parte del engranaje de la maquinaria estatal alemana reflejada en su discurso territorial: la constitución de la ciudad, el territorio alemán, sus políticas territoriales y culturales. La kinetografía pudo pensarse y tener sentido a partir de este entrecruce discursivo, de los cuales retoma y redefine términos y conceptos, formando así una ruptura respecto a lo que se entendía por cuerpo, danza y espacio.

2.3.- Cuerpo, danza y espacio. La Kinesfera: apropiación conceptual y formación de unidades discursivas.

La danza no es sólo expresión, ni del cuerpo, ni de nuestros estados anímicos. La danza, al ser un discurso se constituye de nociones, términos y conceptos que hacen que el cuerpo que danza, esa expresión no lingüística, tenga sentido. La kinetografía fue el intento de Rudolf Laban por salvaguardar la danza de su carácter efímero y a su vez, dotar al movimiento de razón. Cada grafema sirve como una

codificación del movimiento, análogamente al cómo construimos la realidad a partir de veinte y siete letras más menos, dependiendo de cada idioma²¹⁵. Si hacemos una lectura superficial y literal de la lectura de los textos de Laban, podríamos pensar que éste buscaba con su danza ayudar a que las personas bailaran para mejorar sus habilidades artísticas, además de que la danza ayudaría a fines pedagógicos y terapéuticos. La danza, sería un discurso racional que ayudaría a expresar, lo que se piensa y siente el sujeto, sin importar la perfección de la técnica imperante hasta ese momento: el ballet. Por ello, Laban es considerado como parte del movimiento expresionista alemán y como uno de los padres fundadores de la danza moderna. Esta lectura, incluso hecha por los pocos historiadores que lo han trabajado, lo colocan como el fundador de una técnica y su codificación.

El movimiento no es una mera representación de lo que se enuncia y lo que se representa en términos de creación, no es una *pantomima*. Por ello, es fundamental entender en el plano que se despliegan [lenguaje del movimiento] y cómo se le dota de sentido. El movimiento de la danza moderna, su sentido kinesférico, el entrenamiento de la euritmia, tienen sentido en su conjunto como parte de una práctica discursiva

[...]el enunciado no es la proyección directa sobre el plano del lenguaje de una situación determinada o de un conjunto de representaciones. No es simplemente la utilización por un sujeto parlante de cierto número de elementos y reglas lingüísticas [...] no hay enunciado en general, enunciado libre, neutro e independiente [...]se incorpora siempre a un juego enunciativo.²¹⁶

Esto es lo que le dá su carácter de histórico al movimiento: los *enunciados* que lo explican tienen posibilidades diversas de emergencia y sentido a partir de un conjunto de reglas anónimas e históricas siempre determinadas en un tiempo y espacio, que no se le puede confundir con la operación expresiva por la cual un individuo formula una idea, un deseo o una imagen, son así *enunciados* que

[...] surgen en su materialidad, aparecen con un estatuto, entran en unas tramas, se sitúan en campos de utilización, se ofrecen a trasposos y a modificaciones posibles, se integran en

²¹⁵ Los diversos abecedario que se han construido, pueden variar en el número de caracteres que lo conforman. El abecedario latino, contiene 26 letras más algunas modificaciones y letras adicionales dependiendo del idioma: el español utiliza la letra "ñ", el portugués, francés y catalán/valenciano la "ç", en alemán la "ß", etc.

²¹⁶ Foucault, *La arqueología, op.cit.*, p.131

operaciones y en estrategias donde su identidad se mantiene o se pierde. [...] y se convierte en tema de apropiación o de rivalidad.²¹⁷

Esto nos ayudaría a entender la condición de los discursos de Laban y Schlemmer, donde las condiciones del primero como sujeto inmerso en determinadas prácticas permitieron el aval de su danza como un discurso verdadero y en el caso del discurso dancístico del segundo, ser catalogado como “arte degenerado”. Laban, en su posición como sujeto en el sentido ya señalado, se define en parte por la situación que le es posible ocupar en cuanto a los dominios o grupos de objetos, es emisor y receptor de teorías, prácticas e información general, a partir de su campo perceptivo²¹⁸. Es el discurso el que establece las relaciones entre los enunciados pues no están dadas de antemano, no es una relación de palabras y cosas, sino un conjunto *donde puede determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un espacio de exterioridad donde se despliegan una red de ámbitos distintos*²¹⁹. Danza moderna, es el conjunto de reglas de para poner en serie los enunciados, es un “[...]conjunto de esquemas obligatorios de dependencias de orden y sucesiones que se distribuyen en los elementos recurrentes que pueden valer como conceptos.” Por ello, son necesarios, nuevos conceptos como *kinetografía, proxémica, danza moderna, coreútica*²²⁰, para dar cuenta de ese nuevo orden de lo real, mientras que algunos términos se *delimitaron* de nuevo su dominio de validez –*cuero*–, como *enunciados* que pasan de un campo a otro –todos aquellos que forman parte de la comunidad de pensamiento y suelo a *priorico* de la Coreología– y un método de *sistematización* de los que ya existían son parte del *proceso de intervención* en la práctica discursiva de Laban.²²¹

Lo que le permite a dicha práctica (Coreología) delimitar conceptos dispares, es el sistema de formación conceptual y por ello debe analizarse para entender por qué están ligados unos con otros y no quedarnos en la descripción de su relación inmediata .

²¹⁷ *Ibid.* p.138

²¹⁸ *Ibid.* p.72

²¹⁹ *Ibid.* p.75

²²⁰ Véase capítulo uno apartado tercero.

²²¹ Foucault, *La arqueología, op.cit.*, p.78-80.

Reigen e idea de danza

Laban en *Una vida para la danza* explica que fue a partir de los *Reigen* que comenzó a pensar en medio para su preservación, la cual sería su posterior kinetografía. *Reigen* o “danza en círculo” es un tipo de danza tradicional que se practica en conjunto. La palabra también puede ser usada en relación al ciclo de la vida de una persona, como el *Lebensreigen*, con una serie de pensamientos, como el *Gedankenreigen* o como una obra dancística de varias partes consecutivas, como el *Reigenwerk*. Laban no permitió la filmación de sus obras por considerar que la esencia de la danza no podía ser “atrapada y enlatada” con la ayuda de las máquinas, por eso buscó un sistema transmisión y preservación a partir de lo escrito. Aquí es importante señalar que Laban además de pensar a la danza en términos de un arte escénico (que se muestra), la está pensando en términos de sentido, es decir, una danza que se piensa, que transmite una comunicación entre los ejecutantes mismos –los bailarines en conjunto en los reigen. Esta comunicación la pretende en términos históricos en dos sentidos: como memoria y posibilidad de transmisión a partir de un texto y en segundo plano –no explícito por él mismo pero al cual apuntamos aquí como sentido histórico– como la posibilidad de crear sentido a partir de los movimientos codificados en grafemas que dan muestra de un orden de lo que se entiende por lo real a partir de la relación cuerpo y espacio.

Laban inició en París la experimentación y la práctica del estudio del movimiento de manera más formal. Inicó trabajando sobre *la danse libre*, también denominada “danza centro-europea”. Según él, Europa fue la cuna de la teoría, aunque en América se estaba desarrollando de manera simultánea²²². La Coreología busca integrar la danza con los hábitos de trabajo, y viceversa; por ello, Laban en *Danza educativa moderna* habla de la importancia de Jean Georges Noverre (1727-1810) y el ballet d’action, donde Noverre, al ver que las personas comunes no se identificaban con los bailes de corte como el ballet, mandó a sus bailarines a la calle a estudiar los movimientos de sus contemporáneos mientras éstos trabajaban. Laban tenía “la ligera sospecha” que Noverre fue empapado, en parte, por las ideas

²²² América para Laban significa Estados Unidos. Laban, *Una vida para la danza*, op.cit., p.9.

ilustradas²²³, aunque que aquél jamás señaló que fuese de ese modo

Como quiera que haya sido, Noverre fue el primero en descubrir que tanto los antiguos bailes campesinos, como las diversiones de la realeza eran inadecuados para el hombre de los centros industriales en surgimiento [...] los primeros antepasados del hombre industrial.

Noverre expresó sus *predicciones*, como dice Laban, *no en palabras, sino en movimientos*.²²⁴

Fue en la dinámica industrial donde se inició la investigación del *nuevo* movimiento, esto a causa de pensar el cómo resolver las nuevas necesidades derivadas en nuevos movimientos como por ejemplo, en la adaptación corporal respecto a la relación las el trabajo con máquinas de tipo industrial en las jornadas largas de trabajo. En sus textos, Laban menciona a Frederick W. Taylor, iniciador de la gestión empresarial científica llamada “Taylorismo” el cual buscó adaptar movimientos de los trabajadores para las nuevas necesidades con el fin aumentar la eficacia de éstos en su manejo de las máquinas. Laban al hablar del norteamericano, considera que éste “[...]tuvo una vaga noción del valor educativo de la danza[...]”,²²⁵ cosa que no expuso Taylor, pero que, por otro lado, nos deja ver en qué términos está pensado Laban las cualidades pedagógicas de la danza.

Por otro lado, se reconoce en los pensamientos dancísticos de Isadora Duncan (1877-1927) respecto a liberación del movimiento y el retorno a las formas de danza clásica griega: “Considero que las valiosas danzas de Isadora Duncan fueron en su mayor parte la expresión de nuestro tiempo , y que sólo tenían un parecido exterior con las formas del movimiento en la antigua Grecia.”²²⁶ Las ideas dancística de ésta a su vez fueron pensadas a partir de los trabajos del psicoanálisis y la urgencia de hablar del alma, ya que para ella, el movimiento no puede explicarse desde términos racionalistas.²²⁷ Laban estaba muy alerta respecto a los cambios de la vida cotidiana que se reflejaban así mismo en los movimientos de las

²²³ Cfr. Laban, *Danza educativa moderna, op.cit.*, p.15-17.

²²⁴ *Ibid.* p.16

²²⁵ *idem.*

²²⁶ *idem.*

²²⁷ *Ibid.* p. 17 “Es el resurgimiento de la danza lírica , no había argumento detrás de su danza[...] Despertó el sentido de la poesía del movimiento en el hombre moderno .En una época en que la ciencia, y en especial la psicología, procuraban abolir radicalmente cualquier idea de alma.”

personas: “Este mundo, más bien, tiene que comprenderse, como una oleada de transformaciones vivamente cambiantes de los estados”, cambios que podían verse de manera práctica en la gimnasia y en la danza. Su punto partida son ciertas acciones básicas como agarrar, andar, estar de pie, etc.²²⁸, es decir, los cambios de la forma, a diferencia del estudio del ballet, que se concentra en una teoría estática de la forma.

El coreógrafo plantea como su idea básica en el aprendizaje de la nueva danza que “[...]las acciones, en todo tipo de actividad humana, y por consiguiente también en la danza, consisten en sucesiones de movimientos en las que el esfuerzo definido del sujeto acentúa cada uno de ellos”. Cada acción consiste en una combinación de elementos de esfuerzo, el cual proviene de las actitudes de la persona que se mueve a los factores del movimiento que son peso, espacio, tiempo, y flujo. Con la nueva danza, según Laban “[...]se alienta el desarrollo de una conciencia clara y precisa de los diferentes esfuerzos del movimiento, garantizando así la apreciación y el goce de[...]los movimientos de acción”, siendo los esfuerzos del hombre industrial la base de la enseñanza de la danza.²²⁹ La danza, para Laban, no tiene sólo uso estético, también lo tiene de carácter pedagógico y terapéutico, características no aisladas pero que sí habían sido dejadas de lado por los bailarines hasta ese momento y que él buscó sintetizar y explorar a partir de la Coreología y sus demás teorías como el *Effort*.

Educación y terapia a partir de la nueva danza

El material de la danza es el movimiento, desde el cual, en palabras del mismo Laban, queremos significar la interacción del esfuerzo y del espacio por mediación del cuerpo, pues nuestros movimientos corporales trazan formas que crean espacio y los impregna el esfuerzo –energía– que “viene de dentro” como una gama de impulsos, interacciones y deseos, según Laban. En medida de ello, tomamos conciencia de nosotros mismos y del ambiente²³⁰, descubriendo que el cuerpo debe convertirse en instrumento sensible para posibilitar la manifestación de la

²²⁸ Laban, *Coreografía, op.cit.*, p.17

²²⁹ Laban, *Danza educativa moderna*, p. 27

²³⁰ medio circundante

interrelación entre el mundo interior y exterior.²³¹ La espacialidad en Laban, es una construcción mental que nos ayuda a orientarnos en lo real –también a partir de lo espacial– desde los cambios que sufrimos en la manera de percibir el exterior mismo, cambios que son históricos, por tanto, el movimiento y por ende, la danza, son expresiones históricas²³².

“Uno de los objetivos de la danza en la educación [...] es ayudar al ser humano a que, por medio del baile, halle una relación corporal con totalidad de la existencia”²³³, la propuesta holística de la Coreología mantiene como uno de sus presupuestos el racionalizar el movimientos para poder dominarlo en beneficio de quien aplique la técnica. Si bien parece una contradicción ontológica hablar de una “danza libre” para el control del cuerpo mismo, tiene sentido a partir de lo que ya expuesto: si bien los artistas y pensadores de la época buscaban un retorno a lo espiritual, a las formas básicas y a una expresión del interior al exterior, las ideas surgen a partir de un suelo de validez que permite la emisión de cierto discurso. En el caso de la danza educativa moderna, aunque tiene como punto de apoyo el movimiento físico del cuerpo del hombre industrial, un cuerpo que debe prepararse para el dominio del movimiento:

Los profesores deben preocuparse porque los estudiantes sean preparados para desarrollar sus aptitudes físicas y mentales, y desarrollen su personalidad en un todo integrado y poder llegar a “esa manifestación básica de la vida que es el movimiento [...]El valor educativo de la danza es dual: primero, en razón del sano dominio del movimiento; y, segundo, al facilitar el perfeccionamiento de la armonía personal y social que fomenta la observación exacta del esfuerzo.”²³⁴

así, la danza educacional del discursos dancístico de Laban, tiene como objetivo

[...] ayudar a la persona a tomar conciencia y reafirmar su propia potencialidad, aprender a

²³¹ “¿De dónde proviene el impulso de movimiento?: Se origina en esfuerzos internos, y es dirigido a músculos y nervios que mueven las articulaciones. En la enseñanza, el maestro debe enseñar al alumno a estimular dichos esfuerzos. Para poder controlarlos, es necesario estudiar el orden sistemático de los diferentes tipos de acción.” Laban, *Danza educativa moderna*, p.27-35. Las negritas son mías.

