

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN ARTES**

CUERPO Y ESCENA CONTEMPORÁNEA

**LA EXPERIENCIA SENSIBLE Y EL VÍNCULO CON LO REAL
EN LA PRÁCTICA DE LA IMPROVISACIÓN COMPOSITIVA**

Alumna: Fernández, Viviana

**Directora: Dra. Battán Horenstein, Ariela
Co-director: Dr. Tatián, Diego**

Junio - 2017

RESUMEN

El presente estudio asume el propósito de plantear un acercamiento teórico de la danza sustentado en la reflexión de la experiencia del danzar, con el objetivo de dotar a la práctica de rigurosidad reflexiva y vivencial a través de un enfoque teórico-metodológico motivado por el *hacer danzado*. El interés central de la investigación es el *cuerpo practicado*, el cuerpo que asume un espacio propio de generación y producción de saberes en el marco del taller en el que, lo practicado, es ya concebido como escena. La escena es considerada aquí, en el rango más amplio de su acepción, como aquella zona que expone un espacio visual [el cuerpo] que se sustrae deliberadamente de su representación teatral convencional.

La noción de *práctica* permitió desplegar, el nivel de la vivencia corporal y la dimensión sensible y sintiente de la experiencia con la pretensión de referenciar el valor epistémico en el que la práctica *obra teoría*. Cuerpo y escena son nociones tratadas en un espacio situado, el laboratorio de experimentación de la Improvisación Compositiva, en el que la práctica, no sólo es concebida como acción e intervención sino como una perspectiva reflexiva que propone un campo de observación y análisis fenomenal, un ámbito cognitivo de producción de saberes en donde arraiga la dimensión corporal del *sujeto que danza*.

La investigación se dirigió a la indagación, exploración y descripción fenomenológica de los saberes del *cuerpo propio*, los que no han sido aún lo suficientemente reconocidos y aprehendidos como fuentes de conformación y composición *real* de la experiencia y el conocimiento del danzar, en un intento por otorgar sentido a la singularidad y exposición de los cuerpos que danzan, en el marco de los estudios superiores y la investigación académica.

La noción de *cuerpo practicado* o cuerpo que danza asume así, la perspectiva de análisis de tres nociones principales presentes en la complejidad histórica teórica-práctica de la danza [espacio, tiempo y sujeto] y encuentra, en la deixis expresiva y sus vinculaciones con *lo real*, la metáfora que emerge en el acto mismo de la vivencia, al nombrar un valor afectivo y epistémico de la corporeidad, que trasciende y en algunos casos desconoce, las lógicas sintácticas y gramaticales del lenguaje verbal.

*A mi madre,
a su ser libre, su alegría de vivir, su sensibilidad creadora.
A su pulso vital cuya fuerza persiste en mí y me completa cada día.*

*A Riqui y Abril,
en quienes encuentro la síntesis expresiva
del gesto que enlaza lo común a lo extraordinario de la vida.*

AGRADECIMIENTOS

A Riqui, por su compañerismo, apoyo y estímulo constantes; a Abril, por la frescura de su juicio crítico y honestidad adolescentes; a Pila por su entrega amorosa e incondicional. A los tres por la paciencia y la confianza.

A la Dra. Ariela Battán Horenstein, por su compromiso ético e intelectual, su guía experta, sensible, aguda, certera y por la amistad con la que me honra.

Al Dr. Diego Tatián por haber estimulado, acompañado y ordenado el principio de estas ideas errantes y difusas.

A los estudiantes, colegas docentes, artistas y a la directora de la Escuela Superior Integral de Teatro *Roberto Arlt*, Cristina González, por haberme facilitado el escenario de acción y movimiento por el que transitaron y confluyeron estas reflexiones.

A los estudiantes y graduados de la Licenciatura en Arte Escénico de la Universidad Nacional de La Rioja, interlocutores atentos y curiosos que me impulsaron a definir y concluir esta instancia.

Al grupo de Investigación Fenomenología de la Corporeidad de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba por ofrecerme un espacio activo de lectura, formación y discusión académica.

A Ceci y Anita, bailarinas extraordinarias y hermanas de la vida que me enorgullecen con su desempeño profesional y a quienes debo la contención y el aliento incesante a lo largo de este proceso abierto de danza y pensamiento.

ÍNDICE

ÍNDICE	5
INTRODUCCIÓN	7
CAP. 1 EPISTEMOLOGÍAS IMPLÍCITAS	18
LA CUESTIÓN DEL CUERPO EN LA DANZA TEATRAL OCCIDENTAL	19
1.1.1 Historizar el problema	19
1.1.2 Cuerpo objeto	20
1.1.3 El objeto subjetivado	26
1.1.4 Fragmentos de cuerpos	32
DANZA Y SUBJETIVIDAD	36
1.2.1 La relación sujeto, expresión, identidad	36
1.2.2 Forma, naturaleza y símbolo	37
1.2.3 El gesto expresivo	41
1.2.4 Crisis de la subjetividad moderna	43
1.2.5 Pensamiento sensible	46
1.2.6 Afecciones cognitivas	48
LA DISOLUCIÓN DEL ARTIFICIO	50
1.3.1 De lo bello ideal a la autorreflexión	50
1.3.2 Modelo y apariencia	53
1.3.3 El simulacro y la copia	59
1.3.4 Recapitulando	64
LA CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD	66
1.4.1 La lectura simbolizante	69
1.4.2 Naturaleza y representación	71
1.4.3 Traspaso de lo místico a lo contingente, el icono y la percepción	74
1.4.4 La construcción del sentido. El hipoícono	77
1.4.5 Las imágenes, el imaginario y lo real	80
CAP. 2: SABERES PRÁCTICOS	87
LA IMPROVISACIÓN COMPOSITIVA. PROBLEMÁTICAS DEL LENGUAJE DANZADO	88
2.1.1 La danza y sus discursos	88
2.1.2 La disciplina coreográfica y las marcas de la subjetividad	90
2.1.3 Des-identificar el lenguaje	94
PRÁCTICA Y ORALIDAD	98
2.2.1 Las metáforas líquidas	98
2.2.2 Lo que no es nombrado y su inmediatez	103
2.2.3 La práctica practicada	104
LA TRANSFERENCIA INDICIAL DE LA EXPERIENCIA RECEPTIVA	107
2.3.1 Cuando la práctica obra saberes	107

2.3.2 La conciencia encarnada	111
MODOS DE INTERSUBJETIVIDAD. LA OTREDAD	117
2.4.1 Distancia y reconocimiento	117
2.4.2 La dimensión cognoscitiva	120
2.4.3 La estética de la emergencia	124
LA ESPONTANEIDAD	129
2.5.1 Libertad y razón	129
2.5.2 Materializar el tiempo	132
CAP. 3: LA DEIXIS EXPRESIVA	137
LO REAL	138
3.1.1 La existencia espacial	140
3.1.2 Espacio y lugar	144
3.1.3 Lo extraño	149
3.1.4 La poética ficcional	153
3.1.5 El proceso atencional	158
LO SENSIBLE QUE MUEVE	161
3.2.1 Los tiempos de la danza	161
3.2.2 La materia del tiempo	164
3.2.3 El imaginario temporal	166
3.2.4 La experiencia temporal	168
3.2.5 La estructura temporal del pensamiento en el movimiento	174
3.2.6 La expresión y la experiencia vital	177
LO SENTIDO EN MÍ	182
3.3.1 Naturaleza y autenticidad, los mitos del yo	182
3.3.2 Las narrativas del yo	185
3.3.3 La captura de lo uno	188
3.3.4 Dar sentido	193
3.3.5 Las regiones ecológicas del sentido	195
3.3.6 La dimensión existencial del sentido	200
CONCLUSIONES	206
CONSIDERACIONES FINALES	207
BIBLIOGRAFÍA	215

INTRODUCCIÓN

“...si se considera que este “arte” sólo puede ser practicado y que, fuera de su ejercicio mismo, no tiene enunciado, el lenguaje deber ser también su práctica. [...] Para decirlo con otras palabras, será un relato. Si el arte de decir es en sí mismo un arte de hacer y un arte de pensar, puede ser a la vez su práctica y su teoría” (Michel De Certeau, 2000)

En la concepción extendida del sentido común, la danza es por lo general, caracterizada y definida como una entidad inmaterial, ingrávida, irreal que reproduce la idea de un arte abstracto, puro y perfecto, análogo al pensamiento. Las ideas de belleza inscritas en el cuerpo ideal de la estética del Ballet o las consideraciones místicas que ubican al cuerpo como mediador de contenidos espirituales en gran parte de la danza moderna, acentúan la creencia de la existencia de la danza en un plano que excede y trasciende la vida práctica, borrando deliberadamente los rasgos comunes del cuerpo prosaico en pos de justificar el alcance legítimo de aquellas representaciones.

Estos modos sociales de reproducción estética y epistémica de la danza, instalan un lenguaje que naturaliza la tendencia a valorarla e interpretarla como una disciplina artística relacionada a objetos abstractos de orden superior, privilegiando una visión de la danza *incorpórea, inasible, inexistente* en el orden *real* de la experiencia sensible y las cosas mundanas de la vida.

Danza y pensamiento están ligados así, a la paradoja misma de su (in)existencia tangible, en tanto que ambos necesitan de un medio de comunicación para expresarse materialmente como los signos y símbolos del lenguaje verbal y gestual. Sin embargo, la abstracción en la danza no se identifica con aspectos racionales propios al pensamiento, por el contrario, fundamenta su inmanencia en la evocación y representación universal del sentimiento asociado al ámbito “irracional” de lo humanamente sensible.

Este condicionamiento conceptual en el que danza y pensamiento gozan de la misma duplicidad, prevalece en la sociedad que percibe y recibe danza y también, forma parte de los fundamentos prácticos en la formación técnica de los bailarines que la generan y ejecutan. En alguna medida, las sofisticadas tecnificaciones del cuerpo apuntan a desplazar y desnaturalizar visualmente sus funciones ordinarias, en pos de crear la ilusión de su *desaparición*. En este registro de ideas, la danza dota al pensamiento de representaciones arraigadas en sus valores estéticos para ilustrar los aspectos etéreos y armónicos, por los que el pensamiento se expresa metafóricamente. Así, el rasgo predominante de las ideas como entidades inmateriales que trascienden el mero ámbito de las cosas, o el de la poesía que crea imágenes plásticas asociadas al mundo extraordinario del artista, instalan a la danza como “metáfora del pensamiento” [tanto en la dimensión intelectual como en el rango de la experiencia sensible] creando representaciones que tienden a ilustrar en la pesadez del cuerpo vulgar del que huye la bailarina, el refinamiento etéreo en el que se dan las ideas¹.

Esta visión de la danza, sujeta al ámbito abstracto de las ideas alimenta paradójicamente, la concepción de la disciplina como un arte eminentemente práctico que se apoya en teorías ajenas a la experiencia misma del danzar. La división entre teoría y práctica produce interpretaciones sobre la danza originadas por un lenguaje que acentúa los rasgos “elevados” y sublimes de su manifestación acercándola a universos de referencia de un plano de conciencia superior, o en su defecto, se dirige a objetivar [por ejemplo, en el estudio del movimiento danzado] su funcionalidad y consideraciones científicas, por medio de operaciones especulativas que, por lo general, parten desde o por el cuerpo en relación al espacio exterior, tomándolo como objeto de referencia de las coordenadas espacio-temporales direccionadas o re-direccionadas al mismo.

Una posible explicación a este acercamiento entre la danza y el pensamiento que produce modos de aproximación poéticos y conceptuales sobre ella, podemos encontrarla en las formas literarias y filosóficas que asocian danza y tiempo. El tiempo, en sus variadas representaciones, comparte con la danza, su carácter efímero, fugaz y evanescente. Así mismo, la naturaleza temporal del movimiento y los modos de su expresión danzada, acercan la danza a las caracterizaciones abstractas de la que surgen ideas y conceptos como imágenes del pensamiento. Tiempo y movimiento son nociones filosóficas arraigadas en la tradición

¹ Nietzsche (1972), Valéry (2009), Badiou (2009), Langer (2001).

metafísica que estructuran la visión del bailarín y el lugar de la danza frente a las otras disciplinas artísticas, como aquel objeto de arte que privilegia [y da forma] a la expresión del alma por antonomasia.

La afección temporal y evanescente que porta el movimiento danzado y los tipos de enunciación que tienden a remarcan su carácter inmaterial, componen un modo de aprehensión subjetivo de la danza que, asociada al pensamiento, la enlazan convencionalmente a mundos idealizados y extraordinarios. Así mismo, las representaciones y significaciones de la danza como un arte espiritual, inefable e incognoscible, tienden a ubicarla en una dimensión ontológica inextensa que suspende un espacio-tiempo, generado por una energía de “cualidad superior” en todo diferenciada de la vida práctica².

Este dualismo exacerbado, presente en la visión historicista de la danza desde el clasicismo a la modernidad, tiende a concebir el cuerpo como el medio incuestionado en que la danza, objeto para una conciencia egocéntrica, tiene lugar. Que la danza expulse la pesadez del cuerpo prosaico como pura negatividad, no se dirige sólo a identificar los aspectos técnicos- expresivos de su especificidad artística, sino que posibilita además, sustraer los aspectos ordinarios que enlazan el cuerpo a la vida práctica, expulsando la experiencia conjunta de saberes vulgares, superficiales e inexactos asociados al mundo de la vida.

Como una manera de cuestionar este paradigma dualista, los estudios de danza en los últimos años del siglo XX y en lo que va del siglo XXI, han desarrollado perspectivas que aportan nuevas estrategias y herramientas de análisis para la consideración del cuerpo en el marco de las prácticas específicas de danza y en la complejidad contextual de su inserción socio-histórica. Así, cuando se corre el velo dualista que aleja lo sensible de lo conceptual, y se da al primero el valor de la dimensión cognoscitiva, nos acercamos a un conjunto de saberes que asocian la vivencia al conocimiento experiencial como un modo de aportar, completar y explicar legítimamente el espacio disciplinar.

En la actualidad, estos cambios epistemológicos acerca del cuerpo se orientan, a pensar la danza, no ya en el marco de una disciplina y una identidad estética específica, sino a partir de las experiencias de bailarines y *performers* que establecen un hacer que resulta inseparable del pensar, inmersos en un proceso indisociable entre teoría y práctica.

² Valéry compara la bailarina con el fuego o con “cualquier fenómeno que se sustente visiblemente en el consumo intenso de una energía de cualidad superior” (1936, p. 48).

En esta nueva visión sistémica del cuerpo, que en la danza contemporánea desestabiliza la idea de espectáculo y politiza su vínculo con su entorno, se alzan las voces más significativas de los estudios de danza estrechamente vinculados a los estudios del *performance*. En abierto diálogo histórico con la danza posmoderna norteamericana de los años sesenta y el *performance art*, la pluralidad de formatos escénicos nucleados en las prácticas de Improvisación Compositiva [Composición Instantánea, Composición en Tiempo Real, *Tunning Scores*, *Contact Dance*] proponen un tipo de corporalidad dirigida a cuestionar los modelos estéticos tradicionales de la danza [productivos, pedagógicos, interpretativos, receptivos] como una manera de interpelar en la percepción dancística, la estructura de la cognición, los aspectos modélicos, los componentes estésicos, la identidad del lenguaje dancístico y una serie de problemáticas que suman cuestiones del propio campo de las artes, de la filosofía y de las ciencias sociales.

El punto de partida de este estudio asume el propósito de proporcionar una reflexión sobre la danza alejada del modelo teórico que la asocia con representaciones abstractas de orden superior, para acercar su reflexión al orden de la vivencia en que se inscribe y genera la práctica. Es aquí, en la práctica danzada, donde se manifiestan los saberes del cuerpo propio ligados a la vida práctica, los que no han sido aún lo suficientemente reconocidos y aprehendidos como fuentes de conformación y composición *real* de la experiencia y el conocimiento del danzar.

En la investigación que a continuación presento, me posiciono como sujeto histórico que encarna la práctica que estudia, analiza e investiga en la contemporaneidad estableciendo relaciones críticas con los discursos históricos del arte en general y de la danza en particular. El tema de la investigación, el cuerpo como escena en la contemporaneidad se refiere específica y especialmente al cuerpo que danza, al que concibo indisociable de la noción de práctica. Se pretende referenciar el valor sensible y epistémico en el que la práctica *obra teoría* como una manera de contribuir a una reflexión sobre la danza.

Por *Improvisación Compositiva* entiendo el conjunto de metodologías de improvisación desarrolladas en el marco de creación, formación y entrenamiento de danza contemporánea que, en la última década, proponen y constituyen giros epistemológicos paradigmáticos en el propio campo disciplinar. Por ello, se debe comprender que la designación “Improvisación Compositiva” es utilizada como herramienta conceptual para

integrar y observar métodos y técnicas de improvisación enlazadas con la producción de conocimiento.

A grandes rasgos, las metodologías de improvisación nucleadas en la Improvisación Compositiva, se diferencian de las metodologías de improvisación tradicionales por la indagación tecnológica, epistémica y política en que se efectúa la práctica, como un modo consciente y atento de entrenar los procedimientos que ésta despliega y auto-regula, junto a las visiones más innovadoras, transgresoras y complejas de lo que comúnmente es considerado como lenguaje danzado.

La noción de *práctica* despliega aquí, el nivel de la vivencia corporal, la dimensión sensible y sintiente de la experiencia. Cuerpo y escena son nociones tratadas en un espacio situado en el que se plantea la revisión de práctica, cita en el cuerpo y la escena contemporánea, no sólo como acción e intervención sino como una perspectiva reflexiva que propone un campo de observación y análisis fenomenal, como un ámbito de producción de saberes en donde arraiga la dimensión corporal del *sujeto que danza*.

El interés central de la investigación es el *cuerpo practicado*, el cuerpo que asume un espacio propio de generación y producción de saberes en un marco de habitabilidad en el que, lo practicado es ya concebido como escena. La escena es considerada aquí, en el rango más amplio de su acepción, como aquella zona que expone un espacio visual [el cuerpo] que se sustrae deliberadamente de su significación convencional como representación teatral.

Lo que sigue a continuación es un ejercicio de reflexión que asume la perspectiva de análisis de tres nociones principales que enlazan la problemática de la experiencia sensible y sus vinculaciones con *lo real* en la práctica de la Improvisación Compositiva y que, desde mi punto de vista, atraviesan toda la complejidad teórica y práctica de la danza. Ellas son *espacio*, *tiempo* y *sujeto* en las que se compone y desagrega la noción de *cuerpo practicado* o *cuerpo que danza*.

Formular el problema, objeto de investigación, en términos de la práctica me permitió profundizar, dilucidar y caracterizar con las nociones expuestas, los momentos por los que fluctúa la aprehensión de lo sensible y *lo real* como aquello que produce y da sentido al danzar.

La hipótesis presente en toda la investigación, sostiene que la práctica se inscribe en la apropiación de la vivencia que asume un *real* asociado a la experiencia sensible *in situ* a través de construcciones variables, atentas y complejas de la corporeidad.

A lo largo del trabajo de laboratorio³, se desplegaron las siguientes problemáticas: ¿qué hace que los datos empíricos que otorga la práctica se transformen en herramientas de composición? ¿Cómo se concibe y enuncia este pensamiento? ¿Por qué la Improvisación Compositiva se resiste a ser textualizada? ¿Qué distingue a la Improvisación Compositiva de otras prácticas de improvisación? ¿Cuál es el rol del movimiento?.

Dado que la apertura atenta a los procesos de identificación sensible que suceden de modo particular en los cuerpos, registran datos inmersos en un tiempo real, las preguntas se diversificaron hacia otros campos: ¿hasta qué punto podemos reconocer, definir y enunciar el contexto, por ejemplo, de un imaginario dramático? ¿Es pertinente enmarcar la conciencia corporeizada en el orden de la ficción? ¿A qué o a quién se dirige lo real? ¿Qué caracteriza el lenguaje que lo instituye? ¿Por qué los bailarines y *performers* insisten en definir la práctica que realizan como *real*?

Es esta una investigación realizada en el marco del taller, por oposición al trabajo de la escena teatral. El laboratorio de experimentación recorta un modo de formación y entrenamiento en danza contemporánea que nos permite incorporar para su estudio, el espacio invisible o no visible para el exterior, tanto de las técnicas como de los procedimientos y vínculos originados en el momento mismo de la práctica. Se observaron técnicas de propiocepción [trabajo de sensaciones y auto-percepciones relacionadas a experiencias que interrumpen automatismos], se buscó concientizar la relación del cuerpo y los nuevos territorios del movimiento junto a trayectorias e intensidades, se intentó describir y analizar qué imágenes crean estos recorridos sensibles al exterior con el objetivo de discernir si operan o no en el ámbito consciente de la representación.

Estas aproximaciones, situadas en el espacio específico de la práctica, se relacionan con el objetivo por esclarecer y describir los mecanismos formales en que la Improvisación

³ Lugar destinado para la ejercitación práctica y la observación participativa y experimental de la Improvisación Compositiva. El laboratorio se desarrolló mayormente en aulas y talleres de danza, los que garantizaron las condiciones mínimas, socio-ambientales y físicas para el encuentro y el trabajo corporal. Los grupos de estudiantes, *performers* y bailarines que participaron, fueron variando en sus conformaciones. Por eso aclaro que, además del lugar, el término laboratorio también señala directamente el ejercicio creativo que auto- genera los medios e instrumentos de producción y observación *in acto* sin prescribir, estabilizar ni asegurar las diferentes etapas del proceso por las que transcurre la práctica.

Compositiva se desarrolla, con el propósito de analizar las metodologías de improvisación que la integran, en un claro interés por reconocer y caracterizar las concepciones y técnicas de ejecución encuadradas bajo la consigna de la *no-representación*.

Para obtener datos de análisis procedí a la observación participante, la descripción detallada del contexto, realicé entrevistas en profundidad con practicantes, utilicé las narrativas creadas durante las prácticas para analizarlas y ubicarlas en el campo epistémico y teórico, recurrí a fichajes y producción teórica de mis propias notas de análisis por medio de la contribución de docentes adscriptos y ayudantes alumnos, recurrí a entrevistas publicadas de artistas referentes en el tema y particularmente, me detuve en la descripción fenomenológica y la valoración estética [cualidades plásticas y rítmicas, intuitivas y afectivas] de mi propia experiencia.

Por eso, es necesario aclarar que esta investigación no es una investigación sobre obras, movimientos artísticos, coreógrafos, grupo de bailarines, metodologías de ejecución o de interpretación, piezas coreográficas, artistas o referentes de la danza pero, de alguna manera, tampoco los excluye. Recorro a ellos para contextualizar y caracterizar las adhesiones y filiaciones estéticas que resuenan en la Improvisación Compositiva con el propósito de demostrar que las concepciones dicotómicas entre danza y pensamiento, cuerpo y mente, desplegadas en las nociones espacio, tiempo y sujeto resultan superadas.

La estructura del texto responde a tres momentos diferentes que proponen diferentes enfoques, según mi posición como artista investigadora. La producción escrita me ubica en un movimiento reflexivo que puede ilustrarse con una trayectoria que va “de afuera hacia adentro” en tanto que, el proceso crítico-analítico en cada uno de los tres capítulos, se desarrolla hacia un acercamiento progresivo al objeto de estudio construido, el que finalmente [en el tercer capítulo] me involucra e *incorpora*.

Así, en una primera sección, se intenta avanzar desde la postulación y presentación de las problemáticas planteadas a través de un marco metodológico interdisciplinar que profundiza teóricamente en los distintos enfoques en que la danza se desarrolla como campo de conocimiento; en un segundo momento, se presenta y caracteriza la noción de práctica en el marco de la Improvisación Compositiva desde una perspectiva analítica de encuadre disciplinar. Por último, en una tercera sección, asumo el análisis de las prácticas de artistas a través de sus modos de enunciación y de mi propia práctica, en un esfuerzo por acercar la

distancia retórica y metodológica del lenguaje de la ciencia a la construcción de la vivencia. En síntesis, en el trabajo aparecen por un lado el comentario, la lectura, el análisis y la crítica de textos provenientes de distintos campos del conocimiento que resultan pertinentes para el tratamiento de la problemática planteada. También, analizo textos, entrevistas y comunicaciones brindadas por artistas de manera directa e indirecta y finalmente, recojo la oralidad, el registro etnográfico, los testimonios de los improvisadores, los registros de terceros y los míos propios.

Con mayor precisión aclaro que, en el primer capítulo, “Epistemologías implícitas” se revisan y analizan, mediante un recorrido histórico-conceptual, las creencias, narrativas, teorías y concepciones que portan las nociones de danza y subjetividad desde paradigmas tan diversos y distantes entre sí como lo son el modelo esencialista de la estética idealista y las reformulaciones epistemológicas, metodológicas, sociológicas, políticas y pedagógicas producidas en el campo del arte contemporáneo en general y en la danza contemporánea en particular, desde la segunda mitad del siglo XX.

La mirada histórica, particularmente la focalización histórico-filosófica de los estudios de danza, me permitieron profundizar en las visiones del cuerpo humano como materia de arte y en las dinámicas de las concepciones de espacio, tiempo y sujeto que constituyen la estructura y la centralidad del problema indagado, en estrecha relación con la experiencia y la vivencia del danzar.

Las contribuciones de la filosofía contemporánea, las teorías del arte, la semiótica de la cultura y del texto, los estudios del *performance*, enmarcan el concepto de arte como su propio sujeto desplegando la dimensión de lo sensible hacia lo cognoscible.

Temas tales como, la democratización de la producción de las obras del arte contemporáneo del siglo XX, la des-subjetivación del lenguaje, los alcances, aplicaciones y definiciones de arte en el ámbito de la teoría institucional del arte, las nociones de arte, artificio y simulacro, la des-identificación del objeto y del sujeto, las sustituciones temporales de acciones y usos del tiempo en la enunciación enunciada, la exploración y el reconocimiento del cuerpo como escena, atraviesan el espacio práctico y discursivo de la danza acercando otros modos de comprender e interpretar la disciplina.

En el segundo capítulo, “Saberes prácticos”, recojo los distintos tipos de conocimiento que se desprenden de los discursos creados por los especialistas de la danza, en el contexto de

la práctica de la Improvisación Compositiva. El recorrido conceptual, plantea dilucidar las nociones de representación y expresión inmersas en la práctica; las cualidades estéticas del conocimiento instruido inscriptas en las sintaxis y semánticas sociales y particularmente, la relevancia de los saberes vivenciales en la transmisión pedagógica.

En esta sección resultan ineludibles las concepciones filosóficas del pensamiento merleau-pontyano en tanto que, ofrecen todo un aparato crítico que supera las distancias teóricas entre experiencia y conocimiento. También aquí, el análisis observacional, proporciona una descripción de la práctica en la que, *lo real* es caracterizado integrando las nociones estudiadas a través de una concepción análoga a la revitalización y acción del presente en la que Merleau-Ponty desarrolla su fenomenología de la percepción.

El análisis se dirige a desplegar la experiencia receptiva en tanto que irrepresentabilidad, invisibilidad-visibilidad distorsionada y alteridad en los modos de relación social.

Indago en la visión crítica antropológica del “Método de Composición en Tiempo Real”, la “Composición Instantánea” y los aportes de la ecología cultural que propone la estética de la emergencia y de laboratorio de Reinaldo Ladagga, como distintas formas de agenciamiento de las prácticas situadas, en tanto que conocimiento incorporado. Las voces de artistas de la danza como Joao Fiadeiro, Lisa Nelson, Steve Paxton, Julyien Hamilton, Fabiana Cappriotti, hacen foco en la práctica, la conciencia corporeizada, el tiempo real como un modo de concebir la corporeidad en un campo gnoseológico que pone a rodar distintos tipos de saberes. Igualmente es destacada la performatividad del lenguaje, el “hacer-hacer” de las palabras que, en el marco de la práctica crea un lenguaje singular de la vivencia.

Finalmente, en el capítulo tercero, “La deixis expresiva” me ubico al interior de mi propia práctica para describir fenomenalmente, la experiencia sensible y el vínculo con lo real en base a la estructura que espacio, tiempo y sujeto dan al cuerpo practicado. El desafío de este capítulo consistió en desplegar la problemática conforme a las posibilidades de sistematización de la reflexión de la vivencia. En este sentido propongo no huir de las palabras por lo que resulta imprescindible reconocer y distinguir la creación del lenguaje propio de la vivencia arraigado en la práctica, de las conceptualizaciones posteriores que la acercan a lo inteligible. Creo que la clave para capturar la vivencia está en la creación del lenguaje *hecho cuerpo* que la transmite y la comenta *in situ*. La metáfora emerge en el acto

mismo de la vivencia expresando un valor afectivo y epistémico que trasciende y en algunos casos desconoce las lógicas sintácticas y gramaticales del lenguaje.

Puesto que, en la práctica de Improvisación Compositiva no existe un lenguaje apriorístico, una sintaxis predeterminada ni del lenguaje ni del movimiento ni de cómo enunciar esos contenidos del cuerpo, entiendo que lo que “aparece” es un dispositivo de comunicación verbal creado como extensión de lo sentido. Por lo tanto las palabras dichas [hechas cuerpo] por los mismos artistas que describen y explican su práctica, son sin lugar a dudas la fuente principal de esta investigación.

Por eso, si bien se ha recurrido a diferentes lecturas en profundidad y en detenimiento de distintos campos del conocimiento en el marco metodológico de la investigación académica, las fuentes primarias como decía antes, se encuentran en la vivencia de la práctica, por este motivo resulta fundamental el uso de la primera persona en la escritura. No sólo se apela al uso del “mi” en relación a mi propia práctica [en el sentido de que soy sujeto de experiencia y sujeto de esa vivencia de la que voy a dar cuenta] sino el “mí” como sujeto fenoménico es decir, como la forma pronominal que enlaza la primera persona del singular al espacio reflexivo de la vivencia en “mi cuerpo”⁴.

Los objetivos de este trabajo se dirigen, en primer lugar, a sistematizar los tópicos que en el campo de los estudios científicos, han focalizado su atención en nuevos paradigmas del arte y lo social, considerando cruces, relaciones conceptuales y modalidades interdisciplinarias con la danza. En segundo lugar, plantear un acercamiento teórico de la danza a la vida práctica de la que surge y en la que se sustenta, con rigurosidad y esfuerzo metodológico.

Por esa razón, esta investigación no pretende ser una afirmación sobre la danza ni multiplicar categorías teóricas cristalizadas en defensa de posicionamientos e identidades estéticas acerca de aquello que pudiera constituir o definir su especificidad. Me interesaría proponer un acercamiento teórico de la danza motivado y sustentando en el hacer danzado y al mismo tiempo, dotar a la práctica de rigurosidad reflexiva y vivencial como una manera de otorgar sentido a la singularidad y exposición de los cuerpos que danzan en el marco de los estudios superiores y la investigación académica.

⁴ No obstante, el “nosotros” de cortesía, también utilizado a lo largo del escrito, tiene la función de interactuar con las distintas voces convocadas en el texto que, al vincularse con la primera persona del singular, en un recorrido atento, plural y progresivo, avanza de manera conjunta en los diferentes niveles de estructuración textual.

Consciente del esfuerzo que supone el trato reflexivo de un objeto que se ajusta a los márgenes temporales de la práctica, la que por definición existe en la acción presente del tiempo que la constituye, he decidido acompañar el texto con un grupo de fotografías que de ninguna manera se proponen como ilustración referencial o documental de los contenidos desarrollados en la tesis. Por el contrario, capturan sólo la dimensión visual de uno de los momentos vividos en el taller en el que compartimos *modos del hacer danzado*, indagando texturas, espacios sensibles, sentidos abiertos sólo aprehensibles en el encuentro autocovocado y empático de la vivencia⁵.

⁵ Al respecto, destaco y agradezco inmensamente el profesionalismo creativo de las bailarinas Ana Castro Merlo y Cecilia Priotto, siempre dispuestas a la experimentación de laboratorio y la generosidad, igualmente amorosa y sensible de Abril Nehme, responsable de la realización fotográfica.

Capítulo 1
EPISTEMOLOGÍAS IMPLÍCITAS



LA CUESTIÓN DEL CUERPO EN LA DANZA TEATRAL OCCIDENTAL⁶

1.1.1 Historizar el problema

Desde los años cincuenta la problematización del cuerpo en los estudios del teatro y de la danza teatral en Occidente⁷, adquiere un lugar preponderante al concebir el cuerpo como un objeto complejo que pone en relación estrategias de hibridación, contaminación y/o disolución de lenguajes y propuestas artísticas concebidas indistintamente para la escena [como es el caso de las performances y de los happening norteamericanos] con la aparición de artistas múltiples de formaciones y extracciones diversas y de públicos devenidos espectadores activos-participativos.

La influencia de los cambios en la concepción y representación del mundo, iniciado por las artes plásticas con el modernismo y las vanguardias históricas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, introduce un nuevo paradigma de representación que ubica al cuerpo como centro de expresión, subversión y trasgresión de los valores ideales que hasta entonces habían consolidado el curso histórico, consecuentemente a la repercusión y dominación expansiva del capitalismo tardío.

Es así como, desde mediados del siglo pasado, las prácticas artísticas neo-vanguardistas que recurrieron a la escenificación del cuerpo, superaron el ámbito de exhibición exclusivo del cuerpo para la danza⁸. A partir de entonces, el cuerpo humano adhiere en la contemporaneidad, a la multiplicidad, heterogeneidad y diversidad de conceptos,

⁶ Agradezco a la Dra. Adriana Barrionuevo la lectura atenta y los aportes brindados para la realización del presente Capítulo.

⁷ Las designaciones, “danza espectáculo”, “danza teatral”, “danza de arte” o “danza artística” se refieren a distinguir la danza, objeto de arte para la historia de la danza, dentro del proceso de constitución de su campo autónomo disciplinar que comienza a forjarse con los fundamentos sistemáticos de la *danse d'école*, a partir del canon clasicista europeo durante la segunda mitad del siglo XVII. Esta forma de arte se desarrolla en los siglos subsiguientes, consolidando durante el siglo XIX sus piezas *balletísticas* más celebres.

⁸ Los *happening* en los años 1950 y en las dos décadas siguientes, impusieron rotundamente el cuerpo en acción como metáfora de liberación y crítica política a las determinaciones sociales. Como sostienen Lachaud y Lahuerta, “[...] en los años 1960 y 1970, rebeldes y utópicos, tanto en Occidente como en Oriente se afirman nuevas reivindicaciones [...] *El antiautoritarismo de la contracultura* pone en cuestión de manera radical la dominación ejercida sobre el individuo y sobre su cuerpo por el Estado, los Partidos, la Familia y los Patrones. Se trata, en contra del orden corporal dominante, de denunciar la servidumbre y la alienación de los cuerpos, de militar para conquistar una libre disponibilidad del propio cuerpo” (2007, p. 98).

de usos, de objetos y prácticas estéticas que componen no sólo el imaginario social del arte, sino también y sobre todo, el mundo ordinario de nuestra cultura, infinitamente mediatizada.

La vanguardia que porta en sus presupuestos teóricos y prácticos la novedad que irrumpe y subvierte a la tradición, toma una actitud extrema ante la pérdida de las referencias unívocas del arte junto al rechazo de las manifestaciones artísticas consagradas, dentro de un contexto socio-cultural profundamente alterado que recurre a valores históricos del cuerpo ideal, trastocando y subvirtiendo sus visiones comunes, con estrategias que cuestionan lo instituido con un alto grado de provocación creadora.

Para sistematizar las diferenciaciones epistemológicas y morfológicas acontecidas en el corazón mismo de la danza teatral occidental del siglo XX [siglo de mayor movilidad, consolidación y desarrollo de su autonomía disciplinar] es prudente reconocer y reflexionar en primer lugar, acerca de los paradigmas que atravesaron las configuraciones del cuerpo y del sujeto durante el curso de la modernidad. Con este objetivo podemos trazar una línea histórica filosófica, desde la concepción dual del sujeto cartesiano en el marco de la filosofía mecanicista, hasta la concepción descentralizada del sujeto en el Deconstruccionismo del siglo XX, atravesado por los avances tecno-científicos del sujeto conectado del siglo XXI y la innovación biomédica y neurocientífica de la actualidad.

1.1.2 Cuerpo objeto

La pregunta por el cuerpo es siempre remisión a la pregunta por el sujeto. La preeminencia de un orden jerárquico de los términos es una cuestión de épocas. Para profundizar en la concepción que toma al cuerpo como objeto, Le Bretón desarrolla una perspectiva antropológica que pone de relieve la visión dualista del cuerpo a la que nos referiremos brevemente a continuación.

La concepción representativa que el occidente contemporáneo tiene sobre el cuerpo humano, fue concebida por la filosofía moderna del siglo XVII y se sostuvo en sus configuraciones intelectuales hasta ingresado el siglo XX, en que se produce un abrupto cambio de sentido respecto del análisis de las potencialidades y alcances socio-culturales del cuerpo.

El dualismo cartesiano constituye el momento de aparición del individuo, escindido en los límites de la materia *extensa* [cuerpo], subjetivado como sustancia pensante [*cogito*] y a disposición de la sustancia infinita [Dios]. En tanto que el sujeto se individualiza de manera escindida, el cuerpo se convierte en una realidad autónoma, externa, despreciada y accesoria. El aspecto racional asume de manera privilegiada la preeminencia ideal subordinando y considerando la experiencia sensible perceptual. Así, la metáfora cartesiana del cuerpo máquina, divide a la persona en dos partes desiguales y esta fractura se muestra como una realidad accidental e instrumental reductible sólo a su extensión.

En el pensamiento de la filosofía mecanicista, el cuerpo no dice nada sobre la persona, es nombrado por Descartes como cadáver, como la parte menos humana, como el espacio de corrupción y degradación contingente de la existencia. Ante la falibilidad del cuerpo, la imaginación, considerada también como fuente de errores, asume junto a los sentidos, su divorcio epistemológico. El mundo inteligible es el mundo de las ideas, el mundo *real* accesible sólo a la conciencia reflexiva en que, la naturaleza humana deja de ser forma viva para componerse en una multiplicidad de objetos, mutuamente subordinados a leyes intangibles.

En esta concepción del cuerpo en el que se extienden estas leyes, el espacio geométrico euclidiano, resulta extraño a las categorías corporales ya que es aprehendido sólo por un entendimiento sagaz. Del mismo modo, la experiencia del tiempo es percibida como la forma que delimita el espacio. El tiempo comparte así, la dimensión espacial al ser medido y aprehendido cuantitativamente. El hombre es entonces, objeto escindido por las mismas leyes transcendentales, donde la línea que conduce el movimiento del alma “choca” en la materia-máquina del cuerpo, provocando su evidencia anímica (Le Breton, 2002).

La ciencia médica también contribuye al conocimiento objetual del cuerpo mediante las intervenciones de prácticas quirúrgicas a cadáveres. En el siglo XVI, Vesalio autonomiza el concepto de cuerpo, planteando la singularidad del hombre por fuera de toda cosmología. Así, la máquina humana, crea la imagen del cuerpo para la medicina moderna cuyas investigaciones proveerán un conocimiento del cuerpo anatómobiofuncional impensado en aquellos tiempos.

Desde esta perspectiva ontológica, el hombre no es su cuerpo. El hombre posee un cuerpo de manera transitoria. No se encuentra allí su sustancia, no hay nada más que materia

susceptible a degradación que sólo da respuestas explicando las condiciones de su existencia efímera.

La metáfora de la máquina coloca al cuerpo en el lugar de la oscuridad, de objeto por fuera del sujeto, de naturaleza manipulable. De esta manera, el proceso de acción civilizatoria de la modernidad, relaciona materia y espíritu, ejerciendo sobre aquella, todo un sistema de represión y dominio a través de teorías reflexivas y operaciones empíricas para controlar y corregir las operaciones del cuerpo.

El cuerpo es el espacio que le da forma al tiempo donde se expresa la muerte. Su representación mimética portará, en la tradición del arte representativo, el lugar privilegiado de los símbolos espirituales del hombre, contribuyendo a visibilizar aquellos aspectos ideales, intangibles, inefables que le exceden como materia.

El código estético del Ballet, heredero del racionalismo estético⁹, es concebido en la corte francesa de Luis XIV, en 1661, como un sistema de habilidades y destrezas de alta complejidad, orientado a borrar y des-materializar, mediante líneas, los límites del cuerpo ordinario. El ideal estético del Ballet proviene de las tendencias refinadas de las nuevas conductas sociales en la esfera política cortesana que responden al paradigma de belleza clásico y a la experiencia estética subjetiva. Así, el cuerpo en el Ballet, es síntesis de los fundamentos epistemológicos clásicos universales: proporción, equilibrio y simetría destacando el principio de legibilidad e ingravidez del modelo apolíneo, ordenado y alejado de todo aspecto mundano e individual. El cuerpo esbelto, libre de toda agitación, imperturbable, inalterable y excelso, concuerda con las leyes de la razón, la proporción y la medida, desterrando todo rasgo de identificación mundana, terrenal, en la figura ideal y la expresión controlada y noble del rostro meditativo¹⁰.

El movimiento romántico del siglo XIX, profundiza aún más la visión del sujeto como expresión sublimada extrema, separado de la materialidad del cuerpo agónico y mortal. El cuerpo, alejado de toda condición natural [sensual y sensorial], objetivado en sus formas geométricas y liberado de su condición opresiva de objeto, compone las formas simbólicas del

⁹ Recordemos que la estética racionalista basa sus principios de creación en las reglas y preceptos de belleza que interpretan la naturaleza conforme a la facultad humana de la razón.

¹⁰ Racionalismo e idealismo convergen en el sistema estético de la danza clásica. La codificación del movimiento idealizado, basado en principios estéticos geométricos fue producto de una racionalización extrema desarrollado con el objetivo de erradicar del sistema, toda referencia al movimiento natural del cuerpo.

mundo espiritual, revelando una modalidad ingravida de lo real que sólo cobrará sentido en la dimensión metafísica de su representación.

La danza teatral occidental encuentra, de esta manera, los fundamentos que constituyen la base de sus cualidades sensibles en la rigurosidad y rigidez de su gramática estético-corporal. La idealización extrema de la representación racionalista de la belleza junto al imaginario temático [fantasmático, alegórico, supra-terrenal, irreal] inscriptos en las literaturas románticas y en la expresión universal de las pasiones humanas, posibilita que el cuerpo, objeto de arte para la danza, se constituya en el depositario de las imágenes inefables consagradas a las figuraciones mimética de los sentimientos humanos. Algo así como, la expresión de lo que no puede nombrarse con palabras, allí donde sólo cabe la palabra para nombrarlo y el cuerpo “mudo” asume entonces, su resonancia “espiritual” e intangible.

Reconocido como expresión universal del espíritu en la materia inteligible, el rango de la impresión visual del cuerpo comporta los valores del cuerpo ilusión: belleza, universalidad y finalidad sin fines prácticos. El cuerpo humano se constituye como objeto de arte cuando alcanza el estatus de obra de arte para ser ofrecido a la pura contemplación. En este sentido podemos adelantar que, el imaginario social de la danza, como arte del espectáculo, se constituyó con arreglo a las concepciones de la teoría estética idealista (Adorno y Horkheimer, 1964)¹¹.

El cuerpo como *médium* de sus cualidades sensibles, jerarquiza la visualización espacial que el movimiento le confiere a la forma. Desde este punto de vista, la propiedad esencial de la experiencia artística de la danza, se encuentra en la imagen autónoma de la expresión que el gesto danzado [el movimiento creado en el cuerpo humano] imprime al espacio. La perspectiva histórica de la danza teatral se dirige también a considerar que, como arte representativa, la danza ha cristalizado un modo de exteriorización del gesto, a través de la utilización del símbolo como figura inherente a su constitución, como sostiene Susanne Langer, la danza se ubica en una hermenéutica unidireccionada en la que se recorta la composición del gesto de acuerdo a su “potencialización” [como pura condición virtual de la forma creada] cristalizando universales legibles de la intuición sensible de la forma en su condición real y abstracta. Como toda imagen artística, la danza “traza su imagen propia de la

¹¹ Volveremos sobre estos conceptos en el apartado siguiente cuando profundicemos acerca de la relación danza y subjetividad.

realidad exterior para objetivar la realidad interior, la vida subjetiva, el sentimiento” (Langer, 1966, p. 21).

En la misma corriente de pensamiento y situándonos ahora en la creación y ejecución personal del bailarín, encontramos que las nociones de potencia y virtualidad, también se ajustan a las concepciones expresivas del gesto. Mary Wigman (1886-1973) construía el movimiento formal sólo como expresión de su ser interior. Para Wigman, la expresión así entendida, proporciona vida, fuerza y sentido a la forma y ésta [la forma simbólica] encuentra justificación sólo, como manifestación de la primera. Sobre el fondo de estas ideas, el bailarín se concibe como individuo, descriptor de sus propias vivencias, enlazado en la fuente del rito primigenio de la humanidad.

En el extremo opuesto de la danza clásica que conquistó la abstracción de un cuerpo humano vivo “libre del pragmatismo de lo orgánico de las funciones utilitarias” (Martin, 1975), la danza moderna universaliza un modelo mimético-sensible en el que, la claridad formal de la geometría es desterrada por el espacio corporal que da lugar al “contenido viviente” (Wigman, 1913) en la fusión de forma y contenido. Desde una fuerte modificación morfológica, la danza moderna despreció al canon formal, estético clásico, en la búsqueda expresiva del mundo informe del sentimiento y las pasiones humanas.

La unión del sujeto y el objeto, según entiende Langer, que observa el mundo creado, particularmente, por la danza moderna en su sistema simbólico de las artes, se produce a través de un conocimiento intuitivo o una intuición intelectual, en el que se manifiesta el espíritu absoluto [un monismo, una idea, una razón], facultando y privilegiando la producción y la recepción artística. Específicamente, el arte simbólico permite conceptualizaciones pero no funciona como un lenguaje, ya que es la articulación de un sentimiento unívoco y no de un concepto singular¹². Al respecto Langer sostiene

una obra de arte expresa una concepción de la vida, la emoción, la realidad interior. Pero no es una confesión ni un rapto emocional congelado: es una metáfora desarrollada, un símbolo no discursivo que articula lo que es

¹² Profundizaremos en el apartado siguiente, las consideraciones que se desprenden sobre este tema con relación al eje subjetividad y lenguaje.

verbalmente inefable, esto es, la lógica de la conciencia misma (1966, p. 34).

El paradigma mimesis-expresión queda particularmente inscripto en la concepción espacial que la danza teatral tradicional refleja en el movimiento, el que refuerza a menudo, la idea de un espacio absoluto, infinito, uniforme, invariable donde el movimiento se manifiesta como una entidad autónoma a él. Según esta argumentación la temporalidad es percibida en relación al espacio recorrido por el movimiento como pasado mientras que el movimiento presente es situado en el acto mismo de recorrer. La figura o impresión, que fija el movimiento en el espacio, se compone como estampas cerradas que determinan una imagen estática. Consecuentemente, el tiempo adhiere en idéntica forma a la del espacio. Un tiempo mecánico, homogéneo, universal en que todos los movimientos cumplen las mismas regularidades.

Estas consideraciones acerca del espacio y el tiempo, podrían explicar la razón que tiende a caracterizar a la danza clásica como “danza de poses” y a la danza moderna como “danza de movimiento” puesto que, el movimiento es quien genera y facilita las formas plasmadas en el espacio y el tiempo actúa como el indicador que ordena y regula poses o instantes privilegiados. El punto que fija la forma es el momento esencial, el trayecto de las transiciones de una forma a otra, no reviste interés en sí mismo. Aunque tomada programáticamente desde visiones antagónicas, el régimen de la danza clásica y el de la danza moderna concibieron, la expresión mimética del mundo subjetivo del espacio exterior o interior en el que se condensaron las visualizaciones de las imágenes corporales.

Para concluir con este primer recorrido histórico-conceptual acerca del cuerpo desde una perspectiva dualista, podemos señalar que, *símbolo como retórica destacada, expresión como clave de inteligibilidad, sentimiento como contenido que da forma, universalidad como mensaje comunicante son nociones que adhieren a la concepción idealista de la danza, donde la belleza [en el caso del Ballet] o el contenido [en la danza moderna] rige la norma de producción y recepción estética y ordena el carácter del artificio creado en el cuerpo.*

1.1.3 El objeto subjetivado

A fines de los años sesenta, el cuerpo toma un posicionamiento diferenciado en los discursos sociales, expresado en nuevas prácticas que convocan a un imaginario de bienestar, de habilidades, de culto, inmerso en el individualismo homogéneo de la industria cultural. La belleza invade el espacio publicitario y la praxis vital es intervenida por la estética ornamental. El cuerpo es el fetiche, el agente central que media indiscriminadamente producción y consumo. Como sostiene Le Breton, “la pasión desenfrenada de las masas por el cuerpo y el conocimiento impensado de la ciencia médica y la industria farmacológica que lo procesan, duplican, transforman, re-acondicionan” (2002, p. 151) profundizan la dualidad heredada de los siglos XVI y XVII en la escisión del hombre y su cuerpo, sólo que en la contemporaneidad, ya no se trata de corregir los errores del cuerpo sino de utilizarlo como salvoconducto, como escape, como huída ante la inexorable acción del tiempo.

El dualismo contemporáneo distingue al hombre de su cuerpo a través de la fragmentación de la unidad de la persona en que, el cuerpo, asume valoraciones positivas o negativas que hablan por y desde su constitución individual. El cuerpo sigue la lógica de individuación de las sociedades occidentales “la inversión de la esfera privada, preocupación por el yo, multiplicación de los modos de vida, atomización del sujeto, obsolescencia rápida de las referencias y de los valores, indeterminación” (Le Breton, 2002: 153). El cuerpo es la identidad que le da forma al individuo, a la sensibilidad narcisista y a las formas de relación por sobre las relaciones de sentido. El cuerpo es el lugar de la ruptura donde se abre el canal de la intimidad como el bienestar y las sensaciones nuevas a explorar, características fundamentales de negociación social, puesto que en el cuerpo se ostentan los signos más eficaces de [des]integración e intercambio cultural. Como vemos, el sujeto escindido, desplaza la dirección de su subjetividad, que anteriormente se relacionaba con la naturaleza y los vínculos de racionalización para su control y dominio, al sentido de personalización y subjetivación del cuerpo.

El cuerpo-máquina conquista racionalmente cada nuevo espacio de rendimiento, optimizando el “ser otro del hombre” por medio de estrategias y garantías técnicas que se sintetizan con la autonomía de la acción y la restricción sensible del entorno donde compiten otros cuerpos. El cuerpo conectado al confort de las prótesis técnicas, como sostiene Baudrillard (1989), reduce el continente del cuerpo. El cuerpo es sujeto cuya identidad

colectivamente creada, inscribe en su aspecto material la certeza del éxito y la aprobación, en la uniformidad indistinta de las masas.

Con este nuevo escenario social, el cuerpo se constituye para la danza post-moderna norteamericana de los años sesenta y setenta, como espacio de resistencia a la cultura hegemónica, sumándose a las expresiones anti-ilusionistas del arte minimalista, con un giro radical en sus concepciones y modos de representación y expresión.

La materialidad del cuerpo adquiere, de esta manera, la supremacía del objeto artístico como fin de la experiencia estética. El cuerpo deja de ser considerado médium, funde figura y fondo y el objeto de conocimiento es también su sujeto en tanto contenido a cuestionar. Su justificación artística aparece sobre todo, en un tiempo y espacio indiferenciado del cotidiano, con el trabajo material del objeto y en el marco de la inscripción literal del contexto.

Por primera vez, la danza problematiza la materialidad de su objeto: el cuerpo es núcleo de reflexión y objeto de conocimiento. Con el giro auto-reflexivo, la danza modifica la concepción espacio-temporal ideal que será decisiva para el cambio del modelo racional al sensible, tanto en las modalidades de ejecución danzada cuanto en las posibilidades de la recepción. Como sostiene Pérez Carreño al referirse a la plataforma del arte minimalista, “con el auge de la fenomenología y de la semiología se favorece a una nueva concepción de la percepción, el significado y la interpretación de las obras de arte” (2003, p. 117).

El cambio de paradigma se refiere a la construcción de un espectador que tiene una aprehensión del espacio como “máquina de sensaciones”, en el que es posible navegar por un lugar vulnerable entre la percepción y la cognición, es decir, entre la exploración incierta y el reconocimiento referencial (Féral, 2004, p. 196).

El espacio, la cognición y la percepción asumen una mirada sesgada respecto de la ubicación del cuerpo. El espacio modifica nuestros modos comunes de percepción, cuanto más espacio abarca la mirada, más se activan los mecanismos sensorio-perceptivos desplazando la importancia de la cognición y el concepto hacia lo sentido. Es por ello que, a mayor grado de impresiones perceptivas de los sentidos, menos preponderancia de la acción intelectual. El espacio de la vivencia, propone atmósferas, estados, antes que decodificaciones racionales. Para ello, el espectador está obligado a atender sus percepciones a través del cuerpo, quien percibe, reconoce y comprende corporalmente.

En el espacio de la vivencia, el espacio visual toma un lugar rizomático, concepto deleuziano que, para Féral, establece una red de sensaciones intersubjetivas. El espacio tiende a alejar las significaciones ya que no es ni portador de un sentido único como configurador de la forma, ni mimético de lo real. Surge de una estructura difusa y reenvía permanentemente a lo subjetivo. Es maleable, impreciso, escurridizo, informe. Para Féral, la nueva sensibilidad, instala al espectador “en un estado, en una atmósfera, antes que incitarlo a decodificar de manera racional [...] obligándolo a estar a la escucha de sus sensaciones primeras antes de que ellas se volvieran objetos de cognición [perceptos, conceptos]” (2004, p 196).

En la génesis de la teoría de la recepción del arte moderno (Jauss, 2002), el espectador es colocado fuera de la pasividad contemplativa de la representación estética clásica, por medio de la actividad de producir interpretaciones frente a los potenciales de sentido disponibles en la obra misma. Para Jauss, la experiencia estética es placer reflexivo que somete al espectador al doble esfuerzo de otorgarle al objeto extra-artístico [con relación a la danza, a la observación de un cuerpo sin atributos especiales] algún tipo de referencia al canon estético y en la inmediatez del acto, a la actividad de conferirle al objeto, indiferente en sí mismo, algún tipo de significación, “[...] el conocimiento que lleva consigo la producción estética no es ningún reconocimiento platónico sino la regla de la producción descubierta en el construir o en el hacer” (Jauss, 2002, p. 60).

El observador se convierte en productor, la cuestión es plantearse la ficción de la cualidad estética, cuando el objeto cotidiano indiferente, afirma a pesar de todo, la postura estética (Jauss, 1986). En otras palabras, se trata de descubrir en el objeto artístico las cualidades estéticas que fundan de manera irreductible las experiencias perceptivas o intelectuales concretas, la experiencia estética particular. Esto se comprueba por las mediaciones a la realidad que la revolución técnica le aporta a los sentidos, revelando que la percepción sensorial del hombre es *históricamente* mutable y que la función del arte será siempre la de proponer nuevas formas de experiencias de la realidad, también cambiante.

Al constituirse como una entidad autónoma, el símbolo o la metáfora no aparecen como evocación de la realidad, nombran su propia realidad. La obra de arte no es signo de otra cosa, es la cosa misma. En la voluntad de formar se descubre su contenido de tal manera que, la actividad artística es una actividad compartida por fuera de toda pretensión unívoca de sentido.

El acercamiento y reconocimiento fenoménico que propone la danza contemporánea¹³ al observador activo, introduce una dimensión material orientada a concientizar y definir sus límites de especificidad y autonomía. Para Steve Paxton, la danza opera a través de los sentidos, cuando se vuelve un arte para espectadores. La acción del cuerpo se relaciona con otros cuerpos, como la música con el oído o la pintura con los ojos, y toma una dimensión diferenciada al situarse como escena, en cuanto que, la acción corporal es recibida a través de la empatía física o la respuesta cinética que el espectador y el bailarín mantienen.