²³² *Ibid.* p.14 “La tradición de la práctica de la danza ha conservado vivas sólo algunas danzas de los períodos más recientes de la civilización. Conocemos algunos de los bailes folklóricos medievales y danzas del período de las monarquías absolutistas que precedieron a la reciente revolución política e industrial. Aún así, la herencia total del arte del movimiento a lo largo de la historia es tan escasa que difícilmente se le puede ocurrir al gran público que existe una relación entre los cambios de la vida social y la danza”. Por su parte, Hilda Islas, Pilar Urreta y Margarita Tortajada –con sus obras aquí retomadas–,entre otros autores, realizan sus investigaciones poniendo el acento en el carácter histórico y social del movimiento.

²³³ *Ibid.* p. 111

²³⁴ *Ibid.* p. 107-108

relacionar y aumentar la capacidad de respuesta y habilidad para comunicarse, el equipo técnico, en primer término, debe servir a ese fin. Es por eso que Laban propugnó una técnica de danza “libre”[...] pero de ninguna manera debe ser caóticamente libre. **Existe un ritmo Universal** y elementos formales que son parte de nuestra experiencia y bagaje humana.²³⁵

Para llegar a ese “ritmo” universal, marcapasos del *flujo de la vida*, que es el movimiento, Laban escribe y busca que los profesores y practicantes de la nueva danza estudien las características específicas de un estilo. Con el fin de determinarlo, partimos de una simple pauta de orientación que puede ser de ayuda práctica: “[...] ¿de qué manera se emplea el cuerpo en el espacio, y con qué tipo de esfuerzo?”²³⁶. Para tratar de resolver ello, Laban construye la kinesfera, una especie de poliedro donde insertaba a los bailarines para analizar la relación cuerpo-espacio y así crear su sistema escrito.

Lenguaje y espacio = kinetografía y kinesfera

El sustento material que construye Rudolf Laban es una notación del movimiento de la danza, la cual él mismo indica, es para cualquier tipo de movimiento corporal. Para que la notación tenga sentido, necesita de una estructura teórica (coreología) que de cuenta de lo real a partir de un sistema lingüístico que parte del presupuesto de ser la verbalización de un movimiento corporal que es la creación de espacio desde del cuerpo que danza²³⁷, dicha relación es a lo que llamamos *mundo*, es decir, conocimiento y sentido

La danza, como composición de movimiento, puede compararse con el lenguaje oral. Así como las palabras están formadas por letras, los movimientos están formados por elementos; así como las oraciones están compuestas de palabras, así las frases de danza están compuestas de movimientos. Este lenguaje del movimiento, de acuerdo con su contenido, estimula la actividad mental de manera similar, aunque quizá más compleja a la de la palabra hablada.²³⁸

Para que algo pueda entenderse, es necesario establecer un suelo común de entendimiento. En el caso de las expresiones artísticas es de igual manera: aunque

²³⁵ *Ibid.* p.119

²³⁶ *ídem.* Las negritas son mías

²³⁷ Esta condición del cuerpo humano como la posibilidad de espacializar el espacio, será retomada en el siguiente capítulo a partir de las lecturas de Didier Frank sobre Heidegger.

²³⁸ Laban, *Danza educativa moderna, op.cit.*, p.35

la experiencia estética es unipersonal, vemos lo que nos enseñan a ver e incluso sentir, como lo ha precisado Fleck con respecto a la constitución de las ideas científicas. Cuando vemos una obra de danza, si no hay un esfuerzo comunicativo por parte de quién la crea y de quién lo percibe, esa danza carece de sentido en el momento en que el cuerpo la hace presente. Entonces, ¿cómo establecer sentido a partir de algo tan aparentemente abstracto como lo es el movimiento? a diferencia de las otras artes (pintura, escultura, arquitectura, artes visuales e incluso el teatro) el problema con la danza y la música es que son obras que, como dice Benjamin, son auráticas: tienen su sentido en tanto el momento que son realizadas, por tanto, son irreproducibles. Aunque ya se había realizado un sistema de notación del sonido (partituras musicales), es una expresión que puede repetirse cuantas veces sea necesario, pero lo que creó Beethoven, solo lo escucharon y vivieron sus contemporáneos: nosotros tenemos una reproducción, a partir de otro intérprete, que reproduce la música del alemán. Lo mismo sucede con cualquier tipo de escritura, cada lectura, es una reinterpretación y creación, pues entre lector y lector, cada uno lee y se apropia del texto a partir de condiciones particulares propias de un espacio²³⁹. En la danza, aunque se pasen coreografías de generación en generación, la experiencia del movimiento es efímera: cuando el danzante deja de moverse, su danza se ha ido. Laban propuso una posible solución al problema al intentar graficar el movimiento, donde el suelo común de entendimiento son los movimientos de una comunidad determinada:

Los movimientos de la danza son básicamente los mismos que se utilizan en las actividades diarias. Se busca que con el aprendizaje, el alumno desarrolle habilidad para seguir sus impulsos involuntarios o voluntarios de movimiento.²⁴⁰

Para que el alumno aprenda el dominio del movimiento, es necesario que primero tenga consciencia de su espacialidad externa, ya que el impulso del movimiento, en palabras de Laban “va al espacio”, y esa espacialidad externa está en armónica relación con la constitución espacial que hace del cuerpo la Coreología –las escalas de movimiento. Para ese dominio, es necesario hacer consciencia de cuáles partes

²³⁹ Para más sobre la lectura, reinterpretación, apropiación y construcción del texto, véase de Roger Chartier, *El mundo como representación*, Trad. Claudia Ferrari, Barcelona: Gedisa, 1992.

²⁴⁰ Laban, *Danza educativa moderna, op.cit.*, p. 35

del cuerpo tocan la esfera espacial con mayor facilidad (el espacio kinestésico es entendido como aquel que cada persona tiene, el espacio del que nunca salimos, como el *lugar* Aristotélico²⁴¹). Esta conciencia es adquirida mediante la experiencia práctica del movimiento que consiste en el distinguir las zonas principales de los miembros superiores e inferiores, los del lado derecho y lado izquierdo del cuerpo, pues son zonas que están interconectadas por gestos que crean trayectorias en el espacio²⁴². Para ordenar la evolución de las diversas formas en el espacio que son creadas por brazos y piernas –que van de menor a mayor intensidad–, Laban creó unas escalas, “[...]series graduadas de movimiento que atraviesan el espacio en un orden espacial de tensiones niveladoras de acuerdo con un esquema específico de relaciones de las inclinaciones espaciales[...]²⁴³, esto con el objetivo de que los estudiantes conocieran las leyes de armonía del movimiento del espacio. Esas escalas ayudan a ordenar los movimientos como si fuesen palabras

El significado de los componentes de los movimientos no es convencional como sucede con las palabras y las secuencias idiomáticas. Sin embargo, se puede entender el sentido de las frases de movimiento como la expresión de modos de acción definidos. No se ha de tener duda alguna sobre qué es lo que pueden expresar en realidad la danza o el movimiento.²⁴⁴

El coreógrafo explica que ese problema había sido cuidadosamente analizado en investigaciones –tempranas– de la danza moderna, las cuales plantearon que considerar el movimiento sólo como lenguaje de la emoción, es erróneo, pues es más bien “[...]un lenguaje de acción en el que las diferentes intenciones y los esfuerzos corporales y mentales del hombre se disponen en orden coherente.”²⁴⁵ Así, la danza es la integración entre el fluir del movimiento corporal y mental – dualidad que marca Laban– por medio de la experiencia práctica de las diversas

²⁴¹“ <<Todo cuerpo está en un lugar (ἐν τοπῳ)>> y este lugar que le es propio es <<el límite del cuerpo circundante (το πέρας τον περιέχοντος σώματος) en donde toca el cuerpo circundado>> dice Aristóteles, quien precisa: <<Entiendo por cuerpo circundado el que cambia de transporte (τό κινητόν κατά φοράν)>>”. El propio Frank apuntala con respecto al cambio que han sufrido los conceptos aristotélicos de cuerpo y espacio, donde en el caso de Heidegger, éste mismo indica que “A pesar de todas las diferencias entre las maneras de pensar del pensamiento griego y el pensamiento moderno [...]el espacio es representado de la misma manera, a partir del cuerpo” en Didier Frank, *Heidegger y el problema del espacio*, Trad. René Ceceña, México: Universidad Iberoamericana, 2011, p.149-150.

²⁴²“Estas, necesitan de un ajuste sensible de la tensión corporal , la cual nace de “la relación entre cambiantes inclinaciones espaciales de trayectoria y las exigencias del equilibrio.” en Laban, *Danza educativa moderna*, p.35-36

²⁴³ *Ibid.* p.36 véase Apéndice c) Armonía de las inclinaciones espaciales (Icosaedro)

²⁴⁴ *Ibid.* p. 51

²⁴⁵ *idem.*

combinaciones de sus componentes. Dentro de su propuesta pedagógica, Laban indica que es necesario el desarrollo de las facultades mentales y corporales en los niños, que en un primer momento las maneja de modo inconsciente, y por ello es necesario guiar, de manera consciente, a su organización²⁴⁶.

La organización de los impulsos tiene como fundamento óptico y epistemológico, su carácter de espacio, pues recordemos que en el caso de Laban, las cualidades del movimiento son primordialmente espaciales²⁴⁷. La kinesfera, escala de medición del movimiento, rodea nuestro espacio corporal. Se puede alcanzar su circunferencia con las extremidades extendidas normalmente, es decir, sin cambiar de lugar de apoyo; afuera de esa esfera, se encuentra el “espacio general”: si el hombre pisa fuera de los bordes de la kinesfera, crea otra nueva a partir de su nueva postura. Nunca se sale de su esfera en realidad, sino que la lleva como un caparazón²⁴⁸, por consiguiente, cada movimiento puede explicarse parcialmente mediante esos cambios espaciales de posición. El cuerpo, ya sea activo o en reposo, está rodeado por una espacialidad externa, que es resultado de la interacción entre ésta y el espacio entendido como la categoría de ordenación de aquella.

*La cualidad característica del espacio es la extensión.*²⁴⁹ Si bien el cuerpo está siempre rodeado por el espacio, la kinesfera se expande y contrae con cada respiración, característica del flujo del movimiento, podríamos pensarlo como un *cuerpo dilatado*²⁵⁰. Para la Coreología, las acciones que nos relacionan de dos maneras diferentes con el mundo exterior son las acciones de expansión y las de

²⁴⁶ *Ídem*. “Podemos reconocer en la danza una cooperación organizada de nuestras facultades mentales, emocionales y físicas, que da como resultado acciones cuya experiencia es de fundamental importancia para el desarrollo de la personalidad infantil. El niño ejercita la cooperación de estas facultades desde el momento de su nacimiento, primero de manera inconsciente y después hasta cierto punto, conscientemente.”

²⁴⁷ Cfr. nota 47

²⁴⁸ Laban, *Danza educativa moderna, op.cit.*, p. 89-90.

²⁴⁹ *Ibid.* p.119

²⁵⁰ Foucault en su *Cuerpo utópico*, hace una breve referencia, en forma de pregunta, respecto al cuerpo del bailarín como un cuerpo dilatado, que se expande, “¿El cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo espacio que es interior y exterior a la vez?” El cuerpo está siempre en constante construcción, por ello está aquí y en todas partes, funciona como referencia, como punto cero: “Cuerpo incomprensible, cuerpo penetrable y opaco, cuerpo abierto y cerrado: cuerpo utópico. Cuerpo absolutamente visible, en un sentido: muy bien sé lo que es ser mirado por algún otro de la cabeza a los pies, sé lo que es ser espiado por detrás, vigilado por encima del hombro, sorprendido cuando menos me lo espero, sé lo que es estar desnudo; sin embargo, ese mismo cuerpo que es tan visible, es retirado, es captado por una suerte de invisibilidad de la que jamás puedo separarlo.” en Foucault, *El cuerpo utópico, op.cit.*, p.7,15.

cruce. Las acciones de expansión son los movimientos hacia afuera y hacia adentro, de crecimiento y de contracción, que se extienden y se retraen; las acciones de cruce, son aquellas que realizamos cuando desplazamos nuestro cuerpo o una de sus partes **hacia un nuevo sitio**, es decir, se avanza a través de el (y no *en*) espacio.²⁵¹ Así, por medio de la danza, el sentido kinesférico, mediante el cual percibimos el esfuerzo muscular, el movimiento y la posición en el espacio, abre la posibilidad de autoconciencia, “[...]la cual necesita un proceso consciente y una comprensión intelectual de los elementos implicados.”²⁵² El flujo de movimiento

[...]llena todas nuestras funciones y acciones; nos permite descargar tensiones internas perjudiciales; y es un medio de comunicación , entre la gente , **porque todas nuestras formas de expresión , como el habla, la escritura y el canto, son llevadas a cabo por el flujo del movimiento.**

Cuerpo, danza y espacio, categorías analizadas desde sus condiciones de posibilidad de enunciación como un discurso válido, son a su vez construcciones históricas del círculo dancístico, el cual como institución, retoma términos, los re conceptualiza o construye nuevos para dar cuenta de esa nueva realidad y llega incluso a establecerlos como *enunciados* de otros discursos y viceversa –los diversos discursos y su entrecruce posibilitan la propia práctica discursiva dancística. Esto, funciona como una dinámica donde los conceptos son construidos, definidos y re-definidos de manera constante, donde lo histórico y intersubjetivo – como las llamadas *comunidades de pensamiento*– le son constitutivos. Si bien hay discursos que funcionan como suelo *a prióricamente* de prácticas como la dancístico –y por tanto dotan de elementos homogéneos a las diversas prácticas discursivas que son construyen de él–, no podemos dejar de lado el elemento fenomenológico que aquí analizamos desde el cuerpo en su constituirse como cuerpo que danza, el cual crea espacio, “pues el espacio en tanto que espacia no se da sin el hombre”²⁵³. El cuerpo que danza mantiene una relación con lo real desde una deixis particular, por lo que si bien se ha buscado ordenar de manera universal la experiencia del movimiento–como lo intentó Laban–, los cuerpos y su

²⁵¹ *Ibid.* p.122-124

²⁵² *Ibid.* p. 115

²⁵³ Frank, *Heidegger y el problema del espacio, op.cit.*, p. 152

lenguaje de movimiento *escapan* de una intención unificadora desde un único lenguaje y discurso de “lo que es” la danza y “lo que cuerpo”. Los cuerpos, y estos en su relación con el *espacio*, se *dilatan*, se construyen y constituyen de manera dinámica e histórica creando su propio *mundo*.

Capítulo III

Exploración de invisible²⁵⁴. El cuerpo que danza en interacción con y en el espacio

Como se señaló en la introducción, algunas investigaciones en torno a la danza la han abordado desde ciertas de sus consideraciones epistémicas, pero ninguna de ellas pone el acento en lo histórico como un elemento constitutivo de dicho discurso –sobre todo las que han trabajado a Laban–, pues la historia es entendida como marco referencial cronológico y no como un discurso de sentido. Por otro lado, el espacio es entendido en estos textos como algo dado, es más bien abordada como una especie de contenedor donde suceden los hechos (aquí hicimos referencia a algunos de estos textos a los cuales aludimos en este sentido). En el capítulo segundo, retomamos el texto de Alejandra Medellín, “La danza doble. Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer” el cual profundiza en el horizonte filosófico de la categoría *espacio* en el discurso dancístico-visual de Schlemmer –aunque no lo plantea como posibilidad de apropiación de lo real en occidente–, ello nos permitió hacer una relación con respecto al discurso dancístico de Laban y analizar las categorías de cuerpo, danza y espacio en ambos teóricos, ambos artistas de inicios del siglo XX en Alemania, que a su vez recuperan elementos de la esotería, la geometría y apuntan hacia un problema en la relación hombre-máquina. Los dos coreógrafos, tiene un suelo *a priori* (foucaultiano) común, pero tienen concepciones de cuerpo y espacio, por ende de danza, distintas. ¿Por qué? Quizá una manera de entender la particularidad de cada discurso sea por medio de un análisis de la categoría espacio como se ha venido señalando a lo largo de esta tesis poniendo un énfasis en su aproximación fenoménica (de sensaciones y percepciones) y en el cuerpo entendido como *lugar del espacio*.

En el caso del análisis del espacio desde la epistemología histórica, René

²⁵⁴Nos referimos aquí con “exploración de lo invisible” a una propuesta de análisis hacia la lectura del elemento efímero que compone a la danza: el movimiento. Dicha lectura parte de la problemática que implica hablar del movimiento como fuente histórica dado que la construcción tradicional del relato historiográfico, basado en la noción de evidencia científica como el paradigma sobre el cual se pretende construir todo tipo de conocimiento, ha invalidado de facto la evidencia sensitiva. Sin embargo, el presente capítulo retomamos parte de la propuestas fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty respecto a la percepción y cómo ordenamos la realidad entre lo “visible e invisible” desde el cuerpo como horizonte de sentido.

Ceceña en su texto ya mencionado *Espacio, Lugar y Mundo...*, aborda la tematización de lo espacial en la constitución de la Modernidad y sus prácticas de apropiación de la Tierra en occidente. En este sentido, dicho texto, así como algunos de los autores a los cuales Ceceña recurre para analizar sus teorías, como los son Leibniz, Descartes y Kant, son punto de partida para el propósito de este tercer capítulo y de la tesis en su propósito general: realizar un análisis de las categorías cuerpo, danza y espacio como componentes del discurso dancístico de Rudolf Laban haciendo énfasis en el carácter constitutivo que tiene el discurso histórico, en el que el *espacio* es la condición de posibilidad de apropiación de lo real en occidente. Para ello, partimos del análisis arqueológico foucaultiano y la epistemología histórica en base a una lectura de lo espacial, propuesta de René Ceceña. Finalmente, retomamos algunos elementos de las fenomenologías de Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty. En el presente capítulo, se analiza primeramente el giro copernicano como punto de partida de la constitución de los saberes modernos que tienen como fundamento la figura del hombre como sujeto del conocimiento de carácter espacial, planteamiento realizado por Ceceña en el texto ya referido. Posteriormente, se retoman algunos de los fundamentos de las fenomenologías ya mencionadas, teniendo en cuenta las particularidades de cada una de ellas y de qué manera es que las articulamos para entender, finalmente, cómo es que el cuerpo que danza, en su condición de ser *lugar*, crea una relación particular, fenoménica e histórica con lo real y crea sentido a partir de ello.

3.1.- Sujeto espacial: el giro copernicano.

El problema de lo espacial debe ser aquí entendido como el fundamento de la apropiación de lo real en occidente, es decir, en el conjunto de sociedades que se reivindican y reconocen como herederas de la tradición greco -latina²⁵⁵. Para Ceceña, estas sociedades construyen su conceptualización de mundo y sus prácticas de ocupación y uso de la Tierra sobre la base la comprensión del *ser* a partir del *ente* –según se le determina en la ontología griega– y la territorialidad del

²⁵⁵ Ceceña, *Espacio, lugar y mundo, op.cit.*, ... p.33

orbis terrarum, propio del Imperio Romano.²⁵⁶ Como se menciona, el “espacio” ha sido construido en diversos tipos de *espacialidad*, incluso hay confusiones en utilizar ,como identificación no justificada, *espacio* como *territorio* y *mundo* como *Tierra*. Faltan, como indica el autor, “[...] los fundamentos propiamente espaciales del proceso de construcción de la Modernidad: la relación hombre-mundo y el papel que el espacio juega en ésta”.²⁵⁷ Por su parte, la propuesta foucaultiana parte de analizar las condiciones de enunciación de la *racionalidad* a partir de las condiciones que posibilitan el hacer aceptables ciertas creencias y valores²⁵⁸, cuestionando la supuesta relación directa entre palabras y cosas. Es un análisis de los fundamentos a partir de los cuales es posible la enunciación de lo *verdadero* eliminando su plano subjetivo, es decir, del sujeto como *sujeto* de conocimiento, sin embargo, aún tomando en cuenta esta crítica al sujeto kantiano, Foucault se pregunta por la constitución de los hombres y sus saberes o mejor dicho, la construcción de los sistemas de verdad, donde consideramos que, desde ese mismo horizonte (construcción colectiva de verdades) el de la *episteme moderna*, el sujeto, los sujetos, se entienden en su condición de *estar*, concepto que retomamos de la lectura *ek-sistencial* Heideggeriana, donde la espacialidad del *Dasein* y su problematización como *ser-en-el-mundo*, permite subrayar el carácter espacial de la comprensión occidental del ser humano²⁵⁹, relación que mantiene una pretensión ontológica con alcances epistemológicos.

Uno de las problemáticas que ha guiado la presente investigación, es la relación que se crea entre el cuerpo que danza y el espacio, relación que sostenemos, es de sentido. Por ello, es necesario hacer una lectura de lo racional teorizada desde el cuerpo, donde el cuerpo, o mejor dichos, los cuerpos, son entendidos en su horizonte individual y colectivo por ser [...]un cuerpo singular e irrepitible y a la vez es el cuerpo (sintagma, símbolo, su icono, signo, emblema,

²⁵⁶ *Ibid.* p. 33-34 (nota al pie)

²⁵⁷ *Ibid.* p.3 “Como dato de la realidad exterior, el espacio es territorio, el espacio histórico de la organización política y de la apropiación económica de la Tierra; como concepto, el espacio es marco geométrico que sirve de base a la representación de la Tierra. Espacio histórico y espacio geométrico tienen a su vez lugar, esto es, su condición de posibilidad, en el espacio deíctico.”

²⁵⁸ Esto, en occidente, por tanto, todo lo que sale de sus “sistema de verdad” y que es visto como lo otro, se repliega de los saberes, que son abordados por Foucault y otros autores –sobre todo franceses– como objeto de análisis en la Filosofía de la Diferencia. Véase, Juan A. García González, “Filosofía de la diferencia en la segunda mitad del siglo XX.” en *Universalismos, Relativismos, Pluralismos*, Themata, Universidad de Málaga, núm. 27, 2001, p. 201-210.

²⁵⁹ Ceceña, *Espacio, lugar y mundo*, *op.cit.*, p.39

metáfora o metonimia, hipérbole o prosopopeya –máscara que habla–), esto es, es todos los cuerpos o cualquier cuerpo.²⁶⁰ Ana María Martínez de la Escalera considera que la danza posee “esa fuerza retórica para hacer del cuerpo mucho más que un cuerpo” pues como acto escénico, “está en posibilidad de visibilizar en el cuerpo y con el cuerpo todo lo que es historia, el presente, el pasado y el futuro de la humanidad.”²⁶¹ Y es que el cuerpo, al igual que la racionalidad, son construcciones históricas, donde el espacio es la posibilidad de apropiación de lo que se entiende por estos mismos. El cuerpo es experiencia y expresión, objeto de discurso y representación, “[...]está sumergido en el mundo, construido de manera colectiva a través de las mediaciones del lenguaje y la cultura”²⁶². Por ello retomamos la fenomenología corporal de Merleau-Ponty, pues éste pone al cuerpo como centro mismo de las percepciones, al descubrirse como ser-en-el-mundo²⁶³. Para este autor, lo real, es lo que percibimos desde el cuerpo, e indica en este sentido que “no hay que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos”²⁶⁴. Crítica, al igual que Husserl, Heidegger y Foucault, que las relaciones entre sujeto y mundo no son rigurosamente bilaterales:

[...]de serlo, la certeza del mundo vendría dada de una vez, en Descartes, con el del *Cogito*, y en Kant, no hablaría de <<revolución copernicana>>. El análisis reflexivo a partir de nuestra experiencia del mundo se remonta al sujeto como una condición de posibilidad distinta del mismo, y hace ver la síntesis universal como algo sin lo cual no habría mundo.²⁶⁵

Merleau-Ponty, propone integrar el cuerpo como parte misma de la posibilidad de percepción, ya que hasta ese momento –e incluso sigue ello presente– “se ha entendido al cuerpo, entre otras cosas, como una suma de procesos físico químicos” y por tanto, debe apartarse del *ego*, por lo que el fenomenólogo contrapone que el verdadero *Cogito*

²⁶⁰ Ana M. Martínez de la escalera, “Más allá de la gramática del gesto” en *Fractal*, revista trimestral, núm. 50, julio-septiembre, 2008, p. 76

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² Martínez de la Escalera, “El cuerpo se realiza...”, *op.cit.*, p. x

²⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Trad. de Jem Cebanes, Barcelona, Planeta de Agostini, 1993, p. 13

²⁶⁴ *ibid.* p. 13

²⁶⁵ *Ibid.* p.9 Merleau-Ponty entiende aquí por mundo como el horizonte factible (suelo) sobre el cual acontecen los hechos humanos.

[...] No define la existencia del sujeto por el pensamiento que éste tiene de existir, no convierte la certeza del mundo en certeza del pensamiento del mundo, ni sustituye al mundo en certeza del pensamiento del mundo, ni sustituye al mundo con la significación mundo. Al contrario, reconoce mi pensamiento como hecho inajenable y elimina toda especie de idealismo descubriéndome como <<ser-del-mundo>>.²⁶⁶

El cuerpo es parte fundamental del quehacer dancístico: sin bailarín, no hay danza.²⁶⁷ Y como se sustentó a lo largo del capítulo dos, lo que se entienda por cuerpo, es lo que se entenderá por danza –aunque ésta esté integrada de otros elementos. Por ello, consideramos importante destacar y analizar el carácter corporal del sujeto que se refleja en su determinación espacial, en una relación deíctica como un *a priori* del ser humano con su circunstancia, para así retomar el cuerpo no sólo como categoría de análisis en el discurso epistemológico dancístico, sino incorporarlo como parte fundamental para la creación de sentido a partir de éste y por tanto, como problemática historiográfica.

El ser humano como lugar del espacio

*El espacio es una construcción de la existencia. El ser humano es el lugar del espacio.*²⁶⁸ El mundo es del ser humano²⁶⁹, el cual no es un ente como los demás (animales), el ser humano se relaciona una manera particular con su estancia a partir del espacio que es una construcción fenoménica, mental e histórica. Ello implica distintos niveles: histórico (el paso del hombre por un territorio); epistemológico (construimos nuestra representación de lo real) y deíctico (fundamento de existencia a partir del cual los objetos pueden tener sentido, es decir deixis = referencia, de tres tipos: personal, espacial y temporal) todos como una construcción pragmática, es decir, tienen cabida en un uso del lenguaje. Cuando nombramos algo ya estamos estableciendo una relación con lo que se está denominando, donde el espacio es lo que media la relación entre el hombre y las

²⁶⁶ *Ibid.* p.13

²⁶⁷ “El poeta Yeats preguntaba en uno de sus versos si era posible distinguir al bailarín de la danza.” en Martínez de la Escalera, “Más allá de la gramática del gesto”, p. 76

²⁶⁸ René Ceceña, clase de Historia y Espacio (notas), Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

²⁶⁹ Entiéndase aquí por la posibilidad de creación de sentido, no como justificación de dominio.

cosas. Laban al hacer la Coreología, plantea la necesidad de describir las cualidades del movimiento en términos espaciales, al ser los ritmos de carácter espacial y no temporal²⁷⁰. De ello, se derivó la construcción de nuevos términos que tienen un acento de lo espacial: *kinesfera*, *kinetografía*, *coreología*; y la redefinición de otros términos como *flujo de movimiento*, *danza*, *cuerpo*, *euritmia*, son conceptos basados en sus escalas de movimiento y la nueva relación con lo real de la que Laban y su discurso dancístico es parte: la apropiación territorial de la Alemania de inicios del siglo xx.