La investigación y exploración del cuerpo, provee a la danza contemporánea su rasgo distintivo mediante la implementación de estrategias de composición del gesto humano, de su potencialidad, análisis y reducción mínima de cualidades sensibles dirigidas a la oferta estética. Al mismo tiempo que resalta al cuerpo como soporte, el gesto actualiza un espacio definido y le confiere a la aprehensión espacio-temporal de la energía empleada, el fundamento del mundo subjetivo creado.

Esta subjetivación del cuerpo en la que el espacio, el tiempo y el sujeto participan puede enlazarse con la noción de “gesto estético”, que, como sostiene Grotowski, “es más el resultado final de una forma viva que posee su propia lógica que el vehículo de figuraciones que representan movimientos anímicos espontáneos o pre-determinados” (De Marinis, 1988, p. 96). El gesto estético se manifiesta como creador de formas y organismos autónomos, portadores o productores de signos. La danza contemporánea utiliza al gesto como productor de signos autónomos [en gran medida auto-referenciales] antes que como comunicador de contenidos universales. En ello radica su pérdida de ilusión, en la extensión de sus límites formales y en el énfasis material de los procedimientos que destacan la apariencia de la forma en la elaboración de la imagen sensorial del espectador.

Con la perspectiva merleau-pontyana de la fenomenología de la percepción, la obra de arte deja de ser pensada a partir de una significación idealizada separada de su corporeidad, para constituirse en cosa percibida. La afirmación objetual del cuerpo otorga a los sentidos la

¹³ Salvo indicación contraria, entiendo por “danza contemporánea” al conjunto de técnicas, producciones y manifestaciones danzadas posteriores a la década de los setenta. La designación permite generalizar, en términos temporales, la continuidad histórica que distingue danza clásica, moderna y pos-moderna [esta última como protagonista del escenario norteamericano]. En este sentido, “contemporáneo” es un término que utilicé más como referencia temporal [histórico-actual] que con relación a la definición o demarcación de un tipo de género, lenguaje o estética danzada.

capacidad de conocer y de aprehender el mundo, en tanto que no hay nada, “una cosa en sí más allá de nuestra aprehensión sensorial” (Pérez Carreño 2003, p.121).

Si la ilusión es la apariencia, la percepción fenoménica de las cosas, y no el engaño, en cada percepción convive “la conciencia de la independencia de una forma real del objeto y la conciencia de una imagen dependiente del espectador” (Pérez Carreño 2003, p.128). Bajo este concepto, la percepción es un acto de síntesis para el conocimiento. A la recepción de un estímulo, se le agrega su significado ya inscripto en la experiencia corporal. Para dar un ejemplo citado por Merleau-Ponty, la mano adquiere previamente la forma del vaso que intenta asir. La experiencia corporal es la base pre-objetiva de todo pensamiento abstracto, y la relación con el espacio encuentra su exterior dentro de nuestro propio cuerpo. Desde este paradigma quedan superadas las concepciones que diferenciaron interior y exterior, materia y espíritu, forma y contenido, significante y significado a lo largo de la historia de la danza, referenciado en la dimensión técnica y expresiva del cuerpo.

El espacio, desde la perspectiva fenomenológica, es percibido por el cuerpo del sujeto, quien produce y quien recibe el movimiento y remite a subjetividades del pensamiento, de la memoria, del imaginario del cuerpo. Pueden reconocerse, en el tratamiento que la danza contemporánea da al espacio, las nociones del espacio en torno a como lo piensa Deleuze (1996), como cualidad, como mapa, como trayecto y devenir. Dado que, el cuerpo de la danza es cuerpo que pertenece tanto al mundo físico como al mundo fenoménico [ambas visiones, estética e históricamente dependientes del mundo ideal], el cuerpo del bailarín, gravita tanto en la aparición de las cosas cuanto en su materialidad concreta, tanto en lo que *es* como cosa física, cuanto en lo que nos *parece* que es.

Para Deleuze, el espacio deja de ser un dato objetivo, es decir que no existe por fuera del cuerpo y es percibido subjetivamente a través de la medición de sus propios puntos de referencia. No es sólo un dominio cognitivo sino ante todo corporal-subjetivo. De la misma manera, el movimiento trabaja con indicadores que remiten permanentemente a nuevos universos de referencia perceptivos y cognitivos en que el movimiento, no es sólo extensión del trayecto dibujado en el espacio sino cualidad. La noción de *cartografía* supone que hay mapas, zonas delimitables, territorios habitables de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio y a lo que sustenta el trayecto. La imagen del cuerpo es siempre transformable, re-tocable. En el mapa del movimiento, la redistribución de callejones sin

salida implica un recorte espacio-temporal, es decir que no hay límites entre lo real y lo imaginario. Los trayectos y las pulsiones, lo real y lo imaginario, remiten uno al otro.

En el movimiento la posición del espacio circundante depende estrechamente de trayectos interiores¹⁴. Cada movimiento conlleva una pluralidad de trayectos que sólo son legibles y coexisten en el mapa, en el universo subjetivo y cambia de sentido según la dirección que esos trayectos elijan. El movimiento es trayecto y devenir, es decir es pura cualidad. Al considerarlo de esta manera, la presencia objetiva del cuerpo remite “necesariamente” a su mundo subjetivo (Deleuze, 1994).

En el análisis que Deleuze realiza según la filosofía bergsoniana de la imagen-movimiento referida al cine, el movimiento no aspira a la descripción de su momento único, sino a su continuidad, a la producción y confrontación de los puntos singulares inmanentes al mismo. Aún si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos o de formas trascendentes o poses, sino a partir de elementos materiales inmanentes o cortes. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste. La figura se presenta en continuidad de movimiento, siempre está haciéndose y deshaciéndose, por un movimiento de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su trayecto (Deleuze, 1994).

El movimiento es una producción de imágenes singulares cualitativas aprehensibles kinestésicamente. La realidad se concibe como una forma abierta donde el tiempo adquiere su especificidad en el puro devenir sin interrupciones. El movimiento consigue un sentido espiritual o mental ya que, no sólo se traslada en el espacio, sino que, modifica, transforma y califica su “duración”.

Siguiendo estas ideas, el movimiento ingresa e intensifica en el cuerpo del bailarín, un plano de permanente modificaciones, de incertidumbres, de transformaciones por los que, no sólo es posible evidenciar el dominio de la extensión espacial sino también su cualidad subjetiva, como expresión consciente del trabajo temporal interno, su durabilidad indeterminada, su subjetividad confusa, su permanente fluir y *devenir* [proliferación y perfecto desorden, lo llamaré el coreógrafo norteamericano William Forsythe].

¹⁴ Pensemos en el espacio inmediato exterior de la superficie de la piel y el interior subjetivo que los estímulos generan.

Parafraseando a Deleuze, el movimiento tiene, así dos caras: es lo que acontece entre objetos o partes y al mismo tiempo es lo que expresa la duración o el todo. En su concepción representativa idealista, deberíamos pensar que la danza no ha sido lo suficientemente consciente de la segunda cara y a menudo configura su contenido simbólico [productiva y sobre todo receptivamente] mediante la apelación y el reconocimiento psicológico, emotivo o narrativo de un estado anterior, lo que traducido al gesto expresivo inmoviliza, fija y ordena un eje de sentido totalizador y una referencia dialógica monolítica.

En síntesis, si la danza condiciona la abstracción al referente mimético del idealismo platónico, la gramática geométrica del vocabulario académico o la exacerbación del gesto de la danza moderna ocultando la superficie corporal; la danza contemporánea, establece un giro en su concepción ideal, ante el reconocimiento material ineludible como generador y creador de lenguajes. Por fuera de las referencias estéticas tradicionales, la danza contemporánea consigue mayor grado de abstracción trasladando sus poéticas a la voluntad de participación y colaboración subjetiva del espectador, lo que necesariamente demanda una nueva adecuación y educación de la mirada interna.

1.1.4 Fragmentos de cuerpos

El arte contemporáneo, se aleja de las diferenciaciones entre las características físicas del objeto y las características denotadas o representadas del mundo. Para la danza contemporánea, resulta obvio que la constatación del cuerpo debiera concebir primero y extrapolar luego, toda tarea de sentido exterior a su literalidad. El hecho de ejemplificar y hacer referencia a los aspectos funcionales y biológicos del cuerpo, no sorprende ya al observador interpelado que observa “cuerpos”. En otras palabras, el cuerpo de danza es un cuerpo social que cuestiona a un cuerpo individual [socialmente construido] mediante un esquema mínimo de percepción que pone en relación objeto y sujeto perceptivo, fundando una relación kinestésica autónoma.

En la danza contemporánea, como en todo el arte contemporáneo, el trabajo artístico cambia de sentido. El cuerpo del bailarín se coloca, como es el caso del arte minimalista, en la fabricación industrial de los objetos “extra-artísticos” en series. Mejor aún, representa el

ejemplar más acabado de aquellos ya que, se esfuerza por ser y permanecer al extremo de sus posibilidades ideales, “naturalizadas” por la publicidad, oponiendo la representación racional del sujeto a la multiplicidad de imágenes intangibles que lo constituyen. Si en la obra de arte orgánica, la subjetividad del artista llenaba el contenido de la obra, su valor simbólico declaraba a éste la regla original, ejemplar y natural de un juicio universalmente válido de concebir el mundo, el arte contemporáneo crea lenguajes y configura mundos análogos a las representaciones privadas de la vida ordinaria, declarando con ello el ocaso de su expresión singular y desfigurando el sentido familiar sobre la validez de la belleza, improbables e inexplicables por fuera de la praxis vital.

El rechazo de la posición hegemónica de un pensar consciente y un ego configurador del mundo (Boeder, 2004), rescata al cuerpo dotado de percepción en el núcleo social y en su ambiente natural, estableciendo vinculaciones de sentido mediante la experiencia encarnada, comunicándolo y compartiéndolo con otros cuerpos a través de un lenguaje corporal intersubjetivo e intercorporal. El hombre aparece determinado y subordinado a lo social consciente de sí mismo como productor de todos los productos de sentido, asumiendo las objetivaciones en los modos innovadores de expresión. Sin embargo, el lenguaje corporal pierde su dimensión y con ello la percepción de un sujeto impersonal como dice Foucault, para darle lugar a una estructura lingüística que lo atraviesa y “habla por él” (1968). También en la lectura que Boeder, hace de Derrida, la figura del hombre se vuelve borrosa y el arte alcanza el estado de una completa alteridad. “Precisamente lo producido en la ficción del arte es la presencia del observador; tal presencia es un espejo lingüístico de las interpretaciones de una obra que no pretende, de suyo, tener sentido alguno” (Boeder, 2004, p. 59).

La danza del siglo XXI coloca al cuerpo fragmentado como superficie y contenido representacional de la diversidad de imágenes tele-publicitarias que buscan identificar al sujeto. El yo disuelto, explotado, atomizado, desperdigado se expresa en el uso de las tecnologías que lo multiplican, lo procesan y lo intercambian. El cuerpo lejos de poseer especificidad simbólica, proximidad mimética con la realidad o corroboración de su naturaleza inteligible, asume una figura informe que se dispersa en continua modificación y transformación de apariencia y significado.

El cuerpo es ahora pura apariencia idealizada que oculta al sujeto como identidad ausente. El hombre soñado, es el *ciberg*, el cuerpo artificial del futuro, ontológicamente

reformulado e intencionalmente configurado por la manipulación tecno-científica. Cuerpos desintegrados por la velocidad y el impacto tecnológico, incluidos en nuevas imágenes cinéticas, numéricas y artificiales. Cuerpos ideales que encuentran una existencia real en la paradoja de su racionalidad extrema. El cuerpo consigue una individuación y una identidad compartida que excluye al sujeto del ciberespacio.

Si la danza conquistó la idea de des-corporeizar rasgos mundanos con la supremacía de valores de belleza, sublimación del espíritu, representaciones anti-materiales; el modelo cibernético continua hoy en la misma dirección, resignificando y enfatizando las dimensiones virtuales del espacio y el tiempo. El cuerpo vaciado de memoria y de historia, deshabitado de un yo, extingue toda subjetividad. El sujeto descentrado que procesa su imagen fija en múltiples versiones, autoafirma y auto-evidencia su psiquis independientemente de su imagen primigenia. El cuerpo se atomiza y al desaparecer en otros, se propaga infinitamente en el holograma. La dualidad del hombre se extingue en ambos polos. No queda nada que no sea necesariamente externo, el sujeto como anagrama de sí mismo se construye infinitamente con elementos intercambiables, tal y como lo muestran la proliferación de pantallas que lo reproducen.

Las distintas teorías del cuerpo analizadas en este apartado, problematizan la noción de cuerpo intrínsecamente vinculadas al sujeto y su identidad. Desde la negación del sujeto hasta su desaparición en la videosfera de la cultura (Baudrillard, 1989) el cuerpo ha favorecido a las exigencias de un mundo que externaliza al hombre, reificando sus prácticas como productos concernientes a un orden naturalizado que no modifica ni altera sus dinámicas sistémicas. La racionalidad extrema del ser social, funda la era de la imagen que homogeniza prácticas y valores. El arte contemporáneo y el gesto irrelevante del artista desacreditan toda justificación singular formándose en el ordenador virtual que organiza la realidad.

Ni sujeto ni objeto. En la era de la imagen, el análisis del lenguaje deviene en formas sintéticas fantasmagóricas hacia una completa inversión de valores. Lo sintético y artificial, reemplaza la adjetivación de la razón. El arte alcanza el punto del no-retorno del análisis (Bruno, 1989), la individualización declara la apertura a infinitas variaciones pero a ninguna medida ulterior. Su forma análoga a los medios televisivos, en el caso de la danza teatral, retroalimenta la estrategia del shock visual, ilustrado por el dispositivo escénico, dirigido a impactar en la configuración perceptiva del receptor. El cuerpo en el espacio, adquiere un

valor funcional prioritario, encerrado en sus posibilidades objetivas, utilizado sólo como efecto de “algo” desmerece su imaginario particular duplicado hasta el cansancio en el espacio de la pantalla. En el mejor de los casos, es un cuerpo que crea un lenguaje que hace posible poner en escena determinada forma o contenido que formula la pregunta por el individuo en reemplazo de lo que otrora implicara la suspensión del pensamiento ordinario ante la universalidad contemplativa de la belleza.

La exégesis del cuerpo parece haber conseguido su grado máximo al punto de dominar toda especulación vital del hombre, aunque atente contra sus condiciones subjetivas elementales debido a la inversión de prioridades que le confiere el status de la pura apariencia. El plano trascendental del arte que en la modernidad remitiera a la condición libre del hombre ilustrado y al goce estético de su dominio, ocupa en la contemporaneidad el espacio de los medios homologados al espacio urbano. La mediatización excesiva de la oferta sensible fabricada como producto por y para el consumo, priva al sujeto de toda independencia de elección, deseo y desarrollo personal (Adorno, 1944).

Finalmente, la danza contemporánea adhiere críticamente a los cuestionamientos acerca de la ausencia de naturaleza del cuerpo humano reducido a un imaginario puramente tecnologizado del arte. En sus propuestas más revolucionarias, formula la pregunta por el sujeto, su configuración y dimensión ética, con relación a la hibridación de las formas y prácticas que evocan un cuerpo que danza, multiforme, en una síntesis inconclusa de su propia evolución histórica.

Ni análisis estructural de sus propiedades descriptivas, ni juicios valorativos fundados en la estética idealista. Allí donde adviene la pregunta ontológica por el sujeto o su sentido, el ritual que convoca antropológicamente la humanidad, crea la dimensión subjetiva en que, la expresión del cuerpo como *movido por otros* se llena de significados errantes que justifican, elogian y celebran la vida.

DANZA Y SUBJETIVIDAD

1.2.1 La relación sujeto, expresión, identidad

La noción de subjetividad, referida a la danza teatral, coloca implícitamente al cuerpo del bailarín como sujeto *de* danza. La preposición *de* enlaza simultáneamente la forma o aspecto visual con el objeto que comunica y el bailarín se constituye así como contenido del medio que lo expone o muestra.

La *expresión*, entendida como representación, caracteriza al sujeto de danza, no sólo por el espacio exterior que permite descubrir un interior oculto sino también, por el rango de apertura y visibilidad en que ese interior [privado, profundo] es percibido de manera empática por otros. En efecto, un bailarín expresivo se esfuerza por transmitir un plus personal [emocional y biográfico] que trascienda el mero soporte visual del cuerpo en movimiento como garante de identidad y comunicación.

Para la danza teatral inscrita en la tradición moderna¹⁵, el reconocimiento de esa singularidad que asoma en el cuerpo [el yo] es la primera condición que sitúa las referencias, evocadas o simbolizadas del lenguaje, el que es concebido como lenguaje universal. El lenguaje del movimiento crea de esta manera, un código que tiende a naturalizar el mensaje que comunica con una unidad esencial, transparente e inmutable entre el interior y el exterior del cuerpo. Así, se tiende a concebir al sujeto, la expresión y el lenguaje dancístico como una misma entidad subjetiva que nuclea, unifica, centra al individuo, como sostiene Félix Guattari “como pura aprehensión pre-reflexiva, vacía del mundo, como foco de la sensibilidad, de la expresividad, unificador de los estados de conciencia” (1996, p. 36). Una unidad que se contempla en un estado subjetivo de cosas que excluye del ámbito de la danza la idea de que ésta trate con representaciones u objetos materiales del mundo ordinario.

Esta concepción subjetivista de la danza tiende a calificar las prácticas de manera objetiva o subjetivamente conforme a los espacios que el sujeto *de* danza permite visualizar. Es decir, según la proximidad y semejanza entre el medio sensible y el contenido emocional

¹⁵ Me refiero a la concepción moderna de la danza teatral occidental, particularmente centroeuropea y norteamericana, que influyó en los formatos escénicos, técnicos y pedagógicos desde finales del siglo XIX y alcanzó su mayor expresión en la primera mitad del siglo XX.

que el lenguaje comunica. En otras palabras, la subjetividad se concibe como el marco de identidad que borra el límite de representación del lenguaje mediante la relación indisociable entre el espacio interior [el yo psíquico y emocional] y el espacio exterior que adquiere la forma objetiva de la experiencia subjetiva. El movimiento danzado permite así visualizar un enunciado privado, oculto y silencioso en el que, “el contenido participa de la subjetividad, dando consistencia a la cualidad ontológica de la expresión” (Guattari, 1996, p. 36).

La hipótesis en torno a que la danza funda su ontología en la esencia emocional y subjetiva del sujeto *de* danza, enlaza la tríada sujeto, expresión y lenguaje como naturaleza inmutable, eterna y trascendente en que es concebida, esencialmente, la subjetividad moderna.

1.2.2 Forma, naturaleza y símbolo

El aspecto morfológico-sintáctico de la danza representa, para la historia de la danza, un problema epistémico con independencia al grado de estructuración, estilo o género con las que, las diferentes técnicas se identifiquen. El espacio subjetivo interior que habita el bailarín, tensiona el artificio de la forma frente a la naturaleza misma del movimiento. Así lo expresaba Susanne Langer en su conferencia dedicada a la danza, al definirla como “una exhibición exterior de naturaleza interior; una representación objetiva de la realidad subjetiva [puesto que, la danza] constituye una objetivación de la vida subjetiva” (1966, p. 18). La tendencia que adjudica a la forma más sofisticada y objetiva de la danza un contenido emocional, establece un modo de recepción, presupuesto en el reconocimiento del marco convencional en que se manifiesta la expresión simbólica del gesto y el movimiento desplegando la dimensión comunicativa de la danza en torno a los sentimientos universales del hombre. En otras palabras, los objetos con lo que la danza trata no parecen pertenecer al mundo “real” sino que se manifiestan animados “por un solo espíritu, un Poder”¹⁶ (Langer 1966, p. 19) dado que, “la substancia de la danza, la aparición misma, consta de esas fuerzas no físicas, que atraen e impulsan, mantienen y modelan su vida” (1966, p. 19) intangibles, inmateriales, incorpóreos.

¹⁶ Destaco el énfasis dado en la mayúscula de la palabra Poder del texto original, usada como metáfora y como descripción objetiva, ya que contribuye a reforzar el enfoque substancialista que será confrontado con otros enfoques teóricos a lo largo de este estudio.

Para Langer que ha leído a Laban, la danza se manifiesta en los márgenes en que el mundo informe de la subjetividad [interior] toma identidad expresiva corporal [exterior] lo suficientemente objetiva como para ser reconocida en la condición inefable y universal que caracteriza al movimiento. Para ser más precisa, los contenidos metafísicos [espirituales y abstractos que transmite el lenguaje] se corresponden con la concepción ontológica del movimiento danzado, cuyas significaciones son transmitidas principalmente, por la naturaleza simbólica y expresiva del gesto.

La cuestión de la identidad *de* y *en* la danza [el rasgo específico distintivo que la hace ser igual a sí misma] nos coloca en un problema que trastoca un sistema de valores en base al tradicional modo de concebir la disciplina puesto que, la identidad supone no sólo determinar la procedencia del modelo ideal al que refieren sus rasgos semejantes, sino también catalogar su estabilidad. Una tradición que tiende a naturalizar y legitimar en sus bases, la creencia insoslayable de que existe en el hombre la condición “dada” para acceder a un modo espontáneo de expresión a través de un medio tan personal y único [pero no obstante universal y homogéneo] como el movimiento.

De esta manera, se tiende a concebir que naturaleza, movimiento y expresión constituya el núcleo indisoluble e incuestionable de la práctica del bailarín. Así, el espectador que *ve* danza fija su estatus de reconocimiento en las atmósferas, sensaciones, conmociones que narran los inefables y [re]conocidos mundos evocados, pese al carácter refinado y altamente sofisticado del artificio creado.

Veamos tres ejemplos paradigmáticos que, aunque alejados en el tiempo, constituyen gran parte de la creencia que nos ocupa. En el siglo XVIII, el suizo Jean Georges Noverre, creador del Ballet de Acción, ubica la danza en el rango de las artes imitativas de la naturaleza con la convicción de que la interpretación de los sentimientos y emociones en los bailarines será fundado en la expresión gestual pantomímica. En la “Primera Carta” de *Cartas sobre la Danza y los Ballets* (1759), sostiene

al ser iguales las pasiones en todos los hombres, no difieren más que en la medida de sus sensaciones; ellas se imprimen o trabajan con mayor o menor intensidad sobre unos que sobre otros y se manifiestan al exterior con mayor o menor vehemencia e impetuosidad (2004, p. 70).

Lo que Noverre cuestiona con énfasis, es la forma de exteriorizar “los movimientos del alma que no pueden limitarse a un número determinado de gestos” (2004, p. 201) puesto que lo que resulta irrefutable es que “en materia de danza, la acción es el arte de transmitir nuestros sentimientos y nuestras pasiones al alma de los espectadores por medio de la expresión verdadera de nuestros movimientos, nuestros gestos y de la fisonomía” (2004, p. 199).¹⁷

En los albores del siglo XX, Isadora Duncan con su particular modo de referirse al arte moderno aseguraba que

la danza del futuro [sería] la danza del pasado, la danza sin escuelas que permitirá al hombre “[...] volver al desnudo, no al desnudo inconsciente del salvaje, sino al desnudo consciente y reflexivo del Hombre maduro, cuyo cuerpo [será] la expresión armónica de su ser espiritual. Y los movimientos de este Hombre serán naturales y hermosos como aquellos de los animales libres. (Duncan, 1902-1903, p. 129).

Isadora creía en una espiritualidad ancestral de la naturaleza humana, cuya forma expresiva “personal, armónica y libre” sintetizaría la imagen del movimiento, única fuente indicadora de formas, libre de toda restricción y prescripción pedagógica. Isadora imaginaba una danza idéntica, armónica y bella como la naturaleza, sin condicionamientos mecánicos ni virtuosos. Sostenía que la danza es mimesis del espíritu que la mueve y expresión del alma que se traduce en cuerpo.

Si para Noverre la naturaleza de la danza se identifica con la estética racionalista puesto que lo común de las pasiones hace que los hombres se reconozcan entre sí en la expresión de la acción dramática del gesto trágico, para Duncan la naturaleza de la danza establece nexos cósmicos y sagrados con un universo espiritual y mesiánico que los hombres sabrán identificar en las fuentes románticas de la naturaleza.

¹⁷ Subyace a estos principios, la idea de que la consubstanciación del interior y exterior del cuerpo, objeto [cuerpo] y médium [alma-movimiento], resultan indiscernibles e indisociables en la danza. Razón por la cual, el debate anulará, en los siglos posteriores, las cuestiones ontológicas de la danza [el ser sujeto] para dirigirse sólo a las relaciones formales sostenidas por prácticas metodológicas y técnicas de interpretación y creación muy diferentes.

Con el mismo impulso y rango de pregnancia cultural, Mary Wigman en la *Filosofía de la danza moderna* de 1933, refiriéndose también a la danza que se consolidaba por entonces y de la cual sería ella misma su mayor exponente, escribía, “la danza es una forma de expresión que le ha sido dada al hombre [...] es una expresión atemporal [...] una necesidad interior [...] un éxtasis espiritual” (1933, p. 143).

La idea de origen, de lo semejante, de lo eterno sólo puede manifestarse en una forma expresiva que permita mediatizar aquellos contenidos espirituales e inmateriales que mueven al cuerpo que danza como los sentimientos, las emociones, los estados psicológicos otorgándoles formas corporales no prescritas con anterioridad.

En Isadora, la contemplación del orden natural del mundo, insufla al movimiento su condición expresiva dándole una forma semejante. En Mary Wigman, la forma semejante se aleja del orden contemplativo para expresarse en el ritual de su propia apertura o condición originaria. En Isadora, la naturaleza nos otorga la intuición del “movimiento de las olas, el viento, la tierra” como la imagen armoniosa, verdadera y constante a la que remitirnos con los ritmos internos del cuerpo. En Wigman, la naturaleza es “la fuerza primitiva” (1933, p. 143) que reside en el interior más profundo del ser. Tanto Duncan como Wigman, conciben la expresión como el medio natural de inscripción corporal, espacial y rítmico que “hace ver” el estado de naturaleza externo e interno al que remite. Para ambas creadoras, la expresión asume el mismo mensaje ontológicamente objetivo que postula *la danza es sujeto*.

Los ejemplos podrían sucederse de manera interminable y todo nos llevaría a establecer que la noción de naturaleza forma parte de los antagonismos estéticos que polarizan escuelas, géneros y estilos tan radicales como el Ballet, la *Modern Dance* y la Danza Expresionista alemana, con sus respectivas pedagogías y particulares formas de definir y concebir el estatus de la danza teatral en occidente, en un alejamiento progresivo del artificio académico hacia formas menos estructuradas y rígidas del movimiento. Sin embargo, la noción de naturaleza es usada también en la plataforma del lenguaje academicista de la danza clásica.

Para Kirstein¹⁸, el vocabulario que se inscribe en el marco de las cinco posiciones del Ballet “no es arbitrario” en tanto que responde a una investigación minuciosa que, en los

¹⁸ Voz autorizada en el campo de la danza, escritor norteamericano y director del New York City Ballet hasta 1989.

últimos cuatro siglos ha combinado “la anatomía en el sentido más vulgar, la geometría planificada y el contrapunto musical” como un instrumento orgánico y efectivo, *instituyendo la naturaleza del lenguaje artístico de la danza*”¹⁹ (Kirstein, 1983, p.17).

En el mismo eje de reflexión, el crítico de arte británico Adrián Stokes, adjudica al *en d'hors*, el fundamento principal del gesto corporal de la danza. Trabajado abierto y “hacia afuera”, el gesto otorga la clave máxima en la conquista de visibilidad y legibilidad del cuerpo del bailarín. La noción de naturaleza implícita, se refiere aquí a una construcción expresiva identitaria que persigue el objetivo de desmitificar, no sólo el lugar inexpressivo del vocabulario tecnológico del ballet, sino de asegurar los rasgos de identidad que éste otorga al cuerpo que danza en tanto que “(...) el bailarín, cualquiera sean las evoluciones de la danza, continuamente muestra su cuerpo al espectador tanto como es posible...” (Kirstein, 1983, p. 17) y “mostrar el cuerpo al espectador tanto como es posible” no es otra cosa que la gran empresa y conquista de la danza: *hacer visible y legible la sustancia intangible del sujeto danza*.

1.2.3 El gesto expresivo

En el contexto histórico y socio-cultural de la época donde se enmarcan las estéticas²⁰ de Duncan y Wigman, el concepto de naturaleza cobra además, un valor estrictamente político. En efecto, desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, la danza enfrenta la concepción ideal del modelo clásico, descalificando el régimen sofisticado del Ballet que somete, aleja y desvirtúa al cuerpo natural, empoderando una expresión simulada y artificial del cuerpo como objeto de arte.

Como decíamos antes, el modelo expresivo de la danza clásica, en sintonía con la racionalidad moderna, es confrontado por la *Modern Dance* a través de un programa que subvierte el ideal clásico, cuyos principios asientan en la legibilidad, armonía, proporción, simetría, levedad y belleza del movimiento por una metodología que busca cerrar,

¹⁹ El destacado en cursiva es mío. Nótese que, la autoridad del academicismo instituye al Ballet como “lenguaje madre” de la danza.

²⁰ También en Noverre, en el siglo XVIII, la demarcación estética de su “Ballet de Acción” constituyó una verdadera revolución a los preceptos de la tradición clásica.

horizontalizar, *pesar* las modelizaciones del gesto corporal. En la base de este nuevo modelo expresivo se impone también un giro sustancial desde la concepción, producción, ejecución y comunicación estética del movimiento danzado.

En sus presupuestos pedagógicos y compositivos, la danza moderna colocará al gesto cotidiano como objeto de manipulación artística con el objetivo de “rescatar” la comunicación universal del lenguaje danzado. Como desarrolla Laban, en la base de su teoría, el gesto es el lenguaje original, arquetípico del cual los otros lenguajes se sirven (1987). La estructuración del gesto es indicado en la organización del espacio como una representación plástica a la que Laban definirá como el *Raumkörper*²¹ o cuerpo espacial. El espacio es así caracterizado como un “partenaire plástico” que rodea, contiene y centra al cuerpo que danza. El gesto expresivo adquiere en la teoría *labaniana* un fundamento racional, que objetiva el mundo sensible en un intento por dotar a la danza de instrumentos de análisis y registros gráficos. El gesto corporal constituye así un medio de representación y comunicación universal cuyo componente emocional identificará a la danza moderna en un viaje introspectivo de drama y alegoría.

Como anticipáramos y no obstante las incuestionables diferencias formales que, además aportaron la observación, descripción y representación de mundos completamente distintos, el gesto expresivo de la Danza Libre Centroeuropea y la *Modern Dance* norteamericana (Bentivoglio, 1985) se compone a través de dramaturgias con significados literarios, históricos, trágicos [míticos, fantásticos, religiosos] constituyentes de la dimensión narrativa e interpretativa del lenguaje danzado.

La expresión es, para el bailarín moderno, la herramienta que *da a ver* los enunciados del mundo irreal en el que el fenómeno corporal se transforma en danza. La enunciación sensible, generalmente convocada o evocada, transmite la correspondencia natural y semejante del mensaje que porta. De esta manera, así se trate de objetos tan inmateriales como los sentimientos, las emociones, los afectos, la condición de humanidad y semejanza implicada en el discurso del movimiento resulta incuestionada y el aspecto formal del lenguaje pasa a un plano secundario donde el movimiento abstrae el contenido ideal, *representado en el plano expresivo del cuerpo*, comunicándolo como un todo integrado, semejante e idéntico para sí.

²¹ Para ampliar los conceptos sobre la *Coreútica* de Laban recomiendo las lecturas de *Danza Educativa Moderna* (1974) y *El Dominio del Movimiento* (1987), traducidas al español.

1.2.4 Crisis de la subjetividad moderna

Promediado el siglo XX, la identidad expresiva de la danza contemporánea se problematiza junto a la llamada crisis histórica de la modernidad. La subjetividad concebida como una entidad fija, estable e invariable abandona progresivamente el espacio expresivo de la danza en una cruzada que formará parte de un nuevo programa estético²², desvirtuando a través de la multiplicidad, dispersión e hibridación de lenguajes escénicos el rango de referencialidad de la danza moderna de la primera mitad del siglo XX. El cambio de paradigma pone en jaque las visiones, hasta entonces incuestionadas, acerca de la unión entre naturaleza, identidad y lenguaje. La expresión, vaciada de un contenido reconocible, permitirá el paso a la experimentación, el juego y la ambigüedad desvirtuando su propio espacio arquetípico de enunciación.

En los años sesenta, la cuestión de la especificidad de la danza y su consecuente identificación se instala en el centro de las preocupaciones artísticas de un grupo de coreógrafos y bailarines norteamericanos que integraron el *Judson Dance Theater*²³ generando un espacio teórico-práctico de reflexión y debate acerca de la institución, los medios y las prácticas regladas y desarrolladas hasta entonces por la danza moderna (Bentivoglio, 1985). Por estos años, la cuestión del conocimiento y la problemática en relación a los aspectos constitutivos del lenguaje danzado protagonizan la escena, cuestionando las referencias expresivas impuestas por la tradición. Los espacios instituidos de producción, recepción, ejecución y difusión de los cuerpos y las obras de danza son desplazados con el firme propósito de desacralizar y despersonalizar aquellos espacios formales, físicos y simbólicos ligados a la concepción natural, expresiva y universal del “ser” de la danza.

La así llamada danza posmoderna [según la designación que Yvonne Rainer da a las prácticas y performances que se diferencian del código moderno, en 1966] al recoger el legado formalista, antipsicologista y objetivista de su inmediato antecesor, Merce Cunningham, abre la práctica reflexiva y lúdica en torno a la experiencia comunicacional de un lenguaje en constante redefinición. En efecto, el grado de eclecticismo de los materiales y las estrategias compositivas que ingresaron al pensamiento autoconsciente de la danza a través de las

²² El que se manifiesta en todos los órdenes: estéticos, políticos y socio-culturales como un programa de vanguardia.

²³ Al grupo, lo integraron Steve Paxton, Yvonne Rainer, David Gordon, Debora Hay, Simone Forti, Trisha Brown entre otros. Robert Dunn con sus laboratorios de improvisación fue sin dudas su principal referente.

performances, tuvo su consecuencia directa en la des-identificación [o “desnaturalización”] del lenguaje danzado. A la manera de John Cage con su premisa “todo sonido es música” (Reich, 1973, p. 29) la síntesis del pensamiento del grupo abordó la idea de que “todo movimiento es danza” (Reich, 1973, p. 29) marcando con ello un giro sustancial en el hacer enunciativo de la danza.

En el análisis que Yvonne Rainier realiza de su *Trío A* (1966, p. 25) dos conceptos resultarán fundamentales para describir el grado de inestabilidad en que es colocada la noción de expresión directamente ligada a la de mimesis. Ellos son: el movimiento como tarea y la diferencia entre la frase y el fraseo.

El movimiento como tarea es un movimiento que no se inventa ni se compone, sino que se encuentra, dentro o fuera de una técnica, de la vida práctica o de la simple ocurrencia. La tarea implica un modo de realización económica desde el punto de vista de la energía utilizada, no virtuosa ni efectista. Pensar el movimiento como tarea es pensarlo como objeto, manipulable y modificable por fuera de cualquier marca personal y representación dramática teatral²⁴.

El fraseo, a diferencia de la frase que une dos o más movimientos consecutivos, se refiere también a “una forma de ejecución” que busca evitar la enunciación dramática de los clímax regidos por “el ataque al comienzo de una frase seguido de una disminución y recuperación al final” (1966, p. 25) es decir, una condición expresiva del movimiento *autojustificada* en el contexto de enunciación y no del enunciado.

En la estructura dramática compositiva desarrollada por la danza moderna [por ejemplo en el sistema Graham], la consecución y acumulación lógica de las tensiones asociadas al imaginario interno de cada exposición permiten la cualidad narrativa del movimiento. El movimiento *cuenta* en función de la descripción espacial [angular] que responde a la repetición estructural de los acentos [principio, medio y fin]. De esta manera, la concentración de energía de mayor intensidad tónica [*contraction*] coincide con el acento fuerte al inicio del movimiento quien además conduce la intención del motivo significado. Pero con el fraseo, el tiempo no puede condicionarse a la narrativa de la cadena de movimiento ya que no define ni

²⁴ Las semejanzas conceptuales con el *objet trouvé* (ready-made) de Duchamps, son ineludibles. En tanto que “tarea” o “trabajo”, el movimiento no asume necesariamente una modalidad diferenciada de su manifestación habitual y cotidiana. El movimiento de la danza para los posmodernos, no se identifica con formas específicas [especializadas] exclusivas y excluyentes de un campo artístico, por el contrario, se manifiestan como “se encuentran o manifiestan” en el hacer de la vida ordinaria.

cierra ningún planteo temático. Por el contrario, al sucederse el movimiento “sin pausas, acentos o quietud” los grados de esfuerzo necesitan conservar la energía efectiva de realización, “como el corredor de carreras de larga distancia” (Rainer, 1966, p. 27), otorgando al movimiento un aspecto completo y autocontenido. De manera muy simplificada, un fraseo equilibra los materiales con la dosis justa de esfuerzo al favorecer la percepción de las transiciones del movimiento antes que a la de las poses²⁵. Un fraseo [compuesto a la manera de Rainer] desjerarquiza momentos espectaculares de exhibición sean éstos técnicos o dramáticos, en pos de la fluidez y continuidad del movimiento, la despersonalización y su des-teatralización.

Así mismo, Rainer sustituye la noción de expresión por la de energía. Distingue dos tipos de energías a las que llama real y aparente. La energía real es la carga de esfuerzo que el bailarín necesita para la ejecución del movimiento. Por lo general, esta energía es exhibida de manera enfática y manifiesta. La energía aparente, que es la que ella adoptará, no es una energía que module o discipline una forma ideal. Se apoya en el control relajado de la ejecución del movimiento. Rainer dice: “lo que se ve es un control que parece engranado en el tiempo *real* y que toma el peso *real* del cuerpo que atraviesa los movimientos prescritos, en lugar de un ordenamiento impuesto en el tiempo“(1966, p. 26).

Los movimientos prescritos no son miméticos pero en el modo de realizar las acciones se reflejará “la calidad exacta de tales acciones”. El empleo consciente de la energía no sólo permite un uso diferenciado del tiempo cuantitativo en el que el movimiento se desarrolla, sino que expresa el grado de relación del bailarín con el medio físico que habita y que permanece invisibilizado. Medio que, a partir de ahora, será destacado como *ambiente*, como elemento *real* donde se apoyan las fuerzas físicas de la danza [de su ser físico] y del sujeto **que** danza en el marco auto-referencial del lenguaje.

Como vemos, es principalmente el rango de *visualidad* de la expresión el que se intenta modificar al “revertir un cierto tipo de ilusionismo” (1966, p. 26) que “hace ver” la naturaleza física, material, real de lo que hasta entonces debía ocultarse. En esta concepción de la ejecución, el cuerpo, el sujeto y el movimiento que danza, cuestionan los espacios legitimados

²⁵ Recordemos que es ésta también la exploración experimental que se expresa en el movimiento moderno, tanto de la *Modern Dance* como de la Danza Libre Centroeuropea.

en la tradición pedagógica y estética en que se transmiten y reproducen los contenidos instituidos del lenguaje.

El cambio del modelo se dirige especialmente a considerar al cuerpo que danza como un espacio de resistencia frente a las normativas e ideologías estetizantes de la modernidad²⁶ y a jaquear los significados que ontológicamente lo constituyeron.

1.2.5 Pensamiento sensible

Concebir la energía como materia de manipulación, marca corporal expresiva y acceso visual del movimiento compromete la forma *no prescripta* de la danza desde un espacio interno y particular ligado a la experiencia sensible y sensitiva del movimiento que “se piensa” y “es pensado” a sí mismo por el medio físico que lo habita.

A la manera de la disonancia que desvirtúa el orden que se concibe “natural” del sonido estructurado²⁷, el movimiento autoconsciente amplifica sustancialmente las posibilidades expresivas del lenguaje dancístico, cuestionando los vínculos tradicionales entre sujeto, expresión y lenguaje [basados en la noción de consubstanciación e identidad del médium expresivo y el contenido] como una entidad fija y determinada. Si la danza, como sostenía Rainer es “difícil de ver” al ser construida con menos fantasía, se comprende entonces la necesidad de acudir a la marca literal y lúdica del lenguaje, configurando un espacio expresivo que modifique radicalmente [lejos de toda simbolización y referencialidad trascendente] la estética subjetiva de “los cuerpos heroicos de la modernidad“, como los llamó la crítica de danza francesa Isabelle Ginot (1999).

Con este grado de variedad y polifonía, la identidad expresiva de la danza contemporánea sólo podría pensarse en términos de una construcción de subjetividades que involucrara de manera colectiva a los sujetos implicados en el acontecimiento. La noción de acontecimiento acuñada por la física cuántica es “un hecho que marca un cambio cualitativo en la estructura de un sistema” (Palti, 2001, p. 65) es decir, es un evento antideterminista que

²⁶ Es la tesis que desarrolla Ramsay Burt en el ensayo “Genealogía e Historia de la danza” (2004).

²⁷ Recordemos que en el orden del sonido, la convención musical de Occidente propone un ordenamiento definitivo de las escalas por cuyos usos se destaca la relación de prioridades en las tonalidades. Esta elección de alturas y jerarquías entre sonidos, es percibido como un conjunto de tonalidades “naturalmente” afinadas, destinadas a la apreciabilidad armónica del oído humano.

escapa a todo orden de clasificación dado que “desafía y transforma las reglas mismas del juego; es un movimiento que no puede clasificarse en términos de la legalidad preexistente” (2001, p. 65). De manera tal que, la identidad expresiva, tan lograda y ponderada en la modernidad, constituye en la postmodernidad un oxímoron.

Las ausencias de marcas gestuales fácilmente reconocibles como expresivas [psicológicas, emocionales] no implican la suspensión afectiva del sujeto que danza. Como decíamos antes, la subjetividad integra los programas creativos como un aspecto más a considerar en la enunciación. Lo que se pone en tensión es la creencia, ligada a la convención, de que la expresión del bailarín se identifique *naturalmente* con la comunicación del lenguaje simbólico que transmite. Cunningham primero, y sus continuadores luego, sabían de la potencia creativa radicada en el juego compositivo del azar y el proceso, al dirigir la observación tanto al comportamiento gestual del bailarín como al del espectador, enfrentándolos “cuerpo a cuerpo”. Así, las subjetividades colectivas modifican y redireccionan la calidad de las estructuras perceptivas instaladas, creando de manera significativa, las relaciones contextuales y semánticas de las “nuevas estructuras” (Palti, 2001, p. 65) y de sus modos expresivos.

La facultad expresiva del cuerpo es indisociable de la acción del movimiento independientemente de los grados de variación y polifonía en que se configuren las vivencias técnicas. Cualquier tipo de ejecución corporal *compromete* el interior afectivo. Basta con cambiar el ritmo respiratorio, la temperatura corporal, la amplificación del radio de percepción, la concientización del medio, tal y como se obtiene con el entrenamiento práctico del bailarín, para fundar una nueva modalidad expresiva cuya forma otorgue al decir de Guattari “una elección ética a favor de la riqueza de lo posible (...) de lo virtual que descorporiza [alejándonos] de la causalidad lineal (...) de las significaciones que nos asedian” (Guattari, 1996, p. 44).

De manera que, al trastocarse “el sistema de visión y pensamientos claramente identificables” la inscripción corporal del cuerpo que danza deviene, como muy bien lo enuncia la investigadora brasileña Dani Lima, “cuerpos humanos no identificados” (2003) puesto que éstos son portadores de una “multiplicidad de citas”, un exceso de mezclas, una diversidad de informaciones que sin duda “atravesan las referencias corporales propiamente dichas” (2003, p. 98).

Si como vimos, el término expresión en la danza moderna, remarcaba el valor de unidad del sujeto y el medio expresivo, permitiendo visualizar objetos emocionales en relación a un dominio natural y universal del movimiento; el término energía nos permite reconsiderar el vínculo que actualiza el diálogo, siempre fluctuante y efímero, entre la experiencia vívida del movimiento auto-contenido y su contexto de realización.

Es en el lenguaje de la danza y no sólo en el sujeto que danza donde el tiempo opera como modulador del espacio visual. El tiempo automodelado por la energía, modifica el rango visible de la expresión y la primacía del contenido legible, pero no lo vacía. Como refieren las hermosas palabras de Bachelard: “el tiempo no dura sino mientras uno lo inventa” (1973, p. 83) porque “el tiempo es esencialmente afectivo” (1973, p. 95).

La relación contingente del sujeto *en* su cuerpo, devela y problematiza el vínculo no natural y ecléctico de las construcciones formales y afectivas en que se desarrolla la danza contemporánea.

1.2.6 Afeciones cognitivas

Las producciones de danza contemporánea que prefieren los formatos performáticos, ponen en tensión, por lo general, las creencias instaladas acerca de la naturaleza comunicativa y universal del lenguaje danzado²⁸, con propuestas que participan en la imposibilidad de establecer una delimitación clara de sus márgenes disciplinares artísticos. El esfuerzo que supone construir el objeto teórico para su estudio, necesita despejar imperiosamente, la creencia tácita de lo que resulta más o menos verdadero, más o menos sentido, más o menos creíble a la hora de realizar, ejecutar y recibir danza. Despejar el concepto de *expresión* como el espacio donde confluyen estas valoraciones otorgando mayor o menor rango de identidad a la danza, nos colocó en la tarea de analizar las concepciones del médium expresivo en su historia.

²⁸ Como piensa Jérôme Bel al ser consultado sobre el idioma inglés utilizado en *The show must go* “la danza no es en absoluto un lenguaje internacional. Si bien fue mi primer lenguaje escénico y la gente dice que uno puede bailar en cualquier lugar del mundo, yo creo que hay muchos problemas de interpretación en cuanto a producción de sentido en la transmisión de ese lenguaje” (Segundas Jornadas de Investigación en Danza, IUNA 2008, 2011, p. 55).

Sostener que el grado de mayor o menor expresión del cuerpo que danza es directamente atribuible a las formas significantes empleadas, es perseverar en la idea de que hay partes del cuerpo que son más expresivas que otras, sobre todo si éstas no han sido moldeadas por la escuela. La práctica de la danza descuida a veces las cualidades comunicativas [expresivas] del rostro y de las manos adjudicándolo a un registro formal, mecanicista y frío como, a menudo, es considerado el estilo de Merce Cunningham. Las críticas enfocadas en este aspecto, tienden a coincidir en que la falta de expresividad se explica por la ausencia de un contenido narrativo, emocional o psicológico de las propuestas formales y racionalistas que las contienen.

Sin embargo, en el marco antropológico donde vive la danza, que no es otro que el de la cultura, conviven una multiplicidad de propuestas y concepciones cuyos enunciados errantes son a menudo comunicados sólo como actos [o gestos] de enunciación. La potencia expresiva de los entornos y contextos de aparición tienden a concebirse como espacios inexpressivos, vacíos de significados dado el altísimo grado de vulnerabilidad y contaminación estéticas que los componen.

Pocas veces se atiende de manera crítica a los espacios de conocimiento que promueven las prácticas instalando la idea de “artificio real” del movimiento, donde la intervención consciente de los materiales y la vivencia de la experiencia del movimiento y del propio cuerpo, desplazan el modo tradicional en que se transmite y reconoce la expresión emocional, psicológica y espiritual del sujeto *de* danza.

De esta manera, la subjetividad tiende a manifestarse con señales vagas que reclamarán al espectador, un esfuerzo de construcción periférico, errante, polifónico, inherente al instante mismo del acto que busca transmitirse.

*No es el sujeto el que crea la danza, es la danza la que crea un sujeto otro al trastocar la naturaleza de su estabilidad identitaria.*²⁹

²⁹ Es esta la hipótesis de trabajo que se desarrollará a lo largo de este capítulo y que atraviesa todo el escrito con distintas perspectivas teóricas y analíticas.

LA DISOLUCIÓN DEL ARTIFICIO

1.3.1 De lo bello ideal a la autorreflexión

Las obras de arte que constituyen las bases del paradigma estético clásico instalaron a lo largo de la historia, una forma de *ver* y *hacer* arte que determinó maneras de imaginar, producir y recepcionar los fenómenos artísticos, “naturalmente” ligados a la facultad contemplativa del hombre para relacionarse con ellos. El modelo que crea el canon estético, valoró durante siglos la posibilidad de apreciar las obras de arte sin mediación crítica. El carácter de apariencia irreal e ideal del arte, sentó las bases teóricas y orientó la clasificación diferenciada de las obras que ingresaron a la esfera autónoma del arte, durante los siglos XVII, XVIII y XIX, destacando dos rasgos inherentes a la base de su programática; la conceptualización de la *belleza* y la modalidad del *artificio* como representación de la realidad.

De esta manera, el sentido de la existencia del arte, encuentra su fundamento y justificación en las propiedades subjetivas “dadas” al individuo para apreciar las obras, indiferente a la existencia “real” del objeto representado y al alcance de su conocimiento. El sujeto contempla el pronunciamiento aparential de la obra en la inmediatez de su experiencia, dentro de un orden espacio-temporal, que suspende y excluye intencionalmente el orden lógico de la vida ordinaria.

Las dos categorías principales que fundamentan el juicio del gusto kantiano, en primer lugar la de ser un juicio de “cualidad negativa” puesto que no es juicio de conocimiento [la obra de arte por tanto no es objeto de conocimiento sino de contemplación] y en segundo lugar la condición “antinatural” de la obra de arte que muestra el “desinterés” del juicio del gusto por la verificación “real” del objeto como existente en la naturaleza [lo que lo constituye como un objeto esencialmente artificial] fundan las bases de la estética idealista prescripta en la historia del arte.

La experiencia estética para la filosofía tradicional, se define por toda aquella experiencia que no ingresa a la esfera del conocimiento, que se opone a la naturaleza y funda su praxis en la aprehensión “ideal” de la misma, emitiendo un juicio “privado-subjetivo” [los

datos de los sentidos le pertenecen al sujeto, no están referidos al objeto] sin intenciones lógicas o conceptuales pero con pretensiones de universalidad.

Con el advenimiento del arte moderno³⁰, el arte traza un giro radicalmente opuesto para su concepción, en tanto que sienta las bases para la construcción de una nueva sensibilidad fundada en la autoconciencia. La pregunta por la esencia del arte, sostiene Greenberg, constituye el centro de su atención. El arte se convierte en su propio sujeto, busca su ontología, su autodefinición. Desde este nuevo paradigma estético, se modifican sustancialmente las condiciones de representación instituidas, desplazando el sustrato ilusionista [lo que el arte o el artista “hacía ver” muy lejos de la realidad] por la afirmación material del objeto y del gesto del artista en la representación. Así, el valor de la apariencia acentuada por lo bello en la estética idealista, pierde estabilidad y avizora el final de la narrativa del arte mimético que concluirá, según Danto, con el *pop art* (1999).

El sistema filosófico hegeliano que coloca al arte en el estadio más elemental del “espíritu absoluto” ya que, el arte no puede prescindir de la materialidad, parece cumplirse superada la última justificación histórica para su existencia, debido a que el espíritu en su proceso de desarrollo y evolución deviene autorreflexión. El pensamiento se vuelve objeto del arte y la belleza como apariencia sensible de la idea, fundamenta la manifestación del espíritu por el arte. El “espíritu transformado” encuentra así la expresión de sí.

En la interpretación que Danto (1999) realiza de la tesis hegeliana se expresa que, a partir del arte moderno no hay validación histórica posible para el arte que sigue, en el sentido en que hasta entonces, cada etapa de la historia del arte se justificó por observación a una relación progresiva y superadora a la etapa anterior. Desde entonces, cada disciplina artística indagará y determinará sus propios medios de producción y exposición que, en diálogo abierto con las teorías del arte, se dirigen a reflexionar sobre el reconocimiento de materiales y la autonomía de lenguajes. Muy lejos de la revelación, las obras se proponen como tratados que analizan, describen e interpretan hipótesis conceptuales referidas a lo que les es “esencialmente” propio.

El objeto de conocimiento desplaza el artificio destinado a la contemplación, acercando los modos de hacer y decir arte hacia la construcción del estatus epistemológico y representativo de la realidad. La pasiva experiencia estética de la apreciabilidad, muta con

³⁰ Según Greenberg ocurrió en 1886 con las obras de Manet y Van Gogh.

grandes dificultades hacia zonas indeterminadas, enigmáticas y eclécticas, que exigen del observador un esfuerzo de reconocimiento y negociación intelectual. Ya no es el artista quien estampa su identidad genial en la obra ni tampoco es la obra supraterránea la que habla por él. Por el contrario, es el objeto quien construye las proposiciones críticas que conforman y definen su identidad mediante la utilización material y simbólica de elementos susceptibles de transformación artística.

En el arte contemporáneo se pierde la referencia de la escala jerárquica de valores. El arte democratiza la producción [ya no hay sólo *una* forma “correcta” de hacer arte] y se amplifica y mercantiliza en la distribución. Las propiedades sensibles no se manifiestan en la superficie de la obra, no constituyen éstas un rasgo distintivo y definitorio para su reconocimiento. Por el contrario, la obra contemporánea materializa y declara el procedimiento de realización escenificando técnicas, modos estratégicos de elaboración y reafirmación de un tiempo de construcción y de uso, conformando una variedad de lenguajes que tomarán sentido *textual*³¹ trascendiendo el de sus propios límites.

El complejo “dispositivo inteligente” o texto artístico, se configura entonces como un “generador informacional” que guarda múltiples y variados códigos factibles de transformación y refuncionalización de manera que, como apunta Lotman, “en vez de la fórmula el consumidor descifra el texto, es posible una más exacta: el consumidor trata con el texto” (1996, p. 82).

En mayor o menor medida, a lo largo del siglo XX, las distintas disciplinas artísticas han orientado sus prácticas contra los modelos instaurados, al punto tal de introducir sobre “lo esperable” de la experiencia estética, un nuevo régimen de visibilidad, de reconocimiento, de comunicabilidad, traducido en la construcción de una nueva sensibilidad. La danza contemporánea, como todo el arte contemporáneo, comparte estas intenciones en pos de reformulaciones dirigidas a caracterizar las dimensiones epistemológicas, metodológicas, sociales, políticas y pedagógicas de la disciplina.

³¹ La Semiótica de la Cultura extiende el concepto de “texto” a los textos artísticos definiéndolos como una compleja estructura dinámica cuya unidad complementaria (la conversión de texto en contexto) se conforma por un material *multivocal*. Sintéticamente podemos establecer sus características especiales de la siguiente manera: 1) la función del texto es dirigir la información a un auditorio; 2) entre el auditorio y la tradición cultural cumple la función de la memoria colectiva; 3) desde la recepción, el texto actualiza aspectos personales del propio destinatario; 4) por su complejidad orgánica, el texto deviene interlocutor autónomo- el receptor dialoga con él; por último, 5) el texto participa del acto comunicativo como fuente y receptor de información en sus relaciones autónomas con el contexto cultural. Lotman; “*La semiótica de la cultura y el concepto de texto*” (1996: 77 a 82).

1.3.2 Modelo y apariencia

Estas teorías del arte se relacionan con las transformaciones acaecidas en la danza teatral occidental durante la segunda mitad del siglo XX por coreógrafos como Merce Cunningham y su socio artístico y compañero de vida, el músico John Cage, quienes profundizaron en el análisis de los componentes sensibles de la danza como rasgos específicos de su existencia autónoma. Un giro diametralmente opuesto a los presupuestos que hasta entonces determinaron las condiciones materiales y expresivas que demarcaron la especificidad disciplinar. Es así como el gesto corporal, objeto comunicable naturalizado en la representación simbólica del sentimiento y las emociones humanas por la modernidad, se abre a la acción experimental de los diferentes lenguajes de la escena [particularmente visuales y sonoros] ligados a los materiales físicos de la composición corporal y coreográfica, con base en la aleatoriedad y la democratización del espacio como conceptos clave.

Según adelantáramos anteriormente, la exaltación formal del lenguaje del movimiento inscripto en el artificio corporal instaurado por la gramática clásica del Ballet como soporte identitario de su función estética y la exaltación comunicativa del sentimiento, sostenido idealmente [aunque con una profunda diferenciación morfosintáctica y morfosemántica respecto a las formas clásicas] por la corriente expresionista de la danza moderna alemana y la danza moderna norteamericana hasta mediados del siglo XX, dan paso a la liberación de prescripciones temáticas, técnicas y expresivas condicionadas por contenidos de corte simbólico, narrativo e imitativo. Es así como, la danza contemporánea de la segunda mitad del siglo XX en adelante, propone diferentes líneas de pensamiento en que, el cuerpo adquiere sentido como objeto de conocimiento que entabla un diálogo con la propia disciplina. A diferencia de los períodos anteriores, es el cuerpo el que interroga a la danza, estimulado y enriquecido por los avances de la biomedicina, las neurociencias y la tecnologización digital de la cultura. A partir de entonces, las diferentes manifestaciones escénicas, describen las potencialidades del cuerpo en observación directa de los bordes que trascienden, desnaturalizando la concepción idealizada de sus rasgos sensibles.

El cuerpo es presentado como artefacto que hace las veces de sujeto- objeto evidenciando el protagonismo de los mecanismos de procedimientos que desplazan la validación de los componentes estéticos ante el abandono definitivo de las formas académicas. La ruptura del referente mimético del idealismo platónico en forma y contenido, donde abrevó

el lenguaje abstracto del Ballet en pos de la imagen ideal del modelo, es invertida hoy por la desemejanza que, no sólo no reconoce ilusiones o apariencias sino que también involucra al observador con su propio punto de vista. Interpelado y al mismo tiempo distanciado, el observador se encuentra ante la imposibilidad de juzgar estéticamente y de manera diferenciada sin recurrir antes a transformar [o deformar] el caos que lo involucra “cuerpo a cuerpo”, en el sistema de signos que aparecen como cualidades. En este nuevo orden perceptual, la desviación de la norma que fija el reconocimiento y la familiaridad con el modelo, tensiona la identidad estética del lenguaje creando un marco de interacción subjetiva con la simulación y la des-emejanza.

“Rota la copia, destituido el modelo, clausurada las jerarquías” finalizan como sostiene Deleuze (1989), los puntos de vista privilegiados y los objetos comunes a todos los puntos de vista en que, la lógica del simulacro se impone. En el simulacro no tiene lugar la representación porque se desconocen identidades y semejanzas previas. Ante los nuevos significantes del cuerpo, la danza se des-idealiza, el espectador pierde rasgos miméticos y con ellos el reconocimiento instaurado de lo bello. La crisis de universalidad del juicio del gusto da paso a la pregunta por la construcción de una nueva y compleja subjetividad, proyectada simultáneamente en tres direcciones posibles.

En primer lugar, la acción consciente del tiempo como configurador de contenidos en un plano formal; en segundo lugar, el eje analítico de una dimensión estética cultural y en tercer lugar, la acción filosófica reflexiva como proyecto creador. Esta son las tres direcciones hacia las cuales se dirige la posibilidad de la experiencia estética que, ante la *reducción* del lenguaje, minimiza y en algunos casos suprime el trabajo corporal, bajo la única indicación del tiempo de la percepción [que coincide con el de la expresión] como soporte material del contenido, subjetivando el objeto y objetivando al sujeto al punto de aprehenderlo sólo en mínimas proposiciones (Deleuze, 1994).

Las llamadas obras inorgánicas del arte contemporáneo, pierden como señala Eco (1988) la unidad interna de las obras orgánicas del arte tradicional que asemejaban la realidad en el artificio como método compositivo de representación. Las obras inorgánicas ocultan y destituyen por definición, el modo aparential en el que el arte huye de su condición ilusoria. Al objetualizarse, adquieren rasgos de una idealidad compleja, enigmática, desconocida en la composición misma del objeto, al presentarse como propuestas despojadas voluntariamente de

toda evidencia inmaterial, afirmando en su paradoja la clausura del paradigma histórico que indicó la identidad y justificación de la dimensión espiritual del arte “protegido” de las otras esferas de la cultura.

En este nivel, necesitamos precisar el alcance epistémico de dos conceptos necesarios para dilucidar la problemática estética que nos ocupa, ellos son *artificio* y *artefacto*. El término “artificio”, en su uso corriente, designa a objetos cuya naturaleza física o psíquica³², real o imaginaria han sido modificados en alguno de sus aspectos con intencionalidad ficticia sobre la naturaleza que los presupone. Para reconocer el *artificio* necesitamos antes identificar el modelo “natural” o la convención en la que asientan los regímenes de representación del objeto. Con el modelo presente al entendimiento, el fenómeno de esta “otra naturaleza” del objeto que nos muestra su “disimulo” o el engaño de su *no ser*, se hace comprensible. Es así que, para acceder al objeto intervenido, “artificial”, debo antes reconocer su existencia por analogía u oposición a la referencia directa o indirecta a la que alude y haber tomado la distancia suficiente para determinar su construcción “ilusoria”. Distancia que opera en base a las modelizaciones de la cultura. El *artificio* presupone y opone simultáneamente arte y naturaleza, apariencia y realidad, mentira y verdad.

Con la misma raíz la palabra “artefacto”³³ es usada de forma objetiva para designar objetos materiales o físicos, que requieren de la intervención de la mano del hombre para su construcción. En la génesis etimológica y estructural de los términos *artefacto* y *artificio* prácticamente no hay diferencias. Ambas se refieren a un hacer diferenciado, a una intervención humana intencional, pero mientras que con *artefacto*, la aplicación de uso circula por un universo material, objetivo, *real* que no requiere ni presupone la identificación del modelo; en *artificio*, es el modelo el que determina las caracterizaciones de su construcción, aplicación y circulación diferenciada.

Mientras que en *artificio* el hacer que connota es subordinado a la idea artística del hecho, en *artefacto* el hacer y el hecho son independientes de la idea de arte, no la actualiza ni la articula, prácticamente la ignora o la excluye.

En las líneas que siguen, me detendré brevemente en la teoría institucional del arte para analizar la accesibilidad de la ilusión creada en el objeto en el contexto social y que parece

³² Artificio: del latín *artificium*, arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho algo.

³³ También del latín *arte factus*, hecho con arte.

escapar a la cosa como tal, cuando el objeto de arte es considerado artefacto. En efecto, la “ilusión” de los objetos del arte contemporáneo o como los llama Dickie, de los artefactos artísticos no descriptivos [en tanto que sus cualidades sensibles no apelan a alguna forma de reconocimiento del arte “del pasado” (Danto, 1999)] “parecen” desterrar al artificio como la forma “natural” de identidad estética pero, aunque confirman su des-idealización a través de la reafirmación de sus condiciones físicas “reales”, *construyen* una *doble* simulación que reproduce en primera instancia su marco de referencia objetual desvinculado de su función habitual, por haber sido creados con tal fin, por desplazamiento o por adaptación del contexto. Mientras que, por otro lado, al confirmar su condición de cosa que busca refuncionalizar sus grados de reconocimiento, desde una abstracción provocada por la distancia que une el mundo de “ser” cosas y parecerse a ellas, somete a objeto de conocimiento el “dudoso borde aparential” por el que sus fines prácticos o representacionales inmediatos no constituyen sentido.

En *El círculo del arte*, George Dickie (2005), considera que los conceptos de *arte* y *obra de arte* son conceptos abiertos debido a su función pragmática, que cambian y evolucionan constantemente atrayendo hacia sí nuevos criterios, por lo que ya no sería posible establecer una definición de arte basado en el desprendimiento de algún rasgo en común sobre las propiedades sensibles de las obras, dada la imposibilidad de establecer un *continuum* que dé cuenta de un conjunto uniforme. Al respecto sostiene, “los criterios que los objetos habrán satisfecho para ser obras de arte serán un gran conjunto disjunto” (2005: 49). A través de las operaciones que los sujetos establecen para designar arte u obra de arte a alguna acción, objeto o situación, se encuentra la relación nemotécnica de “reparar en semejanzas” cuando la identificación no logra establecerse en la inmediatez de su percepción, por eso también se procede a establecer una consideración evaluativa o valorativa.

Dickie distingue entre arte artefactual o arte de no-semejanza refiriéndose a los objetos que tradicionalmente integran el grupo de la clase “obras de arte” y arte de semejanza. Esta clase se caracteriza por productos de la actividad humana creados por la habilidad, por la ingenuidad, por la imaginación humana y que encarnan en su medio material, sensible y público, elementos y relaciones distinguibles. El uso descriptivo de “arte” no tiene contenido evaluativo alguno y es aplicable tanto a objetos tradicionales cuanto a otros miembros de la clase por eso, es posible distinguir entre “artefactos artísticos descriptivos” o como decíamos

antes arte artefactual y “no-artefactos artísticos descriptivos” o arte de semejanza. De esto se desprende que tanto la designación no-artefactos artísticos descriptivos como el uso evaluativo o metafórico de la palabra arte, son convocadas por el modelo que prescribe la tradición. Dickie sostiene

La elaboración de un modo artístico tradicional es necesaria y suficiente para que un objeto sea un artefacto artístico descriptivo. Y el sentido de artefacto artístico descriptivo es básico para los demás usos, por el hecho de que, de un modo u otro, los usos de no-artefactos artísticos descriptivos y los usos evaluativos son parasitarios de los artefactos artísticos descriptivos. [...] decir que un objeto es arte en el “sentido” evaluativo es decir que (si es un artefacto artístico descriptivo) es un artefacto artístico descriptivo muy bueno o que, (si no es un artefacto artístico descriptivo) tiene cualidades semejantes a las cualidades valiosas de algún artefacto artístico descriptivo o algo semejante (2005, p. 66).

Ahora bien, la artefactualidad es conseguida a través de la manipulación intencional que sufre un objeto al transformarse en cualquiera de sus condiciones [físicas, espaciales, contextuales] por lo que deviene “objeto complejo”. Un objeto complejo lo es en tanto que sus características simples, originales, naturales o no, han sufrido algún tipo de cambio voluntario por algún agente. Un artefacto artístico es un objeto complejo [aunque no haya sufrido modificación física alguna] porque es usado para un medio artístico. La condición de arte la otorga la institución o el marco en que es presentado y a tal efecto, reconocido. Dickie nos da ejemplos que tienen que ver tanto con el ámbito natural como con el ámbito socio-cultural en que, los objetos adquieren su condición de objeto artístico por el grado de manipulación al que son sometidos. Sean éstos, objetos de la naturaleza o del mercado, los objetos artísticos adquieren su rasgo de artísticidad a raíz del desplazamiento de función y contexto. Aunque con diferentes grados de complejidad, la alteración física del objeto es prácticamente nula en ambos casos por lo que nos encontraríamos al límite de la artefactualidad.

Trasladando este breve marco teórico al ámbito de los textos escénicos coreográficos que presentan al cuerpo despojado de toda condición artificial, o en otras palabras que reducen

al límite y en algunos casos desaparecen sus presupuestos estéticos miméticos y expresivos, concentrándose en la superficie significante como soporte visible y generadora de sentido, es posible identificar su condición de artefacto sólo por la intervención de complicadas y paradójicas operaciones de reconocimiento. Si por un lado el cuerpo escénico que interpela al cuerpo receptor como objeto natural-cultural “encontrado”, es alterado en su función primaria de objeto ordinario que conserva y evidencia sus propiedades sistémicas y cinéticas frente a la condición “diferenciada” de presentación; por otro, el reconocimiento *con* y *para* textual, la apelación a la referencia socio-cultural y la tensión provocada entre la validación institucional de lo que *no es* y a lo que *no se parece* como primera impresión, establece intencionales rupturas de semejanza, de espacio y de función.

En otras palabras, el cuerpo escénico presentado con características de artefactualidad, ejerce una triple y paradójica actividad puesto que, el tipo de manipulación efectuada para erigirse como cuerpo escénico, no implica necesariamente un cuerpo preparado para la escena o adiestrado según rasgos de semejanza o artísticidad. Como apunta Dickie “los objetos naturales que se convierten en obras de arte en el sentido clasificatorio son artefactualizados sin el uso de herramientas: la artefactualidad le es conferida al objeto más bien que trabajada en el objeto” (2005, p. 68).

En primera instancia, el cuerpo que se hace presente en la escena, se transforma de objeto artístico a objeto simple estableciendo la relación cuerpo-cultura-naturaleza interpelando al “otro” cuerpo, el que observa. [1. De artefacto artístico descriptivo a Objeto A, anula la convención escénica].

En segunda instancia, se constituye como un no-artefacto artístico descriptivo al límite de la artefactualidad, cuerpo escénico- mundo del arte- objeto complejo. [2. De cuerpo escénico a Objeto B, interviene la convención escénica- espacial que antes medió en la situación contraria].

Por último, establece una tercera operatoria en tanto que objeto doblemente complejo, produce operaciones de sentido dirigidas a participar en las valoraciones que lo relacionan con los artefactos artísticos descriptivos [3. Al ser un cuerpo escénico deviene objeto complejo lo que permite la operación de reparar en semejanzas por la mediación de la institución. 3.1 Roto todo artificio contiguo, configura el modelo que se presenta a Objeto C, como objeto que

pertenece a un universo social y que ingresa como expresión o artefacto del sistema del mundo del arte].

Dispuesto en cualquier espacio escénico el cuerpo es: cuerpo escénico artístico, cuerpo natural ordinario, cuerpo extra-artístico social, cuerpo objeto, altera la disposición tradicional de sus rasgos de semejanzas con relación al espacio, cuerpo ideal construye un nuevo modelo auto-referencial y cuerpo artefactual en tanto que prefigura [manipula] su propio tiempo de enunciación. De esta manera, el trayecto mínimo para comprender el uso significativo del cuerpo que no significa otra cosa más que él mismo, toma una dirección que:

- viola presupuestos artísticos convencionales,
- intercomunica en mayor o menor grado de referencia imaginarios opuestos al discurso instituido,
- objetualiza rasgos de naturaleza estética que deliberadamente, rompen con el artificio y
- configura un modelo multiforme de características ambiguas y lábiles que por su complejidad formal *reduplica* el plano de la apariencia construyendo una nueva *idealidad* en los intersticios de realidad y ficción.

En síntesis, cuando la danza pos-moderna descalifica la composición mimética de la subjetividad de la forma contenida en la expresión simbólica, construye un no-artefacto artístico descriptivo que en la clasificación de Dickie puede considerarse del tipo clasificatorio, derivado por semejanzas, lo que quiere decir tener una comprensión básica del *arte* de la danza, haber experimentado ejemplos de arte, haber recibido algún tipo de instrucción que, como objeto doblemente complejo, se configura [luego de múltiples operaciones de reconocimiento y siempre ante la mediación institucional] en los límites de la artefactualidad.

1.3.3 El simulacro y la copia

La permanencia de la distinción platónica entre la cosa y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro instalan según Deleuze “la dialéctica de la rivalidad” por la que se pretende distinguir toda una jerarquía de grados, como pilares de la tradición filosófica,

que enfrenta aquello que es considerado esencial [lo inteligible, la idea] con la apariencia [lo sensible, la imagen]. A diferencia de la copia que está dotada de semejanza, el simulacro es una des-semejanza, están contruidos sobre una disimilitud son “simulacros fantasmas” (Deleuze, 1989). Mientras que la semejanza [la copia] es portadora de una pretensión en tanto que representa la cualidad, la esencia, la identidad superior de la idea; los simulacros construyen otro tipo de imágenes que subvierten, pervierten y atentan contra la idea. El simulacro es una copia de la copia. Mientras que la copia está dotada de semejanza, el simulacro es una imagen sin semejanza. Se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia, “interioriza una disimilitud”. El modelo del simulacro es “lo otro”, incluye el punto de vista diferencial, esquivo lo igual, el límite. Siempre más y menos pero nunca igual. Por ello, tal vez lo más importante del simulacro sea que incluye el punto de vista del observador. El observador forma parte del propio simulacro. La ilusión se produce en la distancia entre el objeto y el punto de vista del observador que construye su simulacro transformándolo y deformándolo.

El simulacro, según Deleuze entiende la distinción platónica, es “el no ser”, es una falsificación que se coloca al final de la participación electiva que diferencia el original de la copia, el modelo de la simulación. La obra de arte es para Deleuze el espacio donde convergen múltiples y divergentes historias. Son distintos “paisajes” para diferentes puntos de vista que se encuentran en unidades divergentes y descentradas que se confunden con la Gran Obra. Este modelo “caótico” es potencia para afirmar todas las series heterogéneas. El simulacro supone el caos constituido por elementos dispares que se comunican entre sí y por un sistema de señal-signo donde todos los sistemas físicos son señales y todas las cualidades son signos. En el simulacro hay divergencias de las series, descentramiento de los círculos, constitución del caos que los comprende, resonancia interna y movimiento de amplitud. En el simulacro el “disparar” es la unidad de medida y de comunicación, la diferencia ocupa el lugar descentrado. La gran oposición entre las representaciones o las copias y los simulacros o fantasmas se da en que: mientras que en las primeras la diferencia se constituye a partir de una similitud o identidad previas [sólo lo que se parece difiere] en los segundos, se piensa la similitud y la identidad con una disparidad de fondo [sólo las diferencias se parecen].

Invertir el platonismo equivale a mostrar los simulacros, romper con el modelo, el original, la copia. El simulacro no es para Deleuze una copia degradada sino que, oculta una

potencia positiva que niega al original y su reproducción. No hay jerarquía posible. En la obra no jerarquizada se produce un condensado de coexistencias, una simultaneidad de acontecimientos. La semejanza y la identidad subsisten pero son producidas con el efecto exterior del simulacro de manera tal que, lo mismo y lo semejante expresan el funcionamiento del simulacro, sólo tienen su “ser” en ser simulados.

La simulación no es apariencia o ilusión, no se opone enfáticamente a lo “real” o lo verdadero porque no lo considera tal ya que el simulacro absorbe todo fundamento. La simulación es el efecto de funcionamiento del simulacro. Desnuda el procedimiento y se presenta como *potencia* de producir un efecto como signo que señala, como máscara que oculta por ello el simulacro no se confunde con apariencias o ilusiones. En su potencia afirma la divergencia y el descentramiento; invierte la representación. Pero no hay que confundir lo artificial con el simulacro, no son lo mismo incluso se oponen. Lo artificial es siempre una copia de copia, destruye para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y de las copias. El simulacro destruye también modelos y copias pero para instaurar el caos que crea.

Adquirido el nuevo nivel de conciencia o autoconciencia, el arte moderno rompe con el paradigma mimético, deja de ser copia de copia, destruye la validación de lo que es o no es arte, acaba con el modelo que prescribió el “usuario” del saber y acaba también con el “productor” que determinó la regla para la correcta opinión. En adelante todos seremos “simuladores” ocupando un lugar de conocimiento descentrado, consciente y relativo para el arte.

En la danza contemporánea, la simulación permite borrar los efectos anecdóticos relativos a la personalidad que lo contiene. Quiere mostrar la superficie expresiva como materia formal, objetual, física, dentro o fuera de la gramática geométrica del Ballet para ser recibida sólo como metalenguaje, al mismo tiempo que introduce materiales externos de composición como el azar, el juego y los comportamientos corporales cotidianos simulados en la escena como agentes desfasados, extrañados.

Su rasgo definitorio se sustrae de los elementos sensibles del movimiento abstracto que crearon la identidad de su lenguaje artístico como sistema cerrado dentro del canon. El énfasis colocado en la virtualidad del gesto, no representado sino simulado, entendido como un “signo que señala cualidad” apunta a la cualidad de ser “un cuerpo” y no “el cuerpo”, como potencia

expresiva que resalta su materialidad, lejos del artificio prescripto en la construcción del modelo ideal en que se cristalizaban los momentos privilegiados, destacados y jerárquicos.

La desidentificación del objeto remite a sí mismo, sin afirmar ni representar nada, opera por transferencias que se extienden en el sistema en el que se inscribe. La similitud tiene el poder de quebrar las identidades al punto de cuestionar formal y normativamente la representación. El cuerpo propuesto a la percepción, simula un cuerpo similar en las diferencias a otros, mientras que la semejanza a un “cuerpo ideal”, extraordinario, queda vulnerada y se torna incierta (Foucault, 1981).

El cuerpo-artefacto, tiene la característica de ser polivocal, hablan en él infinidad de voces que también se apoyan y sostienen discursos entre sí dentro de la compleja red de relaciones dada en la serie. El cuerpo es su propio modelo, similar a otros, a todos. La similitud se da en los cuerpos que, puestos en serie, interpelan la superficie reversible del simulacro. Se multiplican afirmaciones dentro de las diferencias y se desplazan las semejanzas del patrón normativo.

A los conceptos de arte y artefactualidad desarrolladas por Dickie en el marco de una teoría social del arte, junto a las nociones del modelo, la semejanza, la copia y el simulacro tomadas de Deleuze con relación a la poética del arte contemporáneo, debemos agregar la operación del tiempo, indicador, operador, mediador de ilusión en su trato particular con el arte contemporáneo.

La obra de arte es, para Eco, vehículo o expresión física que vive en el tiempo y está sometida por ello, a la ley física del deterioro. Así mismo, su expresión o ejecución se desarrolla en el tiempo y requiere de un “tiempo de recorrido” por parte del observador, y en algunos casos, requiere también de un “tiempo de recomposición” (Eco, 1988). Como explica el autor, frente a la obra de arte contemporánea, el observador se involucra en un “tiempo de recomposición” el que se torna indispensable para la manipulación física del vehículo o de la expresión para gozar la obra.

El hecho de que la expresión se desarrolle en el tiempo no implica que, necesariamente, se produzcan condicionamientos en el contenido. Si pensamos en la danza, al igual que en la música como artes expresivas, el tiempo de su sintaxis puede coincidir con el tiempo de su semántica y el tiempo de ejecución, con el de su consumo. Como ejemplo,

observamos en la danza contemporánea, las piezas en silencio y la manipulación de la expresión del tiempo “real” que, lejos de suspenderlo, lo materializa intencionalmente.³⁴

La exigencia de un plus de tiempo extra en el recorrido [lineal, circular, circunnavegable] aporta un valor agregado a la base de la poética de la obra, que le permite al “usuario” cambiar cada vez su perspectiva y comprensión. Eco ilustra con obras del informalismo y del *action painting* en las que, el espectador deberá descubrir y disfrutar del gesto productivo, es decir, del proceso de realización que revaloriza el propio tiempo de observación. El autor define a esta particular acción y uso del tiempo como “enunciación enunciada”. El ritmo es la forma abierta del tiempo de la enunciación.

Puede haber casos en que el tiempo del enunciado sea casi nulo dado en sólo uno o más proposiciones, mientras que el tiempo de la enunciación, considerando precisamente el del enunciado, se torne larguísimo. En algunos casos es el tiempo cuantitativo, la duración de la obra. La enunciación [quién o qué cuenta] es enunciada [qué se cuenta], es exhibida en su propia temporalidad *en y por* el texto. En estos casos, el tiempo de producción es también el espacio-tiempo de producción del contenido. Sin embargo, la decisión de introducir una óptica temporal explícita en la obra, se deja a voluntad del espectador. La obra puede mirarse sin conciencia del tiempo necesario para producirla.

La danza existe en un presente inmediato al del espectador. Cuando en la danza hay narración, hay representación o evocación de algún tipo de contenido apoyado generalmente en un soporte físico de algún otro lenguaje utilizado en la escena [literario, pantomímico, musical, escenográfico] el que supone un tiempo anterior que alude al referente. La danza clásica y la danza moderna, expresan como contenido una temporalidad enunciada. El tiempo de la expresión es parte del artificio del lenguaje que “capta” el tiempo del contenido. Pero en obras de danza contemporánea, como en la mayoría de las prácticas artísticas contemporáneas, el acto de enunciación forma parte de la puesta en escena como uno enunciado, como cualidad de los signos físicos que se manifiestan.

A la idea temporal de conjunto del intertexto, se suma para Eco, la sensibilidad del espectador que se amplía igualmente, al tiempo psicológico inscripto no sólo en los sujetos particulares, sino en el tiempo histórico o tiempo de la cultura, que permite accionar las disposiciones con las que cuenta para “completar” la obra.

³⁴ Es éste uno de los tópicos que se será desarrollado ampliamente en el Capítulo 3 de la presente investigación.

1.3.4 Recapitulando

Roto el artificio, el concepto de belleza ideal en el arte contemporáneo no tiene lugar. La pretensión kantiana de un juicio del gusto universal conjuntamente a la idea de una subjetividad manifiesta en la percepción espontánea del acto de contemplar, es desplazada por la actividad social que condiciona la configuración de una “conciencia estética” cultural.

La experiencia estética deviene operación compleja de desciframiento donde intervienen indistintamente, la valoración de contenidos [sometido a la huella de su producción, al reconocimiento del tiempo de realización y de su efectivización en el plano de la recepción] el análisis descriptivo bajo mecanismos operacionales condicionados por la cultura y la actualización de saberes de un “objeto textual” u objeto de conocimiento e interpretación, cuya conversión en contexto guarda, según Lotman (1996) la disponibilidad de claves posibles, junto a sus múltiples operaciones de transformaciones y refuncionalizaciones.

Acercándose a los modos de apropiación sensible de la realidad, el arte transita por zonas indeterminadas, misteriosas y eclécticas donde el individuo [artista] y el colectivo [público] que otrora conformaran espacios diferenciados de participación, son homologados como agentes desidentificados en el acto mismo de creación. Ambos convergen *en* y *para* la obra inconclusa que se mira en la semejanza, en lo diferente, en las cualidades señaladas, no ya por la apreciación de sus cualidades sensibles, sino por signos que indican a su vez, otros signos. El lenguaje mimético, inscripto en el oxímoron “cuerpos abstractos” [incorpóreos, incorruptibles, etéreos del arte clásico] que traducía el ideal y la representación geométrica de la naturaleza, deja de “ilusionar” ante la destitución de su patrón modélico.

De este modo, la manipulación deliberada del objeto esconde los rasgos subjetivos de una idealidad compleja. Ante la condición de “ser cosa” del mundo, desplazada o extrañada por su misma naturaleza [práctica- funcional- empírica], la obra de arte contemporánea declara el hecho, al mismo tiempo que postula el interrogante sobre sus grados de apreciabilidad. Distanciamiento de la ambigüedad de *no ser ni parecer pero “ser otro”* en potencia.

La configuración en la otredad, adquiere sentido independientemente al hacer y al hecho de la idea de arte. La reduplicación del plano de la apariencia construye una nueva idealidad en los bordes de realidad y ficción, sin afirmarlas ni negarlas y la legitimación de su estatus, producto del espacio institucional que permite su exhibición, avala el tráfico de disposiciones y convenciones más o menos disponibles en el acto de la enunciación.

Es en el simulacro donde se asienta la diferencia por la apertura o clausura de cualquier interrogante (meta) físico sobre el hombre. La virtualidad como procedimiento permite pensar la similitud sobre la base de lo que difiere y la democratización de su concepto, propone rasgos contingentes y particulares, señalados hacia el interior mismo de los cuerpos puestos en serie.

El observador, parte fundamental del simulacro, participa de la puesta en escena. Junto a la pluralidad de recursos de los que dispone para “conseguir” una experiencia estética, transita la red de sensaciones que monta la lógica del simulacro desde una estructura difusa. De manera alterna, la experiencia viaja por “zonas descentradas” (Deleuze, 1989) remitiendo a lo subjetivo.

El sujeto aparece en la obra como potencia expresiva, inscripto en todas partes no está en ninguna. Reconoce identidades posibles y cambia y muta en el descanso material y evidente de su configuración. Entre sus posibles reconocimientos, el cuerpo es también un objeto que remite a un sujeto inaprensible o por el contrario, el cuerpo es un sujeto que se manifiesta desnudo, extremo, desgarrado, desmesurado.

Asentado en la presencia, construye lenguaje señalándose a sí mismo. En ausencia de su objeto, se convierte en signo de sí. El cuerpo conquista el sueño de la abstracción, rompe lazos representativos y evocativos. El cuerpo genera pensamiento. Siendo inmaterial busca ser no siendo nada, no siendo nadie. Como un trazo de color que tímidamente esboza la silueta de la forma, el cuerpo vacío de símbolos, de mitos, se abre al pensamiento, a la forma primigenia, a la expresión ingenua, a la búsqueda de su identidad.

Sobre este escenario donde ya no hay espacios de privilegio para el arte y la relación estética, el cuerpo escénico parece preferir el dominio de lo cotidiano. En la primera década del siglo XXI, la danza contemporánea reflexiona sobre un cuerpo que establece hipótesis de sentido del ser sujeto. Expresa un sentimiento desemejante que relaciona lenguajes privados desafectados de lirismo. Propone una expresión descentrada, que desconoce su referencia. Exige una intuición culta que construye sensibilidades ordinarias sin modelos, sin trascendencia, sin absolutos.

LA CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

En su *Antropología Filosófica* (1945) Ernest Cassirer sostiene que, como todo organismo viviente, la humanidad construye [desarrolla, coordina, organiza] su “ambiente” a través de la implementación de un determinado sistema receptor [por el cual recibe los estímulos externos] y efector [por el que reacciona a ellos] cuyas partes cooperan y se equilibran entre sí. Pero, a diferencia del mundo animal, el mundo humano opera dentro de este “círculo funcional”³⁵ por medio de una red de relaciones simbólicas que trasciende y transforma el universo físico creando un mundo artificial, una nueva dimensión de la realidad. Así, el lenguaje, el mito, la religión, el arte, configuran gran parte del círculo simbólico que distingue al hombre como “animal simbólico” y lo caracteriza por su diferencia específica.

La actividad simbólica del hombre forma parte de su experiencia y la riqueza y variedad en que se manifiesta la cultura, coloca a la realidad física en un segundo nivel, al punto de aprehenderla sólo por medio de relaciones, acuerdos y convenciones sociales producidas, recibidas y sostenidas en el tiempo por y para la conformación de la estructura social.

En la misma línea de pensamiento, los sociólogos Berger y Luckmann en *La construcción social de la realidad* (1968) explican la tesis de la realidad como una creación y producción social, que se manifiesta de manera dialéctica en dos planos: por un lado la sociedad toma existencia cuando los individuos tienen conciencia de ella; por el otro, la conciencia individual es determinada socialmente. En esta racionalidad adquiere un papel fundamental el lenguaje como primera instancia de objetivación social donde la tipificación de las formas de acción como las designaciones y estratificaciones de roles, adquieren un sentido objetivo factible de aprehenderse de modo independiente a las realizaciones individuales y al margen de la movilidad de los procesos subjetivos asociados a ellos. La reificación, concepto que hace referencia a la apropiación cosificada, material y “natural” del mundo, es una modalidad de la conciencia en que, por medio de una inversión de la misma, el hombre deja de aprehenderse como productor del mundo para considerarse como su producto. Por medio de las reificaciones, las estructuras de pensamiento, el comportamiento social y las instituciones

³⁵ Cassirer toma de Uexkül la noción de “círculo funcional”.

tienden a ser consideradas “naturales” concediéndoles un “status ontológico” independiente de la actividad y la significación humanas. Es en este estadio donde juega un papel fundamental la legitimación como instancia de producción y recepción de valores y también de conocimiento por medio de la estabilización del orden que atribuye validez a las prácticas desde un punto de vista cognoscitivo y normativo. Para los autores mencionados, la legitimación atraviesa diferentes niveles superpuestos empíricamente siendo el cuarto [el nivel teórico que trasciende la aplicación práctica] el nivel más amplio de legitimación constituido por los “universos simbólicos” los que arraigan en la constitución del hombre, referidos a procesos de significación de realidades que no son las de la experiencia cotidiana. Es en este nivel donde se da el grado más alto de integración significativa. Aquí, el universo simbólico se concibe como la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales. El arte, su producción y recepción forman parte, al igual que el lenguaje, de este universo como un modo de interpretar la realidad y ambos, lenguaje y arte oscilan entre dos polos opuestos el objetivo y el subjetivo como elementos que al mismo tiempo que los constituyen, los problematizan.

La capacidad del hombre de operar por abstracciones, adquiere por lo general, un carácter definido dentro de una estructura teleológica, ya que en cada acto verbal y en toda creación artística hay un propósito, un fin movido por una voluntad cuyo objetivo final está dirigido “a otros” dentro de las posibilidades más o menos estables de acción comunicativa.

El simbolismo a través de sus principios básicos: universalidad, validez y aplicabilidad general, es la operación antropológica que abre el mundo específicamente humano, es decir el mundo de la cultura. El lenguaje es así el medio de expresión adecuado donde se establecen relaciones espaciales universales dentro de una estructura sintáctica y lógica definidas. El lenguaje proposicional [en una capa superior al lenguaje emotivo] genera las imágenes que constituyen el recurso técnico para la composición del pensamiento (Cassirer, 1945). Los símbolos adquieren funcionalidad operacional, designan, construyen, explican, proporcionan significado a las relaciones aisladas consideradas en un sentido abstracto.

En síntesis, el hombre adquiere en el vínculo colectivo, la capacidad de operar por abstracciones desarrollando tanto su faz productiva como receptiva para el conocimiento, aceptabilidad y legitimación del mundo en que vive [en estrecha dependencia de su

comunidad de sentido] transitando objetiva y subjetivamente por espacios indistintos de la conciencia individual y social.

Con relación a este marco teórico, la danza es también considerada como un arte de ejecución específicamente expresivo o, como un arte representativo que crea imágenes corporales, subjetivadas en la aprehensión del mundo. Frente a estas dos posibles concepciones, la danza es el arte que reproduce [representa] simbólicamente aspectos subjetivos y objetivos del hombre al relacionar aspectos de la vida interior con objetos o situaciones físicas de la vida en que se enuncian narraciones biográficas, literarias, históricas, religiosas, entre otras. En este sentido, la danza comparte con las demás prácticas y disciplinas artísticas ambas dimensiones que se dirigen a distintos modos de “descubrimiento” de la realidad [interior o exterior] por medio de la construcción de imágenes o representaciones mentales, cuyo carácter *inefable* establece códigos de interpretación vinculados, productiva y receptivamente a aspectos intuitivos, emotivos, afectivos y perceptivos del hombre.

Los componentes sensibles de la danza, sobre todo el visual; su carácter expresivo, indecible, no escapan a la imitación que como hecho irreductible a la naturaleza humana se manifiesta por medio de un proceso constructivo que no reproduce la realidad sino que la recrea. El paradigma de producción y recepción de base mimético- expresivo facilitó, como ya hemos analizado desde distintos enfoques teóricos en los apartados anteriores, la indicación de una *lectura simbolizante*.

La idea de símbolo que, como sostiene Lotman, “está ligada a la idea de cierto contenido que a su vez sirve de plano de expresión para otro contenido más valioso culturalmente” (1995, p. 144) permitió por su fuerte carga icónica que el plano de expresión de la danza [el gesto corporal altamente sofisticado, artificial, antinatural] conservara la correspondencia del significado, ya sea que se tomara al símbolo como vehículo comunicante de una esencialidad suprema y absoluta o como contenido de un lenguaje perteneciente a otras esferas de la cultura, es decir como resguardo y tesoro de la memoria cultural. Para Lotman el símbolo es el elemento estable del *continuum* cultural, que traduce al plano de la expresión rasgos de semejanza con el plano del contenido aún, cuando aquél en su aspecto puramente formal [significante] se distancie de éste por las especificidades del lenguaje. Dicho con otras palabras, el símbolo establece parámetros de reconocimiento frente a otros signos tanto de la realidad semiótica como extrasemiótica. Frente al texto artístico recorre los aspectos de su

organización interna determinada por la realidad histórica, por la relación con otros textos y por las regularidades constructivas de la obra con un todo. Lo que es leído simbólicamente en la obra, a menudo sólo se encuentra esbozado en el texto que se exhibe. Su potencialidad radica en el arraigo colectivo, en la validez de sus inferencias sociales, contextuales y paradigmáticas.

El significado de las obras de danza aparece mayormente vinculado a la naturaleza simbólica de aquellas referencias provenientes de narraciones y evocaciones de contenidos textuales [literarios, rituales, biográficos] anclados en el rasgo contemplativo de la recepción, no obstante la distancia connotada por el artificio. Es este rango de accesibilidad el que pierde vigencia a medida que la danza avanza reflexivamente en la definición de su autonomía, con el rechazo explícito al idealismo, el romanticismo y el expresionismo. Podemos afirmar que, la autoconciencia de la danza conduce a un cambio paradigmático en sus manifestaciones que desestabiliza subjetividades [tanto productiva como receptivamente] vulnerando sus códigos estéticos y trascendiendo los límites artísticos que hasta entonces demarcaban qué era y qué no era danza.

A continuación me voy a detener en las teorías y enfoques que explicitan este cambio de paradigma, particularmente en el enfoque semiótico, con la intención de profundizar la reflexión acerca de la construcción de nuevas subjetividades requeridas por el procedimiento textual de las obras de danza contemporánea. Las mismas, instalan al cuerpo como posibilidad, al margen de una estructura que profundiza en los elementos icónicos significantes y reformulan los componentes retóricos, puestos a rodar como dice Andacht, “en los senderos de la interpretabilidad potencial” (2003, p. 86) y en la necesidad cultural de configurar nuevas formas, pese a la condición virtual de las mismas.

1.4.1 La lectura simbolizante

Como “un mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura” (Lotman 1995, p.156) el símbolo es siempre un texto [tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido] es decir que posee un significado cerrado, unívoco, definido que actúa de manera “natural” como programa nemotécnico de la difusión oral. Como ya lo expresáramos,

si el símbolo es interpretado de manera racional, es decir que establece relaciones cognoscitivas para su reconocimiento, su significado traduce del plano del contenido la adecuación al plano de la expresión. Si por el contrario, el símbolo arraiga en una verdad esencial, mística, absoluta, el contenido “titila irracionalmente” a través de la expresión y permite el paso de lo místico a lo contingente. Es por ello que la naturaleza del símbolo es para Lotman, doble y mutable. Por una parte se realiza en su esencia “eterna”, invariante, repetida y al mismo tiempo se transforma en las variantes del contexto cultural dado. De este modo “su esencia invariante se realiza en las variantes” (1995, p. 146).

Si tomamos como ejemplo la tradición inscrita en la historia de la danza moderna alemana de corte expresionista, especialmente en la figura de la coreógrafa, pedagoga y bailarina Mary Wigman, vemos que la estilización del gesto, el uso de máscaras, el trabajo en silencio y la inclusión de otros objetos escénicos fuertemente destacados en su función expresiva, se orientan a la representación espiritual del mundo subjetivo de la artista en que, el símbolo preexistente en la memoria de la cultura induce al espectador a creer en una completa semejanza de mundos paralelos [la expresión traduce por lo general, la emoción interna análoga a la caótica condición humana de entre guerras] validando convencionalmente la referencia, la reminiscencia o la cita aludida en el texto escénico. De este modo, el contenido textual trasciende sus propias fronteras para realizarse en la conciencia colectiva. Su valor textual [artístico] radica en la efectivización, repetición y adecuación del elemento nemotécnico simbólico como operación infalible de reconocimiento.

Recordemos que para Langer, el arte simbólico permite conceptualizaciones pero no funciona como un lenguaje, ya que es la articulación de un sentimiento y no de un pensamiento. En el pensamiento simbólico sobre el arte, la comunicación es posible a través de una revelación [la facultad contemplativa del hombre] de la forma simbólica es decir, del artificio que nos permite elaborar una abstracción de la ilusión primaria que la define en su variedad específica, en el caso de la danza, de “la virtualización del gesto humano como reino del poder” (Langer, 1966).

Símbolo como figura, figuración como semejanza, mimesis como expresión, expresión como esencia.

La danza moderna de comienzos del siglo XX funda su identidad bajo la paradoja del arte canónico planteada por Lotman según el paralelo que el autor realiza con relación a las

lenguas naturales. Si bien es cierto que es un sistema que sirve a la comunicación con un léxico limitado y una gramática normalizada, análogo a las lenguas naturales en que el texto se realiza, con una completa automatización del plano de la expresión y la máxima libertad del contenido del enunciado. En la danza moderna el paradigma mimético-expresivo, fija el contenido [el campo del mensaje se canoniza al máximo] mientras que se percibe en el proceso constante del trato no automático. Así, en la “paradoja informacional” de la cultura como texto (Lotman 1996) el texto establece tipos canonizados, estables de codificación, pero al mismo tiempo no automatiza su lenguaje y no posee libertad de contenido.

El símbolo es el medio de apropiación más directo y natural en la recepción de las obras de arte que, como “bien simbólico” perteneciente a la cultura, es un elemento tranquilizador [asequible] puesto que el objeto artístico se constituye como parte del contenido de la realidad contextual.

1.4.2 Naturaleza y representación

Los objetos materiales e inmateriales del mundo circulan por la conciencia colectiva, decíamos, como objetos simbólicos entrelazados en complejas redes de comunicación verbal y no verbal. En la base de esta operación se ubica la noción de semejanza que dispone, clasifica y jerarquiza la representación del modelo al que acompaña y da a conocer. En el estudio que Foucault realiza sobre Magritte (1981) la semejanza se manifiesta en relación a la afirmación, en tanto que, el parecido supone la ley, la inclusión de un lenguaje cuyos elementos son reconocidos como existentes y portadores de significados, y otros como inexistentes. La semejanza es un medio de transferir códigos ya que ella misma es algo codificado. Opera por juicios dentro de operaciones lógicas. Puesto que pertenece al orden del pensamiento no es por tanto propiedad de la cosa, es una operación de conciencia que trabaja a nivel cognitivo de lo percibido ya conocido, visual y auditivamente. La semejanza se instala en la red de relaciones culturales para dar a ver lo que es bien visible, “para afirmar de manera unívoca la cosa” (Foucault, 1981, p. 63), para duplicar certezas y evitar ambigüedades. Los límites de la artísticidad definidos por el canon académico clasicista, responden a siluetas familiares del modelo ideal, puesto que, la semejanza

tiene un *patrón*: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica (Foucault 1981, p. 64).

Foucault sostiene que, si pudiéramos considerar a la cosa y a la palabra como entidades autónomas que en principio se oponen, tendríamos dos espacios diferenciados de aparición con características propias. Mientras que la cosa es percibida como “dada”, como existente, como materia, como realidad, en la esfera de la percepción directamente emocional; la palabra, distanciada del mundo de los objetos por su rasgo auditivo y sonoro adquiere la propiedad de signo, de sustitución, oponiéndose al carácter fidedigno de la cosa por su tangibilidad. Pero sabemos que las propiedades de la cosa se manifiestan a través de la cultura sobre la base de la palabra que opera en los diferentes rangos de convencionalidad y naturalidad a través de representaciones miméticas que tienen un funcionamiento semejante en su propia dinámica.

Entre el juego de la cosa [naturaleza, realidad material] y la palabra [convención, ley, arbitrariedad] se establecen diferentes grados de registros semióticos apoyados en el registro perceptivo de una y en la imagen representada en la otra.

Parafraseando a Foucault, en el origen de esta problemática de aparición y representación entre “las palabras y las cosas” que manifiestan el problema de las relaciones entre percepción y lenguaje, sale al cruce en un grado mayor de complejidad la pareja imagen-lengua como espacios de representación autoconvocados. En esta “clausura imaginaria”, como la llama Metz (1972, p. 14) interviene todo el movimiento de la cultura ofreciéndose a los efectos de la figura y el discurso como lenguajes interrelacionados que, lejos de oponerse de modo simple, se encuentran implicados en la semiología general como entidades puramente relacionales.

La imagen es antes que nada un modo de representación, un sistema de significación. La analogía visual admite variaciones cualitativas del mismo modo que la relación entre los objetos se establece desde diferentes soportes de semejanza según sea el tipo de cultura. Hay en la semejanza la conformación de un sistema integrado por altos grados de iconicidad, por

relaciones lógicas y también por mensajes no-visuales. Jean Louis Scheffer caracteriza a la imagen como propia de un “sentido investido” (1972, p. 272) en ambas acepciones del término. Por inversión de su práctica reproductiva [duplicar lo real] y por la investidura que reafirma el proceso sensorial [la visión, la vista]. El autor sostiene que el nivel más pertinente de la imagen es la unidad perceptiva la que aparece como origen, como mimesis, como repetición inaugural, es decir, como producto “residual” [analógico] en relación a su producción semántica de base estrictamente institucional. La base mimética como única ley semiótica lingüística y figurativa en relación al lenguaje no diferencial.

Sin embargo, la imagen artística, denota un campo semántico que opera en una estructura general de la representación, a menudo se piensa como afora del discurso y como lo contrario de la figuración. Por su facultad de síntesis, en la imagen siempre se encuentra el motivo de una ficción del origen del hombre, del signo, del lenguaje. Por eso, para Scheffer, la imagen ya no es más el reflejo del objeto sino imagen del trabajo de producción de la imagen, es decir, de sistemas mayores, exteriores y múltiples a la idea de representación tradicional.

La imagen artística se codifica sobre el cuerpo general de las figuras retóricas, en la distancia entre el discurso y la reproducción de lo real. Es por ejemplo el caso de la naturaleza muerta que como representación de la cosa, semiotiza la ilusión de naturalidad creada en pos de un reconocimiento auténtico que cuestiona los límites de la convención. Pero también es el caso del “resguardo de identidad del parecido” en la imagen fotográfica como objeto y en el retrato, como signo artístico. En todos ellos la noción de semejanza opera en distintos grados de convencionalidad, de reconocimiento y de productibilidad de la mirada perceptiva.

La idealización del cuerpo “imaginado” por la danza teatral occidental, clásica y moderna, concebido como cuerpo excepcional, extra-cotidiano, reafirma en el plano expresivo la formalización de un lenguaje que naturaliza la manifestación del contenido en correspondencia mimética con el tema. Así, el “contenido” se enlaza en las formas expresivas o significantes del lenguaje, como un agregado que informa y facilita la comprensión e interpretabilidad de los significados, a través de los datos y las narrativas aportados por otros sistemas escénicos [visuales y sonoros], textuales [argumentos, relatos literarios], paratextuales [crítica periodística, programas de manos, declaraciones previas de los realizadores] entre otros.

La ficción que pone a rodar este paradigma de representación construye una imagen mimética con referencia a un mundo real configurado por la palabra. Los temas y materiales de la danza moderna trabajan con impresiones y expresiones del mundo “natural” en compatibilidad socio-histórica con las expresiones simbólicas del mundo. La desolación, barbarie, angustia de los temas coreográficos, contribuyen en gran parte del siglo XX, a establecer el patrón dominante de lo semejante. La figuración corporal es así, atravesada por la intensidad cultural en que estos sustantivos abstractos son comprendidos e “incorporados” con un cierto orden de correspondencia y univocidad.

El arte y la realidad autoimplicados en una misma dirección de sentido, crean la imagen semejante del mundo que da cuerpo a la humanidad.

1.4.3 Traspaso de lo místico a lo contingente, el icono y la percepción

En las teorías estéticas tradicionales, principalmente en la estética idealista, el arte goza de una existencia *a priori*, esencial y eterna justificada en la noción de inmanencia. La universalidad de la ley de la recepción, coloca a la obra de arte en el espacio de la contemplación, como un lugar estable, invariable y permanente. En la convención, se expresan de manera indisoluble, los rasgos místicos que rodean la creencia sobre la existencia de un solo Arte que enaltece el espíritu del hombre mediante una experiencia extraordinaria análoga a la experiencia religiosa vehiculizada por la fe.

La demarcación histórica del Ballet como género artístico comparte con la estética idealista los rasgos de la recepción contemplativa dirigida al reconocimiento de “otro cuerpo” para la escena. En efecto, la plataforma de la danza clásica, como un sistema autojustificado, basado en la visión tecnológica del movimiento y la creación de artificios coreográficos crea una sintaxis autosuficiente y autorregulada en la figuración de líneas abstractas. Esta visión del cuerpo y el movimiento, estableció originalmente la especificidad del lenguaje artístico danzado [fuertemente racionalista] y en consecuencia, la delimitación de lo que era o no era danza. Desde este punto de vista, el carácter representacional de la danza ubica al cuerpo bajo un principio de proporción y simetría, orden y belleza que regirá de manera inmutable su curso histórico, siguiendo al canon de belleza neoclasicista. Una representación mental, ideal, sin

referencia a un mundo exterior que adquiere, en la materialidad del cuerpo los signos de una superficie representacional no fenoménica.

Del mismo modo, la codificación de la pantomima en el siglo XVIII [sistema de comunicación narrativa basado en la arbitrariedad de movimientos imitativos transformados en signos gestuales “mudos”] con asiento en la representación de la palabra no dicha, desplazó tanto a los movimientos funcionales del cuerpo cuanto a los movimientos liberados a las emociones, con arreglo al mismo sistema cerrado y unívoco de representación. A este orden de representación corresponde también, el punto de vista del espectador ideal de la concepción renacentista. La valoración del espacio central a través de un único ojo inmóvil que alcanza la totalidad del espacio racional infinito, constante y homogéneo³⁶.

El cambio radical del modelo de representación introducido por el advenimiento del arte moderno y llevado al extremo por la acción de la Vanguardia en los albores del siglo XX, postula al arte en el marco de su autoconstitución. El arte asume conciencia reflexiva y crítica problematizando la dimensión de lo artístico en el ámbito social, cuestionando materiales, lenguajes, la institución arte, el estatus del artista, los modos de producción y recepción, entre otros.

Como hemos analizado en los apartados anteriores desde una perspectiva histórico-conceptual, en la danza este giro epistémico se produce en la década de los sesenta en el marco de la llamada danza post-moderna norteamericana. El antecedente directo del Nuevo Formalismo, con Cunningham y Nikolais como principales referentes, impulsados por una búsqueda des-idealizada y despersonaliza de la danza, encuentra su curso cuando los artistas y *performers* exploran un nuevo programa que lleva al extremo aquellos principios fundantes.

El proyecto postmoderno funda sus principios en la experimentación de movimientos libres no prescriptivos, con el objetivo de postular un cuerpo que es aprehendido en términos fenomenológicos, acercando la acción danzada a la vinculación vanguardista de la relación arte y vida. Además, la democratización del espacio como un lugar de intersección de distintas líneas de fuerza, la ampliación y flexibilización en los recursos compositivos, la

³⁶ La llamada danza de creadores con Isadora Duncan a la cabeza, mantiene la misma categoría de representación aunque con una morfología radicalmente opuesta que la aleja del racionalismo clásico. La concepción romántica del movimiento, también idealizada desde una visión mística o religiosa, sigue ubicando al cuerpo poético por fuera del utilitario y prosaico.

interdisciplinaridad, entre otros recursos, promovieron la descentralización de la mirada tanto en los modos de ejecución y creación danzada cuanto a los modos de recepción. De manera tal que, el trabajo compositivo queda expuesto en su proceso de realización y el artificio creado involucra “corporalmente” el punto de vista del espectador, quién integrará y “completará” la obra *in situ*.

El traspaso de lo místico a lo contingente no implica sólo un cambio del modelo de la representación ideal y simbólica a las consideraciones del ámbito fenomenológico, desplaza también la problemática del enunciado por las estrategias de enunciación, vulnerando tanto la producción como la recepción de lo que hasta entonces se consideró materia de arte. Para la danza este movimiento conceptual y pragmático introduce un aspecto experimental que, en adelante, resultará ineludible.

Desmantelado el carácter simbólico de las obras de arte como agregado de la realidad, el arte deviene cosa, realidad y signo de sí. El cuerpo para la danza deja de tener una existencia “inmaterial”, trasladando en la afirmación de su objetualidad y literalidad un carácter perceptual que induce a la utilización de estrategias lógicas, descriptivas y conceptuales para el reconocimiento y la contextualización de los límites institucionales portadores de artísticidad.

La percepción es utilizada como parte del proceso cognoscitivo productivo y receptivo de los textos dancísticos, cuyas características performáticas irreductibles a la representación, le otorgan anclaje escénico, coherencia y sentido.

El cuerpo escénico cumple con la función de ser signo de un parecido percibido desde una función convencional como aproximación a los estándares generales, al mismo tiempo que es un signo artístico. Lejos de la semejanza que regía el modelo que subordinaba a las copias [el cuerpo del idealismo clásico y del misticismo romántico], el cuerpo escénico simula en la contemporaneidad, un cuerpo en serie y lo que en él se inscribe en el orden de las previsibilidades. Con su auto-referencialidad, el cuerpo inaugura el juego de transferencias que tensiona relaciones de similitud, desplazándose y continuándose sin afirmar ni representar nada.

1.4.4 La construcción del sentido. El hipoícono

Recuperando la noción de semejanza particularmente dada en el rasgo visual del cuerpo que danza y adentrándonos más profundamente en la semiótica peirceana, resulta significativo detenernos ahora en la noción de icono como un signo que representa a su objeto por semejanza. Al respecto cabe la clasificación en icono puro, iconos actuales e hipoíconos³⁷. El icono puro es algo mental, imaginable, posibilidad, no relativo a objeto alguno, sin poder de representación y por ello anterior a la construcción de un interpretante. Como apunta Peirce, “indiscernible sentimiento de la forma o forma del sentimiento [...] posibilidad al margen de una estructura” (Santaella, 2003).

Cuando se concreta en una forma, esta forma es pura porque no nace de la copia de algo preexistente. Esta forma es configuración, es creación, en la medida en que la verdadera creación no busca simplemente la semejanza con la forma de algo, sino esencialmente, dar forma. Santaella, en palabras de Peirce, sostiene

Ningún icono puro representa nada más allá de la forma; ninguna forma pura se representa por nada a no ser por el icono [...] porque en un discurso preciso, los iconos nada pueden representar excepto formas y sentimientos. [La creación estética es] cualidad de sentimiento que se corporiza en una forma (Santaella, 2003, p. 30).

Los iconos actuales o iconos perceptivos son oponentes y diádicos por ser perceptivos y actuales. Están en el nivel de la primeridad segunda, dado que se manifiestan en el aquí y ahora de la percepción, mientras que los hipoiconos designan algo que ya se presenta como signo, porque son signos que reconocen representar alguna otra cosa. Por ello son potencialmente triádicos. Los hipoiconos tienen tres facetas que corresponden a la imagen, el diagrama y la metáfora.

³⁷ Recordemos que las categorías faneroscópicas de Peirce responden a la tricotomía del signo constituido por el *Representamen*, el *Objeto* y el *Interpretante* según la división de la primeridad [cualidad pura], la segundidad [el hecho, la fuerza] y la terceridad [la ley, la convención] del signo, respectivamente. Las clasificaciones del icono que desarrolla Andacht: íconos actuales, iconos perceptivos e hipoíconos respetan la tripartición pero siempre en el orden de la primeridad puesto que el icono se ubica en la primera celda de la clasificación.

En el artículo “El irresistible poder del hipoícono en la vida cotidiana”, Fernando Andacht define al hipoícono, siguiendo igualmente a Peirce, como el signo que funciona por su semejanza con su objeto cuando se lo considera en su manifestación real y concreta. El hipoícono es la instancia material del signo o mejor dicho, es una conjunción entre la persistencia, la insistencia de lo “real” del objeto [el sinsigno] y la cualidad o potencia de su “ser”. Esta cualidad es la capacidad de imaginarlo con una naturaleza similar a la de un sueño. En la dimensión imaginaria, el signo es pura cualidad y su efecto revelador corresponde a la acción sgnica o semiosis cualitativa que construye el orden de lo real a través de persistencias y regularidades. La categoría del sueño en su empleo metafórico es el icono propiamente dicho: “el sueño en sí mismo no tiene una terceridad manifiesta, es por el contrario del todo irresponsable; es lo que se le antoje ser” (Peirce. C.P 1341 y 1342).