Al hablar del espacio como mediador de la relación hombre-mundo, es pertinente recordar que para Kant, el espacio, al igual que el tiempo, son *intuiciones puras a priori*, es decir, condicionantes para que las cosas tengan sentido, donde los sentidos nos informan de lo que observamos a nuestro alrededor y ordenan la experiencia. Kant al hablar del espacio como una intuición pura a priori, opera la sustitución del espacio por el sujeto de conocimiento, constituyéndolo como primera coordenada en su determinación. El sujeto de conocimiento es pensado en tanto que es la fuente apodíctica de sus fundamentos, es su propio punto de partida

Kant es consciente del valor que aquí le adjudicamos [al sujeto] como apodíctico: <<de un ente pensante no puede tenerse la más mínima representación por una experiencia externa, sino solamente por la consciencia de sí mismo>> [...] [apropiación que se lleva a cabo en tanto la] historicidad del cuestionamiento ontológico que lo ha precedido: si el sujeto se supone en su autorreferencialidad (apodíctico) al espacio que constituye su intuición sensible exterior, es porque aquél es el *lugar del lugar*, del ente tópico (lugar físico) que se coloca como fundamento de toda manifestación espacial (espacio noético).²⁷¹

El mundo moderno se construye en oposición al antiguo, lo que supone un cambio conceptual y a su vez, una rearticulación de lo espacial, y lo mismo sucede en el caso del discurso dancístico labiano. La filosofía moderna –es decir, la que parte con el pensamiento cartesiano y kantiano– trata de dar sentido de cómo se entiende lo espacial, donde desde el esquema ontológico antiguo de *mundo* está constituido por lugares (*τόπος*). La filosofía *pre crítica*²⁷² kantiana, tiene como propósito dar fundamento al espacio newtoniano, el cual rompe con la explicación física antigua,

²⁷⁰ Cfr. nota 47

²⁷¹ Ceceña, *Espacio, lugar y mundo*, op.cit., p.246

²⁷² Entiéndase “pre crítico” como el período anterior a Crítica a la razón pura (1781)

conservando el fundamento ontológico explicativo de las cosas y el espacio no es una realidad física como lo es para Newton, sino que es un hecho humano. Ya en 1776 en *Sobre el fundamento de las regiones del espacio*²⁷³, texto considerado pre-crítico, Kant busca demostrar que el espacio no es meramente subjetivo sino que es una realidad física, para lo cual parte del uso del cuerpo humano, en específico de las manos, entendidas estas como "partes incongruentes", es decir, que son dos figuras que en un principio son exactamente lo mismo pero que al sobreponer una a la otra, ambas se definen de igual manera, pero una es izquierda y la otra derecha, esto es debido a una relación espacial. El espacio del ser humano, construido a partir del ser/estar-en-el-mundo, estando ya en contacto con los objetos, no se agota en su condición del *estar* sino que mantiene una relación con el horizonte (espacio exterior) en la cual establece una relación con las cosas. Eso que se construye es, en primer lugar, una relación de orden espacial en la que hay una intencionalidad, donde *ser humano* y *mundo* se construyen a partir del propósito de la instrumentalización de lo real.²⁷⁴ En este "giro copernicano"²⁷⁵, Kant hace una referencia de que en la filosofía pasa algo similar que en la astronomía: a partir de los fundamentos de la *Crítica a la razón pura*, el "giro" consiste en cambiar el origen del *qué*, para pasar a un *quién*, es decir, del sujeto epistemológico quien es el que construye conocimiento. Así como Copérnico quita a la Tierra del centro, Kant quita al objeto, ello a partir de la sustitución a categorías que son de orden espacial, categorías que sustentan el conocimiento: el debate se da en términos especiales, ya que *objeto* y *sujeto* son categorías con tal carga ontológica y epistemológica. Kant primeramente leibniziano y posteriormente newtoniano²⁷⁶, donde él mismo considera que el espacio es una construcción que, sin embargo, necesita un

²⁷³ Immanuel Kant, "Del Primer Fundamento de la Diferencia de las Regiones del Espacio", en *Opúsculos de Filosofía Natural*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

²⁷⁴ René Ceceña, clase de Historia y Espacio (notas), Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

²⁷⁵ "[...]la objetividad está dada por el entendimiento, en la medida en que éste proporciona, a través de sus categorías, el conjunto de conexiones necesarias que configuran toda experiencia posible. Y en esto radica la universalidad y la necesidad." El Giro transcendental o Giro copernicano estipula que todo conocimiento científico para ser tal, debe ser a priori para que sea universal y necesario, pero a la vez tiene que ser síntesis, esto es, debe ampliar nuestro conocimiento. Lo conocido debe regirse por nuestro conocimiento, es decir que sólo puedo conocer algo sobre algo si lo que conozco se configura según mi forma de conocimiento. El a priori es el suelo previo para entender las cosas que nos da la experiencia. // el objeto nos es dado cuenta en las formas que son propias de la intuición, es decir, en el tiempo y en el espacio, en Cristina Miceli, *Foucault y la fenomenología*, op.cit., p.45.

²⁷⁶ Se explicará en qué radica esta diferencia y además, la pertinencia de su consideración en el apartado tercero del presente capítulo.

referente absoluto, como indica Ceceña

[...]sin sujeto la teoría del conocimiento perdería su fundamento, sin espacio, no podría realizarse[...] el espacio es intuido entonces como un elemento fundamental en el proceso de apropiación del mundo: de Descartes a Kant pasando por Hobbes, Malebranche, Arnauld, Locke y Leibniz, y también por Bruno, Patrizi, Galileo y Newton.²⁷⁷

Por ello, aunque abordemos los autores que han hecho una crítica a la postura kantiana, no podemos pasar de largo que a partir de la Teoría de Conocimiento, parte la filosofía de occidente que, desde Aristóteles, no había tenido un giro tan radical y tan fundamental – teoría que tiene sus críticas más recientes y fundamentales en la llamada filosofía posmoderna. Tal concepción *espacial* se refleja en la construcción de categorías espaciales, ejemplo de ello, es el pensamiento de Heidegger para el cual el ser humano se encuentra en una *posibilidad anímica* de apertura hacia el espacio. Dicha *posibilidad* la retoma de Jacob von Uexküll²⁷⁸, quien es uno de sus pocos contemporáneos en los que Heidegger se reconoce. Esta *posibilidad* es el fundamento de su *Lebenswelt* o "mundo de la vida", aquello que nos permite abrirnos a las cosas²⁷⁹ y establecer relaciones de significación. El Dasein (nominación espacial, que ya empleaba Kant), es el *ser-en-el-mundo* cuya condición primera es encontrarse en relaciones de espacialidad con las cosas. En el caso de la historiografía, como se indicó en el primer apartado del capítulo, esta reflexión del giro espacial inicia con los trabajos de

²⁷⁷ Ceceña, *Espacio, lugar y mundo*, p.248

²⁷⁸ Jacob von Uexküll, zoólogo del siglo xx y uno de los fundadores de la ecología. Para Agamben, sus investigaciones son a la par de la física cuántica y las vanguardias artísticas por lo que, igual que ellas, expresan "el abandono de la perspectiva antropocéntrica en las ciencias de la vida y la deshumanización radical de la imagen de la naturaleza", por ello considera que tuvo tanta influencia en Heidegger. Uexküll parte de que existen diversos mundos perceptivos, a su vez iguales y vinculados entre sí, por ello el zoólogo al hablar de las reconstrucciones del ambiente en las estrellas de mar, las amebas, etc., las denomina "paseos por mundo incognoscibles" por mantener una unidad funcional con lo real de mena muy diferente a la del hombre. Tiempo y espacio son vividos de manera distinta entre los seres vivos, sea cual sea su calidad de ente, por ello, separa la *Umgebung* que es el espacio objetivo en el que se mueve un ser vivo, del *Umwelt*, que es el mundo-ambiente que está constituido por una serie de elementos "portadores de significados". en Giorgio Agamben, *Lo abierto: el hombre y el animal*, Trad. de Antonio Gimeno Cuspiner, Valencia: Pre-Textos, 2005, p. 57

²⁷⁹ Sobre este concepto de "lo abierto" en Heidegger, Agamben explica que "En la octava Elegía, en efecto, el que ve lo abierto <<con todos sus ojos >> el animal (die Kreatur), opuesto de forma tajante, al hombre, cuyos ojos, muy de otra forma, han sido <<puestos del revés>> y colocados <<como trampas>> en relación con ello. Mientras que el hombre siempre tiene antes 'sí al mundo', está siempre y solamente <<frente a >> y no accede nunca al puro espacio del afuera.[...] Heidegger pone entre dicho sobre todo, si se piensa en lo abierto como *aletheia*, [...] aquella alteración no es aquí propiamente tal, porque lo abierto evocado por Rilke y lo abierto que la reflexión que Heidegger pretende sustituir al pensamiento, no tienen nada en común: [...] lo abierto que nombra el desocultarse del ser sólo puede verlo el hombre, o más bien, sólo la mirada esencial del pensamiento auténtico. El animal, por el contrario, nunca ve eso abierto. en Agamben, *Lo abierto...*, *op.cit.* p.75-82.

Friedrich Ratzel con el problema del medio del desarrollo especial²⁸⁰, problema mismo que retoman los alemanes para reclamar su “espacio vital” fundamentado en la idea de *lebensraum*, fundamentación de lo espacial que, como analizamos en el capítulo segundo, está implícita en la idea de cuerpo y danza del discurso dancístico de Rudolf Laban.

3.2.- Cuerpo y conocimiento: la fenomenología de Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty y Foucault en el análisis de la kinesfera de Laban.

La danza es un discurso que se deriva de otros y es posible gracias a las *apropiaciones enunciativas* que derivan de acontecimientos discursivos de orden social, filosófico, histórico, político, social, etc., por tanto, es injustificado abordarla sólo desde un perfil crítico meramente estético y técnico propio de su círculo de su supuesta producción para que, a partir de ello, poder entender que la danza no tiene que ser sólo posible a partir de un dominio de los cuerpos, sino que es la vía misma de su contraposición con respecto a lo que se establece como *verdadero*.

Los componentes de la danza, como cuerpo, tiempo y espacio, han sido entendidos, respectivamente, como su posibilidad, su ritmicidad y su contexto. Ya hemos señalado en el apartado anterior la lectura que proponemos de *espacio*. Ahora bien, es importante recuperar el hecho de que el cuerpo ha sido un lugar común respecto a los últimos estudios en torno a la danza y a la historiografía misma, sin embargo, en el caso de los textos que trabajan el cuerpo dancístico, hay un vacío teórico respecto a cómo éste, en términos teóricos y prácticos, juega un papel fundamental en la creación de conocimiento a partir de su estado de danza.²⁸¹ En el caso de la kinetografía –la partitura de danza a partir del cual iniciamos la problematización presente a lo largo de esta tesis– entendemos que es posible cosificar en grafemas la experiencia que tiene el cuerpo en movimiento rítmico y con intenciones dancísticas (es decir, no es un movimiento habitual cualquiera, hay una intencionalidad hacia lo que se entiende por *danza moderna* o *danza libre*) en

²⁸⁰ Cfr. capítulo 2 apartado 2.1.1. –Arte y política: la institución y lo verdadero.

²⁸¹ Desde una lectura de la Historiografía, sin embargo, algunos trabajos filosóficos han puesto el acento en dicha reflexión aunque debe señalarse que el campo de los estudios con perfil teórico en la Danza es relativamente nuevo, por lo que las interrogantes y planteamientos están siendo abordados.

interacción con el espacio²⁸². Esta interacción tiene como fundamento que el cuerpo en sí mismo tiene cualidades geométricas, las cuales Laban muestra en las llamadas “escalas”²⁸³. El cuerpo interactúa a su vez con espacio geométrico al cual el coreógrafo denomina “kinesfera”, la cual construyó para que los bailarines entraran en ella y pudiese analizar sus movimientos. Como se vió en el capítulo dos, ese espacio matemático tenía como principio ontológico –no señalado por Laban– el fundamento del *Lebensraum* o “espacio vital” y todo lo que ello implica. Por otro lado, el hecho de que sea una escala geométrica, indica la intencionalidad de un orden de la experiencia que fuera ser cuantificable y que a su vez, nos permite pensar en la posibilidad de ser una proyección del cuerpo-universo, es decir, de un macrocosmos en el microcosmos (como se comparo con respecto al *Mysterium Cosmographicum*) en donde la geometría es la base para construir ese lenguaje de la experiencia dancística.

Para Laban, el propósito de la kinotografía era comprender el movimiento, el “flujo de la vida” como él mismo denomina. En un escrito contemporáneo a la producción del coreógrafo, Edmund Husserl analiza el cuerpo, el movimiento y la experiencia a partir del “no movimiento” de la Tierra. En *La Tierra no se mueve*²⁸⁴ (1934), Husserl parte de una crítica al giro copernicano con respecto a la relación entre Tierra-mundo, la concepción de espacio-espacialidad con respecto al cuerpo²⁸⁵. Para el fenomenólogo, existen dos tipos de cuerpos, la proyección de la Tierra como uno con características de ser el suelo de experiencia, mientras que el cuerpo de la consciencia, el que nos pertenece, que es el de la experiencia efectiva.

²⁸⁶ Así como Laban buscó comprender el cuerpo en partes, Husserl señala la

²⁸² Véase Apéndice

²⁸³ Véase Apéndice c) Orden del espacio

²⁸⁴ Edmund Husserl, *La Tierra no se mueve*, Trad. Agustín Serrano de Haro, Madrid: Universidad Complutense, 2da.ed.2016.

²⁸⁵ *Ibid.* p.7 Este es un manuscrito de 1934. En el sobre donde Husserl depositó el texto, se encontró una nota donde escribió: “Inversión de la teoría copernicana según la interpreta la cosmovisión habitual. El arca originaria “Tierra” no se mueve. Investigaciones básicas sobre el origen fenomenológico de corporeidad, de la espacialidad de la Naturaleza en el sentido científiconatural primero. Necesarias investigaciones iniciales.”(cursivas del texto original). Es una crítica a la tesis de Copérnico, por considerar que no tiene comprobación intuitiva, y por retirar de la Tierra la condición de suelo absoluto. *Cfr.* p. 19 (nota al pie)

²⁸⁶ *Ibid.* p.11-13“Por más que en la génesis experiencial de nuestra representación del mundo la Tierra sea para nosotros el suelo de experiencia de todo cuerpo, ¡así y todo, ella es también un cuerpo, sin duda! En primera instancia, empero, no se tiene experiencia de este <<suelo>> como cuerpo [...] . La Tierra es ahora ese gran bloque sobre el que yacen los cuerpos. Y del cual, por fragmentación o troceamiento, hemos visto surgir, o habrían podido surgir, otros cuerpos más pequeños. Las representaciones de reposo y movimiento que hay que

posibilidad de la comprensión del mundo en fragmentos, cada uno con un sentido propio que forma parte, además, de una totalidad, pero no fundamentalmente

Yo tomo conocimiento de la Tierra a fragmentos, y experimentó asimismo la condición fragmentable de partes que resultan ser auténticos cuerpos físicos. [...] la Tierra, no puede experimentarse en reposo en el sentido de reposo de <<un>> cuerpo. Este último, no sólo tiene su extensión y cualidades, sino también su <<lugar>> en el espacio [su condición de yecto *en-el-mundo*]²⁸⁷

La Tierra, suelo de experiencia, es una idea universal a partir de una concepción particular, según Husserl. Como posteriormente indicará Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, es a partir del movimiento y sus cambios que es posible la comprensión de dicha experiencia

Los cuerpos existen, además, <<entre>> otros cuerpos físicos reales y posibles, y correlativamente **de los cuerpos se tiene experiencia real o posible en sus movimientos efectivos, en sus cambios**, etc.; o sea, en sus <<circunstancias>> efectivas. Son éstas posibilidades existentes, son susceptibles de representación intuitiva y se comprueban en la intuición como modos propios de corporeidad y del ser de una multiplicidad corpórea.²⁸⁸

La corporeidad se presenta como posibilidad de representación, mientras que la cosmovisión es “[...] la posibilidad de mundo[...] el verificarlo como posibilidades abiertas que aporta un componente básico de la realidad efectiva del mundo.”²⁸⁹ En las plausibilidades de mundo, cuando hay una percepción efectiva en una parcela de éste, percibimos cuerpos en reposo o en movimiento, donde “[...] toda comprobación, pues, tiene su punto de partida subjetivo y su anclaje último en el yo que comprueba.”²⁹⁰ Siguiendo en la tesis de Husserl, la Tierra se mueve y no a su vez, es decir, que es el cuerpo el que permite la experiencia, tanto el reposo como el movimiento de los cuerpos, es el horizonte de sentido a partir del cual construimos

atribuir a la Tierra [...] que la Tierra llegue a tener, en la constitución intencional, valor de cuerpo físico [...] con la Tierra, desde ella o hacia ella, tiene lugar el movimiento. En la figura originaria de la representación, la Tierra misma no se mueve y tampoco está en reposo; reposo y movimiento tienen sentido relativamente a ella.” Aquí nos sumamos al reforzamiento de la tesis de Ceceña respecto a la Tierra como el fundamento topológico de conocimiento, donde si bien pensamos y proyectamos que la Tierra se mueve sin que podamos verla desde fuera –para el momento de la producción husserliana aún no era ello posible–, afirmamos el movimiento de la Tierra a partir de una experiencia subjetiva desde/sobre ella [la Tierra]

²⁸⁷ *Ibid.* p.24

²⁸⁸ *Ibid.* p.16

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ *Ibid.* p.20

ambas nociones.²⁹¹ Para Husserl, “la Tierra lo es por ser la morada del hombre, pero la subjetividad es de suyo terrena”²⁹², donde la experiencia es histórica.

La gestación de la kinesfera y el discurso dancístico de Laban mantienen muy presente que es desde la experiencia corporal que se construye el lenguaje de la danza porque es en éste en el que residen los cambios tanto físicos como culturales, por ello, la danza moderna tiene como punto de partida al hombre moderno, entendido por Laban como el hombre de la revolución industrial. Si bien la arqueología nos lleva a plantear la muerte del sujeto, no podemos omitir el hecho de que somos seres en comunidad, “[...] por tanto la fenomenología no es tan subjetiva en primera persona, sí en un ser con otros: la subjetividad es temporal y social”²⁹³. Retomando los planteamientos heideggerianos que se han desarrollado a lo largo del presente texto, cada individuo construye mundo a partir de su relación particular con los objetos, y esa misma relación instrumental hacia las cosas, puede verse así mismo en la danza, donde ésta tiene un propósito de intencionalidad con la realidad, al buscar comprenderla, cuestionarla e incluso, romper paradigmas como lo hace la danza butoh, las danzas de sables árabes, danzas de resistencia, entre otras.²⁹⁴

Finalmente, es necesario hacer presente la propuesta de Maurice Merleau-Ponty

²⁹¹ *Ibid.* p. 22-23. “ Siempre está en mi poder caminar y seguir caminando sobre el suelo de la Tierra, que es mi suelo, experimentar el ser <<corpóreo>> del suelo de una forma que en cierto modo es cada vez más plena. En la medida en que puedo caminar sobre este suelo y acrecentar sin límite la experiencia que tengo de él y de todo lo que hay sobre él, en esta medida el suelo posee su horizonte.”

²⁹² *Ibid.* p.42

²⁹³ Cristina Micieli, en su texto aquí referido aborda el trabajo arqueológico de Michel Foucault en relación con los trabajos fenomenológicos de Husserl y Merleau-Ponty. Para la autora, el trabajo de Foucault es una arqueología de las ciencias humanas, pues es una arqueología de la fenomenología en tanto que para Foucault la subjetividad (el conocimiento del hombre) no es una relación que surge desde el individuo hacia el mundo, sino una relación “desde los saberes y los poderes que el individuo <<encuentra>> en el mundo.” p. 50. En el caso de la relación entre Foucault y Husserl, explica que en ambos autores hay una la relación existe entre la subjetividad y la historicidad del saber. Foucault parte de Husserl, criticando a éste último por haberle dado al sujeto moderno el carácter de “ universalidad”. En el caso de la relación con el trabajo merleau-pontiano, tanto éste como Foucault abordan el cuerpo como construcción histórica y la posibilidad misma de los saberes. El cuerpo en tanto que construcción así como sus percepciones, son históricas e intersubjetivas, por ello Micieli apunta que al ser seres en comunidad, la fenomenología no es tan subjetiva en primera persona, sí en un ser con otros. Micieli, *Foucault y la fenomenología*, *op.cit.* p.50-57

²⁹⁴ Aquí mantenemos presente el hecho de que se propone una lectura desde la construcción occidental de lo real, por lo que pensar las danzas de tradición oriental (término impuesto por el mismo occidente para señalar lo que no entra dentro de su discurso), es tarea aún más compleja y que requiere de una lectura más profunda y atenta respecto a su horizonte de construcción de conocimiento. Sin embargo, señalo estos discursos dancísticos en particular debido a la apropiación que ha hecho de ellos occidente, y en el caso de la danza butoh, es concebida y sustentada a partir de la filosofía de la Escuela de Kyoto que recupera a Heidegger.

respecto a la inclusión de la actividad corporal como intencionalidad primera del *Dasein*, ya que más allá de la concepción intelectual y meramente mental de la conciencia, planteada por Kant y Husserl, la fenomenología corporal de éste autor propone que existe una intencionalidad más básica "[...] que se da a nivel de cuerpo y que es condición de posibilidad de la conciencia intelectual, se trata de la intencionalidad operante, substrato de nuestra actividad corporal."²⁹⁵ El cuerpo nos instala en el mundo, por lo que "[...] impone el conjunto de significaciones, es su punto de origen; y por mundo entendemos, precisamente, una significación impuesta a las cosas"²⁹⁶. Cada cuerpo, cada persona mantiene una experiencia corporal y de sentido distinta una de otra –más no absolutamente relativa, como se señaló anteriormente. En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty habla de un *esquema corpóreo* el cual toma conciencia global a partir de la postura que mantenemos en el mundo, que es posible a la espacialidad del cuerpo mismo²⁹⁷ una *espacialidad de situación*, no de mera posición,

La palabra *aquí* aplicada a mi cuerpo, no designa una posición determinada con respecto a otras posiciones o con respecto a unas coordenadas exteriores, sino la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas.²⁹⁸

Sin embargo Merleau-Ponty destaca que, si se piensa al espacio como la forma de la objetividad en general, la cualidad sensible por sí sola se convierte en algo relativo al espacio y de ello se desprende que todos los sentidos son espaciales (existe la diferencia entre forma y materia) y que a su vez, todos los sentidos se abren sobre un mismo espacio . Respecto a éste último punto, el fenomenólogo sostiene que toda sensación es espacial porque es constitutiva de un medio de coexistencia y al implicarse una coexistencia con el mundo tiene una espacialidad propia pero cada sensación (de cualquier naturaleza) implica una manera particular

²⁹⁵ Cristina Micieli, *Foucault y la fenomenología*, op.cit., p.65

²⁹⁶ *Ibid.* p.65

²⁹⁷ "Sé la posición de cada uno de mis miembros gracias a un esqueleto corpóreo en el que todos están envueltos [...] la unidad motora del cuerpo, no se limita a los contenidos efectiva y fortuitamente asociados en el curso de nuestra experiencia, que los precede de cierta manera y posibilita precisamente su asociación. Nos encaminamos, pues, hacia una segunda definición de esquema corpóreo: ya no será el simple resultado de unas asociaciones establecidas en el curso de la experiencia, sino una toma de conciencia global de mi postura en el mundo intersensorial[...]" en Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología y las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Nova, 3ra. ed. [s/f].

²⁹⁸ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 117

de estar en el mundo, es la configurando un espacio propio. “Cada cuerpo es potencia de ciertos mundos” es lo que asevera el francés en el texto mencionado al hablar de los cuerpos de un enfermo y un militar, donde cada uno mantiene una conciencia del *estar* diferente y que necesariamente se ve determinada por su relación particular con su circunstancia. En la danza, la significación del cuerpo en movimiento se ve marcada por una relación constitutiva de la construcción de lo real, donde el movimiento del bailarín de danza moderna es distinto al de uno de danza derviches o el de un cuerpo del carnaval –que aunque sean distintos, finalmente, danzan, son modos de existir. Ese *modo de existencia* que es la danza, en palabras de Ana María Martínez de la Escalera²⁹⁹, tal cual como las palabras, los movimientos dancísticos son

[...]diversas maneras de cantar el mundo y que están destinados a representar los objetos, no en razón de una semejanza objetiva [...], sino porque extraen y, en sentido propio del término, expresan la esencia emocional. Si pudiéramos sustraer del vocabulario lo que debemos a las leyes mecánicas de la fonética , a las contaminaciones de las lenguas extranjeras (...) se descubriría, sin duda, el origen de cada lengua, un sistema de expresión bastante reducido, pero a tal que, por ejemplo, no se arbitrario llamar luz a la luz si se llama noche a la noche.³⁰⁰

En la experiencia del cuerpo, la intencionalidad no solo es propiedad de la conciencia, sino que debe ser pensada a partir del *cogito* sumergido en la facticidad, en el sentir y en el percibir, donde la historicidad de esa experiencia no debe ser negada en tanto que es parte constitutiva en la teoría del conocimiento.

3.3.- La danza como discurso histórico

El problema de cómo los historiadores nos acercamos a nuestro objeto de estudio, parte, en primera instancia, desde qué entendemos por fuente histórica y cómo proponemos su lectura. Al inicio del presente texto, se hizo explícito qué entendemos aquí por lo histórico: cómo el ser humano construye su relación con real a partir de la idea que tiene por lo *verdadero*, que es a su vez una construcción

²⁹⁹ “El cuerpo carnavalizado. La dimensión de lo corporal a través del movimiento en la experiencia de la danza”. Ponencia presentada por Ana María Martínez de la Escalera en el Coloquio Universitario de Danza y Filosofía, 18 de Mayo del 2017, Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

³⁰⁰ *Ibid.* p.214

histórica, y donde ese discurso de lo real se entiende en términos lingüísticos semánticos con alcances epistemológicos y una pretensión ontológica. Este trabajo parte de la lectura foucaultiana de la kinetografía a la cual realizamos un análisis historiográfico sus posibilidades de enunciación como un discurso válido no sólo en el momento de su gestación, sino que hoy día es el punto de partida de trabajos críticos dancísticos como algo dado y sobre lo cual se fundan los saberes “que le siguen”: la danza moderna tiene como uno de sus fundadores al coreógrafo y teórico alemán Rudolf Laban, donde su idea de danza marca una ruptura respecto al ballet clásico, iniciando así, el camino de la danza moderna, la *danza libre*. Al ser el presente un trabajo de carácter histórico, no debe dejarse de lado ni disiparse desde qué horizonte se está proponiendo el análisis de la kinetografía: no es una historia cronológica respecto a quién fue éste sujeto histórico ni un desarrollo de su propuesta considerándola una lectura histórica sólo por el hecho de *haber tenido lugar* en un margen espacio-temporal y que por ello fue posible construir los saberes dancísticos que le prosiguieron. El analizar las categorías *cuerpo, danza y espacio* desde otros campos discursivos, tiene como propósito hacer una lectura de la danza como documento histórico a partir de la consideración de otros acontecimientos que no le son meramente contextuales, por el contrario, son de sí constitutivos a la gestación de una idea de danza, de cuerpo y de espacio.

Ahora bien, este capítulo tercero busca ser una lectura propositiva para la historiografía, donde buscamos problematizar una lectura de la danza desde una lectura de lo espacial como su fundamento de sentido. No se busca hacer una lectura *desde fuera*, es decir, de la epistemología a la danza, sino plantear un camino que nos lleve a consolidar cómo ese cuerpo (lingüístico-fenomenológico e histórico) que se mueve en su danza, construye una relación particular con el espacio creando sentido, es decir, construir nuestra fuente histórica no sólo a partir de lo que se dice sobre qué es la danza (como se ha venido trabajando) sino analizar el movimiento a partir de las categorías espaciales trabajadas en la presente tesis.

Laban explica el movimiento como herramienta de la danza, es decir, a partir de

éste significamos la interacción de esfuerzo y espacio por mediación del cuerpo que cumple como el nexo entre el “mundo interior” y el “mundo exterior”³⁰¹, por lo que es una equivocación que la danza sea entendida como mero lenguaje de la emoción

El significado de los componentes de los movimientos no es convencional como sucede con las palabras y las secuencias idiomáticas. Sin embargo, se puede entender el sentido de las frases de movimiento como la expresión de modos de acción definidos. No se ha de tener duda alguna sobre qué es lo que pueden expresar en realidad la danza o el movimiento. Este problema ha sido cuidadosamente analizado en la investigación de la danza moderna, y se ha descubierto que es erróneo considerarlo sólo como lenguaje de la emoción.³⁰²

Para considerar el movimiento en sus dimensiones no meramente emocionales, Laban propone un análisis del movimiento a partir de escalas geométrica, la relación de lo inteligible con lo fáctico, para crear su sistema de caracteres. Esta intención de construir el lenguaje de la experiencia a partir de geometría ha sido trabajada por diversos autores, entre ellos, el filósofo y teólogo francés Nicolás Malebranche (París, 1638 –1715) quién asegura que el ente es aprehendido por medio de la realidad espacial que permite acceder a él en su estructura primaria y a su comprensión en tanto que fundamento, en donde “[...] la geometría tiene como objeto la extensión inteligible, ya que, las figuras geométricas habitan la verdad misma.”³⁰³ Leibniz (Leipzig, 1646-Hannover, 1716), por su parte, se opuso a la reducción geométrica del ente por parte de Malebranche, ya que éste sólo determina en el *cómo* y no el *por qué*, siguiendo un postulado cartesiano.³⁰⁴ En su primer carta dirigida a Antoine Arnauld (quien también critica a Malebranche), Leibniz reconoce en la geometría una “filosofía del lugar”, **fundamental para la filosofía del movimiento o del cuerpo**, ya que la geometría es el medio para relacionar el pensamiento al mundo sensible. Este filósofo identifica el espacio como matemático y “[...] la aprehensión del mundo sensible, en tanto que sensación que parte de la capacidad del *cogito*, pasa primeramente por la geometría.”³⁰⁵ Como en la concepción dancística de Oskar Schlemmer –y con ello no indicamos que exista

³⁰¹ Laban, *Danza educativa moderna*, op.cit, p.117-127

³⁰² *Idem.*

³⁰³ Ceceña, *Espacio, lugar y mundo*, op.cit, p.240-245

³⁰⁴ *Ibid.*p.240

³⁰⁵ *Idem.*

alguna influencia directa de Leibniz en el coreógrafo—, el espacio está *ahí* “es innato y <está> de manera virtual”. Por tanto, para Leibniz, la geometría es el modelo a partir del cual se realiza la unión entre el *res cogitans* y el *res extensa*.³⁰⁶ Esta división entre lo corporal y lo racional está presente en el discurso de Laban, aún cuando él mismo trata de disipar tal separación al considerar el cuerpo la posibilidad de hacer *efectiva* las consciencia histórica de la cual es testigo —aunque utilice una vía a histórica (la geometría) para llevarla a cabo. Pero ¿cómo plasmar un movimiento? la kinetografía es el resultado de una larga serie de experimentaciones llevadas a cabo por Rudolf Laban en las cuales, además de buscar consolidar una teoría dinámica de las formas, llevo a la praxis por medio de la utilización de una estructura de metal llamada *kinesfera*, en la que se introducían los bailarines para observar el tiempo, peso, flujo y espacio que contenían cada uno de sus movimientos. Él mismo era consciente de la imposibilidad de codificar cada movimiento humano, por lo que, al igual que un alfabeto, busco hacer una serie limitada de caracteres —que han variado con el paso del tiempo—, buscando encontrar el *flujo del movimiento*, esta cualidad óptica de todo desplazamiento. Este lenguaje no lingüístico más allá de mostrarnos la calidad efectiva de lo intangible que puede pensarse que es el movimiento corporal, plasma la idea de danza, cuerpo y espacio de una idea dancística determinada. La técnica dancística, es en este caso, abordada no en términos de estructuras corporales para llegar a un fin estético, sino que nos ha servido como punto de partida para explicar de qué manera se construye una idea de danza, cómo lo histórico le es constitutivo y las posibilidades mismas de proponer el movimiento corporal de la danza como fuente histórica, entendida como lenguaje del movimiento.