Desde esta perspectiva, los objetos externos que se presentan a la percepción excitan y obran sobre la conciencia mediante una relación predominantemente diádica. Es en la percepción donde se sitúan los aspectos diádicos del icono, como señala Peirce, la cualidad de lo primero y la fuerza de lo segundo. La percepción es parte de un proceso que integra como primera instancia el impacto del *percepto* como un existente exterior a nuestra mente, un elemento no racional que se presenta a la aprehensión de nuestros sentidos determinando la percepción. El *percepto* es así, uno de los elementos vigentes de la percepción, está fuera de nosotros y fuera de nuestro control por lo que de manera incontrolable, inicia el pensamiento en un estadio precognitivo. Para que se dé el proceso perceptivo es necesario que intervenga además del *percepto*, el *perceptum* [cuando el *percepto* se incorpora a nuestra mente] y el juicio perceptivo [la mediación, la elaboración mental, la interpretación del *perceptum*].

El proceso perceptivo establece inferencias lógicas mediante elementos generalizantes que pertenecen a la terceridad, es decir a la ley y que hace que el *perceptum* se acomode a esquemas mentales e interpretativos más o menos habituales. Percibir es, para Peirce, enfrentar algo subjetivamente. En toda percepción hay un elemento de compulsión y persistencia. Es en este juego de percepciones corporales en el que se inscribe la nueva sensibilidad de los textos dancísticos en que el espectador crea y selecciona argumentos abductivos o intuitivos, con altos grados de falibilidad dado a que son hipotéticos.

Trasladando estos conceptos semióticos al ámbito de la danza contemporánea, con arreglo a las caracterizaciones del cuerpo analizadas precedentemente por diferentes campos

disciplinares, podemos considerar al cuerpo que presenta la danza contemporánea como hipoícono. Al hacer operar la yuxtaposición distintiva entre un cuerpo real y su (re)presentación sensible, inscrita en el imaginario social del arte y la cultura, el cuerpo como hipoícono, imprime la cualidad de ser, impacta el hecho de su constatación y permite su reconocimiento como posibilidad. Es en ese juego de tensiones y oposiciones sobre un mismo soporte, donde la danza imagina como “un puro sueño” sin estar sujeta a moldes y leyes preexistentes.

El cuerpo como hipoícono remite a su imagen material [objetual] al mismo tiempo que asegura el ser sujeto en su exposición, provocando la dialéctica funcional y estética tanto de su condición lógica escénica [la relación sujeto-objeto] como de su condición ontológica [realidad, representación, imagen, virtualidad, ilusión].

La memoria que habita en la cualidad de la imagen aleja su figuración plástica. El sujeto es comprendido por la materia, a través de una sensación física del tiempo y de la aparición de marcas y huellas voluntarias del procedimiento que, al excluir deliberadamente el artificio, da a la construcción subjetiva del espectador, el ritmo y la ambigüedad crítica de la obra inacabada.

El arte contemporáneo inaugura otro sujeto sin significarlo ni tematizarlo. Como piensa Didi-Huberman (1997) sobre la obra del artista plástico Newman, la figuración antropomórfica, el símbolo, la narración se resemantizan, se transforman, lo que cambia es nuestro propio concepto espontáneo sobre la idea usual entre forma y humanidad. Así, la danza contemporánea conquista mediante la afirmación de *un* cuerpo como tema, la abstracción tan cara al idealismo estético. Lo hace dirigiendo su atención a la materia del soporte y a las relaciones afectivas y efectivas de la dinámica del movimiento que ya no jerarquizan espacios ni fijan poses trascendentes, por el contrario, se manifiestan en un espacio-tiempo descentrado e indefinido en el orden de las percepciones presentes. De igual modo, el espacio pasa a formar parte de la experiencia privada y singular del sujeto perceptor que ya no lo aprehende como hecho mensurable sino como cualidad, como densidad textual.

De esta manera “lo que es dado a ver mira a su espectador” instalando “la dialéctica del deseo” (Huberman, 2006, p. 337) en la que, el sujeto parado y expuesto frente al procedimiento ejerce una doble distancia al involucrarse o no en lo que observa e interpela, sin la mediación de la forma reconocible que lo facilite.

En este proceso interminable del sentido que parte de singularidades formales donde la obra deviene una realidad inacabada, la condición virtual, inmaterial del signo, su “ser in futuro” vectorializa, dirige una expectativa de reconocimiento posible.

Coincidiendo con la hipótesis de Andacht, el sentido no se inventa [la semiosis no existe por fuera de las mentes particulares] sino que se revela, pre-existe en los senderos de la interpretabilidad potencial sígnica que no deja de crecer. El proceso interpretativo hacia el futuro es concebido como un proceso impersonal, sistémico que tiende hacia aquello que habrá de entenderse, virtualmente como la finalidad del artefacto considerado. El nuevo imaginario de la danza contemporánea radica en la virtualidad del signo y en la imagen dialéctica que construyen los cuerpos sin artificio, en las “abstracciones materialistas” como las llamaba Newman, que permiten reconstruir sentido sobre lo que no está dado, eliminando lo evidente para mantener el interés y mediante un acto de invención, de sustitución de des-significación, intervenir con acción crítica al mismo tiempo el pasado y el presente.

1.4.5 Las imágenes, el imaginario y lo real

Lo real y lo imaginario no constituyen en el arte una distinción taxativa. Como sostiene Deleuze al referirse a su noción de cartografía, “uno forma parte del trayecto del otro como dos caras que se intercambian incesantemente” (1996, p. 91). En el arte y en la vida misma, lo imaginario no excluye a lo real, configura parte de su morfología mientras que la realidad abreva en las imágenes virtuales creadas y modelizadas por la conciencia colectiva es decir, por la cultura. El problema se orienta a interpelar el tipo de procedencia, filiación e identificación de las imágenes y el imaginario social con relación a su influencia, real y ficticia, en categorías ficcionales.

El cuerpo desnudo, vacío de contenido en la danza contemporánea, presentado como posibilidad de una nueva estructura o como puro significante, es al mismo tiempo un elemento presencial y consciente que inaugura el nuevo lenguaje. Así, el modo de presentación deviene objeto de representación a través de un procedimiento complejo que vulnera la frontera entre naturaleza y arte. La pérdida del artificio como rasgo de identidad artística desmantela los

códigos tradicionales de reconocimiento al cambiar radicalmente el punto de vista de la recepción que se suma también, al procedimiento compositivo.

En la variada gama de concepciones con las que la danza se relaciona convencionalmente, a saber: como representación visual de sonidos como el ritmo o la música, de expresiones propias al imaginario subjetivo del bailarín expresadas en la ejecución, como sintaxis refinada de movimientos que estructuran sentimientos y emociones significadas, como manifestación testimonial de cuerpos, como figuración o evocación de objetos y sujetos [reales o imaginarios, narrativos, emotivos, descriptivos], la danza es ubicada más cerca de la imagen mental o de la palabra [oral o escrita] para construir ficción. En el caso de la palabra, las operaciones de sentido se vinculan estrechamente a las referencias y configuraciones del mundo real. En cuanto a la imagen visual y/o mental, las características del imaginario plástico, resultan plausible de identificar con mundos abstractos. En ambos casos, el sistema simbólico del gesto resulta inseparable de su comunicabilidad universal e inefable, razón por la cual, excluye en la dimensión interpretativa, posibilidades de apertura a otras lecturas y experiencias singulares.

La realidad ha sido materia del arte desde el punto de vista de su duplicación, presente en toda la historia de la representación. La base mimética trabaja sobre la conversión de la realidad a un mundo de signos que operan en la conciencia humana individual y colectiva. En la danza, por el contrario, especialmente en la danza clásica, el rechazo categórico al uso de materiales prosaicos, persiste en el “rechazo a la realidad” a través de un sistema específico inscrito en el artificio y en la estructura de su sintaxis academicista.

Sin embargo, la danza por su naturaleza espontánea y efímera, sostiene vínculo con lo real en tanto que evento o acontecimiento que sucede *in situ*. El movimiento estructurado de la danza, reelabora materiales del mundo que no tienen existencia propia en su mundo. Al desconocer el elemento simbólico como prescripción compositiva en un nivel elemental de representación y al incorporar materiales del orden cotidiano, la danza contemporánea tensiona e interpela la composición del propio campo disciplinar. Así, el cuerpo del *performer*, en la escena, deviene signo de sí.

El modelo de análisis semiológico, según sugiere Pavis, se orienta hacia la conciliación de “una semiología de lo sensible con una energética de los desplazamientos no visibles”

(2000, p. 308) a la manera en que aparece en *La interpretación de los sueños* de Freud, considerando las operaciones dadas de manera estructural y estructurante a la vez.

De esta manera, el cuerpo deviene representación de una no-representación, o para decirlo en otras palabras, presentación de una no-representación que sin embargo se representa. Esta poética que subvierte la duplicación tradicional, arrasa con la convencionalidad [el carácter idealizado del gesto] y cuestiona el lenguaje disciplinar.

En el caso de la danza contemporánea, el lenguaje se objetualiza desvinculándolo del código de reconocimiento. El enunciado del cuerpo, su presentación, se constituye dentro de un texto retórico que acentúa el contrapunto, delimita la estructura y tensiona la percepción rítmica propia del texto, pero también del espectador en la advertencia de las diferentes señales que atraviesan la misma materia perceptiva. Cuerpo cotidiano análogo al cuerpo que ve, cuerpo como signo de sí, cuerpo simbólico, signo artístico, entre otros.

El arte del siglo XX se dirige como vimos, a la toma de conciencia de su propio conjunto de rasgos específicos. El arte representa al arte tratando de alcanzar los límites de sus propias posibilidades. La operación de sentido marcada por diversos grados de semioticidad, propone la aceptación de un lenguaje natural, un “no-lenguaje” como lo llama Lotman (2000) y otro acentuadamente artificial que opera en la memoria como “ejemplo de arte”. En el texto escénico, ejecutores y espectadores reciben la categoría de objetos que semiotizan y dessemiotizan presencias, energías, desplazamientos, recorridos en un espacio dinámico que ordena sus propias coordenadas espacio-temporales.

La inclusión del espectador como parte activa de la comunicación interactúa en el *ensemble* tanto del sistema operativo como del proyecto creador de subjetividad. Como dice Lotman

En la teoría del *ensemble* tiene una gran importancia la combinación de dos tipos distintos de sistemas sígnicos: los que se basan en un sistema de signos separados, delimitados unos de otros [discretos], y los que se basan en un sistema en el que es difícil o imposible delimitar un signo de otro [la existencia misma de un nivel de signos separados no es evidente] y el portador del significado es el texto como tal. En este sistema [no discreto],

todo el texto actúa como cierto signo construido de manera compleja (Lotman, 2000, p. 83).

En este texto complejo, la metáfora como forma de la percepción más que como rasgo estilístico, funciona como traductor cultural, extra-textual que redirecciona los posibles caminos del sentido del propio texto. Del mismo modo, el texto escénico³⁸ a menudo crítico y ecléctico vulnera y amplifica los posibles puntos de vista del espectador estableciendo un carácter ambiguo y endeble en la relación con otros textos supuestos y en las regularidades internas de su construcción, puesto que

la inclusión del espectador en el sistema de la conciencia colectiva, sistema que presupone que se vea al *otro* como copartícipe en la comunicación, un sujeto y no una “cosa” orienta radicalmente “la heterogeneidad de los recursos de la expresividad artística” (Lotman, 2000, p. 82).

Ampliado el concepto de teatralidad a la esfera de las prácticas culturales donde además se atiende a “lo pulsional” como parte de una gramática que instala el uso de las tres voces: activa, pasiva y neutra, asistimos a procedimientos compositivos donde la mimesis se aleja del modelo y la expresión común de las formas expresivas.

De esta manera llegamos a la configuración de la “imagen dialéctica” planteada por Benjamín (Didi Huberman, 1997, p.49), caracterizada como ambigua, crítica, disociada de misticismo y de prescripciones dogmáticas, capaz de crear un presente con memoria que opera entre la tensión del elemento ausente y la perversión de lo que subyace de manera invisible e indecible.

La imagen dialéctica rompe con la convención, sin renunciar a lo que esencialmente la constituye. Un ejemplo claro de imagen dialéctica lo encontramos en la obra *Bandoneón* (1980) de la coreógrafa alemana Pina Bausch donde por medio de la acentuación de rasgos característicos, se subvierte el lenguaje tradicional del tango argentino evocándolo en toda su dimensión, ética, estética, política y cognoscitiva. De esta forma, las relaciones de opresión,

³⁸ Lotman caracteriza a los textos escénicos como esencialmente contradictorios dado que sus significados semióticos se constituyen entre lo real y lo ilusorio a través de “la diversidad de los lenguajes que utiliza” (2000, p. 69).

violencia, manipulación y ocultamiento planteadas desde los recursos compositivos escénicos y específicamente coreográficos que parodian rasgos de estilo, ubican al lenguaje mismo de la danza como tema de la obra. La constante temática se manifiesta además por la presencia de un tutú romántico blanco sobre un bailarín hombre³⁹, quien [con el mismo fondo sonoro] fuerza sus piernas en el *grand plié* de la primera posición clásica *en dehors* y “habita” la escena de manera discontinua, dubitativa y ausente.

En esta pluralidad de niveles de estructuración, el lenguaje consigue el efecto retórico que, dentro del espacio cultural, crea nuevos significados. Como sostiene Lotman, “la retórica no está en la esfera de la expresión sino del contenido” (2000, p. 89) por lo que trasciende las regularidades internas de la obra.

Para seguir con nuestro ejemplo, *Bandoneón* es presentada en Buenos Aires a pocos años de recuperar la democracia. Las apreciaciones sostenidas anteriormente acerca de la autoconciencia del lenguaje [opresión, violencia, etc.], sostienen los valores que crean la metáfora del país en los años de la dictadura militar, directamente accesible al espectador argentino.

Destituido el símbolo como procedimiento compositivo, el propósito inefable de la danza contemporánea produce imágenes que paradójicamente asientan sobre complejas estrategias textuales que apuntan a que el sentido se complete dentro del contexto cultural promoviendo la intervención teórica de las competencias particulares. La conjunción entre lo cognitivo y lo emocional se produce más por la integración participativa del acontecimiento procesual que por el reconocimiento de un producto acabado. El sentido cambia conforme a la pluralidad de trayectos interiores que se seleccionan indistintamente, operando en nuestra experiencia. Así, el arte hace presentes “trayectos y devenires (...) convirtiendo en sensible su presencia mutua” (Deleuze, 1996, p. 97).

La imagen dialéctica o imagen crítica opera en la danza también, a través de un juego metaléptico puesto que, muestra el procedimiento y desmantela el artificio, jugando entre el ser y el parecer. La metáfora descodifica al símbolo. Al evidenciar las huellas de enunciación, la metáfora despliega sus trayectos de sentido dialogando con la competencia del espectador,

³⁹ La cita en referencia a la *willis* personaje espectral, característico del Ballet Romántico, es recurrente en gran parte de la obra de Bausch.

en consecuencia, las subjetividades se crean de manera colectiva *in situ* a la percepción, la que es también modelizada por el *habitus*.

De manera descentrada es decir, sin patrones o modelos logocéntricos, la danza contemporánea crea ficción sobre la base de la no-identidad. En los aspectos diádicos del signo, el cuerpo se presenta a la percepción de manera ineludible con un elemento de compulsión [icónico] y otro de persistencia [indicial], del mismo modo que afirma, cuestiona la convención del arte. La danza contemporánea apela más a un rango de virtualidad [la potencia del signo] que de representación.

Esta construcción de subjetividades es posible por el proceso de interacción entre el texto y el espectador en el eje pragmático. El *ensemble* semiótico tiene la facultad de transmitir significados de distintos sistemas semióticos mediante la heterogeneidad de los recursos expresivos en rangos de dificultad receptiva igualmente diferenciados.

Generalmente los lenguajes de la escena que actualizan referencias externas [la escenografía, lo para-verbal, el vestuario, el programa], se basan en un sistema de signos independientes y discretos que tienden hacia una decodificación “natural” o a una lectura literal pero en ellos se insertan también, sistemas de signos no discretos imposibles de delimitar, generalmente vinculados a la ejecución [acciones, movimientos], a la actuación o a la interpretación, donde el texto fuerza los vínculos de sentido entre los niveles, operando como un todo no discreto y portando en última instancia con él o los significado finales.

Por último, entre la complejidad teórica y los diversos registros perceptivos ofrecidos y recibidos, el texto escénico [como todo texto artístico contemporáneo], se dispone mediante un espacio ecléctico de producción, distribución y acumulación de sentidos estrechamente vinculados a las capacidades subjetivas expresadas en la acción comunicativa. En las zonas intermedias entre la ejecución y la expectación, la emoción ocupa un lugar inaugural que acompaña la experiencia de lo vivido, desplazando las operaciones intelectuales. En los textos de característica performáticas, el procedimiento compositivo no cuenta con una partitura estable, definida y ordenada. No responde a leyes establecidas o a normas prescriptivas de regulación por fuera del mismo. Por el contrario, promueve la creación de lenguajes que nacen al integrar simultáneamente los niveles más complejos de la conformación textual.

Capítulo 2
SABERES PRÁCTICOS



LA IMPROVISACIÓN COMPOSITIVA. PROBLEMÁTICAS DEL LENGUAJE DANZADO

2.1.1 La danza y sus discursos

Desde un punto de vista sociocultural, los discursos de la danza procuran acentuar, su convencionalidad destacando la identidad, legitimación y consagración de las formas invariables de su percepción. Es decir, de aquellos fenómenos y objetos artísticos que históricamente, representan e instituyen lo que es reconocido, socialmente, como *danza*. Este modo de construir e instituir los discursos acerca de la danza, resulta indisociable de las concepciones y los discursos que circulan sobre el cuerpo, los que oscilan por lo general, entre dos versiones profundamente antagónicas; aquellas que consideran que es posible su objetivación por medio de un conocimiento de tipo científico y aquellas que, por el contrario, descreen en la posibilidad de acceder al cuerpo por su naturaleza pulsional e inaprensible.

En las últimas páginas de *El cuerpo* (1985), Michel Bernard concluye que, la reflexión sobre el cuerpo se realiza directa o indirectamente en el interior del discurso que recoge además “la resolución de los procesos materiales, de la dinámica energética de nuestras pulsiones y de la proyección fantasmática de éstas” (1985, p. 227). Siguiendo estas líneas de pensamiento, podemos igualmente coincidir en que, los discursos que crean y sostienen la danza, inevitablemente se dirigen [directa o indirectamente] a reflexionar sobre el cuerpo desde un procedimiento complejo y contradictorio. Para Bernard es imposible desconocer que,

la discursividad inevitable del cuerpo sentido, concebido e interrogado [nos colocará en] una interrogación esencialmente incómoda y peligrosa puesto que nunca hay que sucumbir al espejismo de la trascendencia casi inmaterial de una palabra científica omnipotente que domina un objeto cultural, ni hay que ceder a la ilusión igualmente seductora de la inmanencia material de un cuerpo pulsional, refractario o impermeable a toda verbalización, y por lo tanto, a toda objetivación (1985, p. 227).

Identificar los espacios discursivos que configuran la danza en el campo específico y los contextos socioculturales, exige una reflexión aguda sobre las concepciones que subyacen en sus prácticas, creaciones y producciones escénicas con el objetivo de desnaturalizar y problematizar ideologías, creencias, procedencias y filiaciones estéticas en sus diversos modos de agenciamientos. En estos espacios discursivos que enmarcan la danza como disciplina artística: escuelas especializadas formales y no formales, teatros, academias, medios, publicidad, entre otros, se reproducen y autolegitiman las normativizaciones cristalizadas alrededor de su existencia.

Así mismo, la danza despliega en sus discursos la noción de disciplina en sus dos dimensiones, la del saber y la del poder. Recordamos que para Foucault, la disciplina es

un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y de definiciones de técnicas y de instrumentos: todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o quién pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que se ha concentrado con ser el inventor (1987, p. 27).

En las modalidades de control que rigen al interior de las prácticas y los discursos de la danza como disciplina, se destaca un tipo de biopoder inscrito en la manifestación de un poder pedagógico, presente en toda la formación y profesionalización del bailarín, garante objetivo de control, sujeción, dominio y comunicación de las tecnologías sofisticadas del cuerpo. Este poder pedagógico constituye la base que estructura y al mismo tiempo atraviesa el desarrollo histórico de la danza teatral dirigido tanto a obedecer modelos estéticos, como a modular y determinar universos subjetivos y formas expresivas de comunicación. En este sentido, la danza adquiere las características de una disciplina altamente disciplinada y disciplinante.

A continuación, y con el objetivo de adentrarnos progresivamente en la descripción y análisis de la Improvisación Compositiva, nos referiremos a los modos de representación y alcances de legitimación de los discursos que instauran la visión de la danza en su demarcación artístico-disciplinar desde una perspectiva socio-histórica.

2.1.2 La disciplina coreográfica y las marcas de la subjetividad

Con el objetivo de asegurar la permanencia de las danzas mediante su notación o escritura y con ello la estricta repetición y adecuación al modelo formal, surgen hacia finales del siglo XVI, los principios teórico-prácticos de la Coreografía, una nascente disciplina que se circunscribe a las prescripciones de ejecución e interpretación de la danza⁴⁰ [específicamente de las danzas de salón].

La posibilidad de fijar los aspectos formales e indicar las cualidades que en ellos debieran expresarse, se formuló mediante la transcripción a otros sistemas de signos [lingüísticos, gráficos, musicales] que muy poco informaban acerca del valor o la experiencia particular de la acción danzada. Sobre todo porque las prescripciones asumían el objetivo de la cultura gráfica de la cual la coreografía en particular y la danza en general no podían permanecer ajenas. El conocimiento instruido de cada danza, el uso de las reglas, normas y funciones coreográficas explícitas en el intercambio pedagógico de los textos de la época, constituirá el fundamento necesario y absoluto para la recuperación de las sintaxis y las semánticas sociales que las rigen y que intencionalmente, permanecerán silenciadas pero implícitamente caracterizadas como cualidades estéticas.

El status coreográfico, generado y legitimado en el marco de la corte y la burguesía europea del siglo XVI en adelante, encuentra su fundamento central en un proyecto teleológico cuyo objetivo de máxima se dirige a consolidar y reactualizar los valores morales, éticos y estéticos del programa político-civilizatorio que comportan, el que se legitima por la transferencia de un saber [el del coreógrafo-maestro] que “incorpora” el intérprete frente al modelo ausente e ideal. Es así como, el bailarín-discípulo deberá reproducir y renovar en cada pieza de danza mucho más de lo registrado en la mente del coreógrafo y en la escritura exhaustiva de los textos, respecto de la técnica, instrucción y control del cuerpo. Deberá dar cuenta del universo interior, de las teorías y preceptos que traducen el orden social, su asepsia y su moral⁴¹. El intérprete que reproducirá indefinida e invariablemente el modelo prescripto, acerca también, la presencia de aquella espiritualidad ausente y lejana que le dio vida⁴².

⁴⁰ Tal es la intención que Arbeau en su “Orquestografía” manifiesta explícitamente. El texto original, escrito en francés, en forma de diálogo y publicado en Langres en 1588 constituye parte del conocimiento erudito de las danzas de salón de los siglos XV y XVI y representan las bases teóricas y prácticas de la danza teatral.

⁴¹ Al respecto, las palabras de Arbeau resultan concluyentes: “[...] la danza se practica para poner de manifiesto si los pretendientes se encuentran en buena salud y si sus miembros están sanos; después de lo cual se le autoriza

Si, como dice Eduardo Grüner para tratar el concepto de representación es necesario desnudar el “conflicto de equivalencias” (2004) que pone a rodar, el orden de las sustituciones, reemplazos y omisiones a los que el concepto alude, el evento coreográfico participaría de un doble juego oculto de representaciones mucho antes de transformarse en un hecho o acontecimiento escénico.

En primer lugar, el bailarín “hace presente” el modelo en el que se crea y justifica su “hacer danza” al momento mismo de ejecutarla. Representa en un plano cognitivo y estético a un poder ausente que es mucho más que la transferencia práctica y técnica del adiestramiento corporal previo, porque la naturaleza de ese poder forma parte de una subjetividad que se cree unívoca en su estabilidad. Un sistema ideológico portador de creencias y valores que, aún compartiéndolos les son impuestos al educando, en la transferencia y adquisición del conocimiento.

Por otro lado y tomando como base la misma operación de representación, la condición efímera y transitoria de la danza [eso que el registro no puede tomar y que tiende a desaparecer en cada manifestación] hace que el bailarín trate con objetos que, literalmente, no pertenecen al mundo físico o real. Es condición *sine qua non* en el intercambio coreográfico, tomar contacto con fundamentos ideales que contribuyen al conocimiento, comprensión e interpretación de la pieza, dirigidos a “llenar”, estabilizar y controlar el espacio simbólico en el acto presente de la ejecución. Estos “poderes místicos” como los llamó Susanne Langer (1966) rigen como agentes totalizadores, universales y trascendentes y toman la forma “aparente del sentimiento” en la expresión condicionada del bailarín. Se trata de concepciones metafísicas que con-forman la “esencia ideal e incorpórea de lo que se llama coreografía” (Rainner, 1966) paradójicamente “visualizadas” en la inmaterialidad de los cuerpos ejecutantes.

Desde este punto de vista, la *expresión* del bailarín es altamente representativa⁴³, interviene en la actividad mimética, en tanto efecto de verdad, de los contenidos simbólicos

a besar a su dueña, lo que permitirá percibir si alguno tiene mal aliento o exhala olor desagradable, como de carne pesada; de modo que además de los diferentes méritos inherentes a la danza, ésta se ha convertido en *algo esencial al bienestar de la sociedad*” (Arbeau, 1946, p. 18). El destacado es mío.

⁴² Remito para ampliar este enfoque, al brillante desarrollo que André Lepecki realiza en *Agotar la danza* (2008).

⁴³ Este enfoque racionalista será constraído en el próximo Capítulo [Cap. 3] en el que la noción de expresión, ligada a la experiencia de la práctica, toma una dimensión completamente diferente.

connotados por el cuerpo que danza, percibidos por el reconocimiento social y su consumo estéticos.

De alguna manera, la naturaleza simbólica de la expresión del bailarín tiende a caracterizarse en su práctica como sustento indiscutible del artificio que habita. Forma parte de la identidad del lenguaje dancístico y representa una entidad ideal que pone de manifiesto la dupla verdad y presencia en cada realización.

Atenta a estas problemáticas, la coreógrafa y bailarina norteamericana Ivonne Rainer, en el estreno de *La mente es un músculo* o la primera parte del *Trío A* en abril de 1966, declara adhiriendo al movimiento minimalista⁴⁴, la preferencia de un “cuerpo en su peso, masa e inmejorable materialidad” (1986) para la composición coreográfica, destacando el valor de la experiencia del cuerpo y el movimiento como nexo cognitivo entre la danza y lo real. En el ensayo “Genealogía e historia de la danza”, Ramsay Burt (2004) explica que, la conciencia de un cuerpo que permanece a la dura realidad de los turbulentos años sesenta [donde la televisión ya mostraba los cuerpos caídos de Vietnam] tanto en lo social como en lo político, es una forma de “resistir a las normativas sociales e ideologías estéticas” (Burt, 2004, p. 32) dominantes. En efecto la coreógrafa se había pronunciado sobre la necesidad de “objetivar” la danza [proyecto iniciado por Merce Cunningham diez años antes] generando así un profundo cambio del paradigma estético y sobre todo, una modificación epistemológica radical en la concepción de la danza, basada en las nociones de “acción y tarea” del movimiento.

Cercana al pensamiento de John Cage, quien sostenía que “la personalidad es un elemento muy frágil para hacer un arte” (Reich, 1983), Rainer propone desatender los modelos miméticos expresivos convencionales, volviendo autoconsciente el lenguaje mismo de la danza. La modificación sustancial estaría dada en la idea de que la danza *se piensa y es pensada* [y por ello justificada] por fuera de todo componente exterior, es decir por fuera de toda fuerza o poder ausente, lejano y místico.

⁴⁴ Recordemos que el movimiento minimalista fue una tendencia artística que, en la década de los sesenta influyó, no sólo a la pintura, la arquitectura, la música y la danza sino que se propagó a las modalidades de la vida práctica. Entre sus principios programáticos se encuentran la austeridad, síntesis y uso económico de medios relacionados a la simpleza funcional y estructural de objetos y procedimientos artísticos. Rainer declara su adhesión al movimiento minimalista al definir su actividad coreográfica en el marco de la danza posmoderna como, “un cuasi sondeo de algunas tendencias “minimalistas” en la actividad de la danza cuantitativamente “Minimal” en medio de la plétora, o un análisis del *Trío A*” publicado con el *Manifiesto NO* en 1966 (1986).

Además de la explícita negación y sustracción de los métodos tradicionales de la coreografía, el objetivo principal del nuevo proyecto pone en tensión la diferencia cualitativa entre las nociones expresión y energía. Al sostener que el movimiento que danza no tiene necesidad de exhibir la energía como vehículo de expresión o comunicación, la coreógrafa pone el énfasis en la realización del movimiento sin esfuerzos virtuosos que resultarán tan orgánicos y perceptibles como “una tarea”. La energía que calificará como “aparente” modulará cualquier tipo de movimiento como danza al hacerla funcional a un discurso específico del cuerpo. En otras palabras, la noción de “energía aparente” libera la carga comunicativa del gesto que contiene la interpretación expresiva del bailarín [dirigida a connotar su universo subjetivo] ya que se asocia, en el cuerpo que danza, a un lugar que habilita la conciencia física y la experiencia sensible y sensitiva del espacio y el tiempo.

Al referirse al lenguaje y las significaciones de la danza contemporánea, Macias Osorno apunta,

en el mapa de sentido del que disponemos, porque no encaja en signos interpretables de manera unívoca [la danza] es apaciguada tras discursos formalizados y formas cerradas. Pero sin que esto pueda evitarse, el cuerpo, inserto en las coordenadas del tiempo y el espacio ya no meramente conceptuales sino partícipes de la potencia del arraigo al universo físico, social y cultural, se presenta como un lugar para descubrir, destruir y construir significados fuera del dominio de la mirada del sujeto tradicional, avivando fuerzas que el lenguaje ya no alcanza a nombrar (Macias Osorno, 2009, p. 111-112).

La desarticulación de los rasgos semánticos que unen al cuerpo que danza con la representación corpórea de la tradición: la subjetividad fija, inalterable, inmutable e invariable de sus formas expresivas, constituye la crítica metafísica hacia los propios medios de realización de la danza los que devienen cuestionables y pensables. Es esta conciencia que encarna la propia fisicalidad, percibida y sentida en la acción del danzar, el principal vínculo del bailarín con la “realidad”, es decir, su principal acceso al conocimiento disciplinar.

La contribución crítica a la representación de los modos enunciativos, prácticos, escénicos y discursivos de la danza realizada por Rainer, nos permite repensar la danza en la contemporaneidad, como un fenómeno artístico ligado a la experiencia de la vida ordinaria. Su progresiva autonomía disciplinar, tanto en lo que refiere al análisis histórico de las concepciones del cuerpo y el movimiento en la escena, cuanto a la dilucidación de la relación pedagógica y artística que la instituye, facilita un modo de acceso a las prácticas danzadas que opone y trasciende su espacio específico de reconocimiento y definición convencional.

2.1.3 Des-identificar el lenguaje

Abordar una crítica a la representación en la danza, no implica sólo analizar la expresión irreverente de un conjunto de prácticas agrupadas en un movimiento de artistas experimentales de la escena contemporánea sino, ante todo, asumir una toma de conciencia, un planteo teórico, una superación de obstáculos epistemológicos, una trincheras donde resistir a las doctrinas que hacen de la significación unívoca de lo inefable su razón primordial.

Las cuestiones que se dirigen a caracterizar la dinámica de acción de la Improvisación Compositiva, objeto de análisis del presente capítulo, atraviesan temas presentes en los estudios de danza tales como, procedimientos de creación y composición coreográfica, corporeidad, subjetividad, críticas a la intervención pedagógica, modos de representación, identidad expresiva del lenguaje, entre otros.

La Improvisación Compositiva es una práctica desarrollada en el campo de la danza contemporánea que privilegia, como medio natural de comunicación, el movimiento desde un punto de vista no formal ni constreñido a un solo tipo de lenguaje técnico- dancístico, expresivo o dramático. El término comunicación no está usado aquí en el sentido de transmisión o decodificación de un contenido *a priori* o implícito en los patrones gestuales del cuerpo en movimiento, sino como red de relaciones liberadas a cualquier tipo de conexión, asociación, aproximación o distanciamiento en torno a las ideas corpóreas que aparecen y privilegian el momento “real” de la experiencia.

En la Improvisación Compositiva los rasgos identitarios del lenguaje danzado son tratados de manera crítica en torno a la validación y reproducción de sus formas e imaginarios

sociales, liberando al lenguaje dancístico de la sujeción formal y expresiva de sus representaciones convencionales. En el juego de relaciones de técnicas corporales, objetos y sentidos que la Improvisación Compositiva pone de manifiesto críticamente, la identidad de aquellos elementos que debieran informar y *conformar* la danza, son utilizados de manera aleatoria estableciendo nuevas operaciones de sentido.

La Improvisación Compositiva desactiva de esta manera el reconocimiento material, contextual y simbólico del lenguaje danzado cuestionando los modos de representación de la danza en torno a las formas instituyentes que la definen socialmente.

En la Improvisación Compositiva, la danza es objetivamente definida en la autoafirmación de la potencialidades del cuerpo, en sus innumerables construcciones expresivas, es decir, en su *ser* cuerpo. El fenómeno vital del movimiento resulta independiente de un contenido y de un régimen prescriptivo que lo estructure. Más aún, es relativo a la danza en su condición puramente física [de las fuerzas físicas] al margen de la acción externa y efectiva del mover.

En esta operación de realización no hay *a priori* ningún contenido, sustancia o significación original. Dado que, la condición efímera y transitoria del movimiento [estructurado o no] se concretiza en la experiencia vital e intransferible del sujeto que danza, el espacio de la representación se desequilibra por la imposibilidad de asir sus referencias. El movimiento transcurre por momentos deliberadamente vulnerados impulsando en términos de potencia situaciones, pensamientos, sensaciones y perceptos en la inflexión indistinta del espacio interior y exterior del cuerpo.

Al ser desactivadas, las apariciones representacionales de la danza entran en crisis cuestionando el status ontológico de su existencia que ya no puede permanecer indiferente al universo multiforme y ecléctico de sus prácticas. La crisis de representación acaecida en todas las esferas de la cultura desde mediados del siglo XX, pone en tensión la concepción misma de representación. Como sostiene Eduardo Grüner, lo que estaría en juego,

“lo que habría sufrido un colapso más o menos definitivo [...] es la creencia misma en el valor de la representación como tal [razón por la cual advendría] una crisis profundamente cultural en el sentido más amplio y totalizador” (Grüner, 2005, p. 338).

Liberada así de constricciones normativas, temáticas específicas y rasgos formales que, tradicionalmente aseguraron su espacio institucional tanto productiva como receptivamente, ciertas producciones contemporáneas de la danza apoyadas en formatos performáticos, exploran la escena en base a complejos procedimientos que se proponen como fuente *in situ* de las experiencias vividas en el marco de la improvisación y en la transferencia creativa, horizontal del grupo.

De la misma manera en que es jaqueada la comunicación por la extrañeza del código entre la sala y la platea, la subjetividad concebida como la base emocional y sensible de un “yo” que da contenido y forma a la expresión del bailarín, desaparece. Para encontrar la matriz semiótica en que los sentidos se producen, es necesario crear y seleccionar los materiales en que se edificará la estructura formal y sistémica de la pieza de danza, “leyendo” la constitución orgánica, relacional y efectiva en que el movimiento aparece. La investigación coreográfica se dirige entonces no sólo a detectar cuál será el material de composición que planteará el lineamiento estético de la escena [sus relaciones espaciales e indicadores generales de sentido] sino sobre todo a reconocer y seleccionar el aspecto sensible en que se manifiestan.

En este vacío estructural y comunicacional de lo que podríamos considerar un “protolenguaje”, la Improvisación Compositiva no distingue ni jerarquiza entre la interioridad del sujeto ideal o psíquico y su manifestación fenoménica corporal o formal. Por el contrario, la subjetividad es determinada por la noción de un sujeto que encarna de manera empírica la experiencia sensitiva, biológica y emotiva del movimiento, el que a su vez se ofrece como materia de exploración física a las coordenadas espacio-temporales de las vivencias compartidas en el grupo.

En esta construcción azarosa, la acción vivida de la experiencia, rige las leyes del procedimiento coreográfico al que dará forma, en términos fenomenológicos [antes que temáticos o formales] el diálogo creativo con la propia disciplina. La manipulación consciente de la temporalidad en que se percibe el movimiento es la clave de interpretación y demostración de la energía empleada y el principal indicador fenoménico de las posibles direcciones del sentido.

La investigación de la acción y el movimiento en la Improvisación Compositiva, se dirige a la creación de materiales, vínculos y situaciones no programados. Pero, esta “libertad” conquistada del movimiento, lejos de convocar estados catárticos “informados” distanciados de toda figuración, supone un alto grado de madurez técnica [no sólo con relación al adiestramiento del cuerpo sino también en lo que respecta a la manipulación consciente de las dinámicas] renuncia al exhibicionismo, desarrollo máximo de la percepción, intelección de la acción, generosidad en la escucha y horizontalidad en lo que respecta a las elecciones y decisiones asumidas para la elaboración escénica.

El trabajo coreográfico asume de esta manera la creación colectiva de las subjetividades implicadas en un proceso abierto atento, cognitivo, estructural y afectivo.

PRÁCTICA Y ORALIDAD

2.2.1 Las metáforas líquidas

Las imágenes que usualmente utilizamos en el espacio de entrenamiento y creación de Improvisación Compositiva para atraer y predisponer el cuerpo hacia algún tipo de referencia sensible y sensitiva al movimiento, son imágenes creadas por un lenguaje verbal inusual que, muy a menudo, remite a metáforas líquidas. Las palabras que guían el proceso de búsqueda y experimentación de las sensaciones expresadas en movimiento, no tienen como finalidad generar representaciones guardadas en la memoria del performer que pudieran dirigirse a la evocación e ilustración corporal, de un estado psicológico o afectivo conocido, sino que, por el contrario, son enunciadas con el propósito de atraer la atención hacia sí, en un pasaje indistinto entre los sonidos provenientes del exterior [la voz que enuncia] y las vinculaciones internas que estos estímulos pudieran conectar.

Palabras como “fluir”, “chorrear”, “liberar el flujo” aparecen como indicadores de sentido de la acción particular, privada y singular que el performer experimenta sin establecer necesariamente, asociaciones mentales o identidades referenciales. El agua, al igual que la danza, muestra a los sentidos su aspecto ineludible, material e inaprensible. Y esta contradicción que produce el lenguaje en la necesidad de captarlas en definiciones se pone de manifiesto con mayor relevancia cuando se trata de artistas que trabajan con el cuerpo. Al ser consultado en una entrevista sobre el tema, Merce Cunningham parte de una afirmación prácticamente irrefutable: “Sí, es difícil hablar de danza” y continua

no es que sea indefinible, pero sí evanescente; yo suelo comparar las ideas sobre la danza y la danza misma con el agua. Sin duda es más fácil describir un libro que describir el agua (...) todo el mundo sabe lo que es el agua y lo que es la danza, pero precisamente es la fluidez que las caracteriza lo que hace ambas cosas indefinibles. No estoy hablando de la calidad de la danza sino de su naturaleza (2009, pág. 33)

El lenguaje construye con la metáfora, las precisiones que arraigan en el cuerpo desplegando su dimensión ontológica en la base misma de la experiencia. La palabra encuentra en su expresión, la insondable constatación del ser de las cosas en su pura manifestación fenoménica.

Una manera de atestiguar el lugar de las palabras en su captación plena de las cosas, la encontramos en el poema, *Del agua* de Francis Ponge, en el que se concentran y sintetizan literariamente, las características afines a la danza y el agua. Ponge escribe,

Líquido es, por definición, lo que prefiere obedecer al peso para mantener su forma, lo que rechaza toda forma para obedecer a su peso. Y lo que pierde todo su aplomo por obra de esa idea fija, de ese escrúpulo enfermizo. De ese vicio que la convierte en una cosa rápida, precipitada o estancada, amorfa o feroz, amorfa y feroz, feroz taladro, por ejemplo, astuto, filtrador, contorneador, a tal punto que se puede hacer de ella lo que se quiera, y llevar agua en caños para después hacerla brotar verticalmente y gozar por último de su modo de deshacerse en lluvia: una verdadera esclava.

El agua se me escapa... se me escurre entre los dedos. ¡Y no sólo eso! Ni siquiera resulta tan limpia [como un lagarto o una rana]: me deja huellas en las manos, manchas que tardan relativamente mucho en desaparecer o que tengo que secar. Se me escapa, y sin embargo me marca; y poca cosa puedo hacer en contra (Ponge, 1947).

Nada más cercano al movimiento que danza. La exquisita selección de las palabras que Ponge encuentra para crear su poema, nos resultan, en su mayoría familiares e imprescindibles al pensar, nombrar y hacer nuestra práctica. Es especialmente atractivo el uso que Ponge da a las palabras “escrúpulo” y “vicio”, citas en un intento de descripción del agua que, en estrecha analogía a la descripción del movimiento que danza, destituyen, alteran y trasgreden el campo semántico al que pertenecen. En el uso común, vicio significa falla o defecto. Más precisamente, la falla de un mal hábito o de una práctica inadecuada. Denota una falta, una desviación, una acción degradante, un exceso. Escrúpulo, a su vez, es utilizada para designar molestia, duda, inquietud de conciencia. Al igual que el vicio, el escrúpulo califica un punto

de vista sobre cualquier práctica, hábito, idea o estado de conciencia “inadecuado”. Empleadas de forma extraordinaria en el fragmento del poema de Ponge, el escrúpulo es la idea incorrecta del agua que persiste casi patológicamente por aferrarse a una forma, una cualidad o un estado de su naturaleza inaprensible. Del mismo modo, la apariencia dócil de la danza, como la del agua, produce una degradación excesiva en las acciones que desarrolla [“deja huellas, me marca”] restaurando, recíprocamente, el peso y la forma en su *ser líquido*.

La apelación al uso poético de las palabras, su procedencia y emisión, será recuperada en lo sucesivo, con un punto de vista ligeramente modificado, para destacar la propia experiencia de lo vivido. Así la práctica genera un universo discursivo particular *in situ*, que, aunque se aproxime a las construcciones e identificaciones de la poesía, se distancia de las estrategias y operaciones lingüísticas, privilegiando nombrar aquello que ha sido sentido corporalmente y necesita recuperarse en la transmisión pedagógica disciplinar y didáctica.

En este “hacer- hacer”, la creación de la metáfora durante la práctica, no delimita sólo un contexto poético del lenguaje con el objetivo de sensibilizar la escucha y orientar las representaciones del imaginario hacia un nuevo lugar. La acción de la palabra en su nivel significante, se torna específicamente corporal, tanto por el modo en que se manifiesta cuanto por la implicancia de las significaciones que instituye.

Las palabras, en la transmisión pedagógica de la práctica de Improvisación Compositiva, no simbolizan contenidos ausentes. No expresan ideas racionales ni crean categorías representacionales. Él/la docente crea con la palabra una performance material, una acción corporal que actualiza los saberes prácticos, en relación al momento vivido y al contexto de enunciación. Lejos de la acción mimética y reproductiva de los modelos tradicionales de la didáctica de la danza, la palabra *hace hacer, in situ*, danza.

Ejemplos tales como, “buscar lo circular del cuerpo”, “bailar con el aire del compañero”, “entrar a la piel del otro sin dar peso”, “entrar con distintas partes del cuerpo”, “con el cráneo, el centro, el brazo, un pie”, “usar al otro como un piso móvil”, “escuchar lo que me pide”, “decirle que sí, decirle que no”...(Osswald, 2011, p. 143) y también “cuando construyo el eje vertical siento que los pies se entierran al suelo y las piernas se escapan por las orejas”⁴⁵ dan cuenta de una alteración del lenguaje, de sus usos corrientes para construir

⁴⁵ Notas de práctica Escuela Superior Integral de Teatro *Robert Arlt*, Cátedra Improvisación III, Tecnicatura Superior en Métodos Dancísticos, octubre 2014.

una nueva acción que se presupone inhabitual y extraña. Los verbos, buscar, entrar, decir, sentir, usar, enterrar, escapar, remiten a acciones que protagonizan los sentidos con el objetivo de crear una espacialidad diferenciada de la acción convencional a la que comúnmente se refieren. Es en este nuevo espacio, creado por el acto verbal en que la atención hacia sí se repliega, donde la clase restituye y actualiza la corporeidad de una conciencia abierta y presente que se dispone singular y colectivamente.

El mapa corporal que focalizan algunos términos anatomofisiológicos como una guía “objetiva” de la estructura donde tendrá lugar la acción, entra en relación con el código de comunicación poético que asume intencionalmente la habitabilidad del cuerpo apelando a actualizar la conciencia que los ejecuta.

La columna vertebral y el coxis, el cráneo *flotando* sobre el atlas, la cadera recubriendo el centro del cuerpo, las costillas y las clavículas, los omóplatos, los brazos y las manos, las piernas y los pies, los isquiones, las rodillas y los codos; todas estas zonas se ubican –a partir de entonces- en referencia a este mapa (Osswald, 2011, p. 147).

Pero este particular modo biológico en que la palabra expresa el recorrido mismo de los tramos de la acción, alcanza un status de conocimiento diferenciado en su realización efectiva. Ejemplo de ello es la apelación al *centro* que los bailarines señalamos con un gesto que cubre la zona pélvica constatando y “despertando” la fuente de energía imprescindible que organiza la tarea. Al respecto, Huber Godard en *Le corps du danser: épreuve du réel*, sostiene,

Ligar el nacimiento o la cualidad del movimiento a una visera, a una zona del cuerpo, remite a privilegiar lo estructural a expensas de lo funcional. No hay punto central, por la razón de que no hay propiamente hablando centro. Tú siempre podrás diseccionar un cuerpo, no encontrarás el centro de gravedad [...] Por otra parte, prefiero referirme a la idea de línea gravitatoria. Desde que uno se pone en movimiento, el centro de gravedad se organiza en cadena abierta a partir de los apoyos o pérdidas de apoyos (Bardet, 2012, p. 227).

El centro remite a un espacio habitado que no obstante se expresa en un no-lugar o en todo caso, en un lugar abismal. Sin embargo, se percibe material por el sólo hecho de nombrarlo con la intención de instruir el ejercicio de la organización de la estructura móvil, atenta y dispuesta, necesaria para la continuidad de la experimentación.

De este modo, la metáfora facilita el acceso a este nuevo nivel de conocimiento con la implicación afectiva, sentida y sintiente de los contenidos que inauguran la acción. Lejos de representar o caracterizar ornamentalmente la función poética del lenguaje, la metáfora constituye parte activa del sistema en el que la práctica se organiza y desarrolla: "dejo los brazos y las piernas flojas, sueltas. Despacio, apoyo los codos y antebrazos en el suelo y miro el pubis. *Esa curva que forma mi cuerpo ya es un montón*" (Osswald, 2011, p. 147).⁴⁶

Las palabras de la bailarina argentina Ana Frenkel, según el registro etnográfico de Denise Osswald, dan cuenta de un "algo" que merece ser convocado, atendido y encontrado independientemente del mapa corporal y el señalamiento físico-anatómico y biomecánico que nombra. La primera persona, el propio cuerpo, su inmensidad. La apelación a la imagen "esa curva que forma mi cuerpo" completa e introduce un nivel más profundo de atención y autoconocimiento.

La metáfora produce relaciones, sensaciones, afectos que son indispensables para el aprendizaje no sólo por el alcance de su potencia expresiva y sensible sino porque es la forma que encuentra el lenguaje para *ser cuerpo*. El marco epistemológico es también un marco afectivo y ambas instancias de ninguna manera se oponen sino que se complementan. La metáfora tiene validez epistemológica no sólo porque asegura en su desplazamiento poético-discursivo la aprehensión del contenido subjetivo que se transmite sino porque facilita el entendimiento del método que conduce al *propio* objeto de conocimiento.

A ver chicos, estudiemos. Vamos a traer otra vez nuestro mapa articular. Nos movemos despertando cada partecita del cuerpo, el pie, por ejemplo está lleno de articulaciones. Entonces trabajamos desde ahí, buscando con amor. *El amor genera líquido ¿está claro?. Lo que necesita la articulación para no lastimarse es líquido*, entonces busco con amor (Osswald, 2011, p.148).

⁴⁶ El destacado es mío, me interesa destacar la intensidad de la imagen que crea el sintagma en la inmediatez de la acción.

El aspecto transitorio e inasible del fluir que constituye al movimiento permite su visibilidad en estrecha relación con su aprehensión afectiva. Pero ¿es posible inscribir en la fluidez su condición ontológica de mutación? De ser así, ¿qué espacios permite reconocer en su inmediatez?, ¿qué lugares habilita?, ¿qué implica un “entre-lugar”?

2.2.2 Lo que no es nombrado y su inmediatez

Al referirse a las producciones de danza contemporánea y formatos performáticos que se desarrollan en Brasil desde los años setenta del siglo pasado, Christine Greiner utiliza la noción “entre-lugar” para caracterizar aquellas propuestas escénicas en las que el lenguaje danzado pierde los rasgos característicos de su identidad. Al respecto señala,

la instancia de lo no-nombrado está siempre marcada por la impermanencia. Es propio de su naturaleza transitar por entre- lugares, sobre todo en el sentido metafórico, cuando emergen conexiones que están, evidentemente en el cuerpo, pero se organizan en tránsito con el entorno y lo imaginado (2010, p. 203).

Desde un punto de vista espacial, un entre-lugar, no distingue ni pone en relación puntos distantes entre sí, sino que funda el propio sitio que la preposición une, al dejar suspendida [por la marca del guión] la distancia entre ellos.

Las conexiones teóricas que relacionan la acción del movimiento en su hacer práctico, orientada a la no representación, al desafiar y contravenir patrones mentales, motores y estéticos como base de exploración, hacen posible en la Improvisación Compositiva la percepción de aquello que aún no ha sido nombrado y que, junto a Greiner podríamos caracterizar como un entre-lugar. En los entre-lugares, el tiempo es un operador subjetivo basado en la concepción de un presente inmediato que tensiona momentos pasados y futuros *in praescencia* de la multiplicidad de instantes que lo componen.

Las distintas metodologías que integran la Improvisación Compositiva, proponen en sus modelizaciones del tiempo, el movimiento y la acción corporal las estrategias de

composición en que, el vértigo y la impermanencia fluctúan en la dimensión del sentido entre la estabilidad y las fugas de sus significados. El movimiento creado, sin condicionamientos técnicos, temáticos o simbólicos *a priori*, transcurre por momentos que impulsan en términos de potencia situaciones, pensamientos, sensaciones y *perceptos* en la inflexión indistinta de los estímulos internos y externos del cuerpo. Greiner sostiene,

“No hay verdad definitiva sobre lo que acontece ni en el objeto en sí, en su inmediatez, ni en la reflexión sobre el objeto. No existe acción corporal sin crisis, conflicto, tensión o incompletud” (2010, p. 204). De manera que, en el orden de las metáforas líquidas, la performatividad del lenguaje y los entre-lugares, la Improvisación Compositiva [en el marco de las performances de la danza contemporánea] postula en sus prácticas, la desestabilización de los patrones instituidos socioculturalmente como aquello que deber ser reconocido como danza. Coincidiendo con Greiner, el discurso corporal transcurre por los “entre-lugares [en que] el cuerpo se hace presente, construye política y crea conocimiento” (2010, p. 205). Así, los entre-lugares hacen visible de manera práctica, los saberes constituidos por un pensamiento situado, esquivo, inadecuado, improcedente, en tanto que,

la instancia de aquello que todavía no ha sido nombrado es impermanente porque está en proceso de organización y desorganización, evitando restringirse exclusivamente a la instancia del hábito, de los patrones y del comportamiento (Greiner, 2010, p. 203).

Esta identidad del lenguaje vulnerado en sus bases estructurales, desvirtúa, cuestiona y trasgrede la dimensión objetiva de su reconocimiento, puesto que la corporalidad expresa el proceso del sentido que está construyendo.

2.2.3 La práctica practicada

En el marco de lo innombrado, de la performatividad y de la creación de una oralidad poética inscrita en la vivencia del movimiento, la práctica de la Improvisación Compositiva puede ser considerada como un sistema de alta complejidad en relación a su contexto y a su

conformación viva. Como todo sistema, la práctica asocia elementos que pueden ser muy diferentes entre sí y que sin embargo conforman un todo en un proceso que resulta a la vez organizado, organizante y organizador (Morin, 2005).

Inserta en la complejidad de la organización viva, la práctica adquiere un carácter dialógico que se expresa en la ecología de su funcionamiento. En la práctica, el margen de previsibilidad resulta indisociable a la noción de emergencia puesto que la fuerza de lo vivo pulsa en su interior. Adquiere autonomía a través de una dependencia con su propio medio del que recibe materia, energía, conocimiento e información. Al referirse a los sistemas complejos, Morin define la auto-eco-organización viva, como

la organización viva, según la idea de que la auto-organización depende de su medio ambiente para obtener energía e información: en efecto, como constituye una organización que trabaja para automantenerse, degrada energía en su trabajo, por lo que debe obtener energía de su medio ambiente. Además, debe buscar alimento y defenderse de lo que le amenaza, por lo que debe comportar un mínimo de capacidades cognoscitivas (Morin, 2005, p. 34).

La práctica, se adecúa a las divergencias lógicas, sensible, afectivas de su ambiente no sólo para señalar el lugar donde algo ocurre, sino para enmarcar todo un contexto informacional con relación a otros contextos ambientales específicamente humanos como el cultural, el biológico, el psicológico, el político entre otros. Siguiendo a Morin, “la autonomía de lo vivo necesita ser concebida en su medio ambiente [puesto que], la necesidad de contextualización es extremadamente importante. Diría incluso que es un principio del conocimiento” (Morin, 2005, p. 39). De manera tal que, la práctica debe asumir su posición situacional como indicación primera de los saberes que genera y pone en circulación en el intercambio cognoscitivo. Como en el caso del carácter performático del lenguaje, el contexto integra y reconfigura lo que “está entretejido” por la acción que crea y es creada en la singularidad y totalidad de cada momento.

En este contexto, la Improvisación Compositiva amplía la noción de práctica comúnmente designada como intervención, al de *práctica practicada*, noción que nos permite

distinguir la práctica que objetiva y reproduce el ejercicio corporal, aislado y apoyado en la ejecución técnica de la repetición y reproducción de modelos adquiridos, por la *práctica* que recupera, crea e integra los saberes singulares que se manifiestan en el intercambio informacional con lo vivo y lo sentido. En el marco de una organización viva que auto regula sus materiales y necesidades en el contexto de aparición, el performer asume el rasgo humano de la complejidad del sistema y la performances, al observar y analizar actos y comportamientos verbales y corporales, hace imposible diferenciar objeto y sujeto de conocimiento. La *práctica practicada*, implica que, los actos verbales, la metáfora activa, los entre-lugares y la auto-eco-organización de la materia viva expresada en los cuerpos, generan *saberes prácticos nuevos*. En la base de la producción y adquisición de los nuevos saberes, se manifiestan aquellos saberes previos particulares que son reconocidos en la práctica como fuente y principio de la acción vivencial.

Estos saberes que portan los cuerpos, exponen procedencias y afiliaciones estéticas, políticas e ideológicas que resisten al registro y al archivo. La palabra adquiere una dimensión plástica que construye, en el *hacer-hacer*, un lugar de conocimiento, un entre-lugar, que puede ser aprehendido en los términos espacio-temporales en que se despliega y desarrolla la experiencia de la propia fragilidad, siempre ligada a la singularidad, la irrepitibilidad, la pluralidad y la libertad del performer.

En este marco conceptual, que “la imagen del cuerpo se desalinee frente a los otros y curse un nuevo proceso de configuración, riesgoso e incierto”⁴⁷ justifica que, el contexto en que aparece el principio de conocimiento de los sistemas complejos (Morin 2005) constituya, en la práctica de la Improvisación Compositiva, la base de sus propios procesos de asimilación y auto-generación de lo vivo.

⁴⁷ Notas mías de Práctica, ESIT Roberto Arlt

LA TRANSFERENCIA INDICIAL DE LA EXPERIENCIA RECEPTIVA

2.3.1 Cuando la práctica obra saberes

La importancia dada a la vivencia del momento en la Improvisación Compositiva como lugar de conocimiento *in situ*, pone en situación al mismo tiempo, la imposibilidad de hallar el objeto estético de la práctica y el privilegio epistemológico dado a los sentidos y las sensaciones, desde una plataforma que nos permite aproximarnos a un modo descriptivo del proceso donde encarna la experiencia. Consideramos la experiencia situada a la manera en que Merleau Ponty la define: “...llamo experiencia de la cosa o de la realidad... a mi plena coexistencia con el fenómeno, al momento en el que este estaría, bajo todos los aspectos, al máximo de su articulación...” (1993, p. 332).

Nuestra tarea metodológica desde la observación atenta y participativa, deberá necesariamente, privilegiar un punto de vista fenomenológico que asuma la actividad reflexiva de la experiencia como una reflexión en sí misma o como dicen estudiosos de las ciencias cognitivas, “una reflexión corpórea, alerta y abierta” (Varela, 2005, p. 52) para describir y proporcionar elementos de análisis que contribuyan a la “experiencia receptiva”⁴⁸. En esta tarea, “la exposición del proceso es fundamental” ya que, al atestiguar sobre fenómenos corporales “lo que más importa no es lo que aparece como dado [expectativa o certeza previa] sino lo que se vuelve visible en la acción” (Greiner, 2009, 73).

El estudio del movimiento desde su funcionalidad y consideraciones estéticas, ha sido mayormente tomado por fuera de la experiencia misma del mover y el moverse a través de operaciones especulativas que, por lo general, parten desde o por el cuerpo en relación al espacio exterior, considerándolo como objeto de referencia de las coordenadas espacio-temporales direccionadas o re-direccionadas al mismo. Como dice Merleau- Ponty, “...el cuerpo objetivo no es la verdad del cuerpo cual lo vivimos, no es más que una imagen empobrecida del mismo...” (1993, p. 439). El sesgo objetivo de análisis provee así un entendimiento racional del movimiento que da cuenta de sus propiedades y características,

⁴⁸ La noción de *experiencia receptiva* que decido usar en lugar de “experiencia estética” a la que remite la filosofía del arte y la teoría de la recepción, se desprende de la acción perceptiva *incorporada* que, de manera reversible y solidaria, amplía y profundiza los sentidos dados al proceso abierto de la actividad fenoménica.

donde ningún aspecto de la experiencia “real” del mover es considerado, “así se forma un pensamiento ‘objetivo’ — el del sentido común, el de la ciencia — que, finalmente, nos hace perder el contacto con la experiencia perceptiva de la que es resultado y secuencia natural” (Merleau-Ponty, 1993, p. 91).

Nos resulta significativo, desde un punto de vista externo en el análisis observacional de la práctica, establecer la distinción entre las propiedades del objeto o de la materia en cuestión y los datos de la experiencia. Como toda experiencia, la práctica de la Improvisación admite la concepción de estructuras dadas *a priori* a nuestra percepción tales como las de espacio y tiempo pero en ellas, el movimiento del performer se desenvuelve como “arrojado al mundo” cuyo recorte singular y poético será creado, no solo por los materiales que encuentre o genere, sino por el presente mismo en que toma contacto con ellos. En otras palabras, los materiales no se presentan como objetos susceptibles de manipulación, no se conocen de antemano, no representan ni direccionan un sentido pre-establecido [psicológico, dramático, sentimental] por el contrario, expresan e intencionan, aparecen e informan sobre los datos y estímulos en que se manifiestan los procesos dados a la experiencia receptiva.

En la Improvisación Compositiva, la danza no maneja realidades sin embargo se auto-constituye a través de un vínculo consciente con lo real. La configuración de su estructura oscila indistintamente por momentos de desorientación y espera, elementos que profundizan la apertura cognitiva de la conciencia corporal y estimulan la acción del mover y el moverse recíprocamente. Continuando con el pensamiento de Merleau-Ponty, “la percepción me da un campo de presencia, en un sentido amplio que se extiende en dos dimensiones: la dimensión aquí-allá y la dimensión pasado-presente-futuro” (1993, p. 280).

En la práctica, el movimiento admite una estructura temporal que revitaliza el presente. Al explorarse en su funcionalidad se da lugar al juego abierto de las sensaciones, el percibir, el sentir, el pensar y lo pensado como una experiencia cognitiva que tiene lugar en y por el propio cuerpo.

En la Improvisación Compositiva, la oferta estética no se constriñe a técnicas, formas y normativas prescriptivas sino que integra el proceso mismo de la experiencia en una síntesis que relaciona sensibilidad, instinto, intencionalidad y conciencia. A la noción de intencionalidad es preciso despejarla aquí del significado de controlar o propiciar voluntariamente una acción, o como se dice comúnmente de “hacer algo a propósito”. La

intencionalidad para la fenomenología merleau-pontyana refiere a una direccionalidad cita en el propio cuerpo, intuitivo, anterior al lenguaje, pre-reflexivo, un “arco latente” donde todo movimiento o gesto corporal tiene, se orienta y da sentido al mundo. Para ello, dice Merleau-Ponty “es necesario que el mundo esté a nuestro alrededor, no como un sistema de objetos de los cuales hacemos la síntesis, sino como un conjunto abierto de cosas hacia las cuales nos proyectamos” (1993, p. 397).

En esta misma línea de pensamiento, Christine Greiner sintetiza la enumeración que Sheets-Johnstone ofrece acerca de las tres modalidades de intencionalidad ya que “el cuerpo vivo es algo más que una cosa extendida en un espacio, es también todas las relaciones que suscita y que son inevitablemente singulares” (Greiner, 2009, p. 67). Las relaciones a las que alude Greiner se dirigen en primer lugar, a la experiencia del sujeto como experiencia perceptiva; en segundo lugar, a los conceptos y discursos del cuerpo, provenientes de la ciencia o del mito [es decir, a las tesis sobre el cuerpo que hacen a grados más complejos de conocimiento del mismo] y en tercer lugar, a la actitud emocional o afectiva del sujeto. De manera tal que, la experiencia es una forma de *relación con*: el cuerpo propio, el entorno y la otredad diferenciándola así de la lógica conceptual: “... la alteridad no es causa ni efecto. Es la experiencia” (Greiner, 2009, p. 67).

Si la experiencia pone en conjunción al sujeto encarnado y su encuentro con el mundo, la práctica de la Improvisación Compositiva potencia y resalta esta concepción de conciencia, ambigua e inacabada, en una subjetividad que expresa la necesidad de abrirse a los otros por fuera de los modos tradicionales de representación.

¿Qué tipos de técnicas del cuerpo favorecen la apertura del movimiento al conocimiento? ¿Qué necesidades despiertan? ¿En qué grado juega la imagen corporal para la configuración de nuevos estados corporales? ¿Qué “libertades” dan lugar a la composición? Un breve recorrido por la práctica⁴⁹ nos permitirá profundizar acerca de las nociones hasta aquí, expuestas.

La Composición Espontánea, una de las metodologías que integran la Improvisación Compositiva, se aleja de los métodos prescriptivos de realización coreográfica. Rechaza toda motivación *a priori* al momento contingente de realización, incluidas las primeras ideas que

⁴⁹ La descripción que sigue a continuación sigue la performance “*A cappella motion*” de Julyen Hamilton, llevada a cabo en el centro de danza de Northampton, el 26 de junio de 1993. Disponible en *youtube*.

con-forman los movimientos. El performer goza de la absoluta posibilidad de hacer danza con los elementos que encuentre en el presente mismo de su realización: el movimiento está presente en la condición del lenguaje dancístico, el que se reconoce parte de la tradición y partícipe de su historia. El movimiento se asume danza. El cuerpo lo piensa y al hacerlo, se piensa a sí mismo. El performer dispone como punto de partida, de su ser biológico y toda la acción establece vínculos ecológicos con el medio ambiente [formas, colores, temperatura, superficie] en que se encuentra. Dispone de leyes físicas pero también de impulsos, pesos, espacios alterados. Cuenta con la gravedad, los gestos, los sonidos, la repetición, el control, la biografía, los otros, el suelo, el aire... todo elemento es materia de posibilidad compositiva, es decir, todo elemento es factible de dirigirse hacia alguna dirección de sentido. Busca la sorpresa y encuentra la ocurrencia regida por el código que crea y vulnera con vinculaciones ilógicas. Sin crear ilusión, no rechaza el ilusionismo porque las cartografías que se le presentan pueden transformarse en naturaleza expresiva y destino creativo.

La única regla que funda la Composición Espontánea es la imprevisibilidad y la constatación “real” del momento que se comparte. Hay ideas pero no abstracciones. Los conceptos no responden a un orden lógico de operaciones sino a la condición de posibilidad y acción. Tampoco significan [no son interpretados] están en el espacio intermedio de la cualidad y la fuerza, en el espacio indicial que constituye la segundidad del signo, según las categorías fenomenológicas propuestas por Peirce, revisadas en el Capítulo anterior. Las ideas aparecen por el modo en que el cuerpo las dispone y al mismo tiempo éstas constituyen la base cognitiva de la composición. No son por tanto ideas representativas, no están en lugar de ninguna otra cosa que no sea ellas mismas. No encausan o proponen significados, sin embargo crean conceptos.

Los elementos de la Composición Espontánea hacen presente la construcción espacio-temporal donde el valor melódico y rítmico del movimiento “encontrado” ordena regularidades y acentos ante la presencia o ausencia de sonidos⁵⁰. A la manera de Rainer, el movimiento califica la percepción temporal en el uso equilibrado de la energía. El movimiento se reconoce tiempo y sin describir espacios fijos los construye. Cuando se detiene no fija nada,

⁵⁰ Si bien en la performance que analizo en esta sección, la aparición del sonido a capela estructura la Improvisación, en las diferentes prácticas de Improvisación Compositiva el sonido constituye internamente la composición misma de los movimientos, es decir que prácticamente el sonido externo no es usado. Puede provenir de la voz del performer, por golpes ejecutados en vivo, canciones y palabras al azar, jadeos, fricción de la ropa o del piso provocados intencionalmente, acompañamiento musical en vivo también improvisado, etc.

espera por otra idea. Los estímulos externos [risas ocasionales, alguien que tose, el crujido de un asiento, el sonido de la calle] se incorporan al proceso como estímulos y recursos.

El performer acciona en el ambiente la conciencia perceptiva del espacio que visualiza y las condiciones sensitivas que afectan al cuerpo, con recursos físicos tecnificados: equilibrios, suspensiones, pliegues, flexiones, extensiones, pausas, aceleraciones, impulsos, control. El juego de las tensiones adquiere relevancia sin narrar o argumentar temas. Los movimientos no tienen principio ni fin, por ello no responden a causa previa ni desencadenan finales. La energía empleada es modulada de acuerdo a la carga tónica que necesite el movimiento. La energía es dócil, apacible, placentera. No hay sobrecarga ni exabruptos. No se exhibe ni se padece porque el objetivo no es virtuoso⁵¹.

La consigna es la expresión genuina de lo que *se es*: un conglomerado de otros, una expresión colectiva y singular al mismo tiempo. En una extrema toma de conciencia el evento que está siendo creado en ningún momento abstrae la precisa noción de la experiencia. La sorpresa la dan las posibilidades que nunca se agotan. Llegado el momento, el performer se retira de la escena, deshabita el espacio...la reunión termina.

2.3.2 La conciencia encarnada

A diferencia del cuerpo objetivo y de la concepción dual de la conciencia, en la que, el pensamiento forma parte de la actividad categorial o proposicional del lenguaje cuyo objeto de conocimiento se distingue claramente del acto mismo de conocer dando, acerca del cuerpo “una imagen empobrecida del mismo...” (Merleau Ponty, 1993, p. 439), el cuerpo fenomenal o cuerpo vivido adquiere un status privilegiado de acceso al conocimiento al darse de manera intencional al mundo. El cuerpo fenomenal al que aludimos, es portador de una connotación existencial y perspectiva indiscernible del contexto de aparición y del momento mismo de la vivencia. Al respecto Merleau- Ponty sostiene, “ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo,

⁵¹ Es este uno de los sentidos por los que, las distintas metodologías de Improvisación Compositiva generan puentes históricos, epistemológicos y políticos con las performances norteamericanas de danza contemporánea de los años sesenta y setenta, especialmente con aquellas llevadas a cabo por el *Judson Dance Theater*.

eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él” (1993, p. 215).

El cuerpo como sujeto perceptivo, posee un saber inteligente que le permite al performer establecer distinciones y crear posibilidades al re-presentarse [en el sentido de vuelto a presentar desde otra perspectiva] y al moverse. Los sentidos amplifican sus capacidades perceptivas y la conciencia encarnada celebra y honra la presencia viva en el acto afirmativo de la existencia. El hacer- percibiendo abre al cuerpo los sentidos, informa sobre lo que se encuentra disponible y se re-inventa en su propia necesidad de saber siendo.

En una práctica de Improvisación Compositiva el cuerpo del performer se concibe como parte de las distinciones cognitivas que obran en la aprehensión, acción y descripción de la experiencia. El movimiento es el nexa fundamental que interactúa, liga y relaciona el hacer sintiente del cuerpo con la apertura de la propia conciencia corporal.

La práctica situada, percibida y sentida en el cuerpo, la *práctica practicada*, asume la informalidad, la deriva de supuestos estéticos, la polivalencia de materiales quinéticos, lumínicos y sonoros, el uso desjerarquizado e indiscriminado de capacidades y habilidades técnicas y la indeterminación del sentido estructural de la pieza como parte de los materiales que disparan, relacionan, forman e informan sobre el momento. La Improvisación se propone aquí como un modo de explorar habilidades y conocimientos adquiridos con el objetivo de producir “un nuevo saber corporal relacionado con ciertos movimientos de danza” y despertar y “descubrir procedimientos para manejar la materia de una nueva manera” (Parviainen 2002, p. 10). Así, la práctica abre el campo de conocimiento de un hecho artístico desfasado e incompleto que escapa deliberadamente a toda definición categorial en la que, “el acontecimiento tiene un interior aunque no se trate de la interioridad de un concepto” (Merleau Ponty, 1971, p. 65).

El quiasma [*le chiasme*] es la noción merleau-pontyana que remite directamente a su “ontología de la carne”. Para el filósofo, existen dos dimensiones del ser que no se distinguen en términos esenciales ni dicotómicos pero que tampoco coinciden nunca de manera total y completa. El quiasma o reversibilidad expresa la funcionalidad del cuerpo como una unidad que trasciende el rango de su visibilidad. El ser sujeto [que es el ser para sí] y el ser objeto [que es el ser para otro] constituyen las propiedades de la carne de ser cada uno pliegue del otro. En la noción de reversibilidad los límites de la visualidad se borran ya que no hay una

división precisa entre el afuera y el adentro del ser sino que el uno es parte del otro, se presuponen, se integran, se entrecruzan en una dinámica de la carne [*chair*] que nunca se define completamente porque no es ni mimética ni simbiótica, es sensible. La sensibilidad es siempre reversible, nuestras sensaciones táctiles y sinestésicas del mundo operan en el pliegue o divergencia [el *écart*] entre lo vidente y lo visible, lo sintiente y lo sentido de manera confusa, ambigua e incompleta.

La noción de reversibilidad permite explicar el hacer sintiente del performer en al menos dos aspectos fundamentales de la Improvisación Compositiva: 1) el grado de irrepresentabilidad en el que se orienta la práctica y, 2) la amenaza del código de visibilidad en que se manifiesta el movimiento.

En otras palabras, los modos estratégicos en que se crea y organiza la visión y exposición del cuerpo en la escena, proponen un tipo de pensamiento otro, que es generado y compartido en la experiencia receptiva. Como dice Greiner “cuando la presencia de un cuerpo se hace ver, más que la imagen de algo que efectivamente está allí, se instaura la posibilidad de compartir un pensamiento” (2009, p. 72). En efecto, el performer da a ver una gama de movimientos que adquieren sentido en el espacio de su propio recorrido sensitivo, afectivo, inusual, que despiertan en el espectador, ideas que no precisan ni definen un objeto claro de representación.

La naturaleza de estas ideas adquiere el eco, la potencia, la vibración, el sesgo que podría completarlas en la percepción singular de cada espectador. Las imágenes resultan así imposibles de disociarlas de los procesos orgánicos que las originan y de los entrecruzamientos sensoriales y cognitivos en que funcionan. Al respecto, Michel Bernard elabora una teoría acerca del funcionamiento intrínseco del sentido del movimiento a partir del concepto de quiasmo de Merleau-Ponty. En ella describe cuatro figuras del quiasmo o reversibilidad: el quiasmo *intra-sensorial* que subraya la dimensión activa y pasiva de cada sentido o significado, el quiasmo *inter-sensorial* que subraya el fenómeno de resonancia entre los diferentes sentidos, un quiasmo *para-sensorial* que designa la conexión análoga entre el acto de sentir y el acto de enunciación [entre percibir y decir] y un cuarto quiasmo que concierne a la trama de interferencias cruzadas entre dos corporalidades distintas llamada *inter-corporalidad* (Reféres, 2005, p. 5-6). Es decir, toda percepción es una acción, una actividad del sujeto en el mundo, que compromete la totalidad de los sentidos de forma

indivisa y entrelazada un pensamiento singular. Sentido, sentimiento, sensación y percepción remiten a la unidad del cuerpo como sujeto encarnado. Bernard recuerda que no es posible considerar a la acción y la percepción de manera disociada o como sistemas autónomos e independientes ya que, tanto es la acción la que guía a la percepción como ésta la que modela a aquella. Estamos así frente a un modo completamente inusual de entender la expresión del movimiento que danza:

Cualquier percepción y cualquier acción que la suponga, en una palabra, cualquier empleo de nuestro cuerpo es ya *expresión primordial*, o sea no el trabajo segundo y derivado que sustituye lo expresado por signos dados ya a su vez con su sentido y su norma de empleo, sino la operación que comienza por constituir los signos como tales, que hace habitar en ellos lo expresado, no bajo la convención de una convención previa cualquiera, sino mediante la elocuencia de su misma disposición y configuración, que implanta un sentido donde no lo tenía, y por tanto, lejos de agotarse en el instante en que tiene lugar, abre un campo, inaugura un orden, funda una institución o una tradición... (Merleau- Ponty, 1971, p. 124).

Un análisis observacional de la experiencia receptiva en la Improvisación Compositiva, será en primer lugar, un acercamiento a un juego de vinculaciones aleatorias en proceso de algo que se está creando a través de una situación particular, desplegada por un cuerpo consciente. En ella se establece una lógica propia, singular y el movimiento, reafirmado en su propia motilidad bucea estados cognitivos sobre la base implícita de lo que Maxine Sheets-Johnstone denomina “logos corporal” [*bodily logos*] (2009).

De manera que, el cuerpo del performer es una apertura que se da en el aquí y ahora del presente ante el deseo de exponerse al otro, abriendo el diálogo a múltiples direcciones de sentido [del ser siendo, del estar estando, del hacer haciendo] en el momento contingente y desde una condición explícitamente declarativa. En *El ojo y el espíritu* (1964) Merleau-Ponty nos habla de la metafísica que se desprende del arte moderno en su esfuerzo histórico por desprenderse del ilusionismo en búsqueda de sus propias dimensiones. En la Improvisación Compositiva, el movimiento se libera igualmente de simbolismos y temáticas expresivas, no

solo convencionales sino también técnicas y compositivas. El diálogo con la danza y la escena existe ya en el cuerpo, dispuesto a autoafirmarse en su propia potencia expresiva, es decir en su *ser* cuerpo. Dice Merleau-Ponty,

hay en la carne de la contingencia una estructura del acontecimiento, una virtud propia del escenario, que no impiden la pluralidad de las interpretaciones, que aún son la razón profunda de ellas y que hacen del acontecimiento un tema durable de la vida histórica, con derecho a un estatuto filosófico (1964, p. 47).

De esta manera, el fenómeno vital del movimiento expresa un grado de densidad histórico y existencial, independientemente del contenido y del régimen prescriptivo, formal y estético que lo estructure. Así mismo, el movimiento permite reafirmar el status sensible, fugaz, reversible e inacabado de su visualidad. En esta operación de la experiencia, los temas, contenidos o significados no se determinan o conciben con anterioridad a la acción improvisada. No orientan ni se orientan dentro de una estructura narrativa puesto que, la condición efímera y transitoria del movimiento [sea o no estructurado por una técnica reconocida] se concretiza en la experiencia vital e intransferible del performer, donde el espacio de representación se torna ambiguo ante la inconsistencia del referente y la desaparición de las marcas convencionales del gesto.

Frente a los objetos y procesos ambiguos que la Improvisación Compositiva pone en circulación, la subjetividad es determinada por la noción de un sujeto que encarna de manera empírica la experiencia cognitiva, sensible, biológica y afectiva del movimiento, el que a su vez se ofrece como materia de exploración física o material, a las coordenadas espacio-temporales contingentes.

En esta construcción azarosa, la experiencia de lo vivido, rige las leyes del procedimiento compositivo al que dará forma, en términos fenomenológicos el diálogo creativo con la propia disciplina. La manipulación consciente del presente temporal en que se percibe y crea el movimiento, es la clave de acceso a la energía empleada, las tensiones discursivas y los trayectos posibles de la interpretabilidad.

El eje estructurante de la Improvisación Compositiva parte de la noción de que el modo espontáneo de la expresión singular del cuerpo en movimiento, constituye un riesgo que asume la construcción de nuevas formas de subjetividad desestabilizando los modos convencionales de representación y expresión del cuerpo. Se trata de exponer las fuerzas de la existencia como un modo de resistencia a los modelos estéticos conocidos, generando nuevas topografías, percepciones e imágenes sensoriales como un conjunto de saberes corporales disponibles en la plenitud de su potencia original. En palabras de Rolnik,

la obra consiste en traer a la existencia tales fuerzas y la tensión que provocan y esto pasa por la conexión de la potencia de creación con un pedazo de mundo aprehendido como materia-fuerza por el cuerpo vibrátil del artista y, coextensivamente, por la activación de la potencia de resistencia (2005, p. 12).

Un pedazo de mundo que se expresa en los cuerpos de experiencia y persiste en la co-presencia de las fuerzas de lo vivo, como un modo de instalar y resignificar las bases de una alteridad autoconstituyente.

MODOS DE INTERSUBJETIVIDAD. LA OTREDAD

2.4.1 Distancia y reconocimiento

La coreógrafa portuguesa Vera Mantero sostiene que, “la danza no es una cosa de bailarines sino un fenómeno que sucede a las personas” (Galhós, 2009, p. 143) como un modo de focalizar la atención al hecho inmediato de lo que resueltamente, parece ser una obviedad: la naturaleza antropológica de la danza. Un aspecto que, en las performances⁵² de Improvisación Compositiva se torna paradójicamente extraño y distante, por momentos irreconciliable y desconocido para el espectador. Como si la comprensión del evento que aparece ante nuestros ojos, se constituyera por materiales y objetos que deliberadamente resisten cualquier tipo de clasificación, vulnerando el objetivo buscado de conectar y ponderar la relación intersubjetiva de los cuerpos presentes.

El ritual que ha dado origen al historicismo de la danza, como un conjunto de acciones ligadas a alguna creencia comunitaria, social o religiosa, especialmente diferenciada de las acciones ordinarias, portador de un lenguaje universal y de un valor simbólico trascendente, hace ya tiempo que ha perdido su forma y función. Como dice la crítica de danza Claudia Galhós: “somos rehenes del cuarto de baño (...) somos rehenes del efecto de Duchamp” (2009, p. 158).

Del mismo modo, la consideración artística de las performances, no está ya sólo implicada en una experiencia estética particular de tipo contemplativa, ni mucho menos en una mostración diferenciada del objeto de arte y su realización técnica o virtuosa. Sin embargo, pese a la inestabilidad, vulnerabilidad, dislocamiento y hasta imposibilidad de representación, el espectador se mantiene en el eje central de los proyectos por los que resulta constantemente señalado e interpelado, como un modo teórico de reedificar y justificar [estructural, estética y políticamente] las prácticas artísticas inmersas en la realidad.

Que la danza sea algo que “sucede a las personas” como piensa Vera Mantero, no implica estrictamente la comprobación de que el fenómeno específicamente humano repercuta, modifique e interese directa y positivamente a la humanidad. No es una proposición

⁵² Tomada esta noción como categoría conceptual y como formato escénico (Taylor, Fuentes 2011, p. 20)

apodíctica ni mucho menos un mensaje subliminal, sino un llamado de atención autorreflexivo y responsable acerca de los modos de concepción, producción y recepción de danza con el objetivo de terminar “con las jerarquías y poner fin a la dictadura de la mirada” (Galhós, 2009, p. 152) alimentando egos desproporcionados y públicos complacientes.

La danza se aleja así de la reproducción infinita de modelos y cánones estéticos que históricamente la definieron, para generar una nueva síntesis, en sintonía y continuidad con las rupturas promovidas a mediados del siglo pasado, donde se nuclearon y problematizaron experimentaciones en torno al rechazo de categorizaciones y limitaciones disciplinares, convenciones estéticas, formatos preestablecidos y metodologías prescriptivas como un modo de acceso fenoménico a la propia conciencia, en el máximo sentido de su espesor corporal, donde *el otro* es potencia y expresión constituyente de su mundo. Galhós lo expresa de la siguiente manera,

En este patrimonio recuperado de saber inscrito, la danza deja de centrarse sobre sí misma para despedazar sus formas identificables y reinventarse y en ese sentido [sólo en ese sentido] desenfoca la mirada del interior para girar hacia lo que es exterior: la realidad y el público. Lo Otro. En esa implicación con lo real hay claramente una recuperación de la dimensión poética del arte y un renovado deseo de comunicación. (Galhós, 2009, p. 171)

En efecto, la concepción de la alteridad no parece formar parte de un programa regulador, diferenciado del entorno en que las prácticas aparecen, sino que, por el contrario, se da como producción e interacción intersubjetiva junto a los materiales y dispositivos interpersonales utilizados. Acción, afección, suceso, acontecimiento son nociones que acompañan a estos proyecto desde una mirada que implica al *otro* como un *organismo vivo*, biológico y cultural con el fin de proponer modos de relación que permitan generar otras maneras de “estar en común”, nuevas conversaciones o, como prefiere Reinaldo Ladagga, otras formas de habitar y participar de una “ecología cultural” (Ladagga, 2006, p. 94).

¿Qué cosas sentir, creer y pensar frente a la afección indescifrable de los cuerpos que, constituyéndose en escena no parecen diferenciarse en nada de mí? ¿Cómo acceder a la movilización afectiva que proponen los cuerpos si no detectamos en ellos ningún signo

disciplinar conocido, que permita algún tipo de aproximación empática o prevenga acerca de qué cosas sentir y comprender?

Inmersos prácticamente en una misma condición, la invitación se dirige a participar de manera conjunta de procesos de aprendizaje colectivo con la intención de observar la tradición [del arte en general y de la danza en particular] y de restaurar, reafirmar y re-significar “el hecho vivo” que nos nuclea como una forma política y filosófica de revisar nuestros modos de vida, nuestra sociedad y los sistemas en los que estamos involucrados. Al decir de Canclini, se trata de “experiencias epistemológicas que renuevan las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprensible o lo sorprendente” (Canclini, 2010, p. 47).

Es acerca de estos modos de relación social propuestos en algunos proyectos de performances de Improvisación Compositiva en donde vamos a detenernos en esta parte del estudio, describiendo y analizando los aspectos inscriptos en lo que podríamos denominar su *plataforma epistemológica* tomando como referencia una metodología de composición que cobra importancia y difusión en nuestro país conocida como *Composición en Tiempo Real*.

Para continuar con el análisis observacional de la experiencia receptiva, selecciono un método de entrenamiento, una práctica de Improvisación situada en el interior mismo del taller de danza [antes que una presentación a público de lo que a menudo se conoce como *Work in progress*] para establecer un análisis profundo de los modos de transmisión pedagógica y de las concepciones éticas, estéticas y epistémicas que plantean los discursos en que las prácticas se consolidan, como una forma de referenciar también los problemas didácticos que atraviesan, marcan y definen a la danza, ubicándola como una de las disciplinas artísticas más conservadora, dependiente y controladora en tal sentido.

Para el marco conceptual recorro a los aportes de la crítica y estética del arte, particularmente a los lineamientos propuestos por los argentinos Canclini y Ladagga en sus últimos trabajos y a la fenomenología merleau-pontyana que nos sitúa en un mundo de percepciones y experiencias que las prácticas privilegian. También creo importante analizar las declaraciones de diversos coreógrafos que se ubican en la tendencia de la performances de la danza contemporánea como una fuente ineludible de producción de conocimiento sobre el método de referencia.

2.4.2 La dimensión cognoscitiva

Los nuevos formatos escénicos que surgen en el interior de la danza contemporánea a mediados de los años noventa del siglo pasado y que deliberadamente escapan a toda clasificación categorial o disciplinar en busca de una expresión libre y singular para la danza⁵³, podrían reunirse simplemente bajo la designación de *prácticas*. Las prácticas reinventadas y re-actuadas que nos ocupan, trascienden los lenguajes que referencian [a pesar de su alto grado de eclecticismo] con el objetivo de despertar, asumir y transitar aquello que al performer se le manifiesta en una dimensión cognoscitiva. En esta necesidad de conocimiento se acentúa la idea de que el espacio y el contenido, la forma y la sustancia, son partes de un proceso abierto e inacabado donde lo vital y el pensamiento, lo físico y lo mental, lo fisiológico y las emociones, el sentido y el sentimiento exploran la estructura y funcionalidad del cuerpo con la finalidad de producir cesuras en las matrices estéticas y despertar preguntas sobre la propia práctica. Como dice Canclini: “los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse” (Canclini, 2010, p. 47).

La práctica es principalmente, el lugar de la experiencia donde la vivencia del cuerpo cobra una dimensión consciente como posibilidad de autoconocimiento y como alteridad. El cuerpo es así conciencia encarnada, indivisible y abierta al mundo de la percepción⁵⁴.

⁵³ André Lepecki aporta el documento que, en 2001 redactaran un grupo de artistas en Viena para la Unión Europea en carácter de Manifiesto, donde se enumeran una serie de etiquetas posibles, a modo de resistir una sola categoría que los enmarque. En el Manifiesto, firmado por Xavier Le Roy, La Ribot y Christophe Wavelet, entre otros, se advierte; “nuestras prácticas pueden denominarse:” *performance art*”, “arte vivo”, “*happenings*”, “eventos”, “arte del cuerpo”, “danza teatro contemporáneo”, “danza experimental”, “nueva danza”, “*performe*ce multimedia”, “*site specific*”, “instalación corporal”, “teatro físico”, “laboratorio”, “danza conceptual”, “independiente”, “danza/*performance* poscolonial”, “danza de calle”, “danza urbana”, “teatro danza”, “*performance danza*”, por mencionar tan sólo algunos ejemplos... (Lepcki; 2006: 117).

⁵⁴ Para la especialista en la fenomenología merleau-pontyana, Ariela Battán Horestein, cinco aspectos constituyen los rasgos distintivos de la Fenomenología de la Corporeidad los que resultan clarificadores y pertinentes en el contexto epistemológico del método de Composición en Tiempo Real. Ellos son: 1) la experiencia perceptiva del cuerpo humano “es única, subjetiva e irrevocable y multiforme; aunque intersubjetivamente contrastable”; 2) la conciencia *engagé* o conciencia comprometida se opone a la noción de conciencia como entidad transparente, distinta y desencarnada; 3) la *conciencia encarnada* [no separada del cuerpo] deviene la unidad mínima de análisis fenomenológico; 4) las nociones de intencionalidad, cuerpo vivido, cuerpo fenomenal, conciencia encarnada resultan fundamentales para justificar el núcleo central de la fenomenología de la corporeidad: “el cuerpo es potencia expresiva e intencional” y 5) la fenomenología del cuerpo permite la descripción de un saber pretético, anterior al conocimiento científico y al pensamiento objetivo (Battán Horenstein, 2012, pág. 18 y 19).

El punto de partida del método concibe precisamente la disposición del cuerpo como pura condición de posibilidad. No se conoce ni se define un plan de acción, sin embargo se exige absoluta disposición y escucha⁵⁵. No se bucea introspectivamente para manipular una emoción o un recuerdo dado que el tiempo *real* en el que opera el método, funda la tensión y la atención entre el espectador y el performer, con la plena conciencia del estar *aquí y ahora*. Para Joao Fiadeiro⁵⁶:

El objetivo central del método de Composición en Tiempo Real es colocar al ejecutante en posición de mediador y facilitador de los acontecimientos, inhibiendo la tentación de imponer su voluntad o su capacidad de manipular. El único *acto creativo* que tendrá lugar, se resume en la maestría con que los materiales con los que se trabaje generen tensión, equilibrio y potencial, dejando que las cosas y lo que tenga que suceder, suceda porque sí.⁵⁷

El acto creativo se basa en el presupuesto de que la mejor herramienta que se le puede entregar al performer, es la de “no hacer nada”, aceptar el vacío, no controlar.

⁵⁵ En la misma concepción de la experiencia que sienta las bases de la Fenomenología de la Corporeidad, colocando al cuerpo propio como un acto de comunicación y comunión, la experiencia del cuerpo propio guarda un carácter enigmático “no se da nunca a la conciencia porque no es su objeto, sino más bien el sustrato que hace posible su manifestación” y este carácter enigmático que “atañe también al mundo” (Battán Horestein, 2012, p. 16) coloca al espectador como único responsable del sentido ya que lo que compartimos intersubjetivamente, es el mismo flujo de vida y realidad que nos proyecta y nos reúne.

⁵⁶ Joao Fiadeiro pertenece a la generación de coreógrafos que emergió a fines de la década del ochenta dentro del movimiento conocido como Nueva Danza Portuguesa, originado por el mismo impulso que dio lugar, primero a la danza “pos-moderna” americana y a los movimientos de la Nueva Danza francesa y belga posteriormente. En 2008, interesado por la experimentación y el trabajo de laboratorio y luego de una exitosa carrera como bailarín y coreógrafo, suspendió su actividad como coreógrafo y autor desviando su foco de interés hacia iniciativas donde el proceso (en oposición al producto) pasa a ser el objeto central, condicionando así su actividad y la programación desarrollada en el Atelier Real, estructura de la que es él el director artístico. El método de Composición en Tiempo Real, desarrollado inicialmente para apoyar la escritura coreográfica y dramática de sus trabajos, se afirma como instrumento y plataforma teórico-práctica para pensar la decisión, la representación y la colaboración tanto en el arte como en la vida. Esta investigación sucede en colaboración con las más diversas disciplinas (como la economía, la neurobiología o las ciencias de los sistemas complejos) y lo ha llevado a orientar *workshops* en programas de maestrías y doctorados tanto en escuelas portuguesas como en el extranjero.

⁵⁷ Los datos que a continuación se consignan sobre el método que nos ocupa, han sido extraídos de la página web del artista. Disponible en <http://joaofiadeirobiografia.blogspot.com.ar/>. La traducción al español tanto en el caso del portugués como del francés son mías.

Mantenerse invisible y ambiguo al máximo de lo posible ya que “la parte más peligrosa de este trabajo es cuando te vuelves consciente de que representas”⁵⁸.

A los fines de ejemplificar el enfoque fenomenológico que la observación de la práctica desarrolla en la experiencia perceptiva, creo conveniente transcribir los tres momentos claves que ponen a rodar el método y que Fiadeiro los describe de manera clara y concisa en lo que él denomina, el *Sistema Operativo*. El coreógrafo explica⁵⁹:

La base del sistema operativo de este método, a donde se vuelve siempre, es extremadamente simple: se hace un cuadrado en el piso con una cinta de papel. Se “conviene” así que hay un “afuera” y un “adentro”. Todos los participantes se ubican siempre, para comenzar del lado “de afuera” mirando el lado “de adentro”. El espacio interior funciona como un espacio-potencia que, con el tiempo absorberá el espacio exterior [y viceversa], anulando cualquier distinción entre los dos. Cuando eso sucede, cuando quien está afuera se siente adentro y al revés, cuando quien está adentro se siente afuera, el método cumple su objetivo. En este primer momento, el espacio permanece “abierto” hasta que alguien toma la decisión de actuar sobre él, dando inicio al juego. La decisión de actuar tiene que ser absolutamente voluntaria, sólo así se puede asumir la responsabilidad de los gestos realizados. Hacerse responsable por aquello que se hace es condición *sine qua non* para el éxito de este trabajo. No sólo para reducir las posibilidades de malos entendidos o impedir la manipulación de los datos, sino para que, el feedback, instrumento central para la incorporación de los conceptos, sea eficaz.

⁵⁸ Ampliando la información, el método de Composición en Tiempo Real ha sido desarrollado y sistematizado por João Fiadeiro desde 1995. En un primer momento, el método se encuadró en la necesidad de crear un sistema de composición donde sus propios colaboradores pudiesen participar del sistema creativo. En un segundo momento, se consolidó como instrumento para explorar modalidades de escritura dramática en el área de la danza, siendo también estudiado, desarrollado y utilizado por diversos artistas e investigadores. Desde el año 2005, el método de Composición en Tiempo Real se afirma en el territorio de la investigación prolongando la esfera de interés y aplicabilidad por fuera de las fronteras de la danza y de los procesos y objetos específicamente artísticos.

⁵⁹ Considero la información vertida en el *Sistema Operativo* de suma importancia por lo que elijo transcribir y traducir el texto respetando las marcas dadas por el autor.

La primera acción reduce las posibilidades, encuadra lo posible y obliga a los otros participantes a “soltar” otras hipótesis de relación que, mientras tanto, se desarrollarán en sus mentes en forma de pequeños “hologramas”. Este saber “soltar” es otra de las actividades centrales en este proceso y condición necesaria para el desarrollo sucesivo de la práctica del método. Una segunda persona, siguiendo los principios y las reglas del método, actúa enseguida interfiriendo con la primera imagen y obligando, cada vez, a que todos se posicionen ante el nuevo encuadre propuesto. Esta segunda acción “re-escribe” mientras tanto, la acción precedente, en una lógica que se mantendrá constante durante la práctica promoviendo así una percepción circular y no lineal del tiempo. Cuando, ante la nueva situación la tercera persona avanza e interfiere con el espacio, se establece un “padrón” que hace emerger una “topología” del lugar que, aunque todavía frágil o tenue, puede ser compartida por el grupo. Cuanto más cedo a participar de este lugar común, más de prisa se establece una idea de comunidad, uno de los objetivos de este trabajo. Resumiendo: la primera acción funciona como un “evento”, la segunda propone una dirección y la tercera confirma esa dirección. Son los primeros pasos para establecer las “condiciones iniciales” de este sistema. Ganar una sensibilidad colectiva a esas condiciones iniciales, en un proceso auto-organizado y donde no existe ningún líder, ninguna guía es el desafío de esta práctica y la única forma de establecer una “línea de pensamiento” simultáneamente abierta y estable. Para eso es importante no confundir “dirección” con “significado”. Aunque ambos términos impliquen la palabra “sentido”, en este trabajo la única cosa que importa definir es la “dirección” que una acción lleva. La única cosa que importa es la coherencia de la estructura y no la coherencia de su contenido. Exactamente, para que el “significado” se pueda mantener en potencia y ser dejado al “otro”, al que está del lado de “allá”, a la carga de proyectarse en aquello que ve (cita).

Como vemos, el *Sistema Operativo* no es un método prescriptivo que sienta las bases de un modo particular de estética, sino una serie de instrucciones para accionar en la configuración de un espacio no estratificado. En ese espacio delimitado en términos éticos antes que jerárquico [por la copresencia sensible de los cuerpos que, en el encuentro asumen el intercambio democrático y dinámico de las decisiones] se acepta la responsabilidad del juego ficcional en una misma condición temporal. El *tiempo real*, no es un tiempo que se perciba de manera lineal y progresiva sino un tiempo circular que opera en la espera, la atención y la tensión de los cuerpos porque, como dice Fiadeiro “mi credibilidad me la confiere tu presencia”.⁶⁰

En la Composición en Tiempo Real, el espectador participa de todos los movimientos y transferencias puesto que: “el gesto habita el cuerpo, lo metamorfosea y lo transforma en potencia expresiva que entabla una relación con el otro como comunicación” (Battán, 2012, p. 14) bajo el presupuesto de que *yo sé que tu sabes que yo sé* y es esa la alianza cómplice que genera la ficción, inmersa en su propio espacio-tiempo de constitución. Se comparte un territorio, se comparte una experiencia, se crea y posibilita un nuevo modo de reunión que exige una responsabilidad abrumadora. Y este posicionamiento que asume responsabilidades éticas y posicionamiento político no resulta de un cálculo intelectual, de guiños espectaculares o de estrategias manipuladoras sobre el control, la participación y el destino del *otro*. Es un momento de coincidencia, de generosidad y de confianza para explorar, aceptar y trasgredir los límites desde una misma condición de humanidad.

2.4.3 La estética de la emergencia

Al decir de Reinaldo Laddaga, las prácticas artísticas que participan del arte emergente se diferencian de la cultura del arte moderno e incluso del posmoderno, no sólo en el aspecto estético sino, por sobre todo en el epistemológico. Al respecto sostienen, Laddaga: “...una cultura de las artes se organiza en torno a objetos o performances que aspiran a una movilización de la afectividad” (2010, p. 38) en tanto que la manifestación del fenómeno

⁶⁰ Es así como el espectador/performer tiene un rango de participación activa que se inscribe en los tres tipos de “intenciones” que se dan en la obra respecto del acto de interpretación, que reúne al autor, el lector y la obra misma y que, como señala Eco constituyen un acto de colaboración (1992).

mantiene una distancia absoluta, una separación y distinción entre los productores y receptores [portadores de un saber previo], de la situación en que el objeto, el acto o el proceso se manifieste. Aún en las performances de los años ´60 que se declaraban abiertamente contra la autoridad de la obra de arte y de la categoría de autor, el cuerpo del artista mediaba y facilitaba la presentación crítica y autocrítica de un pensamiento *otro* sobre la realidad de los valores y los funcionamientos de las instituciones y las disciplinas, en los diferentes espacios en que se organiza la sociedad.

A los proyectos enmarcados en una estética de la emergencia, por el contrario, la figura que sobresale es la del vínculo de la práctica artística, donde se reduce sin anularla, la separación y distinción estricta de los agentes en pos de participar de pequeñas o vastas “ecologías culturales” (2010, 9). La presunción social que, durante todo el siglo XX sostuvo la diferenciación del arte en disciplinas, se pierde para Laddaga en una nueva reconfiguración del arte, puesto que la idea de que “una práctica sólo puede desplegarse a partir de una demarcación disciplinaria” (2010, p. 263) deja de tener sustento práctico y conceptual.

En efecto, lo primero que llama la atención en el taller de danza, cuando comienza el horario de trabajo que va a dar lugar a la Composición en Tiempo Real, es la disposición energética de los participantes. Un grupo reducido de personas, vestidos y calzados cómodamente, que recurren a objetos y elementos allí presentes para apoyar su expresión se disponen tan sencillamente a participar como si se tratara de una tarea cotidiana. No hay música que acompañe la creación de una atmósfera especial y distinta para facilitar el trabajo. Tampoco los cuerpos “se preparan” para ingresar a algún registro técnico o emocional del movimiento. Los participantes conversan de manera relajada y silenciosa porque el espacio cerrado y abierto invita a preservar la atención sobre lo que “está por pasar” dado la naturaleza extraña del momento que va a crearse, subjetivamente.

Esta descripción, sumada a los ejemplos ya mencionados, puede contribuir a la comprensión del método en el marco de una estética de la emergencia. Intentando una breve sistematización de los presupuestos presentes en una estética de la emergencia, que se desarrolla en una “estética de laboratorio” (2010) encontramos, siguiendo a Ladagga, que los artistas buscan:

-Exponer a sus públicos el registro y documentación de los materiales utilizados, el proceso de composición y las causales de su manifestación como evento o como obra.

- Intervenir sus explicitaciones de manera análoga a los valores éticos y creencias en que se desarrollan las sociedades de que forman parte, por ejemplo el valor y transparencia que cobra el concepto de democracia.
- Desplegar nuevas formas de comunicación particulares a los fines de someter a juicio y evaluación las asunciones propias.
- Componer totalidades móviles, en vez de eventos y obras acabados y aislados y débilmente integradas, exponiendo la imperfección o incompletud de sus terminaciones en el contexto mismo en que aparecen.
- Favorecer la presentación de objetos del pasado acompañados de sus planes inacabados, de manera continua y menos distanciada.
- Practicar diseños de organizaciones, intervenir y reformular las instituciones.
- Explorar formas de autoría compleja, abierta a formas temporarias de asociación con otros y consigo mismos
- Construir formas inesperadas de solidaridad para compartir y explorar mundos en conjunto.
- Indagar y reflexionar sobre otras formas de asociación de imágenes y producción de simulaciones entre los hombres.
- Evitar lo sublime, la tensión dramática de los extremos, puntos de crisis, trascendencias.
- Exponer desequilibrios y oscuridades parciales y locales pero no fracturas de base.
- Mostrar un mundo pos-dramático.

Interesado en esta cosmovisión del mundo y del arte, Fiadeiro habla de los límites que considera necesarios para ejercer el pleno derecho a la libertad. Al respecto, sostiene,

Yo creo espacios muy precisos, muy fuertes. Creo límites casi imposibles de trasgredir donde luego pueden darse revelaciones extraordinarias (...) cuando el intérprete es capaz de encontrar en esos límites prácticamente cerrados una pequeña fisura, su propio espacio, una pequeña puerta que solo él es capaz, con su inteligencia, su sensibilidad y su intuición de ver es cuando se produce el gesto creativo que existe en este trabajo. Todo el resto no es creación. El resto es un trabajo de hormiga...es una construcción de caminos...⁶¹

⁶¹ Entrevista con Annie Suquet, Centro Nacional de la Danza, París- Francia. Octubre 2004. Disponible en

El método de Composición en Tiempo Real exige así un desprendimiento de concepciones y prejuicios estéticos. Un modo particular de exponer el trabajo del performer en que, las marcas disciplinares de su lenguaje de procedencia, resulten minimizadas para el trabajo expresivo. Además, coloca al performer en una dimensión compleja del arte en la que, su eficacia como artista desde un punto de vista estético, no se establece necesariamente por la creación de objetos de arte que medien por ejemplo, algún tipo de sustancia espiritual y universal. Así mismo, el método de Composición en Tiempo Real nos coloca en la experiencia perceptiva, como espectadores de cuerpos que, bajo el parámetro del juicio estético consideraríamos *desafectados*. Cuerpos que no siempre demuestran la pertenencia a un campo disciplinar y que no exponen competencias específicas relacionadas a un lenguaje ni construyen ilusionismos miméticos o representacionales, sin embargo crean ficción.

No expresan emocionalidad ni desean conmover, aleccionar, provocar o desactivar alguna prefiguración previa sobre ellos mismos. Son cuerpos investidos del poder que les confiere el momento, que busca “percibir aquello que necesita ser percibido” (2004), con el privilegio de reconsiderar los valores irreductibles de la humanidad como la democracia, la libertad, la igualdad, la generosidad y el respeto. Son “unidades de sensación” como las llamó Claudia Gahlós (2009, 143), entidades a la vez autónomas y transitorias que no sólo se alejan de modelos preconcebidos, sino que rechazan toda posibilidad de convertirse en uno de ellos.

En la plataforma epistemológica del Método de Composición en Tiempo Real se establecen los modos operativos que de manera práctica posibilitan una acción y ésta, a su vez, una situación en la conformación de micro y macro-estructuras que dan lugar al evento que está siendo creado. Además se acentúan los aspectos a tener en cuenta en torno a los vínculos y los modos de relación. No hay en ella una sola instrucción estética o modélica. El objetivo está puesto en bucear dentro de las posibilidades de generar un mundo con tanta riqueza, diversidad y complejidad como el que habitamos porque, como dice Fiadeiro “en la convergencia de energías, de elementos...en aquel preciso momento en que sabemos que *ésta es la cosa*” el eje permite la revelación de lo desconocido “un segundo más tarde es demasiado tarde; un segundo antes en aún temprano” (2004).

El método de Composición en Tiempo Real es transmitido y comprendido a través de las declaraciones que acompañan el proceso de aprendizaje en la que el performer recibe los posicionamientos ideológicos que acompañan la comunicación oral del docente. Esto permite reflexionar sobre los procesos pedagógicos de la danza, mayormente orientados a la adquisición de una habilidad física y a la excelencia de su reproducción técnica, desvinculándolos de manera objetiva, del orden de la vida.

Dado que todo proyecto educativo es un producto cultural que proporciona una mirada sobre el mundo del que forma parte, inmerso en la práctica de lo real, el análisis precedente habilita la pregunta por la revisión de las concepciones y didácticas de la danza que permanecen alejadas de una revisión crítica.

LA ESPONTANEIDAD

2.5.1 Libertad y razón

En los espacios pedagógicos de Improvisación la espontaneidad es, por lo general, portadora de significados que se dirigen a connotar el mundo interno experimentado del sujeto [psicológico, emocional o ficcional] con la mediación corporal de aquello que se exterioriza y manifiesta catárticamente en el movimiento. La Improvisación concebida como una práctica lúdica, casi inconsciente e irreflexiva, adquiere formas para referenciar y resguardar una supuesta identidad expresiva *libre, natural, y verdadera* del performer en las que el valor de la espontaneidad *se hace presente* como un rasgo de verdad que genera espacios de juego, favoreciendo y justificando una manera no mediada [transparente] de aquellas interpretaciones subjetivas. De esta manera, en el aspecto axiológico donde se acentúan los valores de verdad y naturaleza, la Improvisación conlleva la idea de la ausencia o suspensión del juicio racional o especulativo a favor de instaurar la “intuición del momento” y reivindicar la “depresión del límite de la consciencia” (Cohelo, 2010, p. 37). Desde este punto de vista, los saberes y afecciones que la Improvisación produce y transmite, tienen su arraigo en los mitos que ponderan las actitudes intencionales creadas como manifestaciones únicas y singulares, *espontáneamente* arrojadas al mundo exterior a través del cuerpo, un mediador de imágenes simbólicas que operan en el contexto de aparición de la acción, el gesto y el movimiento.

Lo improvisado y lo espontáneo, representarían a la luz de este enfoque al sustrato que da lugar a la creación como una acción introspectiva liberada de todo tipo de coerción, orientada a reconocer y profundizar las diferenciaciones mente/cuerpo, interior/exterior, sujeto/objeto con una clara preferencia e inclinación hacia el primero de sus términos [mente, interior, sujeto] para acentuar la creencia de que la creación es manifestación libre, autónoma y original de la acción del sujeto.

Con relación a las contradicciones que el mito de la Improvisación permite dilucidar, Marie Bardet, tomando la tesis de Michel Bernard, sostiene que estasaporías

constituyen mojones para la exploración de los límites teórico-prácticos de la Improvisación: en primer lugar, reforzar el límite de la libertad como libre albedrío autónomo, luego favorecer la creencia de una originalidad creadora de un yo abstraído de las condiciones de la formación de sus obras y finalmente apostar por una adecuación transparente en el sujeto, entre uno mismo y uno mismo, que se iluminaría en un instante de presencia absoluta, olvidando la diferenciación siempre en acto en la sensibilidad y la vulnerabilidad a los otros y al mundo (Bardet, 2012, p. 128).

Sin embargo, esta no es la posición elegida para los formatos escénicos y metodologías de entrenamiento que trabajan con la Improvisación Compositiva. La riqueza del oxímoron es mucho más que una declaración sobre las ambigüedades semánticas que despiertan la unión de ambos conceptos. La Improvisación Compositiva reúne metodologías cuyos programas persiguen ordenar y sistematizar las decisiones y elecciones que operan de manera aleatoria y asociativa en la práctica de la Improvisación bajo el indicador temporal como rasgo fundamental, con el propósito de generar otras formas de encuentro, convivencia y conversación. En estas “prácticas de atención” [attentiongraphy] como las llama Lisa Nelson, en esta “zona oscura” o paradójal como prefiere Steve Paxton, la Improvisación es concebida como anti-sujeto puesto que siempre “hay algo en juego”, no sólo implica un medio que actúa como “canalizador de las condiciones locales” sino que opera como método, como un “filtro necesario” que no se define por una entidad propia. Se improvisan sistemas y comunicaciones, acciones, pero en realidad se trata de “practicar con la conciencia” [awereness].

Del mismo modo, el término “composición” en la Improvisación Compositiva, adquiere acepciones contradictorias. En primer lugar, la composición utiliza las nociones de planificación, estructura y sistema admitiendo su filiación con la historia escrita de la danza y la coreografía y es precisamente, por esta razón que rompe metodológica y estéticamente con las formas preestablecidas. No obstante, la composición toma la calificación de *espontánea* no sólo para vincularla tácita y metodológicamente a la improvisación [corriendo el sesgo introspectivo de la creación hacia la construcción colectiva, entre otros aspectos] sino para concebirla como proceso abierto, aleatorio, accidentado e indefinido.

Si tomamos como ejemplo la Composición Espontánea como otra de las metodologías que integran el campo de la Improvisación Compositiva, encontramos que esta no es estrictamente hablando una metodología que crea objetos artísticos, sino que, se asume como procedimiento en la búsqueda, creación y organización de materiales cuyo futuro incierto puede también estructurarse y definirse escénicamente, aunque el objetivo de máxima de su programa se vincule a posibilitar experiencias colectivas, creativamente compartidas.

La composición entendida aquí como cierto agenciamiento atento de temporalidades en curso y de desplazamientos en el espacio cualitativo, a la escucha de cierta dramaturgia propia al momento presente, ya no se opone a la improvisación; es su agente tanto como su resultado, la aliada en su paradoja misma. Improvisar es a la vez sentir y presentar, es “asir”. Asir es a la vez percibir y actuar, en un gesto que com-parte la percepción con la acción. Improvisar implica entonces centrar su atención sobre la composición siempre ya en acto en la percepción... (Bardet, 2012, p. 131).

Es posible establecer entonces que, en las metodologías a las que aludimos se ponen en tensión estética y conceptualmente las organizaciones convencionales, formales y técnicas del cuerpo para la escena. Así, las concepciones que favorecen una comprensión distanciada con relación a los modos espontáneos de composición, colocan el énfasis en el modo consciente de la acción y el encuentro, mientras que las que pugnan por una expresión natural e impulsiva del deseo, entienden la composición como parte de la aleatoriedad presente en todo hecho creativo, es decir, como una consecuencia o resultante de la vivencia espontánea del momento con referencias a “ un pensamiento único sobre la naturaleza humana que se expondría en su espontaneidad, su autenticidad y su naturalidad en la improvisación” (Bardet, 2012, p. 137). Este pensamiento único se manifiesta de manera recurrente en las diferenciaciones, más o menos identificables en las diversas pedagogías y técnicas de ejecución con objetivos más terapéuticos que artísticos. Nos interesa particularmente, profundizar acerca de los saberes que circulan en la Improvisación Compositiva deteniéndonos en las condiciones epistemológicas que asumen los diferentes formatos y en las sutiles diferencias que colocan “lo espontáneo” como un factor intrínseco a la “conciencia en el cuerpo” y al tiempo “real”, no sólo como las

variables que facilitan la expresión de metodologías y poéticas de la escena sino como “una concepción del conocimiento que asume las condiciones de su producción, situación y encarnación, como un aspecto insoslayable en su justificación” (Battán, 2012, p. 9) es decir, como saberes que se generan, se producen y se manifiestan en las plataformas de las prácticas situadas.