El lenguaje, indica Merleau-Ponty, [...] tiene la posibilidad de mostrar más que lo que la conciencia ha querido poner en palabras. Esta situación lleva a decir que el lenguaje nos trasciende, nos posee, y que nosotros no poseemos el lenguaje³⁰⁷. La estructura temporal de la experiencia posibilita la fusión de la experiencia personal de cada individuo y por medio del cuerpo habitual, es decir, aquel que se construye en sociedad, permite la unión del lenguaje operante enlazado a nuevas intenciones

³⁰⁶ *Ibid.* p.241-242

³⁰⁷ Micieli, *Foucault y la fenomenología*, *op.cit.* p.76

significativas del lenguaje hablado o constituido. Para el fenomenólogo, éste lenguaje corporal desempeña en la expresión el mismo papel que los colores en la pintura o los sonidos en la música. Todos ellos,

[...]el cuadro más allá de los colores, la obra musical más allá de los sonidos y la palabra hablante más allá del lenguaje ya constituido, exhiben una cierta virtud significante que no está referida a una expresión que haya existido previa y autónomamente como un contenido mental.³⁰⁸

Por ello no es necesaria una representación en palabras para construir una representación –esto en términos de artes escénicas– fue con lo que Laban y los posteriores artistas de danza moderna buscaron romper: una pantomima de los sentimientos expresado en los lugares comunes de los movimiento , es decir, no se tiene que llorar para expresar “tristeza”, porque ya hay de antemano una carga afectiva (grabada en el cuerpo) en las palabras y en los movimientos donde “[..] el sentido de las palabras no es primordialmente el de un concepto sino el de una determinada situación en el mundo.”³⁰⁹ En la fenomenología de Merleau-Ponty, el lenguaje es intención corporal, y debido a la imposibilidad de captar todas las significaciones y matices de la lengua, expresa al igual que Laban que “[...] ni las palabras ni el sentido de éstas pueden ser considerados como el producto de una conciencia pura”³¹⁰ ni meramente de una carga afectiva o “producto de la emoción “en palabras de Laban.

El entendimiento entre dos cuerpos es posible gracias a la significación gestual de las palabras, que cada sociedad determina de ellas dependiendo su relación particular con la realidad . Así, el gesto del otro, las palabras del otro dibujan, según Merleau-Ponty, es

[...]una suerte de punteado de un objeto intencional (...) el gesto del otro se presenta , entonces, como una interrogante que exige una respuesta . El cuerpo propio funciona como un conocimiento implícito del mundo y el gesto del otro se presenta como una invitación

³⁰⁸ *Ibid.*, p.76

³⁰⁹ El autor expone el ejemplo de la palabra " caliente" donde dicha palabra induce a una cierta experiencia antes que la comprensión intelectual, así " la palabra antes de ser el indicador de un determinado concepto, es el acontecimiento que se apodera del cuerpo, por eso hay una significación gestual o existencial de las palabras anterior al sentido conceptual" en Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 137

³¹⁰ Micieli, *Foucault y la fenomenología*, op.cit. p.78

dirigida a mi cuerpo.³¹¹

La comunicación en sí se da gracias a la reciprocidad de intenciones entre el que expresa y el que aprehende el gesto. La palabra se formula en base al otro , el próximo es condición de la propia existencia, no puede ser meramente subjetiva debido que se establece un suelo común de entendimiento que intrínsecamente, es una búsqueda por la concreción de sentido, que está presente en el lenguaje de la percepción donde los sentidos se complementan con el habla para concretar el proceso de estructuración del logos percibido.

El cuerpo no sale al mundo, lo hace en tanto que es establece una relación instrumental con lo real, es una relación fenoménica y pragmática. Como lo señala Foucault en *El cuerpo utópico*, el cuerpo permanece conmigo pero no puede desplegarse frente a mí,³¹² es parte de nuestra constitución histórica. Los cuerpos están atravesados por la historia y contruidos socialmente, ello aplica así mismo en el cuerpo que danza, sin embargo, refutando a Escudero, la danza es a su vez una vía de ruptura, que cuestiona su realidad, y rompe paradigmas cuando entra en contacto con otros cuerpos y otros discursos dancísticos, por ello es que la danza moderna implicó un cambio de trescientos sesenta grados con respecto al ballet clásico y otras formas que marcaban el paradigma de la época: introdujo un cuerpo diferente, una manera de moverse que implicaba romper con lo establecido. El discurso dancístico de Laban ha pasado por el mismo proceso, se ha tomado su teoría y se ha desarrollado de manera diversa en países como Inglaterra, Estados Unidos y en México, por mencionar algunos. Sin embargo, aquí buscamos hacer una lectura crítica con respecto a cómo se toma la danza moderna de Rudolf Laban, eliminar los supuestos y explicar de qué manera y a partir de qué elementos enunciativos se compone su discurso y cómo ello modifica la manera de pensar la danza, además de proponer una lectura del movimiento como fuente histórica.

³¹¹ *ibid.*p.78

³¹² Michel Foucault, "Heterotopías y el cuerpo utópico", en *Topologías*, Fractal n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40.

Conclusiones

1.- La presente tesis tuvo como punto de partida un sistema de notación dancística denominado kinetografía, propuesto y formulado desde principios del siglo XX (1919) por el coreógrafo y teórico de danza alemán Rudolf Laban. A partir de dicho texto –*Coreología*– nos preguntamos cuáles fueron las condiciones de posibilidad de la enunciación de su discurso dancístico y en específico, cómo se entienden en él las categorías cuerpo, danza y espacio, para lo cual consideramos pertinente el tomar como base los trabajos arqueológicos de Michel Foucault. Además de ello, retomamos la propuesta de lo *histórico* que plantea René Ceceña, para indicar de qué modo el discurso histórico es constitutivo de la una idea danza, haciendo explícita dicha la relación no meramente contextual de lo histórico, que aquí entendemos como el discurso de apropiación de lo real con base en un fundamento topológico a partir de el espacio para construir mundo, tradición que sigue presente en las sociedades que se reivindican y reconocen como herederas de la tradición greco-latina, donde esta relación es posible debido al carácter deíctico existencial de la relación hombre-realidad, y desde ello, proponemos que el cuerpo que danza en interacción con y en el espacio, construye a partir de sus categorías ya mencionadas y en base a estos principios de apropiación, una relación con lo real, creando mundo, es decir, la danza es una creación particular de conocimiento.

2.- La pertinencia de esta lectura parte de una revisión del cómo se ha entendido, en primer lugar, la relación historia-danza, donde la primera funge como mero contexto y hay una relación no justificada entre la manera de pensar y hacer danza con su horizonte histórico. Por ello, partiendo de lo que aquí se explicó como histórico, analizamos el discurso dancístico de Rudolf Laban desde una historia de las ideas desde la arqueología foucaultiana y a su vez, introduciendo el marco teórico de las “comunidades de pensamiento” desarrollada por los historiadores de la ciencia Ian Hacking y Ludwig Fleck, ello con el fin de explicar que éste tipo de análisis se ha aplicado en la historiografía de la ciencia y por lo cual consideramos pertinente su abordaje. En base a ello, analizamos desde ideas contemporáneos a Laban, artísticas y no, de las categorías de cuerpo, danza y espacio en su relación con otros discursos como lo son la política, el misticismo, la ciencia, la filosofía y la biología, para llegar a sustentar que el discurso dancístico de Laban es pensado de manera errónea como “vanguardia” y por lo se le considera como uno de los padres de la danza moderna dentro del expresionismo alemán. La danza libre de Laban está lejos de ser una expresión de vanguardia pues tiene como fundamento no explícito por

el autor, la idea de apropiación territorial del Lebensraum y el “cuerpo perfecto” de la ideología alemana que estaba gestándose, donde a partir de la apropiación enunciativa de enunciados de discursos de danzas tradicionales del imperio alemán, de algunos principios paradigmáticos de las vanguardias así como postulados políticos como la idea de “lo germano” permitieron la gestación de su discurso, ello a partir de su lugar en relación con lo institucional lo cual determinó su danza como un discurso verdadero en relación a otras expresiones dancísticas, como la de Oskar Schlemmer. Sin embargo, con ello no queremos decir que no sea un discurso de ruptura: muestra que está en correspondencia con una manera epocal de construir el mundo, de darle sentido a la existencia, lo cual significó una ruptura con el discurso dancístico que le antecede: la danza clásica

3.- Finalmente, al retomar el planteamiento de Ceceña en *Espacio, Lugar y mundo...* respecto al giro copernicano, en el cual la gestación de la Teoría del conocimiento las categorías de apropiación de lo real, es decir, del sujeto de conocimiento son de carácter espacial, por ello en el último capítulo, se hizo un énfasis en abordar el cuerpo como cogito teniendo como base teórico conceptual las propuestas de Edmund Husserl, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty, fenomenologías trascendental, existencial y corporal, respectivamente, manteniendo siempre presente el carácter histórico en cada una de ellas: el ser mantiene una relación con las cosas, creando así mundo desde una experiencia fenoménica, existencial e histórica de carácter pragmático, donde es su carácter de *ser-ahí* establecer dicha relación. A partir de estos fundamentos, se buscó establecer, a manera de propuesta, una lectura teórico metodológica de la danza desde lo histórico, planteando, a manera de pregunta, si es posible hacer una lectura desde el movimiento de la danza y analizar éste como fuente histórica, y no sólo leer la danza desde fuera sino a partir de las categorías cuerpo y espacio en su calidad de movimiento dancístico, es decir, realizar una epistemología histórica.

APÉNDICE

A) 1919, Coreografía primer cuaderno: Bases de la kinetografía para el análisis coreológico.³¹³

Teoría de las direcciones (el cuerpo en dirección con el espacio físico).
Los movimientos correspondientes a los cuadrantes direccionales para el cuerpo son:

Adelante- izquierda arriba	Derecha arriba-adelante
Izquierda-abajo atrás	Pierna de apoyo (siempre en posición vertical hacia abajo)

Abreviaturas provisionales

ArDAd= arriba-derecha-adelante
AdArD= adelante-arriba-derecha
DArAd= derecha-arriba-adelante
ArIAd = arriba-izquierda-adelante
AdArI= adelante-arriba-izquierda
IArAd= izquierda-arriba-adelante
ArDat= arriba-derecha-atrás
AtArD= atrás-arriba-derecha, etc.

Rítmica

El movimiento se ejecuta de manera

1. Lento o rápido
2. Amplio o estrecho
3. Suave o fuerte

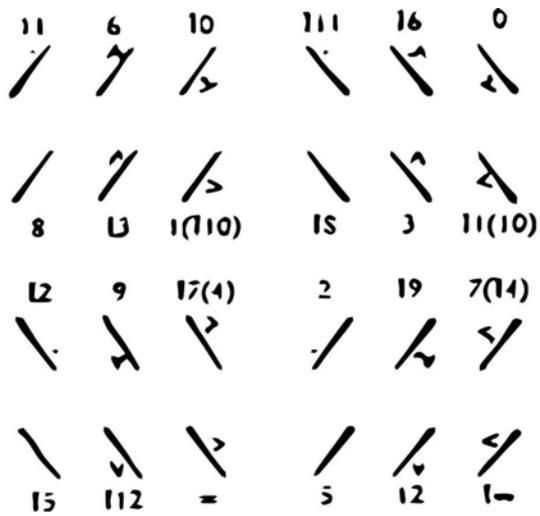
Se pueden marcar por los siguientes signos rítmicos:

lento	normal	(sin signo) rápido
fuerte (marcado)		(sin signo) débil (sin marcar)

³¹³ Tomado de Rudolf Laban, *Coreografía. Primer cuaderno*, Trad. Carla Doniz Geist , México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

B) Primeros signos de notación (1919)

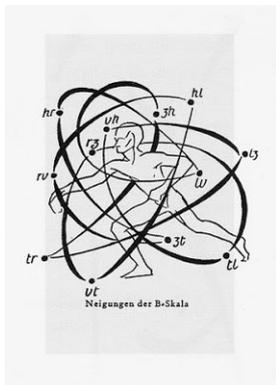
Signos para las veinticuatro direcciones básicas - oblicuas- (retomadas del ballet y de la notación Feuillet).



C) Orden del espacio (sólidos platónicos)

Guías para obtener una imagen del espacio y así poder hacer una kinetografía .

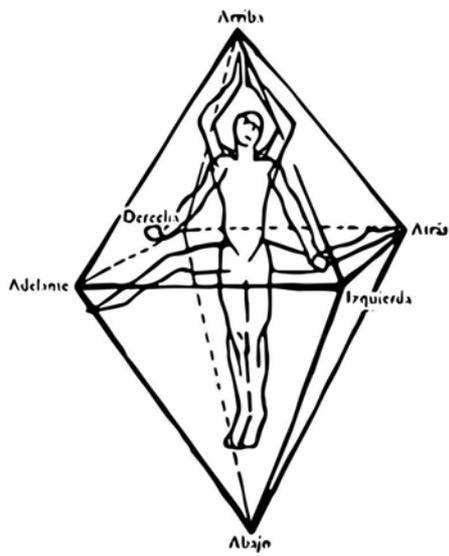
Armonía de las inclinaciones espaciales (Icosaedro)



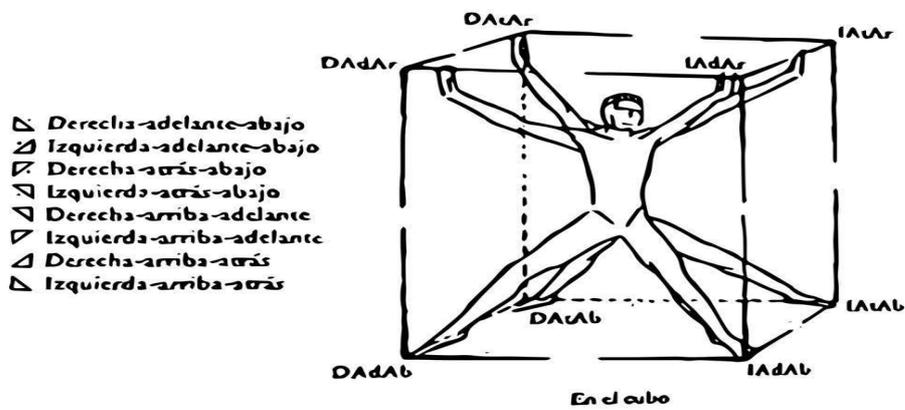
Inclinaciones de la escala B



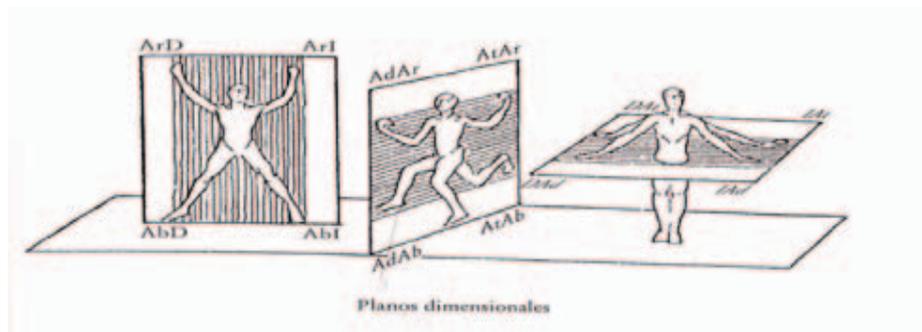
Dimensiones (Octaedro)



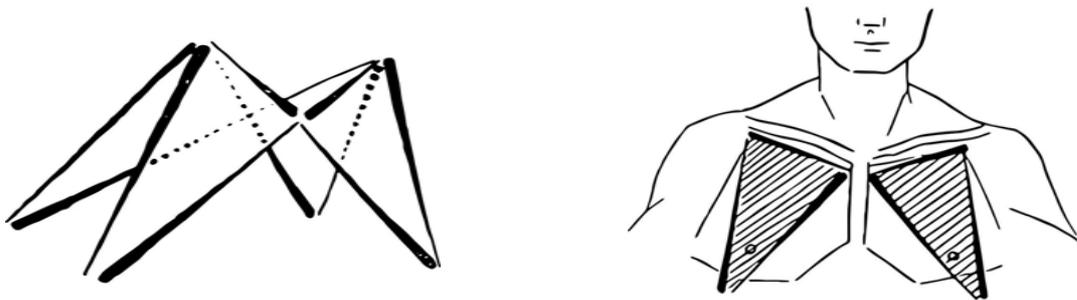
Oblicuas (Cubo)



Planos direccionales del cuerpo:



D) Geometrización del cuerpo (paradigma de la época)



La descomposición de las partes cuerpo en entidades geométricas. Laban, al igual que otros artistas de la época (como Oskar Schlemmer en su Ballet Triádico) descomponen no sólo el espacio sino también el cuerpo en divisiones correspondientes a las de las figuras geométricas para una comprensión de éste.

E) Notación Feuillet ³¹⁴

Laban recurrió en un primer momento a las bases gráficas y espaciales del sistema Feuillet, posteriormente, el húngaro propone una serie de grafemas para su sistema de notación basado en el análisis dinámico de la forma.

Los signos más esenciales de la escritura de Feuillet son los siguientes:

1.ª posición		2.ª posición	
3.ª posición		4.ª posición	
5.ª posición			

Los signos para el pie derecho e izquierdo:

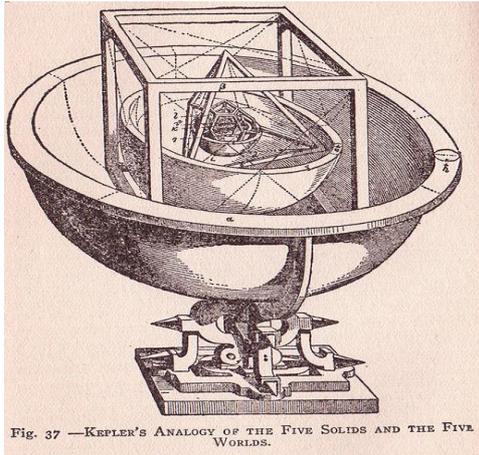
Pie derecho	adelante		atrás	
Pie izquierdo	adelante		atrás	

Feuillet señala tres formas diferentes de paso para cada pie, las cuales se describen según las distintas direcciones:

-  = paso derecho hacia adelante (*droit*)
-  = paso derecho hacia el lado (*droit*)
-  = paso abierto hacia afuera (*ouvert*)
-  = paso abierto hacia adentro (*ouvert*)
-  = paso redondo hacia afuera (*rond*)
-  = paso redondo hacia adentro (*rond*)
-  = paso curvo hacia adelante (*tortillé*)
-  = paso curvo hacia atrás (*tortillé*)
-  = paso curvo hacia el lado (*tortillé*)
-  = paso hacia atrás y luego hacia adelante

³¹⁴ Tomado de Rudolf Laban, *Coreografía. Primer cuaderno*, Trad. Carla Doniz Geist, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

F) “Mysterium cosmographicum”, de Johannes Kepler



Johannes Kepler (1571-1630) escribió en 1596 un texto de astronomía titulado *Rudolphus dissertationum cosmographicarum, continens mysterium cosmographicum, de admirabili proportione orbium coelestium, de que causis coelorum numeri, magnitudinis, motuumque periodicorum genuinis & proprijs, demonstratum, per quinque regularia corpora geometrica*, en español *Precursor de los ensayos cosmológicos, los cuales contienen el secreto del universo; acerca de la proporción maravillosa de las esferas celestes, y acerca de*

las verdaderas y particulares causas del número, magnitud, y movimientos periódicos de los cielos; establecidos por medio de los cinco sólidos geométricos regulares.

En este texto, Kepler se basa en los sólidos platónicos y el sistema Copernicano para construir una cosmología. En su época sólo se conocían seis planetas: Mercurio, Venus, la Tierra, Marte, Júpiter y Saturno. Por ello, Kepler pensó que los dos números estaban vinculados: hay seis planetas porque hay sólo cinco poliedros regulares.



G) Giorgio De Chirico

Il Vaticinatore (1944)

Giorgio De Chirico.

En la obra de De Chirico, la matemática es una crítica respecto a lo que buscaba el arte y la ciencia de la época: el carácter métrico y exacto de la figura del hombre más que su carácter humano, es por ello dibuja los maniqués sin rostro. Charo Grego enfatiza que las obras de De Chirico no aluden a una deshumanización del hombre, sino el ser de la humanidad. Su maniquí es un héroe destronado, el superhombre de Nietzsche que se sabe vencido y que sabe que su derrota está en él mismo. Los maniqués están ataviados con togas, eran el reflejo de una nostalgia de un pasado glorioso de su natal Grecia.



H) George Grosz

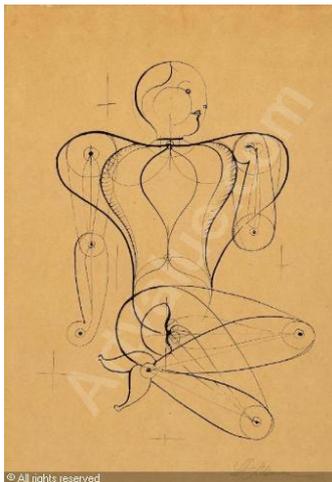
Republican Automaton (1920)
George Grosz

Un burgués con bombín y cuello alto (aunque mutilado de una pierna como consecuencia de la guerra) es un patriota alemán que sostiene la bandera alemana, mientras que un maniquí sin cerebro grita de manera automática gracias a los engranajes“ 1-2-3-hurra”. “[...] La república está habitada por autómatas, [...] títeres movidos por los engranajes de los grandes valores: patria, capital, victoria, etc.”³¹⁵

I) Raoul Hausmann

Cabeza mecánica -El espíritu de nuestros tiempos, (1920).
Raoul Hausmann

Considerada el emblema de Dadá, la obra de Hausman, según palabras del mismo artista la explica: “El hombre natural todavía no existe. Sigue siendo una construcción abstracta que se utiliza para mantener los prejuicios de la clase y cristalizar las pretensiones culturales”. Así, El espíritu del tiempo, pretendía desvelar, al igual que muchas otras construcciones dadaístas, estas contradicciones por las que transcurría la vida del hombre moderno.³¹⁶



J) Oskar Schlemmer, *Homo*.

Homo, (1916)
Oskar Schlemmer

Según Grego, para Schlemmer , la geometría no era el fin en sí mismo, sino la forma de alcanzar los ideales de objetividad y simplicidad que se había propuesto “[...]una concepción inmutable del hombre, eliminando de ellas los rasgos individuales a favor de características <<eternas>> , simbólicas de un orden universal”. Para Schlemmer, el hombre funge como medida de todas las cosa.³¹⁷

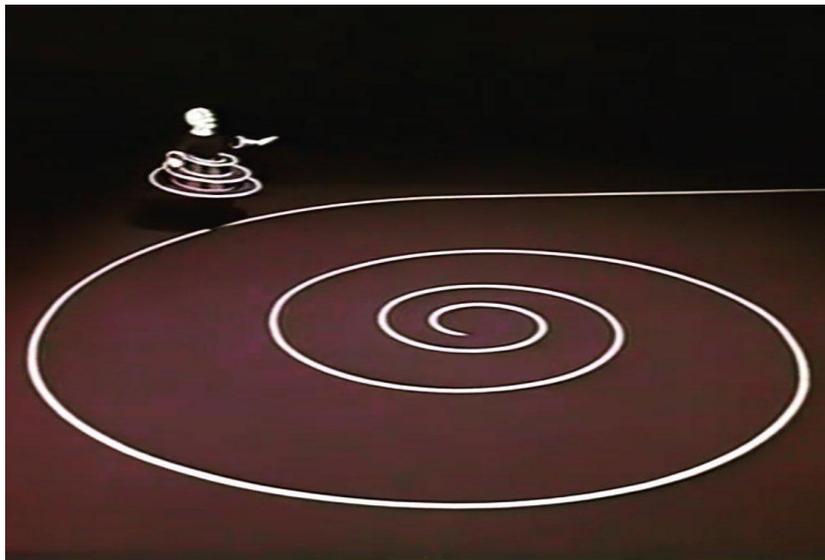
³¹⁵ Grego, *Perversa y utópica...*, op.cit. p. 73

³¹⁶ *Ibid.*p.174

³¹⁷ *Ibid.* p. 175-176

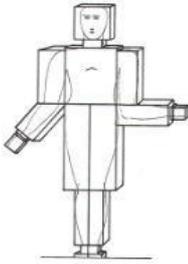
K) Sección Áurea en el Triadic ballet de Oskar Schlemmer

El número áureo, denotado también como ϕ , tiene un valor de $(1 + \sqrt{5}) / 2$. Su nombre se ha propuesto en base a las iniciales de Pheidias, escultor griego, que supuestamente usó este número al construir el Partenón (durante el Renacimiento también se denominó a este número como la divina proporción). Aunque no existe todavía un acuerdo sobre si ϕ aparece directamente dentro de las escalas fundamentales del Partenón, se sabe que aparece claramente en otras construcciones griegas (teatro Epidaurus, el teatro de Dionysus en Atenas, etc.) Algunas evidencias indican que los egipcios usaron esta proporción para sus construcciones, principalmente, en las pirámides, pero fue el matemático Euclides el que encontró una relación matemática fundamental para derivar su valor. En la proposición 30, de su libro 5, expone que si denominamos como 1 a la longitud del segmento AB y como x al segmento AC, es fácil probar que la proporción entre el segmento largo, al segmento inmediatamente más corto, da lugar a la ecuación de segundo orden $x^2 - x + 1$, que tiene como solución al número.³¹⁸



³¹⁸ Aldo Humberto Romero Castro, "El número áureo: en búsqueda de la perfección natural" en Revista Digital Universitaria, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 6 Núm. 7, julio 2015. p.3

L) Trajes “Triadic ballet” de Oskar Schlemmer ³¹⁹



Las leyes del espacio cúbico que rodea al cuerpo. Aquí las formas cúbicas son transferidas a la forma humana: cabeza, torso, brazos, piernas se transforman en construcciones espacio-cúbicas. Resultado: arquitectura ambulante.
Laban : cubo que irradia desde el centro

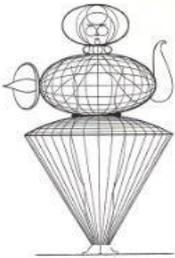
La forma geométrica SE TRANSFIERE a la forma humana en Schlemmer

El espacio que rodea al cuerpo



Las leyes funcionales del cuerpo humano en relación con el espacio. Estas leyes producen una tipificación de las formas corporales: la forma de huevo de la cabeza, la forma de jarrón del torso, la forma de bastón de brazos y piernas, la forma de pelota de las articulaciones. Resultado: la marioneta.

El cuerpo que interactúa con el espacio



Las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio. Aquí tenemos los varios aspectos de la rotación, dirección e intersección del espacio: giros sobre sí mismo, caracol, espiral, disco. Resultado: un organismo técnico.