2.5.2 Materializar el tiempo

El tiempo adquiere en la Improvisación Compositiva un arco intenso de probabilidades. Puede perseguir la velocidad como una forma decisiva para atender a varias imágenes aleatorias sin detenerse a “pensar”, como para impregnar la conciencia sobre el cuerpo [una suerte de asociación libre o escritura automática]⁶². Puede igualmente, por medio de la velocidad, jugar con lo imprevisible para evitar demorar en la toma de decisiones y en el acceso a la memoria que invertiría el tiempo presente de la improvisación en un “ir hacia atrás”. Juega por intermedios de tiempos cortos para no definir y potenciar la idea de que en su fluir el momento presente nos compone, según Mark Tompkins (Cohelo, 2010, p. 43). Es considerado como devenir, como no-tiempo y como instante presente, sin pasado y sin futuro ya que puede bloquear el fluir temporal de la mente⁶³ (Turdo, 2009, p. 36) y es también entendido como “futuro anterior” (Iasparra, 2009, p. 16) cuando de lo que se trata es de “trabajar con lo urgente, no con lo lleno u ocupado” (Fiadeiro, 2011). Puede entonces percibirse de manera vertiginosa o profundamente lentificada pero en todos los casos, el tiempo es *real*.

En el Método de Composición en Tiempo Real, el tiempo real se mide en las relaciones intersubjetivas que encuadran la composición. Para Fiadeiro lo espontáneo, asociado a lo instantáneo y precipitado no existe, ya que todo acto de comunicación está inmerso en un proceso temporal que asume el ser corporal de las cosas, es decir las condiciones de

⁶² Tal es el método utilizado por la coreógrafa Vera Mantero, según sus propias declaraciones.

⁶³ Cristina Turdo opina que la improvisación desarticula el tiempo lineal porque solo está “el aquí y ahora en la vastedad del instante presente, donde el tiempo deja de tener tiempo, donde el tiempo no tiene límite”.

percepción en que construimos la realidad. En una entrevista realizada en Chile, Fiadeiro relaciona el tiempo de la improvisación con la espontaneidad. Al respecto, sostiene:

[...] el acto de comunicación depende de una relación entre dos cuerpos, dos personas, y por lo tanto el proceso que existe entre el momento en que tomamos consciencia de un evento, en el momento en que tomamos una decisión y después en el momento en que otro tiene consciencia de nuestra decisión y es él quien decide [todo un proceso], por muy rápido que eso sea, nunca es instantáneo, no existe la espontaneidad.... (2011)⁶⁴

De manera tal que lo real del tiempo ocurre en un presente inmediato, en el marco de las condiciones fenomenológicas en que asumimos corporalmente la existencia. Para Fiadeiro, el tiempo real se encuentra “en el propio tiempo de las cosas” las que no se precipitan ni impulsan al mundo.

La composición se define por un tipo de razón que pone en juego la modulación distributiva de las diferencias dinámicas, autónomas y co-dependientes en un tiempo que se encuentra en el propio tiempo de las cosas. Un tiempo que está ahí, entre el estímulo y la respuesta y que no desespera por comprobar lo que ya sabemos o creemos saber a través de *la acción vertiginosa, impulsiva o espontánea*. Darse ese tiempo, ese silencio, esa brecha y permitir el acontecimiento (...) el lugar donde lo obvio se “des-obvia”. Un acontecimiento que sólo dura en tanto que no es y que re-existimos con él. Suspender las urgencias para darle lugar a la emergencia”.⁶⁵

Materializar el tiempo real no es sólo alejarse de las constataciones sino separarse de la noción representativa del mundo que conocemos y replicamos en la escena. El tiempo real nos hace actuar y conocer en vistas de una situación inmediata y concreta cuya realidad no se

⁶⁴ Entrevista a J. Fiadeiro (Chile 03-12-2011) disponible en www.canaldearte.com.

⁶⁵ Manifiesto disponible en www.re-al.org. El subrayado es mío

articula como algo dado sino que resulta inseparable del entorno mismo en el que surge. Como en las acciones cotidianas, el presente nos encuentra disponibles para la acción, “siempre actuamos en vistas de una situación inmediata: nuestro mundo vivo está tan a mano, que no pensamos en absoluto sobre qué es y cómo lo habitamos (...) tenemos una disponibilidad para la acción propia de cada situación vivida” (Varela, 1992, p. 281). En el tiempo real, el acto de producción y las acciones producidas resultan indiscernibles del espacio vivencial de las prácticas.

El tiempo real es presente e *inmediato* [en el sentido de “no mediado”, no de precipitado] propicia el encuentro “señalando otros mundos y otros modos para vivir juntos, al mismo tiempo que sustrae pasado y futuro con su emergencia disruptiva” (Fiadeiro, *Secalharidade*). Además, el tiempo real opera en “un mundo biológico que está en actividad” e irrumpe en la cultura y en las prefiguraciones que ésta imprime en nuestros comportamientos, por ello, la Composición en Tiempo Real problematiza el conflicto interno que existe entre la distancia y la proximidad como una manera de “disminuir el ruido” de las instituciones y resistir a la repetición de los patrones de comportamientos, al momento de tomar decisiones: “Lo que importa es la posibilidad del tiempo real, ver el comportamiento de una persona en la realidad de las cosas. Y la realidad de las cosas está en la cultura, en los miedos, en la iglesia, en el padre, la madre, los hijos, está en todo” (Fiadeiro, 2011)

Tiempo real es más una toma de consciencia corporeizada que una dramaturgia de escena, puesto que no accedemos a un mundo dado o imaginado sino que componemos, al crear, un mundo inseparable de nuestras capacidades sensorio-motoras, de las normativizaciones de las conducta y del ámbito socioambiental de las prácticas.

En este tiempo real, el cuerpo se torna “existencialmente declarativo” (Sheets-Johnstone, 1981) no es instrumento o medio sino *manifestación* ya que, nuestro mundo relevante es inseparable de nuestra percepción. Para Lisa Nelson, la improvisación impone limitaciones que hacen a la observación de la visión interna en búsqueda de lo que resulta “previsible por su naturaleza”. Nelson entiende la percepción como la atención consciente que abre el paso a la cognición, a partir de “una organización de la materia biológica (piel, huesos, músculos, ojos, cerebro, agua) y la experiencia: la memoria, el deseo, el sentimiento, la imaginación, la expectativa, la opinión, el medio ambiente percibido, movimiento. Estos contenidos son composición en sí mismos” (Nelson, 2008).

Asistimos así a una conciencia corporeizada que realiza un recorrido interior para fundir en las sensaciones fisiológicas, psicológicas y afectivas, la experiencia del movimiento con la acción, es decir la atención a las imágenes, entendidas éstas como “acción de la atención” y no como representaciones, puesto que para Nelson *los contenidos que son composiciones en sí mismos* se proyectan a los otros. Para Fiadeiro, sin embargo, la conciencia asume la encarnación de la cognición en una acción indiferenciada de los límites internos y externos en que se concibe la experiencia consciente. El Método de Composición en Tiempo Real persigue el objetivo de un “comparecer recíproco revalorizando el accidente como un modo de operar en nuestra existencia”. Lejos de controlar la organización de una “naturaleza biológica”, el método se dirige a experimentar la composición como una síntesis corporal en donde el/los cuerpo se constituyen como campo de percepción y de práctica. En este conocimiento empírico, la intuición, la imaginación y la sensación se funden para crear la concepción de un mundo en donde la alteridad despliegue sus particularidades. Así, la composición permite la catástrofe: “desproporcional en su diferencia, en su discrepancia en relación a nuestras expectativas y a nuestros instrumentos conceptuales de desciframiento e interpretación” porque “se es a consecuencia y no a causa de la relación. *La relación me hace ser en un plano común*”⁶⁶.

En las prácticas de composición espontánea, la improvisación opera de manera limitante condicionando el número de opciones posibles para tomar decisiones. En oposición a la idea de libertad absoluta y aleatoriedad, lo espontáneo elabora un modo de conciencia corporeizada que, como vimos puede tomar distintas direcciones de sentidos. Por un lado, la conciencia corporeizada crea una suerte de lente interior enfocada en la “base física de la imaginación” (Nelson, 2006) revisando, reconociendo e identificando patrones de movimientos genéticos, culturales e idiosincrásicos como una forma de interpretar nuestro medio ambiente conocido y contribuir a la construcción de nuestra experiencia. Por otro lado, al asumir las coordenadas del tiempo real como un modo de resistir a la acción segura, precipitada y vertiginosa de lo ya conocido, la conciencia *corporeizada*, propone un segundo nivel de observación tomando el cuerpo como condición de posibilidad de un mundo impredecible que emerge por *fuera* de las estructuras predeterminadas, revalorizando el accidente en un “plano común” (Fiadeiro, 2011). Del mismo modo, las percepciones del

⁶⁶ Fiadeiro, comunicación personal, agosto 2012.

tiempo inmediato entienden un modo “real” de concebir el tiempo de la improvisación como el preciso momento en que las acciones y decisiones compositivas coinciden con su ejecución, desplazando así, la planificación de las mismas. O bien, como la concientización temporal, es decir, *el real paso del tiempo* en que dichas acciones y decisiones compositivas se manifiestan y ejecutan.

Las distinciones de lo espontáneo en la Improvisación Compositiva, posibilitan un abordaje epistemológico en el extenso, heterogéneo y ecléctico campo de la danza contemporánea. En efecto, la Composición Espontánea se relaciona con prácticas y estéticas que adhieren y reafirman lenguajes, poéticas y expresiones artísticas vinculadas con la historia de la danza. También, con aquellas propuestas que eligen formatos híbridos, transdisciplinarios y experimentales donde el cuerpo y el movimiento mantienen el predominio de rasgos formales cercanos a la Danza Contemporánea. O mejor, de composiciones escénicas que se alejan y abandonan completamente el movimiento y los rasgos distintivos del lenguaje pero siguen desarrollándose en ámbitos de Danza Contemporánea. A éstas últimas apunta el Método de Composición en Tiempo Real cuya “emergencia disruptiva” funda una mecánica de relación, “una ingeniería de trabajo”, un procedimiento meramente funcional, incierto y errante que ensaya respuestas a preguntas inexistentes.

Capítulo 3

LA DEIXIS EXPRESIVA



LO REAL

La *deixis expresiva* constituye el núcleo medular de esta investigación en la que confluyen los aspectos teóricos, estéticos y prácticos del objeto de estudio abordado en los capítulos anteriores, desde campos interdisciplinarios y perspectivas diferenciadas. Situados ahora en el espacio específico de la práctica, con la pretensión de capturar, describir y analizar el valor sensible y epistémico en el que la práctica *obra* teoría, procuraremos enlazar lo sensible con el ámbito cognitivo que descubre y genera, con el propósito de caracterizar aquello que en la práctica es nombrado e interpelado como *real*. En este sentido, sostenemos que la práctica de la Improvisación Compositiva genera un espacio de indagación, producción y construcción complejo acerca de la danza y su estrecha relación con el orden de la vida.

En esta operación de señalamiento corporal al que se dirige la *deixis expresiva in situ*, es posible capturar las operaciones de sentido dirigidas a aprehender y re-significar las nociones de *sujeto, espacio y tiempo*, las cuales se estructuran en el ámbito de la vivencia y la experiencia danzada. Desde el punto de vista de la práctica, las nociones que resultan “naturales” para el artista especializado de danza, como el aquí corporal y el tiempo real se relacionan con las descripciones y conceptualizaciones vinculadas a la experiencia de la acción y el movimiento *in acto*. La dinámica sensible de las relaciones intersubjetivas que entran en juego con las cosas, con el otro, con uno mismo en el marco y la dimensión de las corporeidades creadas durante la práctica generan nuevos dispositivos de comunicación internos y externos que se distancian, al mismo tiempo que interpelan, la convención de la representación teatral. Es así como, el *cuerpo practicado* o cuerpo que danza compone y desagrega la trama de niveles sensoriales, atencionales y afectivos por los que las nociones expuestas auto-convocadas y auto-constituidas exploran los momentos de aprehensión sensible *en realidad* como aquello que produce y da sentido al danzar.

En la Improvisación Compositiva, la exploración experimental de la *deixis expresiva* resulta fundamental, no sólo por la dimensión filosófica que las nociones espacio, tiempo y sujeto poseen frente a la acción consciente del *cuerpo practicado*, sino por las disposiciones en que el propio cuerpo las experimenta y auto-determina, mediante la irrupción de nuevas percepciones que modifican el modo habitual de concebirlas, reconocerlas y aprehenderlas.

Estas nuevas percepciones resultan extrañas en el espacio de la práctica y, lejos de otorgarnos la indicación rígida, clara y distinta de los cuerpos dispuestos de un modo espacialmente homogéneo, en la temporalidad sentida de un sujeto ideal, se funden en nuestros sentidos, sumándose a la heterogeneidad de lo que irrumpe de manera inesperada e inhabitual.

Espacio, tiempo y sujeto intervienen de manera interconectada al caracterizar aquello que en la práctica es considerado nuevo o desconocido para un individuo que percibe su propio cuerpo junto a la acción dinámica de los otros, proporcionando nuevos modos de usos, interacción y localización de la corporeidad. Al respecto, hay una noción que sintetiza, al mismo tiempo que introduce y “despierta” el entrenamiento de la Improvisación, estableciendo el propósito de su búsqueda y la dimensión corporal que abre y *se abre* al conocimiento de la misma: *lo real*.

Usualmente en la práctica de Improvisación, entendemos que lo real se inscribe en un espacio-tiempo habitado en un presente incuestionable. Es real que mi atención recorra y articule, active y reconozca *aquí y ahora* las relaciones y disposiciones subjetivas que se despliegan durante la práctica. La estructura temporal del presente asegura, igualmente, *un real* que está siendo habitado en un espacio abierto e indefinido que no persigue inicialmente, plasmarse en una imagen, norma o discurso porque, de hacerlo, desplazaría aquello que está siendo vivido como experiencia única, genuina y auténtica.

Lo real es así entendido como puro presente pero esta aprehensión temporal se profundiza estableciendo vínculos complejos entre lo que es percibido de manera sensible y la corporalidad que se manifiesta en su relación con la exterioridad. Además, la alteridad que cumple un rol fundamental en la práctica de la Improvisación Compositiva, estructura un juego de percepciones donde interactúan al menos tres dimensiones en la aprehensión de lo real: la experiencia personal de lo que está siendo vivido, la dimensión cognoscente del propio cuerpo en relación con la otredad y la poética ficcional.

En el primer apartado que inicia a continuación, se reúnen las consideraciones de lo real con relación al espacio. Se observan y analizan:

- el modo en que percibimos y creamos la existencia espacial en relación a las nociones de ambiente, espacio y lugar,
- la dimensión del espacio-cuerpo practicado en relación a tácticas y estrategias de acción,

- la poética ficcional imbricada en el proceso atencional que crea espacialidades extrañadas y auto-percibidas de lo real.

En el segundo apartado, centrado en el tiempo, el orden de lo sensible se dirige a referenciar lo real en relación a la existencia temporal del movimiento y el pensamiento. Al respecto se consideran:

- las concepciones de tiempo arraigadas en la existencia de la danza con relación a las percepciones objetivas y subjetivas del imaginario temporal,
- las postulaciones del presente expresadas en el *ahora* de la vivencia,
- la estructura temporal del pensamiento como pensamiento *en* el cuerpo y la experiencia del movimiento como expresión vital.

Por último, la noción que completa la deixis expresiva, el sujeto, es considerado en relación al sentido existencial de quien *realmente* se expone. Se revisan las postulaciones acerca de:

- la noción de autenticidad ligada a la conciencia egocéntrica y a las narrativas del yo,
- las regiones ecológicas del sentido en la dimensión existencial de la vivencia,
- el sentido como síntesis de lo real.

3.1.1 La existencia espacial

La partición epistemológica del tiempo y el espacio reflejada en la filosofía y la física moderna [tiempo-espíritu, espacio-naturaleza] es analizada por Bernhard Waldenfels como el esquema conceptual al que, el modelo de las “estructuras espaciales” de la física cuántica y la fenomenología de la espacialidad supera ampliamente. Waldenfels señala como antecedentes de este cambio de paradigma a la biología y a gran parte de las ciencias sociales que instauran una concepción de espacio radicalmente distinta. La división del pensamiento moderno donde el tiempo aventajaba al espacio en sus reflexiones, es ahora comprendida en un entramado más complejo en el que el espacio aparece en la construcción de conceptos tales como “entorno”, “lugar”, “sitio” o “región” que lo vivifican sustancialmente.

La sociología, la lingüística, las investigaciones históricas, la antropología cultural, la etnología y sobre todo, la praxis artística y la fenomenología parten de una concepción de espacio que vincula la espacialidad con y desde la existencia corporal.

En esta relación entre espacialidad y corporalidad, el cuerpo es pensado en su “ambiente” como pertenencia intrínseca del espacio en que el cuerpo se encuentra y expone. La noción de ambiente, sostiene Greiner, “se ha vuelto más compleja y envuelve no solo el lugar donde ocurre algo, sino también todo contexto informacional referente al ambiente cultural, político, biológico y psicológico, entre otros” (2010, p. 202).

El espacio es un dato indicial⁶⁷ de la existencia de la materia viva, de sus relaciones e interacciones autónomas y dependientes. Edgar Morin lo expresa con mayor precisión, “la autonomía de lo vivo necesita ser concebida en su medio ambiente” (2005, p. 39) porque toda organización viva ejerce una lógica de autonomía-dependencia. El autor apunta, “para que un ser vivo sea autónomo, hace falta que dependa de su medio ambiente en materia y energía y también en conocimiento e información [...] la autonomía [de la organización viva] no puede concebirse sin su ecología” (2005, p. 34), en ello también radica el principio de invención y creación.

El vínculo entre lugar, cuerpo y espacio, es abordado por Waldenfels desde una pregunta que introduce, redimensiona y esclarece el señalamiento espacial: *¿dónde es aquí?* (2004, p. 24).

Como sabemos “aquí”, es una expresión deíctica del espacio que señala de manera concreta, no solo al contexto de enunciación sino también al propio enunciador. Quién indica un “aquí” atestigua un espacio, un emplazamiento en lo que muestra que, al mismo tiempo lo constituye [lo muestra] como sujeto de la enunciación. Waldenfels apunta,

El ‘aquí’ marca un momento del enunciado [énoncé] en el que la enunciación [énonciation] aparece como el punto rojo [que indica donde uno se encuentra] en el mapa de caminos. La determinación del dónde no puede separarse del quién de un hablante que se expresa aquí y no en cualquier sitio. Si consideramos este encontrarse como expresión de una corporalidad

⁶⁷ Por “indicial” entiendo la indicación [el señalamiento en este caso estrictamente corporal] que, en un contexto físico [extralingüístico] no refiere directamente a una cosa u objeto definido sino a una cualidad perceptual de una situación o configuración posible.

que no es propia ni de un puro espíritu ni de una mera cosa, se muestra ahí una primera relación entre espacialidad y corporalidad; e incluso esta relación encuentra en el ‘aquí’ su expresión lingüística. El lugar del cuerpo configura al mismo tiempo un genuino lugar del discurso en el que algo se muestra y encuentra expresión (2004, p. 24).

En este encontrarse *in concreto* de un sujeto y un lugar [un quién y un aquí], la noción de habitabilidad resulta indisociable de la noción de corporalidad. “Dónde” está en el que dice o pregunta por “aquí”. El “aquí corporal” no es en realidad un espacio definido en algún eje espacial. No cristaliza, determina o jerarquiza un orden respecto de niveles, planos, direcciones, sino que señala “un punto cero”, un no-lugar en donde el movimiento “hacia” crea el espacio. Sin embargo no hay que confundir la idea de un reaseguro o constatación espacial de la habitabilidad corporal con una única y sola manera de configurar el espacio. Precisamente, porque el movimiento lo crea, el espacio es redescubierto por nuestro cuerpo que se introduce en la misma dinámica existencial. Merleau Ponty lo expresa con mayor precisión:

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 (1985, p. 117).

Entre los espacios hay contrastes, desplazamientos y rupturas de manera que, como dice Waldenfels analizando el fenómeno de la globalización y las tecnologías: “nada ni nadie está nunca completamente en su lugar” en tanto que, “el modo de ser del cuerpo” asume una posición excéntrica; “estoy al mismo tiempo aquí y en otra parte” (2004, p. 29). Al respecto, es interesante recuperar el sentido de realidad que crea la comprensión del cuerpo en el aquí actual del “cuerpo actual”, densificado en el aquí habitual de un “cuerpo habitual” contrapuesto al sentido abstracto del cuerpo virtual que está siempre ya en otra parte, es decir que carece de un “aquí”. Para el autor, actualidad y habitualidad densifican el tiempo en tanto

señalan un lugar que puede indicarse también en pasado o en futuro [ahora estoy aquí, mientras que ayer estuve allí] pero el sentido de realidad permanece intacto. El “aquí corporal” es real porque el cuerpo está anclado en la ubicación actual independientemente de la expresión lingüística temporal que puede remitirnos a un antes o un después y, porque el movimiento atestigua la acción que orienta y se orienta “hacia” su propio emplazamiento espacial indicando el modo en que co-actúa con el tiempo. El espacio se despliega aquí, *en realidad*, desde un emplazamiento corporal que señala un aquí y ahora, una *corporización* espacial o, como nos muestra la fenomenología, un “espacio habitado”.

Es posible establecer relaciones y encontrar resonancias de estas ideas planteadas por Merleau-Ponty y Waldenfels en el modo de enunciación *creado* por la experiencia de la vivencia durante la práctica de Improvisación Compositiva.

Transitar lo redondo. No como forma sino como calidad, como motor. Habitar también la espalda, el atrás, el espacio que me circunda, que me rodea. Buscar direcciones, planos, niveles, los extremos, los traslados, el peso. Para que no se convierta en un hacer automático o compulsivo, reconocer qué energía atraviesa el mover y habitar cada lugar. Detener el movimiento visible. También introducir movimientos mínimos. ¿Cuál es el lugar de cada movimiento? ¿Dónde me ubica? ¿En qué siento que lo transformo? ¿Qué otros lugares internos me afectan? ¿Dónde me reconozco más? Por momentos los movimientos mínimos acompañan los cantos de los pájaros. Pasar por todas las calidades. *Habitar* el suelo, el espacio, el aire. *Habitar* cada momento. Internamente. Externamente.⁶⁸

En el espacio de la práctica, la indicación de la palabra de quien coordina orienta una acción intemporal [la mayoría de los verbos aparecen en infinitivo] para dirigir la atención hacia la acción espacial como constatación corporal de lo real. Este modo discursivo de interactuar posiciona al hablante en primera persona, dentro de la misma situación como ejecutante activo del proceso de búsqueda iniciado, resaltando el aspecto “material” que persigue. El

⁶⁸ Notas de Práctica, cátedra Improvisación III, Tecnicatura Superior en Métodos Dancísticos, Escuela Superior Integral de Teatro, Roberto Arlt. Fecha 27/09/2014., *Auditorium* de la escuela. Prof. Adscripta Roxana Martin.

presente se concentra y densifica en la habitabilidad del movimiento, en el reconocimiento de las sensaciones táctiles y en la actualidad de lo sintiente. Pero la acción del movimiento no sólo habilita espacios de reconocimiento sino que abre y “se abre” a nuevas creaciones espaciales donde la apelación a lo propio se da más como un acto de “pertenencia intrínseca a un lugar” que como un rasgo constitutivo de un “yo” psíquico o social. O como explica Merleau-Ponty al referirse al espacio corpóreo: “en lo referente al espacio corpóreo, vemos que hay un saber del lugar que se reduce a una especie de coexistencia con él y que no es una nada aun cuando no pueda traducirse ni por una descripción ni siquiera por la designación muda de un gesto” (1985, p. 122).

Los *lugares internos*, los movimientos invisibles y mínimos, *el reconocerse en esos lugares interna y externamente* hacen que la conciencia se manifieste en el espacio habitado del aquí corporal como pura constatación real de mi existencia en relación con lo existente y el entorno. Las preguntas no proponen recorridos espaciales representables por el movimiento, tampoco operan como metáforas imaginables susceptibles de corporeizar una respuesta danzada experta. Las preguntas refuerzan el proceso de aprehensión fenomenológico del espacio habitado que no discrimina racionalmente entre un afuera y un adentro, un sentido interno y otro externo, sino que despiertan la investigación al [re]conocimiento de un lugar vivencial en tanto que nuestro cuerpo *no está* ocupando o llenando un espacio cualquiera, sino que “habita [constituye] el espacio y el tiempo” (Merleau Ponty, 1985, p. 156).

3.1.2 Espacio y lugar

Cuando, durante la práctica de Improvisación recurrimos a preguntas tales como; ¿cuál es *el lugar* de cada movimiento? ¿Dónde me ubica? ¿Qué lo transforma? ¿Qué otros lugares internos me afectan? ¿Dónde me reconozco? Lo hacemos con la intención de maximizar un saber corporal que se reconoce en la composición postural [anátomo-psico-fisiológica] del hacer y que puede ser actualizado y configurado con matices y cualidades diferentes cada vez que la deixis espacial, *aquí*, lo señale como novedad.

Si, por ejemplo, estoy atenta al recorrido interno que el aire habita y habilita espacialmente a mis órganos en cada inhalación-exhalación y la relación de fuerzas que

conecta la gravedad y el peso con la posición de mi cuerpo, advierto que se producen movimientos mínimos imperceptibles al ojo que no obstante, modifican una condición previa de origen conquistando y localizando un sitio ocupado por la atención. Es en experiencias de este tipo en donde el lugar del cuerpo se comprende y reconoce como “propio” en tanto que: “mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas *representaciones*, sin subordinarse a una *función simbólica* u *objetivante* (Merleau Ponty, 1985, p. 158).

Decíamos al comienzo de este capítulo, que la deixis espacial implica un alguien ubicado en un punto cero del espacio, por cuyo movimiento “hacia” crea la configuración espacial que no supone, en realidad un juego de coordenadas exteriores dirigidas u orientadas por/hacia un centro. Ese no-lugar empero, atestigua fenomenológicamente la organización abierta y descentrada del movimiento. Al respecto, el coreógrafo francés Hubert Godard reflexiona, “ligar el nacimiento o cualidad del movimiento a una visera, a una zona del cuerpo, remite a privilegiar lo estructural a lo funcional. No hay punto central, por la razón de que no hay propiamente hablando centro”⁶⁹.

Privilegiar lo estructural a lo funcional no es sólo pensar en sitios más o menos profundos e internos *espacialmente definidos*, ni reconocer el origen diverso de la pulsión del mover en relación a la apariencia de invariancia del movimiento conocido. Tampoco lo estructural supondría un lugar ocupado en un espacio mayor, contenedor y totalizador. Que no haya “punto central” como sostiene Godard no remite sólo a constatar o contrastar metafóricamente la existencia o no de un sitio específico que organice e impulse al resto de la materia móvil en una extensión mayor. Por el contrario, en la Improvisación, espacio y lugar son indistintamente auto aprehendidos con relación a los grados de habitabilidad o familiaridad en que el movimiento se manifieste y relacione con lo orgánico y lo vivo. Espacio y lugar son solidaria y recíprocamente configurados en una relación que no privilegia un orden visual ni subordina tamaños, direcciones y posiciones. Nuestro cuerpo sintetiza así, de manera estructural y dinámica, el espacio de la existencia. En esta síntesis se encuentran y vinculan estrechamente la práctica y el poder corporal, la acción del movimiento y las posibilidades a

⁶⁹ Godard, H.(1992): “Le corps du danseur: épreuve du réel”, conversaciones con Laurence Louppe, en Art Press, Hors serie N° 13, Pág. 142 citado por Marie Bardet en “Pensar con-mover. Un encuentro entre danza y filosofía”. Bs. As. Cactus. 2012, p. 227.

los que ésta se abre y crea. A lo que “hace” que un mundo nuevo surja como configuración, y a lo que “puede” ser constatado y reafirmado a instancias de la vivencia que lo produce.

Desde una perspectiva histórico-cultural, Michel de Certeau analiza las “prácticas de lo cotidiano” *in concreto* [habitar, leer, cocinar, hablar, transitar] con el objetivo de construir una “ciencia práctica de lo singular”. Entre sus caracterizaciones, de Certeau recurre a una distinción espacial que pone en juego instancias de poder, llegando a definir que el espacio es un “lugar practicado”. Para ello, distingue entre espacios y lugares donde se producen las acciones del “fuerte” y el “débil”. Sostiene que el lugar, a diferencia del espacio, es “configuración instantánea de posibilidades” (de Certeau, 2000, p. 29). El lugar es el orden, tiene univocidad y estabilidad porque habita un sitio propio. El espacio en cambio, es “un cruzamiento de movilidades”, producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos⁷⁰. Mientras que el lugar admite una configuración geométrica de orden y equilibrio, el espacio se relaciona con la aprehensión antropológica de la existencia. Espacios y lugares mantienen relaciones incesantes y cambiantes unos con otros, las prácticas de lo cotidiano transforman inevitablemente lugares en espacios a través de operaciones, movimientos y acciones de sujetos históricos que “practican” y producen una “existencia espacial”.

Para este “lugar practicado” en el que se constituyen “los modos de hacer” de la cultura ordinaria, de Certeau, propone un esquema conceptual proveniente del arte de la guerra que distingue entre “tácticas y estrategias”.

Como un modo de superar la categoría de *trayectorias*, representación visual del espacio que reduce al ojo la línea de tiempo y movimiento legible en un instante, transformando “la articulación *temporal* de lugares en una continuidad *espacial* de puntos” (2000, p. 42) y desplazando en su descripción gráfica, las acciones y operaciones dadas en las prácticas ordinarias indisociables de momentos y ocasiones particulares, de Certeau introduce un modelo en que, el ejercicio de poder se dirime entre quienes lo practican silenciosa y astutamente y quienes lo ejercen, determinando la organización social del espacio y del tiempo. Sostiene que, mientras que la trayectoria proyectada en un plano transcribe o grafica un recorrido espacial donde el movimiento sólo resulta evocado [y en alguna manera detenido] sustituyendo a una operación temporal que, por lo mismo, resulta irreversible; la estrategia, como cálculo de un individuo aislado en un “lugar propio” se organiza por el principio de un

⁷⁰ De Certeau ejemplifica, la lectura es el lugar practicado del texto, la calle es el lugar practicado de la ciudad.

poder que delimita la exterioridad dominando el tiempo por medio de la fundación de un lugar autónomo. Al fundar un lugar propio, la estrategia domina el tiempo con el poder de partir, separar, aislar y distinguir al otro como una totalidad visible. Al dominar el tiempo, la estrategia “controla” el espacio habilitando la acción del “fuerte”.

La táctica, por el contrario, se manifiesta como puro movimiento porque no puede en sí misma, recortarse en un *lugar propio*. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Como acción calculada, la táctica es un *no lugar* y se encuentra “allí” donde no se la espera. Para de Certeau, las tácticas son determinadas por la ausencia de poder porque el principio que las ordena es el azar. Gobernada por los azares del tiempo, las tácticas son “maneras de hacer” del débil. Son procedimientos que se expresan en la hábil utilización del tiempo que permite intervenir y modificar las circunstancias, las relaciones y las disposiciones espaciales impuestas por quienes ejercen el poder determinando la organización social del tiempo y del espacio. Así, mientras

las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que *el establecimiento* de un lugar ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil *utilización del tiempo*, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos de un poder (2000, p. 45).

Como una ventana abierta a la posibilidad de plasmar la existencia de un microorganismo social, la Improvisación hace uso de una organización del espacio y del tiempo en términos del ejercicio de poder. Al igual que, de Certeau caracteriza las tácticas y estrategias del débil y el fuerte en las prácticas ordinarias, la Improvisación Compositiva recurre a estas modalidades pensadas no como campo de fuerzas en pugna sino como roles intercambiables habilitados por la aprehensión espacio-temporal. Lejos de imponer el poder de unos sobre otros, lo que supondría el ejercicio del fuerte sobre el débil y la definición de un resultado evidente a favor de quien somete, la Improvisación compagina aleatoriamente el ejercicio del *poder-hacer* como “lugar practicado”. En efecto, si como dice de Certeau, la estrategia es la acción del fuerte en tanto que organiza y funda un lugar autónomo; la táctica como acción del débil, es la ausencia de poder ordenada por el azar, un no-lugar que sólo se recorta en el otro y que por lo mismo resulta inesperado e incierto.

Las tácticas de los practicantes anónimos de la ciudad que observa y analiza de Certeau y de los *performers* igualmente anónimos que improvisan⁷¹, privados de un lugar propio [aunque no del lugar practicado], refieren a operaciones inestables y creativas muy difíciles de formalizar, cuyos movimientos no obstante, constituyen apuestas sobre el tiempo o sobre otros lugares en que se distinguen “singularmente” las maneras de actuar. De la misma manera, durante la práctica de Improvisación se proponen modos anónimos de participación en donde el espacio antropológicamente compartido [el espacio existencial] facilita el intercambio de fuerzas y operaciones, ordenadas azarosa y alternadamente en los momentos particulares en que la acción del “débil” se recorta.

Atender a lo que pasa afuera. Atender al otro con la intención de conocer. Atender, escuchar, percibir. Observar cómo ampliar la percepción para que nadie quede afuera. Mover los espacios *entre*. Observar cuándo acontece el movimiento mecánico/automático o el “mover por mover”. No sobreactuar la sensibilidad. Las relaciones están dadas fundamentalmente por las relaciones espaciales. No hay juicio ni valoración ética o estética⁷².

La acción corporal interviene y modifica el espacio que tácticamente interactúa en el lugar del otro. Este modo táctico de operar no se identifica con un plan previamente perfeñado o escudriñado por un cálculo matemático y racional [como podría comprender e implementar el plan estratégico] por el contrario, las tácticas se despliegan indistintamente en acciones corporales débiles que combinan, crean y refuerzan relaciones en el espacio intervenido con elementos diferentes. Desde el punto de vista de los elementos que aparecen en la práctica de la Improvisación, se destaca la acción sugerente de las “maneras de hacer particulares” habitando un lugar propio y dinamizando [transformando] el espacio practicado. Por eso, la acción compulsiva del movimiento o, en su defecto, la acción previamente planeada [planteada como atributo técnico visual] atenta contra el principio de realidad puesto

⁷¹ Utilizo el sintagma, *performers anónimos*, para distinguir la ejecución [actuación] de la construcción y figuración del personaje. Como dice Abirached con relación a la destitución del teatro de imitación [Aristóteles] por el nuevo teatro que se apoya en el dinamismo vital para reproducir activamente lo real [Artaud] “el otro dinamita el teatro que conocemos, poniendo fin a la intervención privilegiada de la literatura en el espacio teatral y denegando al personaje todo derecho a existir, para ceder la palabra a las fuerzas de la vida y de la muerte a través del cuerpo del actor” (Abirached, 1994, p. 18).

⁷² Notas de Práctica, ESITRA, 27/09/2014.

que, en el primer caso se ingresa al vacío informe de lo catártico y, en el segundo, a lo compuesto con una intencionalidad de orden y legibilidad correspondiente a un “manejo calculado del tiempo” estratégicamente condicionado a un saber previo que *ya ha tenido lugar*.

De esta manera, lo real busca asegurar la dimensión del aquí corporal y su vinculación intersubjetiva con el otro como parte constitutiva de mi propiocepción a través de un ejercicio atencional de mis sensaciones y disposiciones de fuerzas y apoyos disponibles para la acción. La acción real es comprendida espacialmente dinámica, abierta e indefinida y en ella opera un saber situacional que crea un vínculo indisoluble con lo que “está sucediendo” *aquí y ahora* lanzado a las posibilidades que el procedimiento genere en el entramado táctico de las distintas relaciones creadas. El principal objetivo de la práctica es abrir la investigación a la instauración de procedimientos de improvisación que inviten a detener el movimiento compulsivo y detectar qué está siendo creado o generado “en realidad”. Atender, escuchar, percibir, observar, abrir el espacio de lo sintiente sentido, desplaza la acción del juicio hacia un pensamiento alojado en lo sensible indiscernible de la acción práctica de la experiencia. En estas operaciones de fuerza donde el *espacio practicado* (de Certeau) involucra al *espacio habitado* (Merleau Ponty) la noción de límite propone una novedad y “lo extraño” se manifiesta también, como *incómodamente real*.

3.1.3 Lo extraño

En la práctica de Improvisación Compositiva, “aquí” no es percibido como un objeto físico sino “como algo que está siendo convocado por el tiempo”⁷³ y que por lo mismo, desconoce el origen de su procedencia. “Siempre aquí comienza allí”⁷⁴ porque la naturaleza del “aquí” adquiere la paradoja de la atestiguación afirmativa del cuerpo en la polivalencia de sus múltiples lugares. Por lo mismo, resulta inalcanzable, abismal como “el hueco de Alicia en el País de las Maravillas”⁷⁵, una aprehensión insondable e incomprensiva de lo profundo. Como toda atestiguación, el “aquí corporal” actualiza un lugar inhabitual, incómodo, inquieto,

⁷³ Notas de la Práctica, Espacio Da Capo, Córdoba 28/06/2016.

⁷⁴ Ídem.

⁷⁵ Ídem.

a menudo inconveniente y desagradable “atravesado por un tiempo corroído”⁷⁶. La ausencia de fondo, la flexión y/o extensión del límite espacial implicado en la metáfora del abismo de Alicia, relaciona la acción corporal [la caída] con el movimiento que, de afuera hacia adentro, modifica la aprehensión habitual del “allí” en el que el “aquí” es habitado. Pero este “aquí” [pese a la incertidumbre del tope, del sin fondo del pozo] no es un vacío. Por el contrario, la atención a estos nuevos espacios practicados supone la interacción con lo inhabitual o extraño y este vínculo sensible constituye nuevas formas de exposición relacionadas con el tiempo actual.

Frente a lo habitual que es, por definición, la acción confortable de aquello que ya ha sido probado, experimentado y adaptado recursivamente, lo inhabitual abre el curso a nuevas sensaciones, formas y relaciones que se perciben singularmente incómodas, molestas, desagradables. La espacialidad compromete una búsqueda interna que provoca una modificación física, energética y visual, generada por estímulos externos “invisibles”: el aire, el frío, el calor, lo duro, la duración, el silencio, el ruido, lo blando, el otro, lo otro, la inercia, etc. Estas cualidades no son relatos inscriptos en la modalidad de representaciones corporales porque no alcanzan aún el nivel del signo. Como pura cualidad no son interpretadas, ni razonadas, ni juzgadas, ni explicadas en la ejecución. Son corporeidades generadas en la ejecución y es este carácter performático [por definición, único, irrepetible y efímero] de la Improvisación, el que funda la simultaneidad de la composición de la acción, el movimiento, el gesto.

A menudo la *otredad* se manifiesta en la práctica de la Improvisación Compositiva en relación con el espacio, que no es ocupado como podría pensarse, por mi aquí corporal recortando objetos y sujetos en un límite espacial sino que “desde allí”, mi “aquí corporal” resulta inaccesible, inhabitual, extraño. La extrañeza es lo que instala la sorpresa ante lo desconocido e inesperado. Resulta incómodo y raro y no obstante es actual, presente, real. No ha sido probado antes y es incierto que consiga establecerse en un después y esta articulación temporal, exige que lo extraño se sitúe en un “puro” presente certificando el espacio practicado.

Recordemos que, para explicar la adquisición de la habitud “como re-manipulación y renovación del esquema corpóreo” (1985, p.159), Merleau-Ponty propone una visión

⁷⁶ Ídem

superadora del esquema clásico intelectualista. Para el autor, el aprendizaje sistemático no responde necesariamente a un ajuste y acomodamiento de la organización de los datos exteriores objetivos [donde el cuerpo ocuparía un rango similar], el movimiento y los estímulos individuales de una manera discrecional y razonada [por ejemplo, “ajustar” a la adquisición de un recorrido coreográfico los hábitos en los que asientan los movimientos básicos del caminar y el correr] sino que, “es el cuerpo [...] el que *atrapa y comprende* el movimiento” puesto que, “la adquisición de la habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz lo es, de una significación motriz” (1985, p. 160). Esta proposición nos obliga a revisar la noción “comprender” y “cuerpo” ya que nuestro cuerpo no es un objeto al que los datos sensibles se subsumen. “Comprender”, dice Merleau-Ponty es “experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectución (...) el cuerpo es *nuestro anclaje en un mundo*” (1985, p. 162)⁷⁷. La habitud permite la adquisición de instrumentos para tratar y *poseer* el mundo en el que estamos insertos penetrándolo de nuevas significaciones. Nuestro cuerpo es un medio general activo que transforma y re-crea.

Lo inhabitual o extraño es un límite espacial que trata con lugares de pertenencia y accesibilidad. Como afirma Waldenfels

Cuando denominamos extraño a un lugar no pensamos en un mero punto de la red espacial en el que pudiésemos colocarnos. Únicamente cuando un lugar se reduce a un ámbito personal que me es *inaccesible* o al que *no pertenezco* puedo designarlo como extraño. En este sentido todo lugar extraño es como tal exclusivo. Si prescindimos de ciertas anomalías condicionadas por el desarrollo o de tipo clínico, casi nadie negará esta exclusividad en el nivel de la existencia individual corporal espacial y temporal. Lo propio del *cuerpo* propio, que extiende alrededor de sí una esfera de lo propio y de su propiedad, que también incluye a los allegados, tiene como reverso una extrañeza de este tipo. La cuestión es únicamente

⁷⁷ El resaltado es mío, me interesa destacar la estrecha vinculación de la acción de comprender con la de experimentar. Ser un anclaje en el mundo es crear el mundo de pertenencia.

qué trato tenemos con estos límites y qué importancia les atribuimos (Waldenfels, 2004, p.34).

Extrañeza quiere decir que nada ni nadie está siempre por completo en un sitio cómodo pero que, no obstante a esta falta de pertenencia, mi cuerpo cuenta con las herramientas perceptuales, atencionales y afectivas para acceder y habitar el mismo haciendo *propio* lo extraño.

Lo real, se diferencia también de lo que los bailarines llamamos “estado”, denominación que identifica, recorta y plasma una configuración de la experiencia que ya ha tenido lugar en pasajes improvisados pasados, probados y asegurados en la fijación de un modo de autopercepción corporal y definición del comportamiento en el movimiento, el gesto y la acción. A menudo el “estado” se presenta extraño o inhabitual pero, para que sea reconocido como tal debe experimentarse reiteradamente por el mismo camino de experiencia. Para que el estado se instale, fundamente y justifique en el ámbito de la acción y la interacción, es necesario que establezca cierto tipo formal de comportamiento expresivo en relación a una adaptación psicologista, a través de un procedimiento compositivo basado en la repetición, como una manera de volver habitual aquello que surgió como nuevo.

En nuestra práctica, la repetición es una forma de conocer lo que hago, un modo de aprehenderlo. De alguna manera intentamos agarrar para modelar. Pareciera entonces que la repetición en el movimiento nos lleva a un lugar no mediado por lo racional... lo que en realidad es una falacia. Desde allí necesariamente caemos en una racionalidad extrema⁷⁸.

El estado, la repetición y la memoria se acercan a la construcción de un artificio que, eventualmente, puede determinar los rasgos de un pre-personaje. Construye y compone un imaginario visual que define un discurso referencial más o menos convencional puesto que, las significaciones que el estado provoca en el imaginario del *performer* tienen una carga icónica cuyo componente visual reenvía a la representación de un objeto fijo [un objeto o situación del mundo] en el que es posible identificar dos momentos de la ejecución auto-justificadas: lo que

⁷⁸ Notas práctica ESITRA

opera en la “imaginación” y lo que tiene lugar “en realidad”. Aunque imperceptible, esta doble articulación genera oposiciones que se comprenden en el marco de las relaciones que propone la convención escénica y en la mayoría de los casos, intentan explicarse como la construcción de un lenguaje, desde un enfoque analítico e interpretativo. Pero en la Improvisación Compositiva esta distancia entre la acción y la observación que se juega en el “estado” es la que intenta reducirse. Lo extraño se revela en un espacio inédito en que el afuera y el adentro resultan indiscernibles.

3.1.4 La poética ficcional

El bailarín, Alban Richard explica en una entrevista dada a la revista francesa *Repères* (2006) que cuando él comenzó a bailar estaba convencido de que bailar consistía en crear el artificio surgido de sensaciones y emociones mientras que, ahora está convencido de que, la especificidad del danzar se ubica del lado opuesto de la creación de un artificio. Aquí lo real refuerza la propiocepción del yo corporal como una manera de negar la narración biográfica y la ficción anecdótica. La diferencia estriba en que, en el taller o el espacio de entrenamiento se busca experimentar sensaciones particulares como un método que abre al conocimiento mientras que en escena [en un espectáculo] la sensación es absolutamente otra: “es necesario encontrar cualquier cosa para dar a ver la misma organización postural, para atraer la mirada sobre la misma zona del cuerpo” (2006, p. 24).

Lo real escapa entonces a la apreciación ficcional e imaginada, entendida generalmente como formas de visibilidad de una acción que ya ha tenido lugar, que ha sido construida y es reconocida como partícipe de una realidad de un contexto artificial identificado, generalmente, como “artístico”. No se trata de imaginar sensaciones sino de “darles lugar”, habilitar un momento y un espacio [un espacio-tiempo] propio, indisociable de la vivencia, que escape a la posibilidad mimética de representarlas o mediarlas con su evocación. La Improvisación Compositiva es todo lo contrario a la narración, se resiste a ser leída, como una forma de vivir y experimentar su naturaleza impermanente y fugaz. Las sensaciones de las que habla Alban Richard implican una toma de consciencia corporal profunda, una comprensión postural y dinámica de los saberes que organizan su configuración *en* la acción. Las sensaciones no son

producto de disposiciones y observaciones técnicas del bailarín, no se identifican con procesos de construcción visual de la forma ni con la demostración más o menos lograda de habilidades producidas por la adquisición de un vocabulario o una sintaxis del movimiento danzado. Por el contrario, la existencia de las mismas se inscribe en un proceso atencional inmediato [con la piel, con el aire, con el peso] que sólo en una instancia posterior, adquirirá una dimensión postural para “darlas a ver”.

Imagen, imaginación e imaginario son tópicos que se presentan en la práctica como preguntas que abren la exploración del movimiento. El movimiento imaginado es pensado en la danza como un movimiento realizado en tanto que, la imaginación provee eficacia a la coordinación y recomposición del movimiento. Pero en la Improvisación, el discurso virtuoso, es deliberadamente silenciado para amplificar el espacio de los sentidos a través de la acción liberada [una acción que involucra + volumen+ peso+ sentidos] de las sensaciones. Ir contra la idea de “la creación de un artificio” implica en una primera instancia, evitar las mediaciones o modos de representación en que las mismas se manifiestan y reconocen, habitualmente *textualizadas* como danza. La acción liberada que las sensaciones habilitan, despiertan a la cognición de las mismas sin fijarlas o preformarlas como elementos visibles y re-conocibles en un cuerpo especializado, sino como posibilidad de aparición de la materia prima vital que permitirá el conocimiento de elementos, “realmente” generados en la acción física del acto atencional. Así, el imaginario de la danza se descubre más como proceso generalizado que rige las diferentes facetas de la corporeidad que como ordenador de contenidos espacialmente localizados e identificados dentro o fuera de la realidad.

Estos principios se recogen de la experiencia que un grupo de profesionales de la danza, Isabelle Ginot, Gabrielle Mallet, Julie Nioche y Christine Roquet entre otros, sostuvieron en el seminario “Alrededor de la imagen del cuerpo” en la Universidad París VIII en 2006. La investigación teórica práctica propuso un recorrido por los sentidos, explorando sensaciones táctiles, cenestésicas, auditivas, olfativas y gustativas como una manera de restar privilegio a la imagen visual, producida y observada. Las imágenes registradas durante el seminario, experimentadas por los *performers* en la exploración del movimiento, dieron cuenta de una dimensión “distorsionada” del espacio visual. Justamente, es a partir de nuevas configuraciones sensibles, que el imaginario se amplifica a otras fuentes del movimiento que, como punto de partida, resultan inagotables. Lo que aparece como alteración, deformación o

transfiguración en el orden visual, adquiere no obstante, una dimensión incontrastable con lo real de la experiencia, en la utilización de los demás sentidos. Así mismo, la distorsión de la transmisión ante lo que es experimentado y recibido visualmente [observado] en las formas extrañadas de la experiencia, promueve otros modos de asociación, relación y cognición.

El imaginario es la fuente del funcionamiento de nuestro sentir, es como se define toda corporeidad, pero se articula profundamente de forma subterránea *nuestra manera de sentir, de expresar y de decir*, en resumen, *la imaginación está en la sensación*.⁷⁹

Estas conclusiones que recogen las proposiciones de Michel Bernard sobre sus investigaciones en relación a la creación coreográfica (2001), entienden el imaginario como un proceso dinámico sensorial antes que como representaciones “visuales” fijas situadas en la mente. Es decir que el imaginario es un proceso abierto a sensaciones corporales que descubren y originan otras capacidades de transformación del gesto.

Si la habitualidad permite la adquisición de instrumentos para tratar y poseer el mundo en el que estamos insertos penetrándolo de nuevas significaciones a través de nuestro cuerpo, medio general activo que transforma y re-crea mi contacto con él; lo inhabitual irrumpe como extrañeza que desafía otras estrategias de acción y movimiento entre la corporeidad y la configuración espacial.

Al referirse a la experiencia de lo inhabitual, Battan Horenstein expresa que, “aquello que irrumpe en la experiencia de un sujeto encarnado y lo descoloca induciéndolo a una zona de extrañeza, poniendo de manifiesto la dimensión objetiva de la corporeidad” (2015, p. 171) posibilita restituir “la novedad y originalidad de la acción corporal que se suscita ante la irrupción de lo extraño” (Battan Horenstein, 2015, p. 175).

Puesto que la corporeidad permite nuevos vínculos entre espacio y mundo, lo extraño se nos manifiesta como un límite espacial en donde es posible habitar lo inhabitual. De esta manera,

⁷⁹ L'imaginaire est à la source du fonctionnement de notre sentir, ce par quoi se définit toute corporeité, mais, profondément, il est ce qui articule, de façon souterraine, “nos manières de sentir, d'exprimer et de dire”, bref, “l'imaginaire est dans la sensation” (“De l'image à l'imaginaire”, Repères, 2006, p. 5). Las traducciones del francés y del portugués son mías.

ese límite resulta permeable a la habituación de lo extraño, tal como lo expresa Talero al referirse a la noche. Para Talero,

El cuerpo durante la noche se encuentra inducido a abandonar sus puntos de anclaje y regenerar un espacio existencial orientado por él mismo, uno en el cual, los objetos no cuentan por mucho tiempo en términos de su visibilidad, sino de acuerdo con una espacialidad peculiar en consonancia con la noche. (Talero, 2005, p. 452).

Como decíamos, durante la práctica de la Improvisación Compositiva la apelación a la extrañeza aparece por lo general, como una descripción fenomenológica que remite a un lugar inestable, inaccesible al que nada ni nadie, parece pertenecer y sin embargo resulta exclusivo al nivel de la existencia corporal, espacial y temporal. Los límites que dejamos de circunscribir al espacio propio y habitual, proporcionan el interés mayor en la investigación de la acción y el movimiento y, tan pronto como son éstos explorados en consonancia con las nuevas disposiciones de otras corporalidades, el aquí corporal y el tiempo real pasan a testimoniar la coexistencia “real” de la vivencia. No se trata de convertir lo extraño en habitual ni de reducir la aparición de lo nuevo a un rasgo exclusivamente observacional de la familiaridad que pudiera consolidar *a posteriori*. Lo extraño, en un proceso de transferencias entre hábitos y disposiciones comprendidas del cuerpo en relación a otras modalidades de la experiencia espacial que se resisten a probar, fijar e instaurar contenidos predeterminados.

Julie Nioche, en el mismo seminario al que hacíamos referencia anteriormente, propone concentrar la investigación práctica y teórica en tres registros del imaginario que designa como: imaginario espacial, imaginario kinestésico e imaginario propioceptivo. La caracterización del imaginario espacial de la corporalidad danzada⁸⁰ [que es el que nos interesa en este punto del estudio] se describe como un espacio corporal que jamás es objetivo y cuantificable, por el contrario, el espacio corporal es *ya un imaginario espacial*.

⁸⁰ “L’imaginaire spatial de la corporalité dansante” (Íbidem)

La percepción de nuestro espacio corporal, de nuestros espacios corporales, están en función de nuestro potencial de actuar con este cuerpo, con las partes de este cuerpo y el hecho de moverse en un entorno sin constatar percibir el espacio de diferentes maneras. Para el bailarín lo que importa no es el espacio “objetivo” [medido por la vara] sino el espacio percibido, que puede apartarse considerablemente del espacio objetivo.⁸¹

La habitualidad y lo extraño no son producto de disposiciones y observaciones técnicas del bailarín, no se identifican con procesos de construcción visual de la forma ni con la demostración más o menos lograda de habilidades producidas por la adquisición de un vocabulario y una sintaxis del movimiento danzado. Por el contrario, la existencia de las sensaciones de las que hablan Alban Richard y los demás bailarines y coreógrafos del seminario, se inscriben en un proceso atencional inmediato [en el sentido de no-mediado] con la piel, con el aire, con el peso que se compone al margen de una identidad expresiva.

Continuando con la argumentación precedente, la localización de la corporeidad en interacción con el espacio habitado y el tiempo real, se alejan de la construcción ficcional que predetermina formas de visibilidad de una acción que, por lo general, ya ha tenido lugar en un tiempo anterior y es por eso reconocida, como partícipe de un contexto estético o artístico. En efecto, no se trata de imaginar o evocar sensaciones sino de “darles lugar”, habilitando un espacio-tiempo recíprocamente, habitual y extraño, inscripto en la experiencia y la vivencia de la práctica.

La poética ficcional en la Improvisación Compositiva, contrapone el proceso atencional del imaginario sensible al cuerpo enajenado y lúdico que concibe la espontaneidad como fuente de creación *ex nihilo* para el movimiento y la acción gestual, entendida como *precomposición*. Del mismo modo y en las antípodas de esta concepción, la Improvisación Compositiva tampoco comparte la configuración estética basada en la composición plástica o espectacular mayormente regulada por estrategias de equilibrio y compensación del espacio visual, recortado como escena. Lo ficcional, lejos de redundar en la idea de simulación o

⁸¹ “La perception de notre espace corporel, de nos espaces corporels, est fonction de notre potentiel d’agir avec se corps, avec les parties de ce corps, et le fait de se mouvoir dans un environnement permet sans coteste de percevoir l’espace de différentes façons. Pour le danseur, ce qui importe n’est pas l’espace “objecif” [mesuré par le mètre-étalon] mais l’espace perçu, et celui-ci peut considérablement s’écarter de l’espace objetctif” (Ibidem).

“engaño” de una realidad aparente [la acepción de ficción como opuesto a la realidad] creando otros modos de representarla y/o interpretarla, interpela a la poética en su propio proceso.

La poética ficcional, es una toma consciente de atención ante lo que se está construyendo en acto y que, adquiere sentido sólo con relación a la dimensión real de la experiencia, la que es también concebida como proceso y no como producto. Con relación al enfoque poético que Laurence Louppe propone para abordar el estudio de la danza contemporánea distinguiéndolo de una visión semiotista o extremadamente analítica, la autora explica el trabajo compartido del espacio artístico en el que,

el enfoque “poético” implica otro esquema de distribución de tareas. El sujeto del análisis no es asignado a un punto fijo. Es invitado a desplazarse incesantemente entre el discurso y la práctica, el sentir y el hacer, la percepción y la ejecución [para] observar no sólo el producto acabado, sino la producción presente en la obra (2011, p. 26).

Así la práctica, objeto de reflexión, se constituye igualmente en sujeto de descripción y análisis fenomenal en una interacción de saberes, discursos y prácticas que, como dice Foucault son nociones, acciones y discursos auto-implicados en el proceso real de experiencia, puesto que “un tipo de racionalidad, una manera de pensar, un programa, una técnica, un conjunto de esfuerzos racionales y coordinados, objetivos definidos y buscados, instrumentos para alcanzarlo, etcétera, todo eso es real, aun cuando eso no pretenda ser la realidad misma ni la sociedad toda” (Chartier, 1996, p.31). La poética ficcional produce sentidos en la medida en que despliega la dimensión real, a la que no contradice ni descalifica, por el contrario la re-crea y re-significa para sí.