El cuerpo EN MOVIMIENTO en el espacio
Traslación



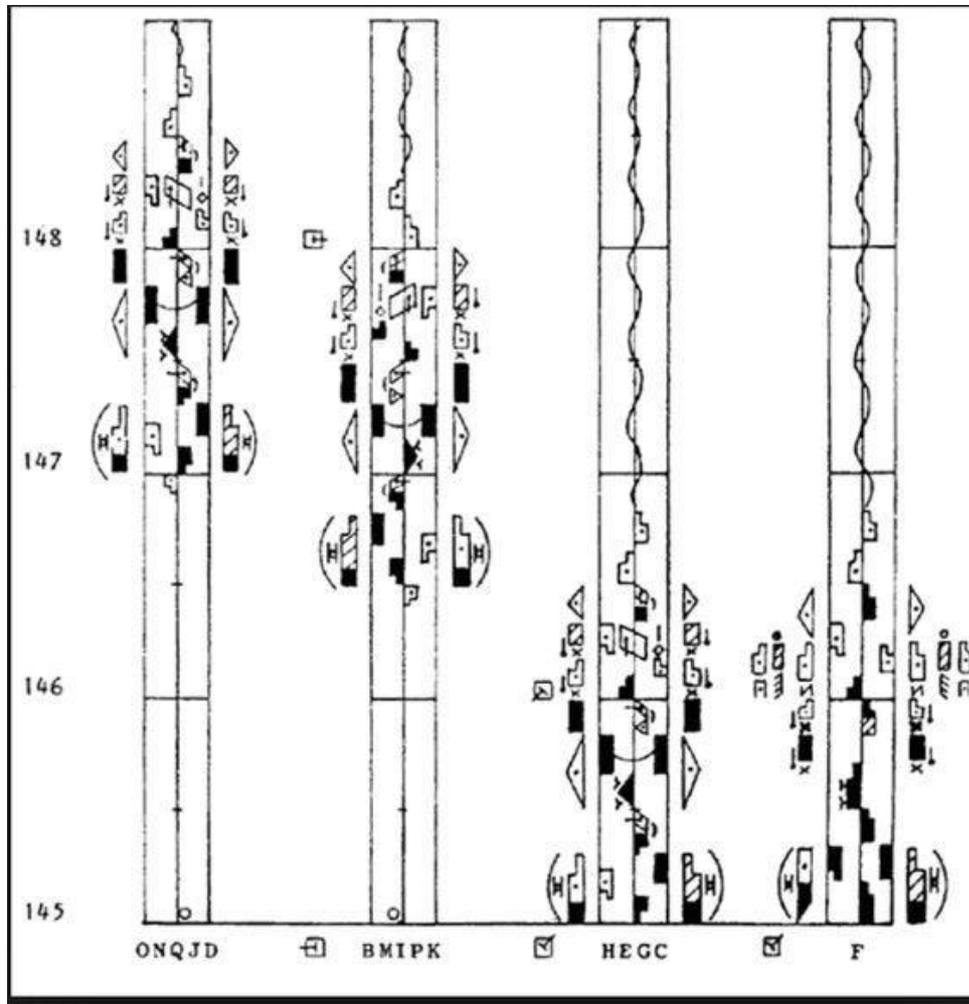
Las formas metafísicas de expresión simbolizando varios miembros del cuerpo humano: la forma de estrella de la mano extendida, el signo ∞ de los brazos cruzados, la forma de cruz del esternón y los hombros; la doble cabeza, múltiples miembros, división y supresión de formas. Resultado: desmaterialización.

El cuerpo como expresión simbólica

Imágenes tomadas de <http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html>

³¹⁹ Imágenes tomadas de <http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html>

M) Kinetografía Laban



Ejemplo de uso actual de la kinetografía.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio, *Lo abierto: el hombre y el animal*, Trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia: Pre-Textos, 2005.

AGASSI, Joseph, *Hacia una historiografía de la ciencia*, Wesleyan: Wesleyan University Press, 1962

AGUILAR-ÁLVAREZ Bay, Tatiana, *El lenguaje en el primer Heidegger*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

AMÉRY, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

BELLMER, Hans, *La petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, París, Allia, 2002,

BACHT, Nikolaus (editor) , *Music, Theatre and Politics in Germany. 1848 to the Third Reich*, Aldershot: Ashgate, 2006.

BARR, Alfred H. , *La definición del arte moderno*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

BASTIEN, Kena (comp.), *Filosofía y Danza*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015.

BLAKELEY ,Susan, *Ankoku Butoh. The premodern and postmodern influences of the dance of utter darkness*, New York: Cornwell University, 1988.

BENJAMIN , Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, Trad. de Andrés E. Weikert, Introd. Bolívar Echeverría, México: Itaca, 2003.

BETANCOURT, Fernando, *Historia y lenguaje. El dispositivo analítico de Michel Foucault*, México: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2006.

BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, Trad. Martha Puo, México: Grijalbo, 1990.

_____, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Buenos Aires: Editorial Devas, 1999.

_____, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México: Siglo XXI editores, 2001.

BRENTANO, Franz, *Psicología desde un punto de vista empírico*, Trad. José Gaos, Prólogo de José Ortega Medina y Gasset, Madrid: Revista de Occidente, 1935.

BRIGINSHOW, Valerie, *Dance, Space and Subjectivity*, Great Britain: University College Chichister, 2001.

CECEÑA, René, "Historia y geografía. El fundamento epistémico de su complementariedad epistemológica" en Boris Berenzon Gorn y Georgina Calderón Aragón (eds.) *Coordenadas sociales, más allá del tiempo y del espacio*. México: Universidad de la Ciudad de México-Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2005.

_____, *Espacio, lugar y mundo. El fundamento topológico de la modernidad y los orígenes de la mundialización*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

_____, "Si Helena hubiera estado en Ilión'. La referencialidad espacial de khôra y tópos como elemento epistemológico de la Historia griega antigua", *En-claves del Pensamiento*, vol. VIII, núm. 16, julio-diciembre, pp. 177-201

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Trad. Claudia Ferrari, Barcelona: Gedisa, 1992.

CIRLOT, Lourdes y Laia Manonelles (coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.

COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*, Trad. Jorge Sainz, Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2005.

DERRIDA, Jacques, *Introducción a la Geometría de Husserl*, Trad. Diana Cohen, Buenos Aires: Manantial, 1962.

DREYFUS, Hervert y Paul Rabinow, Foucault: *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires: Nueva visión, 2001.

ESCUADERO, María Carolina, "Consideraciones epistemológico-conceptuales para el estudio del cuerpo en la danza", en *Revista latinoamericana de Metodología en las Ciencias Sociales*, Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, vol.1, primer semestre de 2012.

FLECK, Ludwick, *Genesis and Development of a Scientific Fact*, Chicago: University of Chicago, 1981

FOUCAULT, Michel, "Heterotopías y el cuerpo utópico", en *Topologías*, Fractal n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40.

_____, *Vigilar y castigar . Nacimiento de la prisión*, Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores, 2da. ed., 2009.

_____, *El cuerpo utópico y Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva visión, 2009, p.15

_____, *La arqueología del saber*, Trad. de Aurelio Gardón del Camino, México: Siglo XXI Editores, 2da. ed., 2010.

FRANK, Didier, *Heidegger, y el problema del espacio*, Trad. y presentación de René Ceceña Álvarez, México: Universidad Iberoamericana, 2011.

GALÁN Támes, Genieve, "Aproximaciones a la historia del cuerpo como estudio de la disciplina histórica", en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, número 33, 2009.

GARCÍA González, Juan A., "Filosofía de la diferencia en la segunda mitad del siglo XX." en *Universalismos, Relativismos, Pluralismos*, Themata, Universidad de Málaga, núm. 27, 2001, p. 201-210.

GREGO , Charo, *Perversa y Utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada editores, 2007.

GUILLAUMIN, Godfrey, *El surgimiento de la noción de evidencia. Un estudio de epistemología histórica sobre la idea de evidencia científica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

HACKING, Ian, *Historical Ontology*, London: Cambridge, Harvard University Press, 2002.

HEIDEGGER, Martín, *Ser y tiempo*, Trad., prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Madrid: Trotta, 2003.

HEISING, James, *Filósofos de la nada, un ensayo sobre la Escuela de Kyoto*, México: Herder, 2002.

HOBBSAWM, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y Cultura en el siglo XX*, Trad. de Cecilia Belza y Gonzalo García, Barcelona: Crítica, 2013.

HUSSERL, Edmund, *La Tierra no se mueve*, Trad. Agustín Serrano de Haro, Madrid: Universidad Complutense, 2da.ed.2016.

ISLAS, Hilda (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, 586 pp.

KANT, Immanuel, *Crítica a la razón pura*, Intro. José Luis Villicañas, Madrid: Gredos, 2010.

KARINA, Lilian and Marion Kant, *Hitler's dance. German modern dance and the Third Reich*, New York- Oxford: Berghahn Books, 2003.

KUHN, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, Chicago: University of Chicago, 1962

LABAN, Rudolf, *Danza educativa moderna*, Traducción de Amanda Ares Vidal, Correcciones de Lisa Ullmann, 3era. ed., Barcelona: Paidós, 1975.

_____, "The lenguaje of movement. A guide book to choreutics" in Irmgard Bartenieff and Doris Lewis, *Body movement: Coping with the Enviroment*, Boston: Plays inc., 1976.

_____, *Una Vida para la danza*, Trad. Ana Margarita Mendizábal, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de la Investigación Documentación e Información de la Danza, 2001.

_____, *Coreografía. Primer cuaderno*, Trad. Carl Doniz Geist, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

LAKATOS, Imre, "Historia de la Ciencia y sus reconstrucciones racionales " en Y.Elkana (ed.) *La interacción entre la ciencia y la filosofía* , pp 195-241, Atlantic Highlands, Nueva Jersey: Humanities Press, 1980.

LEVI, Primo, *Si ésto es un hombre*, Barcelona: El Aleph, 2006.

LOVEJOY, Arthur, *La gran cadena del ser*, Tr. de Antonio desmouts Barcelona: Icaría, 1983.

MARTÍNEZ de la Escalera, Ana María, "Contando la manera para decir el cuerpo" en Marta Lamas (Dir.) *Debate feminista*, México: Centro de Investigaciones y Estudios del género, año 18, vol.36, 2007, p.x

_____, "Más allá de la gramática del gesto" en *Fractal*, revista trimestral, núm. 50, julio-septiembre, 2008, p. 76

_____, "El cuerpo carnavalizado. La dimensión de lo corporal a través del movimiento en la experiencia de la danza". Ponencia en el Coloquio Universitario de Danza y Filosofía, 18 de Mayo del 2017, Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

MEDELLÍN, Alejandra, "La danza doble. Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer" en *La concepción de cuerpo y espacio en el Ballet Triádico de Oskar Schlemmer*, México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La fenomenología y las ciencias del hombre*, Trad. de Irma B. de González, Buenos Aires: Nova, 3ra. ed. [s/f].

_____, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1970.

_____, *Fenomenología de la percepción*, Trad. de Jem Cebanes, Barcelona, Planeta de Agostini, 1993.

MICIELI, Cristina, *Foucault y la fenomenología*. Kant, Husserl, Merleau-Ponty. Prólogo de Roberto J. Walton, Buenos Aires, Biblos, 2003.

NAVA, Ricardo, "Deconstruir el acontecimiento: cierta posibilidad imposible desde la génesis y la estructura" en *Historia y Gráfica*, núm. 41, julio-diciembre, 2013, pp. 115-148.

NICOLÁS, Juan Antonio y María José Frápolli (comp.), *Teorías contemporáneas de la verdad*, Madrid: Tecnos, 2012.

NOAH Kramer, Samuel, *La historia empieza en Sumer. Treinta y nueve primeros testimonios de la historia escrita*. Alianza. 2010

QUIRARTE, Berenice, "Hacia una danza moderna mexicana: oscilación entre la dependencia e independencia. 1960-1968." en Enrique de Anda (coord.) , *Modelos culturales de la década de lo sesenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

RICO Bovio, Arturo, *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. México: Abya Yala, 2da. ed., 1998.

RIVARA Kamaji, Greta, "El testimonio histórico y la transformación de la experiencia: el universo concentracionario" en B. Alcubierre, R. Bazán, L. Flores y R. Mler (coord.), *Oralidad y escritura. Trazas y trazos*, México: Ítaca, 2011.

ROBLES Cruz, Carlos, *Drama holista, arte del movimiento en el tiempo y el espacio*, México: Escenología, 2006.

ROMERO Castro, Aldo Humberto “El número áureo: en búsqueda de la perfección natural” en *Revista Digital Universitaria*, México: Universidad nacional Autónoma de México, Vol. 6 Núm. 7, julio 2015.

ROSALES, Gustavo Emilio, Epistemología del cuerpo en estado de danza, México: Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

RUIZ, Juan Carlos, “Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y el mundo como representación.” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, México: Colegio de Michoacán, vol. 24, núm.93, 2003.

SALAZAR, Adolfo, *La Danza y el Ballet*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

SÁNCHEZ, José Antonio, Isadora Duncan. El arte de la danza y otros escritos, México: Akal, 2003.

SCHLOEGEL, Karl, *Terror y Utopía. Moscow, 1937*, Trad. José Aníbal Campos, México: Acanalado, 2da. ed. 2014.

TORTAJADA Margarita, *Danza y poder*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.

URRETA, Pilar, *El universo intangible de un arte corpóreo. Ensayos sobre danza*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Referencia de Imágenes

a) Rudolf Laban, _____, *Coreografía, Primer cuaderno*, Trad. de carla Doniz Geist, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

b) Primeros signos de notación

c) Orden del espacio

Watkins, Roland, “Photograph of three students in an icosahedron” en Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, <http://calm.trinitylaban.ac.uk/CalmView/GetImage.aspx?db=Catalog&type=default&fname=L-C-A-14-1-52.jpg> , (consultado 27 de enero, 2017)

f) Misterio Cósmico

“Kepler's Analogy of the Five Solids and the Five Worlds”, tomada originalmente de Francis Rolt-Wheeler, *The Science-History of the Universe*, 1910, The Current Literature Publishing Company, New York, p. 112, en Flickr, <https://www.flickr.com/photos/14277117@N03/4022877056> (consultado 27 de enero, 2017)

g) Giorgio de Chirico

Chirico, Giorgio de, “Troubadour”, 1940, tomada el 19 de julio de 2010, en Flickr, <https://www.flickr.com/photos/tvbrt/4835322708/in/photolist-8nhhYU-e1ztYC-K17MU->

97LC8z-dmPVCB-dmPWTZ-dmPVuR-dbxFJn-dmPWFK-dmPXe4-io8DTu-r48zqJ-bY5dzG-69D25A-dmQ12N-dmPY7s-dmPW2i-dmPVQD-f6r89A-dmPYH9-dmPVhF-dmPWrx-qLZa7X-r4rPMR-dmPWCP-dmPV Ae-6ZTNyE-hZBqBj-hZBq9f-e1tP46-boGv7q-dmPYs1-bkvVuE-9FRXbj-7ZJv67-8m6X7R-p22xkY-e1tNWr-8LfJT1-7MnmZm-7MnmTY-e1gb4x-gax3CJ-bbi2AV-8tZP4U-5SYmHM-fd9n7M-r4rPnn-dmPYYf-hZBjBf, (consultado 27 de enero, 2017)

Grosz, George, "Republica Automaton", 1920, en The Museum of Modern Art, (Advisory Committee Fund) <https://www.moma.org/collection/works/34169?locale=es> (consultado 27 de enero, 2017)

Raoul Hausmann, "Mechanischer Kopf", 1919, fotografía tomada por Pablo Ibañez el 17 de junio de 2010, en Flickr, <https://www.flickr.com/photos/amigomac/5055659975> (consultado 27 de enero, 2017)

Oskar Schlemmer, "Sketch of figural movement for dance", 1921, en WikkiCommons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oskar_Schlemmer_Sketch_of_figural_movement_for_dance_1921.jpg (consultado 27 de enero, 2017)

Watkins, Roland, "Photograph of three students in an icosahedron" en Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, <http://calm.trinitylaban.ac.uk/CalmView/GetImage.ashx?db=Catalog&type=default&fname=L C-A-14-1-52.jpg> , (consultado 27 de enero, 2017)

Todas la imágenes fueron reproducidas sin fines de lucro.