3.1.5 El proceso atencional

La conciencia plena y “ampliada” del cuerpo en la práctica de la Improvisación Compositiva, caracteriza un modo atento de acción y presencia en la que gravita la experiencia

particular de lo que está siendo vivido como actividad de un proceso atencional abierto. La poética ficcional elabora un complejo intercambio de relaciones y asociaciones afectivas y cognitivas, citas en el juego intersubjetivo de las percepciones y sensaciones. Así, la ficción es una creación dinámica de lugares que establecen un canal de paso indistinto, de lo habitual a lo inhabitual y viceversa, de lo inhabitual a lo habitual, constituyendo en el orden de las sensaciones, el imaginario sensible de otras subjetividades propias y externas. Muy lejos de la elaboración de significaciones fantasmagóricas, psicológicamente irreales o ilusorias, la ficción participa de otros modos de comprensión de la corporeidad en la que la atención cumple un rol primordial. Prestar atención no es para Merleau-Ponty

simplemente esclarecer datos preexistentes, es provocar en ellos nuevas articulaciones tomándolos como *figuras*. Éstas son realizadas sólo como horizontes, constituyen en lo real nuevas regiones en el mundo total [...] Así, la atención no es ni una asociación de imágenes ni el retorno a sí mismo de un pensamiento que ya está en control de sus objetos; sino que es la constitución activa de un nuevo objeto que hace explícito y que articula lo que hasta ese entonces se presentaba como nada más, que un horizonte indeterminado (1962, p. 30).

Sin embargo, la constitución de este nuevo objeto en una nueva región del mundo no debe atribuirse, en el marco de la poética ficcional, sólo en relación a las sensaciones empíricas y a la imaginería visual, comúnmente identificada con la actividad mental. Lo que nos interesa es destacar que, las sensaciones del imaginario corporal no están ligadas a un registro cultural de significados referenciales sino a la actividad perceptual en la que nuestro cuerpo participa del “poder general de habitar todos los ambientes que contiene el mundo” (Merleau-Ponty, 1962, p. 311). Un mundo que emerge como nuevo, desconocido, [en eso consiste la creación poética] y que no obstante, me contiene y *me lanza* a lo que está siendo vivido. “Cuando la conciencia se amplifica, hay una energía que envuelve cada momento, producido por una atención extrema”⁸². En efecto, el proceso atencional se dirige a experimentar aquellos bordes que pudieran reconocerse como límites.

⁸² Notas de práctica ESITRA

Si, como dice Csordas, “los modos en que prestamos atención a y con nuestros cuerpos, e incluso la posibilidad de prestar atención, no son ni arbitrarios ni biológicamente determinados, sino que están culturalmente constituidos” (2010, p. 88), los límites a los que nos referimos [“disminuir el ruido” decía Fiadeiro] implican el reconocimiento de aquellos bloques fijos de esquemas simbólicos, técnicas y prácticas [*habitus*] elaborados [aprehendidos y transmitidos] específicamente por la cultura, en que el proceso atencional que hace emerger la poética ficcional, resulta obstruido. Julyen Hamilton lo expresa más precisamente, “yo creo que la atención o la *observancia* es una manera constante de no cuestionar, de practicar un tipo de actualización, de puesta al día de nuestras percepciones y de nuestra atención” (Bardet, 2012, p. 161).

La atención, entendida como un movimiento de alerta que se dirige hacia algo [lo que es objeto de atención] tiende a distinguir quién atiende de aquello que es atendido [sujeto y objeto] pero en la Improvisación Compositiva, el “volverse hacia” supone un movimiento que no sólo no elige ni discrimina un qué y un cómo sino que no se define en una sola dirección. Y es precisamente este movimiento indeterminado del proceso atencional, basado en el mundo de la coexistencia y la intersubjetividad, el que resulta incontrastablemente, *real*.

LO SENSIBLE QUE MUEVE

3.2.1 Los tiempos de la danza

Tradicionalmente, el tiempo, en la cultura y los diferentes ámbitos donde la experiencia tiene lugar, es vinculado a una interioridad, que relaciona un sentido interno escindido del sentido externo, convencionalmente atribuido al espacio. Para la danza este sentido interno suele naturalizar su carácter simbólico, visibilizando formalmente, la intangibilidad de los temas que los reproducen tales como el alma, lo espiritual, la psiquis, las emociones, los sentimientos. Podríamos decir, que gran parte de las prácticas danzadas registran técnica y expresivamente al tiempo como motor y soporte de un contenido que imprime, en el gesto íntimo corporal, su fundamento. Por eso, al tiempo le corresponde una dimensión subjetiva que es contenida por el espacio en su dimensión objetiva.

Se le atribuye a la acción del tiempo la compensación del espacio que se supone vacío y a la manifestación de su intensidad, el atributo que permite vivificar los objetos corpóreos inertes. El cuerpo tiene en la danza una forma temporal, inaprehensible que es por lo general percibida como pérdida. La sensación de pérdida, de fugacidad, de melancolía ha sido condición inexorable del movimiento moderno. “La intención melancólica de la modernidad” como la denomina Agamben (2006, p. 21) o “el proyecto melancólico” de la coreografía como la redefine Lepecki (2008, p. 221), ubica al tiempo en un “punto de fuga”⁸³ donde el movimiento es siempre objeto perdido, puesto que se reconoce ausente en el instante mismo de su efectucción presente.

La dimensión ontológica del movimiento, esencialmente cinética, se encuentra ligada en la danza a su cualidad efímera y transitoria, por la que el tiempo determina aquello que no perdura y se pierde ante nuestra visión. La cualidad temporal del movimiento califica también su aspecto “inmaterial” que lo ubica en una dimensión inasible. En estos factores reside su fantasma, como sujeto de un *yo* que expresa y se expresa por las representaciones trágicas que traducen las lógicas de evanescencia y desaparición en la muerte. Tal y como apunta Lepecki,

⁸³ Rebecca Schneider recuerda que, en 1968, Marcia Siegel define la existencia de la danza en la relación paradójica de la perpetuidad y la fuga, definición que se sustentará y reformulará en adelante, en la producción de numerosos textos teóricos de danza (Schneider, 2010, p. 176).

en “la maldición de la temporalidad moderna [la danza] principalmente, se pierde así misma” (2008, p.222) y en esa trama secreta, se funda la aporía del tiempo como base de las narrativas que la definen.

En el artículo “Los restos de lo escénico [reelaboración]” (2010), la investigadora estadounidense, Rebecca Schneider cuestiona la noción de desaparición, vinculada a todas las formas de actuación y obras de arte en directo que, en la historia de las artes escénicas como el teatro y la danza operan como la antítesis de la preservación. Para Schneider, el lugar de la permanencia histórica actúa en la cultura occidental en el marco de la lógica del archivo, es decir, de aquello que se conserva y permanece en restos materiales factibles de documentación. La cultura archivística de la tradición europea, a la que caracteriza como patrilínea, occidental y principalmente blanca, proviene del mito griego de arconte en la que “la lógica del archivo en la modernidad, ha terminado por situar el documento por encima del acontecimiento” (2010, p. 181).

Lo escénico es, para esta línea de pensamiento “aquello que no permanece” ya que está situado en el tiempo y la cultura occidental, con su amplia preferencia por crear metáforas visuales anexadas al conocimiento, delimita lo escénico como aquello que no perdura ante nuestra ojos. Así, las artes escénicas, asociadas al concepto de desaparición, quedan excluidas por definición a la lógica del archivo. En estos principios coinciden grandes teóricos del teatro y de los estudios de la performances como R. Schechner, H. Blau, P. Phelan, M. Siegel para quien “la danza existe en un perpetuo punto de fuga” dado que “desaparece en el acto mismo de su materialización” (Schneider, 2010, p. 176).

Frente a este planteo, el concepto de desaparición que se aplica a todas las formas de actuación, desde el teatro, el ritual, las prácticas cotidianas, la danza, la performance, desafía a la hegemonía del ojo y del yo del cogito occidental [el sujeto de conocimiento] que regula aquello que escapa al registro. La posición de Schneider revierte este enfoque teórico al considerar que los *etnotextos* [imágenes, oralidad, gestos, acciones en directo, ritos] constituyen maneras de permanecer, de recordar, aunque hayan sido prácticas rechazadas por la historia al considerarlas sólo como relatos míticos repetidos, creando textos heterogéneos ante vínculos ancestrales.

Como la historia oral y sus prácticas escénicas siempre se repiten, las prácticas de la historia oral siempre son prácticas de reconstrucción, siempre incompletas, nunca sometidas al origen singular o idéntico en el que se sostiene el linaje “arcóntico”. En la actuación escénica como *memoria*, la identidad inmaculada de un “original”, de ese artefacto que tanto valora el archivo, resulta imposible o, si se prefiere, mítico (Schneider, 2010, p. 182).

Ante el reduccionismo cultural que considera que, lo escénico, al producirse siempre en directo, desaparece y la transmisión “cuerpo a cuerpo” no constituye una verdadera transmisión, la autora propone un enfoque radicalmente diferente al considerar que, el archivo depende de lo escénico. El archivo pone en escena la relación entre arte escénico y desaparición y también escenifica las posibilidades de “preservación” en el concepto de recreación. De esta manera, las “arquitecturas de acceso nos sitúan en determinadas posiciones para recibir el saber y esas arquitecturas condicionan también el saber que se imparte” (Schneider, 2010, p. 188). La transmisión del saber y la posición espacial que ocupan quiénes transmiten y quiénes reciben según la definición de las arquitecturas de acceso, modifica y condiciona lo que es transmitido al ser escenificado. Por ello, los sentidos [sonido, olor, gusto, olfato] medio de acceso privilegiado a lo escénico, configuran cualquier arquitectura de acceso como lo son el teatro, la danza y el propio archivo. “En este sentido, lo escénico no desaparece. En el archivo, la puesta en escena del acceso es un acto ritual, que por oclusión e inclusión, escribe la depreciación de otros modos de acceso [y los registra como desaparecidos]” (2010, p. 189).

En lo escénico, las acciones y los actos permanecen pero de un modo diferente o en la diferencia. La tesis de Schneider sostiene que “la permanencia de la memoria de la carne desafía las nociones convencionales del archivo” (2010, p. 189). La desaparición en lo escénico, no es lo inmaterial ni lo efímero, por el contrario, la desaparición “es algo a través de lo cual se pasa” (2010, p. 190) porque la memoria no reside exclusiva y excluyentemente en un depósito de la mente que conserva el registro de nuestras representaciones del mundo, sino que es parte del cuerpo en el que asientan todas nuestras refundaciones.

De esta manera, la danza crea un tiempo propio, que constituye no sólo, la razón de su ser íntimo sino fundamentalmente, la causa de su existencia lanzada a las derivas del arte y la cultura. En todo caso, como dice Laurence Louppe,

la cuestión del tiempo en el arte no es exclusiva de las expresiones tradicionalmente clasificadas como “artes del tiempo” [...] las artes denominadas visuales han integrado el tiempo como agente de obras evolutivas. Pero se trata de un tiempo físico o biológico que actuará según sus propias leyes. No un tiempo creado, comprimido, dilatado, un tiempo “producido” por las decisiones deliberadas de un sujeto que inventa su tiempo. Porque, para inventar el tiempo, hace falta que uno mismo segregue su materia. Crear las figuras del tiempo [duraciones o instantaneidades, dinámicas temporales o capas exentas de toda dinámica], pero sobre todo a través de ellas hacer surgir el tiempo como fuerza poética (2011, p. 137).

La danza crea el tiempo que la expresa y recíprocamente el tiempo, constituye su existencia, funda su materialidad y expresa su contenido. Las diferencias en que se perciben las cualidades temporales del movimiento proponen conceptualizaciones del tiempo que trascienden la dimensión transitoria y pasajera que lo distingue, de aquello que arraiga y se sostiene por la densidad y el peso de sus intervalos. En este sentido la danza tematiza al tiempo ampliando y cuestionando los puntos de su duración y determinación.

3.2.2 La materia del tiempo

La variada gama de posibilidades en que podemos concebir la materia temporal de la danza, admite que el tiempo pueda ser considerado al menos en tres dimensiones posibles. En primer lugar, como medida o ritmo exterior que ordena una estructura espacial en la sucesión visible de movimientos, acciones y gestos. En segundo lugar, como conciencia interior que expresa la inmanencia del sujeto de danza, otorgándole visibilidad y fundamento al orden formal de la materia. En tercer lugar, como agente externo, estímulo sensorial, factor lúdico,

modelizador afectivo, sensibilidad emotiva, relato interior, narración literaria, entre otros, porque como dice Fontaine,

la danza es conocimiento del tiempo. El instante dura, la duración fulgura, el devenir se materializa a cada segundo. El tiempo de la danza es un cara a cara con el otro, afirmación de lo real hasta su desaparición (2012, p. 278).

Pero la materia del tiempo para la danza no es sólo la cualidad transitoria del movimiento como aquello que pertenece al tiempo, que tiene una duración determinada y limitada. La danza existe también en la lentitud y en la potencia casi imperceptible de su diferencia móvil. Esta existencia lenta e imperceptible al ojo del movimiento, es profundamente íntima, otorga cualidad a la presencia y engrosa el tiempo en la búsqueda perceptiva de otros sentidos que participan en la observación atenta de su micro ejecución. El vínculo del tiempo con esta intimidad es pura experiencia perceptual. En la movilidad imperceptible, en la *inmovilidad latente*, lo inestable genera transformación *descubriendo* [en el sentido de des-ocultar] la extensión de otro tiempo en cuyo presente asienta la indeterminación de lo que está siendo creado. “El presente de la danza es superabundancia de tiempo. Lejos de estar fuera del tiempo, ella conjuga varios aspectos del mismo. La reducción del tiempo de la danza al presente es un prejuicio” (Fontaine, 2012, p. 273). Las afirmaciones de Fontaine se dirigen a criticar la concepción del presente de la danza en la visión de un tiempo suspendido o detenido en el instante, considerando que es ésta la cualidad temporal inmanente que captura al movimiento en su manifestación o ejecución material. En este sentido, coincido con la autora para quien el presente es siempre activo, de dimensiones múltiples, heterogéneas y variables expresado en corporeidades que no siempre son plasmadas o efectuadas en movimiento.

De esta manera, la materia de la danza radica en la coexistencia temporal de lo que *está siendo* que vincula la duración al afecto generador y generado de lo sensible, al que se inclina. Coincidiendo con la tesis de Lepecki acerca de “la ontología más lenta de la danza” en la que critica la danza, con relación a la subjetividad moderna como “ser hacia el movimiento” (2008, p. 230), la materia de la danza está atravesada por un componente anticinético que aleja la sensación de pérdida del presente, aliviándola de su destino trágico y trascendente. Así, la

concepción ampliada del presente promueve una subjetividad basada en la ausencia de movimiento como parte intrínsecamente constitutiva de la danza [como lo es el silencio a la música] “pues para acceder y aceptar fundamentalmente la multiplicación de presentes en cualquier modo de *ser en el mundo*, se necesita una cierta inmovilidad” (Lepecki, 2008, p. 230). Intimidad, duración y afecto generador enlazan los términos en que la presencia se presenta en el presente, “la inmovilidad privilegia la presencia, más que el movimiento” (Lepecki, 2011, p. 545). Al expresar el tiempo, la inmovilidad vibrante posibilita ampliar el tiempo real de la danza.

3.2.3 El imaginario temporal

Ocuparse de las percepciones, de las pequeñas e inexploradas relaciones entre las percepciones y las sensaciones corporales, de aquellas microscopías como las llama Lepecki (2011, p. 521) produce en la práctica de la Improvisación Compositiva, un imaginario temporal que se reconoce en el *temblor* que caracteriza la temporalidad “vibrante” del movimiento consciente. El tiempo “imagina” en los extremos reversibles en que se reconoce íntimamente, la gravedad de la postura corporal [que jamás es fija ni se detiene], más relacionada con el sonido que con lo visible⁸⁴.

En el artículo “Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza” (2011), André Lepecki refuerza y amplía su tesis acerca de la inmovilidad como el grado cero de la danza en la que, propone “extender el análisis del ojo, la diferencia y la memoria para traer el cuerpo entero como órgano tembloroso o vibratorio entre los estímulos externos y las impresiones internas” (Lepecki, 2011, p. 540). La noción de indeterminación que Merleau-Ponty desarrolla en sus escritos para describir la fenomenología del cuerpo tanto espacial como temporalmente, es utilizada en el análisis de Lepecki como “indeterminación generativa” vinculada a la presencia en la que, el cuerpo [cito en esta indeterminación generativa] “más que describir un estatus ontológico [...] narra una presentación específica” (2001, p. 541).

⁸⁴ Al respecto, Lepecki propone el concepto “densidad sónica” que, ligado al de “cuerpo vibratorio” de Suely Rolnik, refuerza la atención de la metáfora sensible hacia el oído, como una manera de desplazar la primacía de lo visual en la construcción de nuestra subjetividad del mundo. La diferencia entre los dos conceptos, explica Lepecki, no es semántica sino de grado, puesto que, el uso que él da a “vibratorio” no es sólo como referencia a lo musical, sino a lo propioceptivo y táctil.

Vibración y presencia configuran la “base física de la imaginación” como la llamó Lisa Nelson al referirse a la creación de corporeidad en la escena improvisada. En ella, las imágenes temporales proceden junto a un trabajo extremadamente consciente de propiocepción.

Que el bailarín sitúe su cuerpo de forma *egocéntrica* o bien de una manera más exocéntrica, en cualquier caso, es el uso del espacio exterior el que sirve como principal referente, los caminos permanecen obedientes a los efectos de la gravedad. El bailarín sabe que lo que se lleva o queda en el gesto, sostiene y se resiste a la percepción. El trabajo en el taller puede permitir modular su gestión gravitatoria, su estado tónico, su organización perceptiva. La transmutación de su registro para despertar la propiocepción y su registro del espacio, el sonido, lo otro, puede conducir al descubrimiento de un gesto inédito, de un gesto inaudito, de otra “imagen del cuerpo”⁸⁵

En esta mismo dirección de sentido, Marie Bardet, recuperando las experiencias de bailarines y coreógrafos posmodernos, amplía la comprensión de imágenes dinámicas “[...] como reto divertido lanzado a la imaginación, no imaginación que convoca imágenes como referencia existente, posible, sino imágenes dinámicas que juegan sobre la sensación y el desplazamiento del lugar de producción del movimiento a través de este juego” (2012, p. 182). En efecto, el juego de las sensaciones, puede hacer aparecer un gesto insólito en una imagen dinámica que, no obstante, resiste al registro del movimiento espacial en su traslado y recorrido externo para priorizar la observación temporal interna. Pero es sin duda en la explicación que Steve Paxton da, acerca de su “pequeña danza” [ejercicio en que el estar de pie y relajado permite experimentar movimientos diminutos sostenidos por el esqueleto] la ilustración más clara y específica del estar presente, “inmóvil” del cuerpo. Lepecki, en el artículo antes mencionado, cita el extracto de la performance en que Paxton describe

⁸⁵ Que le danseur situe son corps de façon *égocentree* ou bien de façon plus exocentree, auquel cas s’est le recours à l’espace externe qui sert de référent principal, l’un et l’autre des chemins restent soumis aux effets de la gravité. Le danseur sait que ce qui tient, ce qui résiste dans le geste, tient et résiste dans la perception. Le travail d’atelier peut lui permettre de moduler sa gestion gravitaire, son état tonique, son organisation perceptive. La transmutation de son rapport à lui-même, par l’éveil de la proprioception, et de son rapport à l’espace, au sonore, à l’autre, peut le conduire à la découverte d’un geste inédit, d’un geste inouï, d’une autre “image du corps”... (“De l’image à l’imaginaire”, Repères, 2006, p. 8).

mientras se está de pie y se siente “la pequeña danza” se está consciente de que no se está “haciendo”, de modo que, en cierto sentido, uno se ve así mismo realizando el performance; se observa al propio cuerpo llevando a cabo su función. Y la mente no está ocupada en nada ni busca respuesta alguna ni se emplea como instrumento activo, sino como lente para concentrarse en determinadas percepciones (Lepecki, 2011, p. 534).

El temblor es la característica temporal del movimiento consciente, el tiempo imagina el percibir indeterminado de un aquí y ahora que existen como posibilidad de una intimidad que se des-oculta y enuncia. “La propiocepción introspectiva no es una exploración cognitiva [si bien de forma causal puede llegar a sustentarla] sino una *experiencia de atención* verdadera, es decir, un *percibimiento*” (Lepecki, 2011, p. 536).⁸⁶

En tanto que, conocimiento del tiempo, la danza establece una íntima relación con el movimiento *en* el cuerpo como una acción controlada de autopercepción y propiocepción por la que se manifiestan las cualidades sensibles para su aprehensión y reconocimiento. Estos modos de acción sensible del tiempo en el cuerpo y el movimiento [visibles o imperceptibles en su manifestación exterior] contribuyen a componer y destacar las singularidades de las corporalidades creadas en la dinámica de la Improvisación Compositiva.

3.2.4 La experiencia temporal

A lo largo del apartado anterior, al referirnos a las características que el espacio practicado de la Improvisación Compositiva construye como poética ficcional, nos hemos encontrado con proposiciones que, de un modo inexorable, refieren a la confirmación y atestiguación del tiempo como *tiempo real*. Principalmente a una calificación del tiempo presente, inmediato, espontáneo estrechamente vinculado a la acción puntual de improvisar. Este modo de percibir y tratar el tiempo en la Improvisación puede tomarse desde posturas

⁸⁶ El destacado es original.

muy disímiles y hasta cierto punto, contradictorias pero en todos los casos, el *performer* no duda de que está en un tiempo real. Cualquiera sea la apelación al tiempo en la Improvisación Compositiva, la experiencia remite a rangos diferenciados de aprehensión interna alrededor de la pregunta *¿cuándo es ahora?*.

El ahora existe en la percepción sensible que funda una aprehensión objetiva o subjetiva del tiempo de las cosas, como un modo de habitar “el propio tiempo de las cosas”, según las palabras de Fiadeiro. En el grosor mismo de su densidad, el *dónde* del *tiempo real*, tiende en la investigación de la práctica, a lentificarse y expandirse en una variedad de hipótesis acerca del presente. En otras palabras, el ahora absorbe la materia presente bajo una operación activa de introspección que, lejos de definir un estado psicológico y emocional, abre un canal participativo de y hacia, una conciencia heterogénea. Como momento, sucesión, duración, permanencia, evanescencia, instante, el *ahora* se despega de un antes y libera las posibilidades de un después incierto.

En un diálogo entre bailarinas argentinas improvisadoras, la rosarina Fabiana Cappriotti relata su experiencia a la cordobesa Melisa Cañas:

La personalidad física es muy importante en este cuento y en cómo se conforma el cuento. Algo así como un lenguaje propio o personalidad física al bailar que sale de la mezcla de la anatomía, la imaginación, el pasado, el presente de cada bailarín. Volviendo a mi trabajo, para mi bailar de modo espontáneo es muy difícil porque durante mucho tiempo se creyó que la espontaneidad es lo primero que te viene al cuerpo o a la mente, pero no lo es. Es justamente desechar lo primero que te viene y buscar más originalidad, buscar la cercanía entre tu percepción, sensación, acción y así lo más abierto de ese canal. Un gran trabajo de mucho entrenamiento y conciencia. Una conciencia en todos los niveles: anatómico, nervioso, neurológico, imaginario y técnico⁸⁷.

En el ahora, en el momento mismo en que el presente expone la atención para sí, el temblor [como una acción vibrante que se desarrolla desde las posiciones naturales de

⁸⁷ Fabiana Cappriotti, entrevista inédita de Melisa Cañas. Bs. As. 28/03/2012.

equilibrio] caracteriza al movimiento consciente. El imaginario temporal configura así, una percepción indeterminada de una intimidad móvil que se des-oculta y enuncia. En este “percibimiento” como la llamó Lepecki, la propiocepción introspectiva no usa la mente como instrumento activo [no es una exploración cognitiva] sino un procedimiento que lleva a cabo un ajuste de los sentidos. En esta concepción del presente, el instante “deja de ser instante puro, abstracto [...] para ensancharse en el movimiento de lo concreto, de lo viviente” (Bardet, 2012, p. 145). Lo instantáneo no es un paréntesis que separa tiempos anteriores en suspensiones que determinarían una continuidad lineal, matemática, un límite entre pasado y futuro, es decir, un presente ideal sino “una movilización que *tensa* en acción toda *pre-visión* [...] esta tensión *entre* que es la inmediatez de mi relación con el mundo, [...] es intrínsecamente este *entre* de la sensación y el movimiento” (Bardet, 2012. P. 146).⁸⁸

Lo real del presente [los posibles “ahoras”], vive una experiencia concreta del tiempo por cuya expansión [duración] la conciencia heterogénea [en la que la sensación ocupa un lugar primordial] crea hipótesis del presente.

Si como dice Lepecki, siguiendo la lectura que Deleuze hace de Bergson en *Materia y memoria*, “el presente se extiende en actividad, afectos y efectos, fuera del momento del ahora” (2006, p. 229) en tanto que, el presente ya no expresa cantidades concentradas en porciones de instantes pasados sino cualidades extensivas de lo vivido, el tiempo también constituye y opera en la otredad. La sensación del tiempo aprehendido como real no sólo escapa y cuestiona la ilusión y enajenación del cuerpo en mundos ajenos al cotidiano sino que confirma, un tiempo diferente [denso, espeso, cargado] en el que mis acciones, elecciones y decisiones ordinarias despliegan nuevas relaciones intersubjetivas.

La experiencia del tiempo real en la práctica de la Improvisación Compositiva, jamás es una vivencia que pueda darse en soledad puesto que, el tiempo actúa como sujeto que me afecta [en el sentido que produce efectos sobre mi corporeidad], como otro que no es ajeno a mí pero que, sin embargo, marca sutiles diferencias. Recíprocamente, al encontrarme con ese otro al que observo y me observa que está en mi atención y mi fragilidad móvil, que es parte de mi existencia y de mi experiencia, el tiempo real me asegura que mi intervención será efectiva, no como especulación racional en el orden del cálculo, sino como pura acción

⁸⁸ El destacado es original.

liberada al azar. Pero esta acción azarosa no se relaciona con una voluntad anárquica acerca del libre uso del tiempo, en tanto que no está regida por causas ajenas a mi propio tiempo. Por el contrario, el azar es parte de mi presente, lo contiene y lo expresa en el juego dinámico de la experiencia compartida.

El azar como indeterminación, como imprevisibilidad, es pensamiento del tiempo en que lo real acciona.

El pensamiento y la sensación se confunden en el instante, en el momento mismo en el que algo ocurre, en una inestabilidad reivindicada. El modo de producción es al mismo tiempo la forma y el objeto propuesto [...] El tiempo es entonces la posibilidad y el compañero de una experiencia corporal cuya vocación es la de no ser repetible y la de actualizar el afecto [afectar/ser afectado] (Fontaine, 2012, p. 271).

Con la presencia e instantaneidad superadoras ya de la concepción fantasmal del punto de fuga, el movimiento queda, en el tiempo real, en un plano secundario al acto de ejecución porque, “el instante como único marco posible de surgimiento de lo desconocido, como fractura de experiencia” (Louppe, 2012, p. 144) *pulsa* mi potencia que, por ser real y presente, expresa lo imprevisto, lo desconocido y lo extraño como pura subjetividad. El tiempo real es la experiencia subjetiva particular del tiempo en la que

el bailarín trabaja sobre el instante, pero también “en” el instante. La total presencia al instante, sin retraso ni anticipación fijadora, es todo lo que constituye la cualidad de un acto de danza. [...] Sin la presencia, nada va más allá de la instantaneidad del acto, de la correspondencia profunda entre el gesto y la naturaleza del instante que el gesto genera [y que a su vez genera el gesto]” (Louppe, 2012, p. 145).

Sin embargo, esta noción temporal en que la instantaneidad es aprehendida como cualidad, necesita revisarse en otras metodologías de Improvisación Compositiva como lo es el Método de Composición en Tiempo Real. Para el autor del método, Joao Fiadeiro, el

concepto de “instantáneo” como el de “interpretación” no define ni expresa la relación “entre cuerpos” que se manifiesta en el proceso de la práctica. Para Fiadeiro,

el proceso que existe entre el momento en que tomamos consciencia de un evento, en el momento en que tomamos una decisión y después en el momento en que otro tiene consciencia de nuestra decisión y el toma una decisión [es todo un proceso], por muy rápido que eso sea, nunca es instantáneo, no existe la instantaneidad.... Por eso yo creo que cuando se habla de instantáneo en el fondo se quiere decir que se habla de “en tiempo real”. Porque “en tiempo real” ya encuadra en un tiempo más elástico, un tiempo que se sujeta a la convención y cuenta esto en determinada relación. Muchos de mis colegas de relación, utilizan la expresión “instantáneo” pero no se sabe muy bien a que se refieren, yo creo que quieren decir *“tiempo real” por lo tanto creo que es una expresión que dentro de un proceso histórico dialoga con el determinismo de una coreografía fija y por lo tanto es un acto de rebeldía que se aparta de una idea adscripta a la noción de coreografía*, por ejemplo⁸⁹.

En la Improvisación Compositiva, el tiempo real es experiencia de un presente vivo, concreto que cuestiona la cualidad ontológica de la danza como temporalidad trascendente de un presente eterno, continuo y homogéneo. La visión extemporánea del movimiento improvisado concebido como un fenómeno que surge de la nada, de una acción libre y espontánea que “alcanza” al sujeto como proveniente de “ningún” lugar, [en tanto que, la danza improvisada es creada en el instante mismo de su ejecución] refiere a la antítesis de anticipación y planificación estructurada de una pieza de danza preexistente. No obstante, que la improvisación ponga a jugar los términos que anulan la preparación previa de la danza como regla general, no excluye necesariamente, la singularidad intencional o conceptual del *hacer pensando* en que se desarrolla la práctica. En la Improvisación Compositiva, el inter-

⁸⁹ Entrevista a Joao Fiadeiro, Chile, 03/12/2011, www.canaldearte.com. El énfasis es mío, me interesa destacar el enfoque político que plantea Fiadeiro y que representa un cambio de paradigma en la visión epistemológica y estética de la danza del siglo XXI.

juego, pone en relación [y en consecuencia *com-pone*] la materia de las percepciones y sensaciones como procesos de acciones, las que se expresan en las modalidades de ajustes, ensamblajes, conjuntos, diferencias, constituyendo el objeto de experiencia en el interior de un proceso abierto que estructura sentidos. Para comprender este proceso abierto, necesitamos diferenciarlo del método o procedimiento formal de investigación ya que, el procedimiento supone el conocimiento previo del objeto de estudio y las evaluaciones para su abordaje, han sido consideradas en pos del logro de los objetivos propuestos, “paso a paso”.

En el procedimiento hay una lógica de consecución y de superación de grado por las distintas etapas planteadas. Por el contrario, en el proceso que describe la Improvisación Compositiva como estructura abierta, puede o no crearse un procedimiento, puesto que opera en los márgenes de prueba y error, sin conjeturas o evaluación previa del conjunto. Pero lo fundamental es que, en el proceso se manifiestan modalidades de relación inéditas que adquieren sentido en el cruce de nuestro encuentro con el mundo y con los otros [el “sentido encarnado” de Merleau-Ponty] y los distintos tipos de agenciamientos para “componer” [como sinónimo de diligenciar, de procurar] aquellas modalidades de relación que escapan, de manera crítica, a las formas convencionales. En la Improvisación Compositiva, objeto y método se sustancian en un proceso abierto, heterogéneo y diverso que interpela aspectos formales y expresivos de la práctica. Puesto que

Entregado al tiempo, el movimiento reinventa todos los factores poéticos: espacialización, tensilidad, modalidades de la transferencia de peso, trabajo paradigmático y difractado sobre las referencias. Todo ello le sirve para poner a prueba la duración como materia, el instante como epifanía de una fulguración siempre reiniciada (Louppe, 2012, p. 146).

Los intercambios que enlazan la acción y el pensar del cuerpo, no distinguen entre el medio o instrumento de expresión y la expresión o contenido transmitido. La composición hace que los pensamientos a los que nos referimos [que como vemos en las distintas descripciones que los *performers* hacen de las prácticas, no responden a la lógica lineal], surjan de la experimentación, en la que el movimiento, el gesto, la acción física, la respiración, el peso, la presencia, se funden, como proceso y resultado de un fenómeno corporal y poético.

3.2.5 La estructura temporal del pensamiento en el movimiento

En el artículo “*Thinking in Movement*” (1981), Maxine Sheets-Johnstone distingue el pensar en movimiento del pensar movimientos en la danza improvisada. Pensar *en* movimiento, para la autora, contraviene la idea del pensamiento que se liga al lenguaje, regida por una racionalidad específicamente identificada con lo humano. El pensamiento, desde esta visión, hace uso de un sistema simbólico [el lenguaje] en el que se generan los significados. El pensamiento actúa así de manera lineal y racional y el lenguaje es su medio o vehículo de transmisión. Por el contrario, pensar *en* movimiento en la danza improvisada, supone que el movimiento no emite necesariamente figuras simbólicas como asentamiento de un registro verbal y racional del mundo sino que él mismo [el movimiento] es pensamiento. El movimiento no preanuncia la existencia de un pensamiento como si fuera que el pensamiento es previo al movimiento de su emisión (verbal/corporal). En la danza improvisada, el movimiento no es un medio sino, su pensamiento. La autora distingue entre la experiencia de “pensar en movimiento” de los “pensamientos de movimientos” que pudieran surgir de intromisiones momentáneas, derivaciones tangenciales del pensar en movimiento. No se piensa el movimiento sino que es el movimiento, como fenómeno esencialmente corporal el que piensa la existencia, absolutamente vinculado a la experiencia de mover y a la fusión entre sensación y movimiento.

Encontramos un pensamiento en el movimiento, por ejemplo, en una pieza coreografiada, como un proceso en el que, el movimiento se transforma en sentido. Por el contrario, el pensar *en* movimiento, explora el mundo por el movimiento y constituye para la autora, un fenómeno estético en sí mismo. Al respecto Sheets-Johnstone, sostiene

Las sensaciones y el movimiento no provienen de los distintos extremos de los espectros de la experiencia, ni se unen de manera fortuita gracias a que suceden en un mismo cuerpo. Las percepciones se entrelazan en el aquí y en el ahora del flujo de mis movimientos. El percibir siempre está en la interface del movimiento en un cuerpo atento. En cuanto a la creación del movimiento, entonces, no es que primero exploro y luego acciono. No es como si primero tuviera que contemplar un mundo de posibilidades para

poder elegir entre ellas la mejor manera de actuar. Mis posibilidades no son explícitas, ni tampoco lo son mis elecciones. Lo que se pone en funcionamiento es un modo pre-racional, un modo de ser más primitivo en el cual el pensamiento no está divorciado del movimiento (1981, p.403)⁹⁰.

La danza improvisada es así, expresión directa de un “logos corporal” en la que no sólo es posible ampliar la noción de pensamiento sino también la de racionalidad. De acuerdo al razonamiento que sigue la autora, en una danza improvisada, mis movimientos no son “acerca de algo”, son una manera de ser en el mundo. “La situación que se está creando movimiento por movimiento es un proceso que desarrolla su propia lógica, es decir, su propia integridad racional o pre-racional y desarrolla esa lógica o integridad, ese razonamiento sistemático, sobre la base de un *logos corporal implícito*” (1981, p. 404).⁹¹

Pensar en movimiento constituye una inteligencia cinética⁹² ya que, es una situación o acción que es creada en su desarrollo o manifestación. Una situación o acción que se abre al mundo y ofrece una determinada manera de ser en el mundo.

El “complejo fluido” del logo corporal implícito, supone como decíamos antes, a dos sujetos que realizan acciones recíprocas, lo que mueve y lo que me mueve. En otras palabras, la estructura interna de esta conciencia corporal tiene una existencia temporal que vincula ambos lados de la misma experiencia.

Pensar en movimiento no implica entonces, un cuerpo que crea símbolos, sino un cuerpo “existencialmente declarativo”. Mi cuerpo no es un experimentador del mundo, vive el mundo de manera directa. Ese mundo que experimento en forma directa no es un mundo dado,

⁹⁰ “Sensing and moving do not come together from the nether ends of two separate spectra of experience, fortuitously joining together by virtue of happening to, or in, the same body. Perceptions are plaited into my here-now flow of movement. Sensing is always at the interface of moving of a mind-full body. Insofar as my actual creations is concerned, then, I am not exploring first, and then later taking some action. It is not as if I am contemplating or must contemplate a world of possibilities in order to choose from among them a ripest course of action. My possibilities are not explicit and neither is my choosing. Rather, I make my way in a pre-rational manner, a more primitive mode of being, in which thinking is not divorced from doing any more than perceiving is divorced from moving” (Sheets-Johnstone, 1981, p. 403). Traducción inédita de Mariana Chaijale.

⁹¹ “The situation which is being created movement “by movement is a process which develops its own logic, its own rational integrity, that systematic reasonableness on the basis of an *implicit body logos*” (Sheets-Johnstone, 1981, p. 404).

⁹² La autora refuerza este concepto con los de “inteligencia práctica o sensoria-motriz” de Piaget y el de “semiótica primordial de los gestos” de Kristeva (1981, p. 403).

inmutable o artificial sino que es un mundo transformable que se va creando en cada momento. El logos corporal se funda en un cuerpo atento, pensante, que se abre al movimiento y crea una danza particular. En este pensar haciendo, la acción que piensa es indistinta de la materia del gesto o el movimiento, de las estrategias de conjunto y equilibrio que establezca la situación creada. Esto define la Improvisación Compositiva, más exactamente, justifica la noción de composición como la acción pensante de un pensamiento inmanente que *com-pone* [pone en relación, pone en conjunto] una visión de mundo.

Como me interesa a mi buscar la forma, la espontaneidad es el camino para abrir el canal expresivo. No es el fin en sí mismo, quizás se vuelva el fin en sí mismo a la hora de componer. Porque en mis obras no memorizo ningún movimiento, porque no creo en eso, no creo que en el movimiento esté la expresión de alguien. Creo que la expresión está en un momento antes a que el movimiento se materialice. Es el modo en el que uno percibe el presente y cómo se trabaja con todo lo sensible que tiene para traducir ese presente. Y todo eso, en mi caso, lo que más lo abrió fue el entrenamiento en Composición Espontánea⁹³.

Traducir “lo sensible” del presente, como cuenta Fabiana Capriotti, persigue en la Improvisación Compositiva, el entrenamiento de otro tipo de expresión que funda el presente del tiempo real en el que se compone el “logos corporal”.

Pensar en movimiento, entonces, no implica un cuerpo que crea símbolos, sino un cuerpo existencialmente declarativo. Un cuerpo existencialmente declarativo no experimenta a través del mundo, sino que lo vive de manera directa. El mundo que experimente en forma directa no es un mundo dado, inmutable o artificial, sino que es un mundo transformable que se va creando con cada momento que pasa (Shetts-Johnstone, 1981, p. 406).⁹⁴

⁹³ Capriotti, entrevista inédita con Melisa Cañas, Bs. As. 28/03/2012

⁹⁴ “Think-ing in movement is thus not a matter of a symbol-making body, but of an existentially declarative body. An existentially declarative body does not mediate its way through the world but lives it directly. The world ii

El enunciado de Shetts-Johnstone del cuerpo como “existencialmente declarativo”, la noción “logos corporal” como pensamiento del cuerpo y la concepción de expresión como generadora y no productora de movimientos, afirman las tesis de la expresión como algo que no es de manera única y excluyente una entidad formal pero que, no obstante, es y se reconoce como pura temporalidad. En otras palabras, que la expresión esté “en un momento antes a que el movimiento se materialice” [como quiere Capriotti] puesto que, el percibir siempre está “en la interface de un cuerpo atento” [según Sheets- Johnstone] proponen una dimensión del sentido por fuera de las atribuciones convencionales en las que asientan sus significaciones, especialmente las concernientes al lenguaje.

Expresión y sentido pueden considerarse al interior de un mismo movimiento corporal que vincula la experiencia sensible a la región del sentido.

3.2.6 La expresión y la experiencia vital

El enfoque fenomenológico propone una reflexión sobre la expresión superadora de cualquier tipo de dualismo al considerar, la expresión, como experiencia originaria, anterior al lenguaje. Leonardo Verano Gamboa en el artículo “Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty” (2009) sostiene que la expresión tiene un carácter paradójico en tanto que, como expresión de su propio sentido, “dice o significa más que lo expresado” (2009, p. 604).

Para el fenomenólogo francés en opinión de Verano Gamboa, la percepción tiene un carácter ontológico, es decir la percepción es ya expresión; el cuerpo como expresión tiene un vínculo esencial con el lenguaje y en consecuencia, la expresión tiene un carácter paradójico [al distinguir lenguaje hablante de lenguaje hablado] que es su “sentido encarnado”. Al ser expresión de sí misma, la expresión dice o significa al mismo tiempo, “algo más” que lo expresado.

Entender a la expresión como experiencia originaria, supone que la expresión es un fenómeno que no se liga necesariamente a la idea exterior [concretamente la separación *del interior* al que alude el prefijo *ex*] como si fuera otra región, separada del sentido. La

lives directly is not a given, immutable, or factitious world but the protean world it creates moment by moment” (1981, p. 406).

expresión relaciona percepción, cuerpo y lenguaje. El sentido tiene por ello, un carácter irrecusable [preteórico y prepredicativo]. Siempre hay sentido y su origen no está en la conciencia trascendental, es decir una conciencia fuera del mundo, sino en el mundo de la vida.

La experiencia sensible vive la simultaneidad del mundo natural y el mundo cultural. En consecuencia, tiene un carácter indeterminado puesto que alude al vínculo que une hombre y mundo, base de toda experiencia. Esta vinculación se realiza en el cuerpo concebido como una estructura abierta donde reside el sentido. La estructura define la experiencia como experiencia sensible o corporal, no como idea o representación. La estructura de la percepción es una estructura de sentido encarnado puesto que no hay contenidos externos.

La escucha del presente, la percepción, la observación, la traducción de lo percibido. Todo el tiempo se materializa lo que percibimos, cada gesto es materialización. Materializar las percepciones, las creencias, las cosas que se intuyen, los cuentos que se quieren contar. Creo que la acción es ya el residuo, por eso no creo en memorizar el movimiento, no hace falta darle tanta importancia al diseño de la acción, sino más importancia al proceso: uno percibe, busca y elabora sensiblemente el modo de construir el gesto.⁹⁵

La experiencia perceptiva que articula sujeto corporal y mundo se caracteriza como una estructura de la diferencia. Es una unidad que se experimenta “ella misma” como diferencia puesto que nuestro “ser cuerpo” se afirma en nuestra exterioridad. La expresión tiene un carácter paradójico y reversible, es expresión de sí y es también expresión del propio cuerpo⁹⁶. En este vínculo entrañable “afirmar entonces, que la expresión es expresión de su propio sentido significa que cada percepción, gesto, movimiento o palabra muestran, antes que una simple referencia a sí mismos, el tejido de experiencias que hacen a un cuerpo, a una vida” (Gamboa, 2009, p. 615).

⁹⁵ Fabiana Cappriotti, entrevista de Melisa Cañas, Bs. As. 28/03/2012.

⁹⁶ El ejemplo que recoge Gamboa de Merleau-Ponty, es el de la palabra. Merleau-Ponty distingue entre “lenguaje hablante” como una formación espontánea propia de la expresión del cuerpo [original], y “lenguaje hablado” como fundación de sentido o expresión por el lenguaje [instituido].

La danza no llega al significado por sí misma, no tiene ese poder, tiene otros poderes que tienen que ver más con la sugerencia, con lo ambiguo, con la no conclusión. Entonces, ¿qué podés contar?. En esta situación abstracta, efímera, que no concluye, que todo el tiempo abre direcciones. Qué hay direcciones pero nunca lugares, ¿qué se puede contar con esa herramienta?⁹⁷

En la Improvisación Compositiva el tiempo, como el espacio, se practica. En la medida en que la experiencia temporal, contra toda idea de experiencia como espera pasiva proveniente del exterior, ensaya y ejecuta hipótesis de lo real en una dinámica interna de atención, sensación y percepción, el tiempo adquiere una dimensión intersubjetiva en la experiencia sensible con el otro. En esta dimensión ampliada del tiempo que implica, una práctica comunal, los sentidos constituyen verdaderos sistemas perceptivos que entran en diálogo con sus propias actividades multisensoriales, el movimiento y la acción, en una investigación experimental en la que lo sensible *hace* lo real. Así mismo, la expresión se constituye y manifiesta en su carácter físico. La concepción etimológica de expresión como aquello que “aprieta” ejerciendo la separación del interior [*exprimere*], es desplazada por un ajuste del sentido que no distingue entre expresión y medio. Una expresión sin sujeto en la que el sentido, acontece como una estructura encarnada, es decir como una estructura viva.

En este proceso en el que el tiempo *real* no distingue entre expresión y medio, la Improvisación Compositiva organiza la materia biológica y la experiencia sensible como contenidos, los cuales, como piensa Lisa Nelson, son ya composiciones.⁹⁸

De alguna manera uno entrena la traducción de lo que se percibe en una forma. Un canal de traducción, pero la forma desde la idea de personalidad que hay que hacer crecer. En el cuerpo, en el tratamiento del espacio, de los ritmos, de cada cuerpo. Esto es lo que empieza a contar. La composición allí no necesita ideas extras. Esto es lo más fantástico que puede pasarle a la

⁹⁷ Capriotti, Íbidem.

⁹⁸ “Beginning with the composition of the body-our home, spaceship, time capsule. An organization of biological matter [skin, bones, muscles, eyes, brain, water...] and experience: memory, desire, feeling, imagination, expectation, opinion, perceived environment, movement. These contents are compositions in themselves” (Lisa Nelson in conversation with Lisa Nelson, 2008, disponible en <http://movementresearch.org>). Acerca de los Tuning Scores.

danza. La danza no puede tratar con ideas, no tiene esa posibilidad, no le hace bien, es al revés. Es otro modo de construcción que viene de los cuentos del cuerpo, y eso es lo que la danza materializa: anatomía y canal que se abre en el movimiento, que crea esta personalidad en todos los niveles, espacial, de lenguaje [...] Decisiones a un nivel que no tocan la razón, *una decisión de la edición*. Todo el tiempo, desde que percibimos, estamos editando y la presencia ya es una edición, son situaciones editadas. No hay que preocuparse por seguir editando y cortando para hacer la gran coreografía. *El cuerpo de por sí está todo el tiempo editando y componiendo*, sólo hay que soltarse más para que el cuerpo juegue con esas posibilidades, para encontrar más niveles sutiles, por eso hay que entrenar. Eso sí, porque allí uno se conoce, se ve con capas: la piel, la primera capa de tejidos, la siguiente, son diferentes, perciben entonces diferente, entonces conocer esas sutilezas abren más posibilidades de juego.⁹⁹

La edición, ligada a la composición, toma simultáneamente el movimiento reversible en que la impresión y la exposición establecen un proceso de elección y selección de conjunto como contenidos de una misma plataforma. La idea de “dar a luz” o “dar a publicar” que el término edición conlleva, no es determinante en la Improvisación Compositiva de los tipos de formatos en que las diferentes modalidades pudieran aparecer. La edición no razonada, pre-reflexiva de los datos del cuerpo, constituyen verdaderas técnicas de entrenamiento corporal, como dice Cappriotti, en las que literalmente, se produce la preparación y el cuidado del objeto para publicar o emitir. Objeto en el sentido físico del término que no sólo no es material sino que tampoco es conceptual. La base física de la imaginación a la que refiere Lisa Nelson, las composiciones que constituyen los sistemas orgánicos del cuerpo [anatomofisiológico, sensorio-motriz] permite seleccionar modalidades de relación y ajuste en que las imágenes corporales se pre-componen. Mis decisiones impactan en mí tanto como en los otros porque al manifestarse formalmente [al adquirir rango visual], liberan el canal expresivo en el que el sentido del cuerpo que piensa y es pensado, en la relación de conjunto de la unidad temporo-

⁹⁹ Cappriotti, *ibídem*. El resaltado es mío, me interesa enfatizar en la noción de edición como composición que seguirá siendo desarrollada en el subcapítulo siguiente que completa la reflexión de la deixis.

espacial de la Improvisación Compositiva, da sentido a las múltiples dimensiones en las que se despliegan las experiencias sensibles, vitales, como auténticas *regiones ecológicas de sentido*.

En las páginas siguientes, trataremos de dilucidar quién es ese sujeto que asienta y emite en el “yo”, cada vez que lo real del espacio y el tiempo se pronuncian sensiblemente.

LO SENTIDO EN MÍ

3.3.1 Naturaleza y autenticidad, los mitos del yo

La apelación a lo espontáneo, lo inmediato, lo no calculado o pautado parece ser una contribución inestimable al proceso inicial de cualquier tipo de metodología de improvisación, mejor aún cuando permite estructurar, definir y justificar su plataforma. Es allí, en la escena improvisada, donde la exposición del cuerpo recorre espacios informes, propone miradas insoldables, acciona gestos anodinos, habita tiempos inconmensurables como una manera de atravesar el umbral de lo previsible, buceando en una marea inestable, densa, por momentos oscura y vacilante de lo no conocido aún, en uno mismo y en los otros. Bajo estos presupuestos teóricos, la improvisación, ligada estrechamente a la creatividad, funda un núcleo indisociable en el sujeto, entre la facultad de invención y originalidad que mueve su impulso más íntimo y vital, y la composición expresiva no condicionada ni supeditada necesariamente a exhibiciones virtuosas. Esta aproximación voluntaria que adjetiva una acción propia, no meditada o reflexionada [lo espontáneo] concebida en un estándar de valores libres, originaria de un fondo transparente de un yo que actúa por sí mismo, sin coacciones o restricciones externas, pondera un valor ético [traducido por lo general en el campo de las artes] como estético: la autenticidad.

En *La ética de la autenticidad*, Charles Taylor se refiere al ideal de la autenticidad como una idea moral que la subjetividad moderna instituyó en base al principio de originalidad que habita en el interior de las significaciones que otorgamos al *ser humano*.

Ser fiel a uno mismo significa ser fiel a la propia originalidad, y eso es algo que sólo yo puedo enunciar y descubrir. Al enunciarlo, me estoy definiendo a mí mismo. Estoy realizando un potencial que es en verdad el mío propio. En ello reside la comprensión del trasfondo del ideal moderno de autenticidad, y de las metas de autorrealización y desarrollo de uno mismo en las que habitualmente nos encerramos [...] “hacer lo propio de cada uno” o “encontrar la forma de realizarse” (Taylor, 1994, p. 65).

Fidelidad, auto-definición, originalidad y auto-realización son algunos de los valores que según Taylor, enlazan la noción de autenticidad al ámbito de lo íntimo con la metáfora de una voz que se alza sólo en contacto con uno mismo, en “mi interior”.

Esa voz interior es la que parece convocar la improvisación toda vez que, como sostiene Marie Bardet introduciendo un enfoque crítico, intenta definírsela como libre manifestación espiritual. “Improvisar sería a la vez, y no sin paradoja, producir un gesto absolutamente libre, espontáneo, no preparado, en rigor sin trabajo y expresarse por eso mismo, en una absoluta transparencia con uno mismo...” (2011, p. 126).

Efectivamente, las ideologías que alimentan esta visión, se relacionan con una concepción de creación espontánea que se manifiesta, sin mediación racional, como revelación de una fuerza interior, liberadora, original y auténtica. Una fuerza que reúne en una totalidad de esfuerzo conceptual y práctico “algo” espiritualmente libre e imaginativo. Ese “algo” es abordado sin cuestionamientos, como una parte constituyente de un yo único, centrado y natural, inefable e indescriptible.

En *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte* del músico Stephen Nachmanovitch (2011), texto influyente e ineludible en las clases de improvisación de cualquier práctica artística, se modelan paradigmáticamente estos principios conceptuales y técnicos de la creación espontánea e intuitiva en estrecha relación al inconsciente. Para el autor, “en todas estas formas de expresión hay una experiencia unificadora que es la esencia del misterio creativo. El centro de la improvisación es el libre juego de la conciencia mientras dibuje, escribe, pinta y ejecuta la materia prima que surge del inconsciente” (Nachmanovitch, 2011, p. 22).

El enfoque psicoanalítico toma aquí, una dimensión profunda, pre-consciente del yo, que justifica su expresión en cualquier tipo de pronunciamiento artístico, como un despliegue natural del ser uno mismo en su identidad, ya que lo que está en juego en la historia de la creación es para Nachmanovitch, “la expresión espontánea, [...] una historia espiritual y psicológica más bien que una historia sobre una u otra forma de arte” (2011, p. 22). Las resonancias de esta visión del yo genuino como uno, es referenciada en la asociación que el autor sostiene entre originalidad y niñez, la que encuentra en la concepción lúdica de la

improvisación como expresión salvaje de un espíritu puro, sus resonancias más directas. “La improvisación, como experimento lúdico, es la recuperación en cada uno de nosotros de la mente salvaje, de nuestra mente original de niños” (Nachmanovich, 2011, p. 63). Recurrencia que re-encuentra lo uno en las fuentes de una naturaleza que “produce una sensación y tiene una manera de fluir que se reconoce de inmediato” como propia, en un acto íntimo que resulta de una experiencia absolutamente individual aunque estemos rodeados de otros.

Pero lo que aprendemos de nuestro cuerpo que ahora improvisa es que puede debilitarse si depende de la actividad de los otros. Cuando se despierta esta fuerza creativa que no depende de nadie, hay una liberación de la energía, de la simplicidad, del entusiasmo [...] Como otras manifestaciones de la musa, el niño es la voz de nuestro propio saber interior. El primer lenguaje de este saber es el cuerpo (Nachmanovich, 2014, p. 65).¹⁰⁰

Así concebida, la improvisación en la vida y en las artes, es origen, creatividad, pureza y transparencia del yo, “de lo que es total y originariamente nosotros mismos” (2011, p. 26). Sin embargo, en las tecnologías y metodologías que integran la Improvisación Compositiva, lo genuinamente originario no reside en la concepción de un horizonte subjetivo en el que la naturaleza interior del yo se manifieste como algo dado, único, “puro” y transparente sino con la capacidad de desarrollar modos y estrategias de relación expresiva con la otredad, como una manera de encontrar en el intercambio sensible de presencias, ideas y afectos una posibilidad más de autodefinición y auto-constitución. De manera tal que, el ámbito de lo sensible no es privativo en la Improvisación Compositiva de una intimidad solipsista reveladora [como suele pensarse acerca de los sentimientos] sino de una exploración significativa del intercambio, el reconocimiento y los modos de agenciamiento colectivos.

¹⁰⁰ Bajo esta tutela conceptual, que la práctica de la improvisación naturaliza y admite, se destaca la catarsis en su más estricta significación moral o religiosa y psíquica o psicológica. De allí que la implicancia en el juego y la apelación al niño reproduzca espacios de referencia afectivos y emotivos pretendidamente evocados como purificación, liberación, expulsión espontánea de una experiencia original “caótica”, salvaje e informe.

3.3.2 Las narrativas del yo

En el marco de una interpelación aguda sobre el cuerpo, Michel Bernard [en un texto fundante para los Estudios de Danza publicado en 1976, *Le corps*] sostiene que el discurso sobre el cuerpo nunca puede ser neutro puesto que la realidad corporal, cotidiana, aprehendida en la vivencia concreta en la que la experiencia inmediata de nuestras sensaciones, afectos y actos personales se constituye, participa de las mitologías que la propia cultura crea en torno al cuerpo. Estos relatos que rigen nuestros modos de referirnos al cuerpo con emisiones que acompañan las transformaciones culturales, provienen en Occidente, de mitos religiosos, médicos, filosóficos e ideológicos y toman para el autor dos aspectos, en sus formas más convencionales de transmisión. Por un lado, instalan un discurso acerca del cuerpo, “prometeico”, basado en el poder demiúrgico y su deseo de goce, mientras que, por otro lado, aparece un discurso que resalta el aspecto lastimoso del cuerpo ligado a la fragilidad del deterioro y la fatalidad temporal.

Bernard, considera también la influencia en la tematización del cuerpo desde distintas perspectivas contemporánea como la fenomenología, la neurociencia y la sociología.¹⁰¹ Su tesis conclusiva asienta en la concepción proteiforme de la cultura en la que

resulta ilusorio pretender alcanzar, mediante un saber o una técnica cualesquiera, la realidad oculta y última del cuerpo y que, en cambio, es *esencial inventar y controlar un modo de cultura* que nos presente la imagen menos alienante posible de ese cuerpo y que permita la libre expresión de

¹⁰¹ Con la hipótesis que inscribe la realidad corporal al ingreso del otro, Bernard transita su investigación por cuatro enfoques teóricos que lo llevan a concluir que “el cuerpo que vivimos no es nunca verdaderamente y por entero nuestro, así como tampoco es nuestra del todo la manera en que lo vivimos” (1985, p. 195). En este recorrido, Bernard determina que el enfoque neurológico, el psicobiológico o psicogenético de Wallon, el enfoque fenomenológico de Merleau-Ponty y la síntesis teórico y práctica de Ajuriaguerra proponen el cuerpo como relación pero conservan “una realidad ontológica, un peso existencial, personal y tranquilizador” (1985, p. 196). Para el enfoque psicoanalítico, en cambio, “el cuerpo pierde su prerrogativa de órgano de nuestra voluntad para convertirse en teatro de nuestros conflictos”, y es a través del lenguaje que crea los significantes del cuerpo “con todo el juego sutil de combinaciones metafóricas y metonímicas” (1985, p. 197) con los que nos referimos y relacionamos con las otras personas. Para el enfoque sociológico igualmente, este fondo ontológico es radicalmente transpuesto por la ley social, que fija los mitos de la resistencia y de las formas en que lo social se impone, condicionando nuestros deseos y propósitos.

todos los cuerpos en sus deseos y acciones recíprocas (Bernard, 1985, p. 198).¹⁰²

Este carácter construido del cuerpo, se potencia en los aportes que Bernard incluye [en una reedición del texto, cuatro años más tarde] con la aparición de las obras de M. Foucault, G. Deleuze y F. Guattari, J. Kristeva, J. Baudrillard donde, la denuncia mitopoiética del cuerpo asume una dinámica correspondiente a dos relatos sobre la expresividad corporal en la cultura en general, y en los espacios discursivos de danza, en particular, a los que clasifica y distingue como semiotista y expresionista. Ambos discursos afianzan el mito del cuerpo liberador y liberado. Así, mientras que, en el discurso semiotista, el cuerpo es identificado con el lenguaje como un medio privilegiado de comunicación [por el ejemplo el de la kinesia o kinestésica]; el expresionista, subvierte radicalmente la postura semiotista en relación al paradigma verbal. En este “expresionismo salvaje” el cuerpo es identificado con una dinámica energética que señala “la facultad inmediata de la expresión, total y afectiva del sujeto como yo interior” (1985, p. 224) por fuera de toda convención lingüística. Esta acción original del cuerpo que expresa la singularidad vital del sujeto que Bernard caracteriza como “anti-lenguaje”, asume paradójicamente en las prácticas danzadas, la designación de “lenguaje del cuerpo”. Para Bernard,

proclamar la existencia de un “lenguaje del cuerpo” [es decir, un lenguaje propio del cuerpo inherente a él] se convierte irónicamente en la profesión de fe de un especie de racismo anti-lenguaje. Es más aún, el choque o interpretación semántica de estos dos empleos del concepto de “lenguaje del cuerpo” determina frecuentemente la conciliación de los dos discursos en una retórica ecléctica que pondera complementariedad de la expresión del deseo de la comunicación verbal y no verbal del sentido (1985, pp. 224-225).

Los discursos que militan por la liberación del cuerpo, parecen responder a la idea central en la que el cuerpo, lleva a cabo una verdadera revolución frente al paradigma

¹⁰² El resaltado es original.

lingüístico [y con ello, a toda la estructura racional] para proclamar “una palabra auténtica” que sólo puede manifestar el cuerpo a través del gesto y el movimiento. Bernard va más lejos,

el acto revolucionario por excelencia sólo existiría en la experiencia del trabajo del cuerpo individual [principalmente femenino], trabajo realizado sobre el mismo cuerpo, independientemente de todo pensamiento y todo compromiso social, independientemente de todo análisis teórico de las fuerzas y toda praxis política (Bernard, 1985, p. 226).¹⁰³

En esta misma línea de pensamiento y en concordancia con los aspectos analizados sobre los discursos corporales, Marie Bardet recoge de Michel Bernard, la exposición que el autor hace respecto del mito en la improvisación, el que arrastra igualmente, “la certeza de una positividad ligada al orden autárquico de un fondo ontológico originario y subjetivo” (Bardet, 2012, p. 127).

Desde esta concepción, se despliegan las tres aporías de la improvisación que conlleva el mito de la autenticidad en la improvisación para Bernard y que Bardet sintetiza en los siguientes objetivos: en primer lugar, reforzar el mito de una libertad como libre albedrío autónomo; en segundo lugar, favorecer la creencia de una originalidad creadora de un yo abstraído de las condiciones de la formación de sus obras y por último, ponderar una adecuación transparente en el sujeto entre uno mismo y uno mismo (Bardet, 2012, p. 128).

Es evidente que el mito de la improvisación que reproduce los valores de originalidad, libertad y transparencia, produce los significantes expresivos del cuerpo y el movimiento a modo de un lenguaje corporal universal en el que se presupone la autonomía de la originalidad creadora de un sujeto teórico que abstrae al yo ideal, como idéntico a sí mismo. Para cuestionar estos supuestos naturalizados en la “palabra auténtica” de un “fondo ontológico originario y subjetivo” del sujeto, las diferentes metodologías de la Improvisación

¹⁰³ Resulta llamativo reflexionar coincidiendo con el autor, acerca de cómo el aislamiento conceptual, social y político de los artistas de danza, forjan la ferviente convicción en base a que, las prácticas corporales garantizan un resguardo, incorruptible y prístino de la naturaleza del yo y su expresión corporal, liberada y liberadora. Creencia que instala paradójicamente, la acción disciplinaria sobre el cuerpo, como una fuerza de resistencia que polariza, por un lado, el recogimiento individual y espiritual del culto al cuerpo y por otro lado, la alineación mecánica y reproductiva de las lógicas.

Compositiva asumen una visión completamente diferente, vinculadas a la experiencia sensible de la práctica y a su enlace con lo real, trasladando la cuestión del sujeto a los modos singulares de presentación y exposición de *quién* realiza la acción.

Ante la supuesta transparencia absoluta de uno mismo a uno mismo, Bardet cree que las cuestiones de libertad y espontaneidad del sujeto, pueden captarse desde el punto de vista de la experiencia temporal, en la insistencia de la inmediatez y la distinción de dos tiempos sucesivos superados, el de la improvisación y el de la composición. “Parece en efecto una vez más, que la experiencia de la improvisación trabaja en una temporalidad específica que desplaza radicalmente la idea de origen, de sustrato fijo y verídico *a priori* de un yo” (Bardet, 2012, p. 128).

El sujeto se enlaza en y con la temporalidad, y critica la creencia de su “yo auténtico y voluntario [...] en los movimientos de una danza que se compone *entre* [cuerpos] y desplaza la cuestión del *quién* en un estiramiento temporal” (Bardet, 2012, p. 131). Para Bardet, es la aprehensión del tiempo, la que opera en el *quien* de la improvisación, no tanto para “alcanzar y favorecer la expresión de una naturaleza humana, general o individual” sino para actualizar las posibilidades del yo “que exige el desplazamiento temporal de esta cuestión de la autenticidad” (Bardet, 2012, p. 129). En todo caso el yo no se centra en la identidad expresiva de una unidad inmóvil, sino que se *compone* en la amplia gama de tiempos heterogéneos y plurales que danzan, completándose o desasiéndose entre los demás.

3.3.3 La captura de lo uno

En *¿Un sujeto?*, Jean-Luc Nancy (2004), expone sintéticamente, la noción de sujeto desde una visión histórico-filosófica que integra la tradición de la filosofía occidental desde los griegos a la contemporaneidad. El objetivo por detenerme brevemente en su exposición está fundamentado en la importancia que la noción de sujeto adquiere al interior de la deixis expresiva para completar la descripción y caracterización de la Improvisación Compositiva que llevamos adelante.

Junto al espacio y al tiempo, el sujeto completa la experiencia fenomenal en el que se inscribe la práctica junto a su vinculación con lo real. La voluntad didáctica que recoge el

texto, permite recorrer y dilucidar, en una primera parte, las diferentes acepciones de sujeto en el debate histórico conceptual entre filosofía, psicología y psicoanálisis y reflexionar en torno a la visión que, el propio autor, en una segunda parte, propone con la designación, a modo de respuesta a la pregunta que encabeza el texto: *alguien*.

Nancy parte de la idea de que la propia noción de sujeto aparece como lo contrario a “posición” o en todo caso, como sub-jeción o posición por “debajo de”. Sujeto quiere decir supuesto, de manera que el sujeto o el supuesto es la misma cosa o mejor aún, el sujeto es su propia suposición. Pero en la historia del pensamiento no ha habido sólo una sola suposición de la palabra sujeto. Cuando decimos sujeto se intenta capturar lo “uno” y lo que provoca tensión y genera diferentes miradas frente al problema, es “el inhallable supuesto del sujeto” (2014, p. 18), el sentido crítico del que hay síntoma en la contemporaneidad, porque con la palabra sujeto nosotros seguimos siempre a un “alguien” en su unidad. *¿Qué o quién es alguien?*.

Brevemente y por puro “sentimiento lingüístico” como dice Nancy, “sujeto designa el ser propio de un agente de representación o de volición” (2014, p.19). En ese “alguien” que puede tener representaciones y/o voliciones emerge una apropiación, puesto que las representaciones “son suyas” en un sentido de posesión interna que asimila un reencuentro consigo mismo, sin intervención externa. Así, el sujeto no distingue entre tener y ser. El sujeto “es para sí mismo” de la misma manera que “se tiene a sí mismo”. De allí que la pregunta que se mantiene a lo largo de la historia del pensamiento occidental [entre los que destaca a San Agustín, Descartes, Rousseau, Kant, Freud, Nietzsche, Heidegger, Derrida, entre otros] es, ¿qué es ser para sí mismo, qué es tenerse a sí mismo?¹⁰⁴

Nancy, analiza las diferentes instancias en las que, la problemática del sujeto se entiende como “el soporte o como la suposición de una apropiación para sí mismo, de sí mismo para sí mismo” (2014, p. 21). Propone tres momentos de la Filosofía Occidental en los que el sujeto está en la estructura más general de la suposición que hace posible la subjetividad. En los tres momentos, sujeto es un sustantivo masculino, a saber: el “yo” trascendental de Kant [incognoscible como sustancia], “lo mío” de la existencia en Heidegger

¹⁰⁴ Estoy convencida que, ser y tener en la experiencia subjetiva de quien improvisa, otorga diferenciaciones de grado en torno a la pertenencia o apropiación del yo. Estas distinciones son tan notorias que distinguen posiciones epistemológicas y metodológicas en las distintas técnicas. Más aún, establecen dinámicas de relación opuestas y contradictorias que desplazan la vivencia individual y privada a lo colectivo y público.

[que se distingue del sujeto de las representaciones] y “la presencia a sí” como distancia a sí” del sujeto husserliano que retoma Derrida.

Otra acepción de sujeto, recuerda Nancy, lo encontramos en su uso como adjetivo [masculino o femenino] en el que el sujeto/a “está sujeto/a” [en el sentido de expuesto/a a accidentes]. Aquí, sujeto adquiere un doble valor, activo y pasivo. Es lo que está bajo [o es soporte de] una representación o una volición y también es lo que está colocado bajo la autoridad o la dominación de alguien más.

En una última significación, sujeto se entiende como la materia que se trata, como lo que está debajo, en el sentido de un objeto del discurso, porque el objeto es unidad de la cosa, entendimiento. En todos los casos, “el sujeto causa problemas porque es la suposición de lo uno, o porque se supone a sí mismo como lo uno o como uno [...] el gesto fundador occidental, el gesto de la suposición y de la presuposición” (2014, p. 24).

De la exposición que Nancy desarrolla en su primer seminario, nos interesa detenernos en lo que el autor denomina el “yo completo” del sujeto cartesiano, particularmente en la noción de *sustancia*. El yo de Descartes es constituido por la necesidad [el sujeto es supuesto a través de la duda], la temporalidad [*ergo sum* el tiempo en que pienso y me pienso es presente, es real] y la sustancialidad [el pensar, la naturaleza de la cosa pensante, una sustancia].

El proceso infinito de auto-constitución y auto-engendramiento del sujeto en su tautología, el sujeto como presuposición y auto-presuposición de sí mismo, está según el análisis que continúa Nancy, en la tradición filosófica occidental, antes o después. Nunca está allí, nunca es alguien que esté allí. El auto-engendramiento del sujeto en su presuposición está en una dimensión que no implica la presencia a sí, por eso Nancy se pregunta, ¿qué falta de presencia efectiva en la presencia a sí?.

El sujeto no es nada más que la infinita identidad de una precedencia que se traspone en la infinita identidad de una sucesión. Este sujeto ya siempre ha advenido y está siempre aún por venir. Pero, cómo es que está presente, si es que alguna vez lo está, es eso lo que está en cuestión (2014, p. 52).

Nancy sostiene que la clausura hegeliana, del “fin del sujeto” saca a la luz el abismo de la presuposición, instancia que marca el comienzo de otra problemática del sujeto. “El hilo de

mi argumento es la exposición, como colmo de la suposición o como su extremidad, como su abismo también, o si se quiere y/o como su exceso” (2014, pp. 58-59).

La sustancia es así, subvertida por la deconstrucción de la presuposición. ¿Quién está allí en el lugar mismo de la sustancia? ¿Quién viene después del sujeto?.

Estás preguntas colocan la problemática del sujeto en la dimensión de la existencia, puesto que, el *quien* existe en el presente en que se enuncia alguien. El yo que enuncia [“yo soy”] compromete su presencia, se expone en el acto mismo de enunciación. La problemática se enmarca aquí en un cambio de registro, del conocimiento y las determinaciones lógicas [la sustancia] a la existencia. El acto de ese existir es el singular. Alguien que se singulariza y se expone se distingue del sujeto esencial, en tres rasgos constitutivos. En primer lugar, su unicidad, en segundo lugar, su carácter de cualquiera y en tercer lugar, el modo escatológico de su presencia. Así, para Nancy, la existencia no se sostiene en una esencia, la existencia es aquello cuya esencia toda consiste en estar ahí, singularmente ahí, “la existencia del singular es esencialmente múltiple [...] por eso yo diría que la esencialidad del múltiple en tanto que es la pluralidad efectiva de los unos [y de los otros] es la existencia” (2014, p. 67).

Respecto del primer rasgo del alguien, su unicidad, está dada en la existencia única. Lo singular es la unidad indivisible y se diferencia de lo particular, en tanto que, como “acto” no es clasificable [se sale del orden lógico y cognitivo de la sustancia], no se deja descomponer para ser luego recompuesto. Además, lo singular se multiplica.

Los singulares no son posibles como puros espíritus, son cuerpos. La determinación de la materia que es también la mostración, la exposición material, física, extensa y corporal es el último rasgo trascendental de lo singular. El singular está en una cierta materialidad, atestigua, testimonia una existencia. No una identidad. El cada uno, el singular se singulariza atestiguando finalmente su existencia.

En el segundo rasgo del alguien, su carácter de cualquiera,

el singular [alguien] se expone y compromete su unicidad con la de los otros.

No digo de inmediato su identidad. Hasta aquí no hemos hablado de identidad. No está dicho que el singular sea de entrada en la identidad, es decir que sea simplemente el mismo que sí mismo, puesto que es el mismo que los otros, en tanto que singular (Nancy, 2014, p. 70).

El carácter de cualquiera del alguien, del cada uno, es exactamente lo que nos separa. Nancy toma de Heidegger la noción de que somos esencialmente *en* el “estar con los otros”. La existencia que se expone no se garantiza en una esencia. “Desde que hay un mínimo de presencia, un instante, una mirada, una ojeada, hay una atestiguación, una garantía de existencia singular” (2014, p. 75). Así, el alguien, el cualquiera no es una sustancia común [no hay una esencia en común] hay, el “en” de lo común. Lo que nos distingue a los unos de los otros, es lo que nos hace ser en común, una manera de interesarse, una curiosidad, un preocupación por el otro.

El tercer rasgo del alguien tiene una dimensión temporal en el presente. El existente singular está siempre presente, expuesto a cada instante y expuesto cada vez a los otros singulares, a los singulares como otros [a diferencia del sujeto supuesto que es siempre antecedente o consiguiente]. El singular está presente “a sí” como otro en un presente temporal [no sustancial] en que el alguien se singulariza.

El cambio de registro producido, de la problemática del sujeto de las determinaciones lógicas, al carácter expositivo del quien, como la existencia en acto del singular [alguien] son fundamentos que en la Improvisación Compositiva se enlazan teórica y prácticamente con la concepción espacial y temporal que hemos desarrollado a lo largo de este capítulo, es decir con aprehender aquello que se compone y se vive en la experiencia sensible, como real. Comprometer la presencia extrema [abismal], el carácter de unicidad y de cualquiera del alguien, fundan la auto-constitución de la existencia del singular como múltiple. En tanto cuerpos, la pluralidad efectiva de los unos y los otros atestiguan la existencia presente de la exposición en el estar y ser con otros.

Steve Paxton declaraba, en los años setenta, que su “Pequeña Danza” proponía observar los ajustes constantes que realiza el cuerpo para resistir a la gravedad y en calma, entrar en contacto con otros cuerpos y experimentar complejas formas de interacción. Pero esos cuerpos nunca están dados sólo en sus dinámicas funcionales, son presencias excesivas, abismales que experimentan y desafían la ley de acción y reacción como plataforma de la investigación. Paxton cree que la esencia del *Contact Improvisation*, consiste en descubrir que, para cada acción que un cuerpo ejerce sobre otro, no existe sólo una reacción igual en otro cuerpo, sino que son posibles varias y diferentes reacciones iguales y opuestas. La metáfora visual con la que Paxton describe su disciplina, potencia el carácter temporal de lo uno

múltiple. La danza de contacto dice, Paxton no es un estado de mente pero sí un evento físico exterior. Son combinaciones, como “los círculos que se forman cuando dos piedras son arrojadas a un charco”. Hay acción y movimiento, naturaleza y gravedad, complementariedad en la unidad. En la atestiguación de la auto-constitución “entonar con la gravedad, [...] observar los reflejos con la velocidad, son manifestaciones de la mente en la cual es negado el acceso directo a la conciencia”¹⁰⁵

3.3.4 Dar sentido

Uno. Alguien. Cualquiera, responde a su singularidad a cada instante, singularizándose. Lo garantiza, lo compromete. Si alguien no es más ni menos que esa atestación, Nancy se pregunta, ¿qué es lo que esta forma atestigua?, ¿qué atestigua o compromete alguien?. Alguien compromete el “ser alguien” en tanto que sentido, ser en el sentido de existir sin reenviar a ninguna otra significación. No hay significación pospuesta o por venir, el sentido sucede en el mismo lugar del sujeto, de la sustancia. “Hacer sentido por sí mismo, sin que ese *sí mismo* sea él mismo una sustancia, hacer sentido por sí mismo sin ser sujeto o hacer sentido sin suponerse sentido es ser “sin razón” o “sin porqué” (2014, p. 80).

El alguien compromete sentido en tanto que se compromete cada vez, a cada momento, aquí mismo en el lugar de una singularidad que se expone. Ese sentido singular, concluye Nancy, tiene

la más estrecha relación con la presencia afectiva, material del *somebody*, un sentido que sería inseparable de esa *materia signata*. Luego un sentido cada vez nuevo. Lo que no querría decir que el ser singular acumula novedades sino más bien que su sentido, el sentido singular del singular es ser cada vez en una infinita novedad o novación del sentido (2014, p. 82).

Dar sentido a la práctica improvisada es instalar una diferencia de rango conceptual y existencial en el ejercicio físico del entrenamiento, como un agregado consciente de aquello

¹⁰⁵ Entrevista de Nancy S. Smith a Steve Paxton “Contact Improvisation: la forma” (1994). Fuente Contact Quarterly.

que se compromete en la inmediatez. Como observamos, en las apreciaciones y definiciones de los artistas convocados en este estudio, resulta muy significativo encontrar las palabras justas que describan especialmente el acto singular que compone la experiencia de la práctica, sin atentar contra su carácter inasible e inefable. En otras palabras, la práctica de la Improvisación Compositiva experimenta también, la creación del espacio discursivo que le otorga existencia social. Ejemplo de ello es una gacetilla digital que promocionaba la visita del bailarín esloveno Jurij Konjark a nuestro país, en 2014, en la que se enuncia sintética y expresamente, a modo de promoción del taller, “el sentido singular del singular” como presencia afectiva del “hacer sentido sin razón”. Escrita en primera persona, el bailarín-docente, describe las concepciones epistemológicas y políticas de su práctica como espacio de conocimiento y experiencia, enmarcadas en el proceso de investigación:

Una parte integral de la práctica es que ésta sigue siendo reinventada, re-actuada según su propia “necesidad de saber”. Más que guiar, tiendo a alimentar y seguir el proceso. En él todo puede ser utilizado, nada debería guardarse. Mi lenguaje corporal natural es el movimiento. Parte de la práctica que hago es explorar la estructura y funcionalidad del cuerpo, trabajar en secuencias, en fuerza. El mejor lugar para esta práctica es la danza, generalmente con un foco específico. Mientras bailo, utilizo mi entrenamiento en danza tanto como puedo. *Aunque hablo de “mi cuerpo” y los “procesos subyacentes de la mente” por separado, lo que intento decir en ambos casos es: YO.* Aunque lo que haga se manifieste como danza, el foco del trabajo no es bailar o moverse. Estoy aquí para sentir, tocar, guiar, seguir: tomar decisiones conscientemente así como inconscientemente, permitiendo que el cuerpo encuentre un camino, utilizando lo que sea aunque ello no sea de manera consciente en ese momento. *Mi yo físico está allí para desaparecer mientras está atento a sus necesidades, encontrando su propia manera, su propio camino. Ser al mismo tiempo un igual, un compañero en el dialogo, una experiencia sensorial, una parte del círculo.* El cuerpo está allí para informarme qué es lo que está disponible para jugar, las posibilidades; y al mismo tiempo no llamar la atención sobre sí mismo,

sino para permitir, facilitar, encontrar un camino. Es una pareja, un traductor, un iniciador y un sistema de devolución, un recipiente y un todo. No comienza con el fluir de la sangre ni termina en la superficie de la piel. Si está plenamente presente y afinado, entonces no existe, no llama la atención sobre sí. En mi experiencia, afinar requiere una inversión personal; concentración, trabajo y tiempo. Por lo que sé y lo que escucho, el proceso nunca termina [tendemos a terminar antes de que muera el proceso], porque no es un lugar para llegar, sino un lugar para observar y desde donde observar, cada día, ni empieza ni termina en los límites del estudio. Es más; es un lugar diferente para cada uno de nosotros.¹⁰⁶

Alguien atestigua la materia biológica y la experiencia sensible del tiempo real en el espacio practicado e inhabitual del proceso. *Alguien* es cuerpo que testimonia su ser físico y material en la necesidad del saber que otorga la experiencia. La práctica apela a la estructura natural de los sentidos en la relación sensible con otros cuerpos. Un cuerpo en su singularidad, está en permanente auto-generación [como una parte del círculo que describen las piedras al caer en el aguade Paxton]. *Alguien* inventándose a sí mismo cada vez, como una nueva posibilidad del sentido singular (Nancy) instala una novación del sentido que desplaza la sustitución de la representación del yo, por *cualquiera*, que se expone como nuevo y original.

Es en esta novedad del alguien, el ser otro en sí y el ser otro de los otros, en que el sentido inaugura la experiencia de la práctica. La novedad es lo real del “yo soy”, alguien, cualquiera.

3.3.5 Las regiones ecológicas del sentido

En el intercambio de las percepciones y la propensión sensible de los sentidos y los afectos producidos y recibidos en el cuerpo durante la práctica de la Improvisación Compositiva, la “conciencia encarnada” (Merleau-Ponty) “descubre” [o despierta a] una

¹⁰⁶ Gacetilla digital IUNA, 2014. El resaltado en cursiva es mío, me interesa destacar la concordancia de la exposición teórica de Nancy, efectuada como argumento, en la concepción novedosa de la práctica. Así, Konjark, no describe una metodología de trabajo basada en una técnica específica corporal. Propone una experiencia de la práctica situada, indisociada del compromiso de ser y estar en ella.

dimensión inusual de la experiencia que pone de relevancia la tensión indescifrable entre lo que es sentido y constatado como real. Este “logos corporal” en que *aparecen* como novedad las sensaciones, las disposiciones bio-psico-fisiológicas, las fluctuaciones de ánimo, el entorno físico; permite que la vivencia del momento confirme *corporalmente*, la posibilidad de habitar el presente de lo real. Con este régimen perceptivo de intercambios, lo experimentado en el cuerpo tiende a *componer* distintos modos posibles de vinculación sensible por medio de tácticas y técnicas, más o menos dirigidas al ojo observador como una manera de justificar [pero sobre todo de posibilitar, sin fijar su finalidad] la eficacia de la investigación.

Procurar, intencionalmente un ejercicio de atención y conocimiento como proceso de sensibilización e interrelación con el otro, escapa a la organización calculada de un objeto externo, definido y distante. De manera tal que, no debemos creer que esa “necesidad de saber” como justifica Konjark en su propuesta de trabajo, se acerca a un plan objetivo y especulativo de realización, con pasos previamente diseñados y lógicamente encadenados. Nada de lo que pone en juego la práctica en la Improvisación Compositiva es del todo ajeno ni del todo propio. Porque la procedencia de los materiales que pudieran surgir [técnicos, procedimentales, afectivos] necesitan del otro para completarse y componer sentido. El dispositivo instala la acción múltiple e indivisible de los existentes *en común*. Hacer sentido “sin suponerse sentido” como dice Nancy, es ser en la acción.

No importa qué tanto pueda yo parecerme a mí mismo [a las configuraciones que me pudieran identificar en un esfuerzo intencional por demostrarlas], o corresponder a los otros en un esfuerzo igualmente consciente por destacarme y unificarme esencialmente como “yo soy” en este cuerpo enteramente particular, definido y transparente. Alguien que se expone ante mí, no asume necesariamente, rasgos psicológicos y comportamientos [signos y síntomas] afines a la delimitación de persona. Sin embargo no me es ajeno ni me resulta del todo, desconocido. En tanto cuerpo, soy en mi estructura y figuración humana. Soy en la exposición, visible y pública de lo común, *en lo común*, forjando un proceso de constitución de una nueva región de sentido vinculado a las fuerzas ecológica de la vida. De allí que, la disponibilidad abierta y atenta de mi cuerpo a lo inesperado y a la reacción o respuesta que, en lo inmediato, pueda accionar, impulsa la novedad de la sorpresa como uno de los recursos más estimulantes de la práctica, sobre todo, si irrumpe “azarosamente” en los intersticios de las reglas autorreguladas del juego que se propone.

Hay una presencia en la acción que otorga información [a la vez que la constituye] de las relaciones generadas en la práctica, con el ambiente. La relación inicial de mi cuerpo, expresión de sentido de los otros, tensiona con cierta ambigüedad, la acción y el deseo de improvisar.

Esta tensión generada [cambio de miradas, la respiración, el tono muscular, la disposición energética], no es nunca un lugar neutro, resguardado o natural. Es un *estar* que está en permanente alimentación con el afuera. Se van manejando los tiempos, las decisiones en pos de la construcción de esta región ecológica. Una concentración, un encuentro con la energía...con el estar y sentirse vivo.¹⁰⁷

Si retomamos los principios epistemológicos de Morin, acerca de la noción de complejidad, al que ya hemos acudido al referirnos al espacio, advertimos que “lo que está entretejido” en la acepción básica del término *complexus* impide, que las divisiones disciplinarias accedan fácilmente a la contextualizaciones, aislando no sólo a los objetos de conocimiento sino, a esos objetos de su “medio ambiente”. En las antípodas, el concepto de auto-eco-organización, remite para Morin, a la necesidad de comprender “la autonomía de lo vivo” en el contexto, como un principio de conocimiento.

Al respecto, la práctica de enseñanza de la danza en los estudios formales de Educación Superior, se encuentra intrínsecamente ligada a la naturaleza práctica del objeto a enseñar en tanto que, “objeto vivo”. Como acción vivencial constituyente del hacer que se transmite, el marco epistemológico recorre aspectos diversos que no sólo se relacionan con la transmisión efectiva de la enseñanza [por ejemplo enseñar un técnica de danza que se convierte en lenguaje danzado] sino con el reconocimiento de los saberes previos particulares que sedimentan la producción de los saberes nuevos. Estos saberes exponen procedencias y afiliaciones estéticas, políticas e ideológicas inscriptas en los cuerpos cuyo recorrido efímero se resiste al registro y al archivo. La palabra adquiere una dimensión plástica que construye, en el decir, un lugar [en el sentido de *locus*] del conocimiento. Ese *locus* puede ser aprehendido en los términos espacio-temporales en que se despliega y desarrolla la experiencia. El espacio pedagógico de práctica de danza, es tal vez, el más ilustrativo del

¹⁰⁷ Notas de práctica. ESITRA septiembre 2014.

concepto de auto-eco-organización en el que se expresa el sentido de lo vivo como plataforma formal y existencial ¹⁰⁸

A las 8:15 hs de la mañana, el grupo va ingresando al auditorium progresivamente. Son alrededor de veinte personas, la mayoría muy jóvenes y con llamativas diferencias en sus procedencias y filiaciones estéticas. También, con una marcada diversidad etaria y formación técnica previa en lenguajes y estilos de danza. Por lo general, los espero mientras preparo el equipo de música, reviso el piso y el espacio para asegurarme que no queden restos de suciedad, obstáculos y peligros.

Al llegar, los estudiantes y yo nos disponemos a la actividad corporal iniciando de manera espontánea e individual, una progresiva sucesión de acciones corporales; estirando, respirando, plegando, soltando, usando el suelo y buscando protegernos del frío, acudiendo a más ropa o acercándonos a alguna fuente de calor natural o artificial, intercambiando diálogos circunstanciales y sin dejar de movernos mientras nos saludamos afectuosamente, buscando y estableciendo contacto corporal como un ritual que, lejos de fijarse en comportamientos repetitivos, facilita y abre el juego situacional de aquello que nos reúne. Estas acciones que preanuncian el arduo trabajo que sostendremos a lo largo de las dos horas de clase, constituyen el gradiente fundamental para que la misma pueda desarrollarse y efectuarse en pos de los contenidos y los objetivos propuestos. En estos primeros minutos, restablecemos el vínculo amable y cordial “dirigiéndonos la palabra”, atendiendo al otro en la proximidad de los cuerpos y el intercambio energético. El momento de la clase se percibe como una reunión de amigos puesto que nos auto-convocamos en un espacio tiempo especial, que interrumpe al tiempo ordinario de la rutina y lo común, en el

¹⁰⁸ La narración que sigue a continuación, toma como tema central, los primeros diez minutos de una práctica de danza, en un primer nivel de enseñanza disciplinar y en el marco de formación pública de los Estudios Superiores. Si bien es una clase particular, considero que la implicancia de los sujetos en el evento educativo al que se alude, resulta altamente significativa para cualquier instancia del ejercicio docente de enseñanza de la danza en contexto, dado que, el “ritual” que da lugar a la clase, lejos de presentarse como un acto aislado y ocasional, constituye intrínsecamente al objeto de enseñanza.

sentido en que entendemos y disponemos comúnmente, las actividades diarias.

Algo de juego y celebración se actualiza en la clase. Se descomprime la sujeción corporal mediante el uso de ropa suelta y liviana, se descalzan los pies, los que inmediatamente habilitan el placer de “echarse” al piso y “desparramar” el cuerpo según sus propias y particulares exigencias. El lugar de la vivencia queda así re-inaugurado anticipadamente, autorizando con las normas de convivencia lógicas, que la imagen del cuerpo se desalinee frente a los otros y curse un nuevo proceso de configuración, riesgoso e incierto. La música de fondo sube y mi voz se alza proponiendo acercarnos a la conformación circular o frontal de la clase que comienza. El espacio ahora se organiza a través de una jerarquía tímidamente manifiesta que la exhibe mi cuerpo frente a ellos o entre ellos.

El uso de la primera persona del plural *nos hace hacer juntos*. Me escuchan decir mientras hacemos conjuntamente: “bajamos los hombros, juntamos sexta, cerramos costillas sin bascular la pelvis, siento las piernas largas, el arco de los pies hacia arriba, hombros sobre cadera, cuello libre, tapa de la cabeza hacia el cielo”.

Continúo: “dejo caer el peso y suelto cabeza como diciendo sí, ahora digo no, recojo vertebra por vertebra y cuando construyo el eje vertical siento que los pies se entierran al suelo y las piernas se escapan por las orejas. La espalda gigante, los brazos que salen de la columna, el dedo medio de cada mano que busca atravesar las paredes. Atiendo al aire que respiro y al movimiento de la respiración. Siento el peso, hago peso, transfiero peso...”

Sólo hemos atravesado diez minutos de clase y si estos primeros instantes lograron concentrar la atención hacia sí, la clase ingresa en su dinámica plena de complejidad, rigor y esfuerzo. El aire ahora es caliente, mi cuerpo recibe también el calor de los otros. Disfruto del placer del movimiento que cautiva mi interés general mientras pienso que *las condiciones sensibles están dadas para desplegar las acciones de aquello que se manifiesta*. El resto es sólo *más* trabajo.

El registro precedente nos permite identificar una dimensión de la práctica [cita en este caso en el aula] en la que la comunicación vincular de lo corporal y lo verbal de la primera persona se vuelve asequible al momento mismo de la transmisión particular y singular de la vivencia, con un objeto de estudio que compromete lo afectivo existencial. Describir el nivel de autoconciencia y atención entrelazado a la construcción de la metáfora vivencial como herramienta epistemológica que constituye y se construye con lo afectivo, nos ofrece la posibilidad de modificar la visión estructuralista y técnica del enfoque pedagógico de la danza [que priorizan las metodologías de la práctica como un “hacer-hacer” en pos de la conquista de habilidades y destrezas], hacia un enfoque ecologista que reconoce como punto de partida del “hacer-hacer” la autonomía-dependencia del contexto en el que se desarrolla la práctica. Organización viva que trabaja para auto-constituirse y auto-mantenerse [siempre inestable, actual y en permanente fluctuación] de tal forma que, el objetivo principal de la práctica se acerque a reconocer las fuerzas vitales que proveen energía, materiales, información y conocimientos mínimos como elementos concretos, colectivamente disponibles, de auto-generación y abastecimiento.

3.3.6 La dimensión existencial del sentido

A lo largo de este trabajo, el sentido ha sido tratado en los capítulos precedentes directa e indirectamente. Directamente, en el primer capítulo, con relación a las significaciones que la danza escénica produce en el orden de las interpretaciones histórico-sociales, especialmente en consideración a sus rasgos perceptuales y sus configuraciones simbólicas. En el segundo capítulo, el sentido fue considerado con relación al alcance del lenguaje dancístico, a sus modalidades de enunciación específica y a sus conformaciones textuales en el campo profesional, especialmente referidas a las metodologías estudiadas en la Improvisación Compositiva. Indirectamente, la preocupación por el sentido y su problematización ha constituido el fondo y ha permitido el desarrollo de estas reflexiones en tanto que, las nociones espacio, tiempo y sujeto atravesaron y estructuraron el orden de lo sensible descripto conceptual y fenomenalmente, concluyendo propositivamente en que *el sentido se manifiesta como síntesis de lo real.*

Llegado a este último punto, el sentido adquiere una importancia central, no sólo porque nos remite directamente, a la dimensión vivencial de la práctica [en la que confluyen, completan y/o descomponen críticamente sus modalidades teóricas anteriores] sino porque es en la extensión y aprehensión de lo sensible que el ámbito de la práctica propicia, en donde es posible la captura del sentido como experiencia encarnada.

Desde esta perspectiva, el sentido también cobra una importancia fundamental en el marco de las disciplinas científicas que flexibilizan sus bordes e integran la problemática de las significaciones en un esfuerzo por acercar ciencia y vida. Así, *la captura existencial* del sentido, a la que nos referiremos a continuación, propone caracterizar regímenes de significación en juego con la interacción de las subjetividades, desplazando la interpretación cognitiva de la semiótica tradicional, por una dimensión existencial del “sentido de la vida”.

Al respecto, los aportes de Eric Landowski, abren el debate sobre el objeto de estudio de la semiótica con relación a la implicancia subjetiva de los entornos a analizar. Para el autor, hay que considerar el universo de significación sin desplazar la visión del mundo, es decir, las condiciones que expresan y describen esas significaciones. Es necesario entonces reconocer el texto o los discursos que los producen en el contexto social, histórico, de otros textos, en situación. Landowski explica que, en una configuración significativa que pone en relación “la presencia mutua”, intervienen

variables que, dependiendo más de lo sensible que de lo inteligible [...] movilizan nuestra aptitud casi innata para captar efectos de sentido que surgen de dispositivo de orden plástico o rítmico más que nuestra competencia, mal que bien adquirida para reconocer las significaciones convencionalmente investidas en las unidades figurativas. En una palabra, más acá de lo cognitivo, el sentido [la inteligibilidad del mundo] procede también de lo estésico (Landowski, 2012, p. 134).

Lo estésico, absolutamente ligado a lo sensible, es una noción que usa Landowski para enfatizar las relaciones intersubjetivas vividas en el aquí y ahora de la co-presencia en las que “se siente” el sentido a través de aquellos elementos afectivos que, desplazan la preponderancia intelectual. El autor, ejemplifica con la política como un modo de observar la

pérdida de credibilidad de sus relatos por las formas de la experiencia, donde recupera su movilidad al ser comprendida, sentida estésicamente. Así, la experiencia sensible, negada por la semiótica estándar por su condición inefable, asume en su paradoja [el pertenecer a un universo no discursivo] un giro radical en la consideración sociosemiótica. Apunta Landowski

[...] nada sería más sustancial, más concreto, más encarnado [menos inefable] y al mismo tiempo menos difuso, más exactamente estructurado que los acomodos de las cualidades plásticas y rítmicas [en una palabra estésicas] por medio de las cuales hacen sentido manifestaciones semióticamente tan diversas como unos compases de música o un movimiento de masas [...] como las expresiones cambiantes de un rostro o simplemente como la manera que cada uno tiene de estar frente a otro [...] (2012, p. 135).

Sin ánimos de profundizar en el esquema de análisis que el autor propone para advertir el doble régimen de significación del que se ocupará la sociosemiótica, nos interesa resaltar el valor dado a la experiencia en tanto que el sentido constituye procesos de acción [captación, y no sólo de interpretación] en la que interviene el cuerpo. “El régimen de la *lectura* del mundo queda ahora desplazado por el régimen de la *captación* de un mundo vivido en cuanto que “*hace sentido*” (2012, p. 144).

Distinguir entre captación y lectura es distinguir entre sentido y significación. El sentido no es fruto de un desciframiento, es captado en el instante, constituye para el sujeto un enigma que modifica la visión del mundo como un texto que porta significaciones por algo que “hace sentido”. Trasciende el ámbito lingüístico o narrativo por las cualidades sensibles que se despliegan en el acto comunicativo de la experiencia, tanto por las figuras estésicas que lo conmueven, afectan e impresionan como por los impulsos internos que provienen del cuerpo propio. Si la narración es “un conjunto de discursos que fijan la identidad, la regularidad, la necesidad y la racionalidad de todo lo que existe”, la experiencia en cambio “es interrogación sobre el sentido” (2012, p. 152). La captación del sentido de la vida produce discursos que expresan otros modos “decibles” en la cultura, para nada aseverativos de lo real.

La propuesta de Landowski es criticada por otro semiótico, Desiderio Blanco López para quien, el paradigma lingüístico totaliza el vínculo del sentido con el entendimiento en tanto que, “todo sentido surge de operaciones de relación entre diferencia, operaciones que corresponden a la dimensión *inteligible* del ser humano. Todo “sentido” es siempre *construido*; nunca está dado de antemano. Y menos en las *cualidades sensibles* de las cosas” (Blanco López, 2014, p. 106).¹⁰⁹

Si bien es cierto [como observa Blanco López] que los ejemplos literarios a los que Landowski aplica su modelo ampliado de análisis, no exponen la captación del sentido de la experiencia *in acto*, no es menos cierto que la experiencia de lo vivido puede captarse en otras retóricas [generadas, producidas y difundidas particularmente, en el campo artístico] que utilizan diferentes soportes de expresión por fuera del paradigma lingüístico.

La captura del sentido existencial, no excluye necesariamente su carácter de *construido* ni promueve una dimensión puramente ontológica en la que, lo sensible de la experiencia unifique estados de conciencia. La captura del sentido es también una construcción que surge, por interpelaciones a lo real, sin afirmar, ni asegurar, ni convenir un estado homogéneo de cosas.¹¹⁰

La Improvisación Compositiva es un buen ejemplo de construcción de sentido colectivo como punto de partida de un discurso de “la experiencia capaz de recuperar reflexivamente y de restituir para sí mismo, y dado el caso, para otros, aquello que antes ha hecho sentido en la vivencia de la experiencia, es decir en la captación inicial” (Landowski, 2012, pp. 152-153).

Al respecto, las palabras de Fiadeiro ofrecen una descripción de su Método de Composición en Tiempo Real pero sobre todo, exponen el interés por generar estrategias de acción [objetivas y subjetivas] para apartarse de la intención de significar, “creando sentido”.

¹⁰⁹ El énfasis es original.

¹¹⁰ En todo caso, convendría preguntarse por las modalidades y alcances de aquellas expresiones lingüísticas que son creadas para comunicar “verbalmente” la experiencia del sentido de lo vivido, en la que lo estésico configura los materiales sensibles. También, por la legitimidad de los discursos, producidos por fuera de la experiencia a la que se alude, como pura manifestación estratégica [lingüística] del lenguaje.

Cuando trabajo con los ejecutantes [actores, bailarines] trabajo siempre en ese sentido de mantener activado, mantener presente el punto de vista del espectador y crear el dispositivo que está en mi trabajo, en la práctica y que es un dispositivo que coloca al actor en el lugar de espectador como punto de partida y solo después de un tiempo se vuelve ejecutante. Pero esa situación sucede a partir de una proyección de sí, de su interior, es decir que proyecta un holograma de sí mismo en la escena. Y cuando decide entrar [que es una decisión voluntaria, individual], entra para contribuir, para participar de un movimiento que es un movimiento.... Y entra para encajar en una determinada dinámica y cuando encaja en esa dinámica, el tiene que hacer un zoom sobre ese encastre y solo se tiene que preocupar por ese “encaje”. Toda su actividad, es una actividad alrededor de este pequeño encuadre. La teoría que está por detrás es la teoría del fractal, es decir, que si tú entraras en la posición correcta [ejemplifica con los dedos] todo lo que suceda aquí, conseguiría influir en todo y sería una influencia equilibrada, justa. Pero para eso hay que practicar que no hay necesidad de significar, resistirse a la tentación de querer significar. (Fiadeiro, entrevista 03/12/2011)

En la Improvisación Compositiva, el sentido es acción presente de los sujetos convocados aquí y ahora. Como captación existencial, el sentido se resiste a las lógicas narrativas y simbólicas generadas por las figuraciones del yo. El sentido compromete, y se compromete en las singularidades expuestas. Encajar, intercambiar posiciones, encastrar, se relacionan con lo colectivo en un marco de acciones que promueven la dinámica de otros puntos de vista móvil y reversible de uno mismo hacia los otros.

Si estoy dentro y fuera de esa pequeña región en la que lo vivo moviliza la experiencia, el fenómeno visual “equilibrado y justo” sucede, explorándolo. Resistir a la tentación de significar, de juzgar, de interpretar las secuencias de lo actuado permite que el sentido [que no ha sido ni siquiera sospechado con anterioridad] surja, abriendo una, *otra*, visión del mundo, por texturas densas y heterogéneas de lo que es aprehendido como real.

En la práctica de la Improvisación Compositiva, la captura del sentido completa y sintetiza lo real junto al eje de la deixis en la que intervienen espacio, tiempo y sujeto.

La capacidad de hacer y crear, entre lo habitual e inhabitual que constituyen mi lugar practicado, sin apropiación ni pertenencia [en la que experimento tácticas del débil] enlaza mi aquí corporal con el imaginario espacial donde desenvuelvo la atención.

En el mismo movimiento abierto e incompleto de captación, la práctica “hace sentido” a través del vínculo insoslayable con el otro. El ahora inmóvil, invisible, imperceptible como rangos diferenciados de aprehensión interna del movimiento, expresan un pensamiento sensible emitido por un cuerpo existencialmente declarativo en el que se manifiesta la base física de mi imaginación.

En este no lugar de un tiempo abismal, soy alguien que explora la región del sentido de la organización de la materia viva. Expresión y sentido pertenecen a un mismo movimiento sensible que vincula lo real con la existencia. El sentido que expreso, expresa una zona viva de mi existencia singular que se ofrece a otros. Mi acto inaugura una presencia manifiesta, singular y concreta, con un alguien que siente y se siente como percibimiento y atestiguación de lo real.

Esto que soy, esta personalidad física que me expresa, captura lo sensible que mueve y se muestra. Reversiblemente, lo sentido en mí, emite una cualidad temporo- espacial que inter-actúa con los otros en un espacio común, sensiblemente real.

CONCLUSIONES



CONSIDERACIONES FINALES

“...la teoría debe aventurarse sobre una región donde ya no hay discurso.

Desnivelación repentina: falta el suelo del lenguaje verbal.

La operación teorizante se encuentra allí en los límites del terreno donde funciona normalmente, como un coche sobre el borde del acantilado.

Más allá, el mar”.

(Michel De Certeau, 2000)

En los capítulos precedentes, con aportes de un marco teórico interdisciplinar conformado por perspectivas y herramientas epistemológicas, artísticas y fenomenológicas, hemos interpelado las nociones *espacio, tiempo y sujeto*, como estructuras presentes, ontológicamente arraigadas en las concepciones estéticas de la danza teatral tanto en sus visiones y metodologías de ejecución, identificadas con algún lenguaje o movimiento estilístico, cuanto por las modalidades de reconocimiento y reproducción social de sus rasgos sensibles constitutivos. Vimos que, estas nociones que, en la historia de la danza, particularmente durante el clasicismo y el modernismo, se manifestaron como estructuras dadas, incuestionadas, instalando al *sujeto danza* como una entidad psíquica e ideal “esencialmente incorpórea”, postularon una concepción de la danza como una representación formal y expresiva, alejada del orden de la vida práctica y de la vivencia del danzar.

Como un modo de explicar las profundas modificaciones de las plataformas estéticas y epistémicas de estas concepciones desde mediados del siglo XX a la actualidad, la Improvisación Compositiva inscripta en el ámbito de la danza contemporánea, nos facilitó el ámbito de observación, reflexión y generación de saberes en el que pudimos destacar sus fuentes de experimentación con materiales implicados en la percepción de la vida, situada de manera histórica en el contexto que compromete e instala *lo real* hacia la dimensión ética y política de la cultura. Determinamos que, desde esta perspectiva, la Improvisación Compositiva cuestiona e interpela las formas convencionales de producción, ejecución y circulación de la danza convencionalmente institucionalizada.

Para caracterizar las operaciones de sentido que *lo real* instituye, en la Improvisación Compositiva, desagregamos las nociones espacio, tiempo y sujeto en el ámbito de la vivencia donde destacamos las consideraciones perceptuales y compositivas de la práctica. Desde este punto de vista, planteamos que, el lenguaje verbal es constitutivo y a la vez constituyente de lo real no sólo porque coincide con el tiempo de enunciación de la práctica, sino porque es en el *hacer danzado* en donde se generan los contenidos que el lenguaje *descubre* y comunica como una extensión de lo *vivido corporalmente*. Desde esta pragmática, en la que cuerpo y lenguaje [motricidad y oralidad] se conjugan durante la práctica, se manifiestan los valores afectivos y epistémicos como contenidos que describen e ilustran la experiencia singular del danzar. De allí que, el *sujeto que danza* produzca e integre saberes de naturaleza práctica [técnica e instrumental] destinados a constituir además, las experiencias colectivas.

Específicamente y, a lo largo de las “Epistemologías implícitas”, hemos avanzado y problematizado las concepciones vinculadas al eje danza, lenguaje y subjetividad, a través de un recorrido histórico-conceptual que nos facilitó cuestionar las representaciones y configuraciones de la identidad del *lenguaje danzado* con sus modos instituidos de apropiación y reconocimiento socio-cultural en el orden del cuerpo, el gesto y el movimiento. De esta manera, la supuesta *identidad expresiva* del lenguaje de la danza, referenciado originalmente en el modelo platónico de la estética idealista y continuado luego por las concepciones y técnicas románticas de la danza moderna, fue confrontado a la luz de los saberes que en la contemporaneidad, generan nuevas concepciones y conformaciones de la danza, a través de un diálogo intra e interdisciplinar, orientado a ubicar su pertinencia artística en la *dimensión real de la existencia*.

El debate epistémico-conceptual nos permitió concluir, también desde una perspectiva histórica que, el enfoque subjetivista que postula a la danza como expresión de una fuerza primigenia cita en la naturaleza simbólica del gesto humano como reveladora de una espiritualidad ancestral que consustancia sujeto, expresión y lenguaje, encuentra en su confrontación con las epistemes que discuten el estatus de conocimiento de la realidad y su inserción en los fenómenos y objetos artísticos, una concepción radicalmente diferente, al construir al *sujeto danza*, como un interlocutor más de los entornos sociales. De esta manera, el sujeto ya no se encuentra condicionado por una idea unívoca de danza sino que enlaza, en el

espacio específico de la práctica, las estrategias de indagación y composición de una *corporeidad singular* creada por y para la escena contemporánea.

Para caracterizar estas determinaciones, abordamos la dinámica de las significaciones y operaciones del cuerpo y el sujeto a través de un análisis minucioso de las concepciones que operan en el orden de la dicotomía reproducción vs presentación, asociada a las nociones naturaleza, identidad y representación del lenguaje. Además, revisamos los conceptos de *arte*, *artefactualidad* y *artificio* y el par, *semejanza vs similitud* vinculados al modelo representacional, como un modo de cuestionar los imaginarios y las composiciones de la poética visual en la identidad expresiva del cuerpo que danza [subordinado a la copia y repetición del patrón estético dominante] de aquellas poéticas que cuestionan, por su autoafirmación, los rasgos sensibles de la *des-semejanza* ubicada en los bordes de realidad y ficción y la dimensión activa del espectador.

Igualmente, la noción de *expresión* instalada en los valores significantes del cuerpo como vaso comunicante de contenidos universales representativos, fue confrontada con la *expresión encarnada* de un cuerpo que *crea mundos con lo vivo*. Concluimos que, la expresión es una construcción compleja de corporeidad que crea un mundo que se manifiesta en *lo vivido* por oposición a la ubicación de la expresión como medio, traducción, soporte o interpretación de una lógica o modelo artístico y estético apriorístico.

En el segundo capítulo denominado “Saberes prácticos”, recurrimos a los aportes interdisciplinarios y la observación atenta y participativa de análisis que distingue al objeto de estudio de los datos de la experiencia situacional, los que nos permitieron también, trabajar transversalmente, las nociones espacio, tiempo y sujeto, alrededor de concepciones teóricas, estéticas y políticas presentes en las metodologías de la Improvisación Compositiva. Especificamos que la *Improvisación Compositiva* es la designación conceptual que proponemos para incluir a las distintas metodologías de improvisación estudiadas, desarrolladas en el campo de la danza contemporánea en la última década, por cuyos programas se postulan las potencialidades del cuerpo en su autoafirmación, es decir, en su *ser cuerpo*. En este sentido, la red de relaciones, asociaciones y operaciones cognitivas, afectivas y emotivas generadas de manera aleatoria durante la práctica de improvisación, se dirigen a proponer que, las nuevas ideas corpóreas se manifiesten como instrumentos críticos en la

acción real del presente, para cuestionar la identidad expresiva del lenguaje danzado como mediador de contenidos formales preestablecidos.

También, desde un enfoque analítico-descriptivo, generamos herramientas conceptuales para caracterizar en profundidad, los aspectos cognitivos que, en la práctica crean las operaciones de sentido, vinculadas a estrategias teóricas y estéticas de *no-representación*, desnaturalizando las identidades expresivas tradicionales del lenguaje danzado. Partimos de los modos de representación que instalan las prácticas discursivas sobre la danza, tanto en la comunicación convencional del lenguaje cuanto en el trato que éste instala en la transmisión pedagógica. Atento a ello, advertimos que la plataforma de la danza posmoderna norteamericana [especialmente, en la visión política-estética de Rainer] constituye un antecedente directo a los modos conscientes y auto-reflexivos de las prácticas de danza contemporánea estudiadas.

Avanzamos hacia el desarrollo del proceso de interpretación y construcción de sentido de la Improvisación Compositiva a través del análisis de las *metáforas líquidas*, *la performatividad del lenguaje* y los *entre-lugares*, herramientas teórico-conceptuales que también aportaron clarificación en la dimensión de lo que es señalado en la práctica como *real*, permitiendo introducir la noción de *práctica practicada* como el concepto que designa los saberes manifiestos en la auto-eco-organización de la materia viva donde se intercambian aspectos informacionales, procesos de asimilación, comprensión y regeneración de las manifestaciones de *lo vivo*. Determinamos que, las marcas que *des-identifican* el lenguaje danzado convencionalmente instituido, son manifestaciones que ubican al cuerpo presente como constatación y postulación crítica de los límites disciplinares, creando otros modos de aprehensión subjetivos a través de la construcción y concepción de una política de lo vivo.

Introdujimos la noción de *experiencia receptiva* como un modo de experiencia que se define en la relación del *cuerpo propio*, *el entorno* y *la otredad*. Para ello, nos apoyamos en las herramientas de la fenomenología merleau-pontyana, particularmente en las nociones de *conciencia encarnada*, *el écart*, *el quiasmo* o noción de reversibilidad que proporcionan un modo de relación de la experiencia perceptual inusual *en* y *por* el movimiento o la acción danzada.

Concluimos que, en las metodologías que integran la Improvisación Compositiva como el “Método de Composición en Tiempo Real” de Fiadeiro, la “Composición Instantánea” de

Hamilton, los “*Tunning Scores*” de Nelson o el “*Contact Dance*” de Paxton, prevalecen estrategias de desplazamiento de los modos de representación convencionales del cuerpo, la acción física y el movimiento tecnificado, al alejarse de las configuraciones del imaginario mental y reforzar las apropiaciones del imaginario físico-neurobiológico de *lo sensible*, como un modo de abrir la *poética ficcional* a la autonomía de lo *estésico*, es decir, a la dimensión de los ritmos internos, las sensaciones, afecciones y propiocepciones generadas *in situ* y colectivamente, durante la práctica.

En el desarrollo de este capítulo, presentamos también la problemática de *lo real*, tratada en profundidad en el capítulo siguiente, desde una perspectiva fenomenológica que privilegia la observación y comprensión del tiempo como *tiempo real*. En el marco de la Improvisación Compositiva fue posible describir y analizar la “dinámica de lo sensible” merleauPontyana en los niveles del *espacio habitado* y la *conciencia encarnada* o cuerpo consciente. Concluimos en que, las subjetivaciones y agenciamientos del espacio y el tiempo en el sujeto que danza, *componen las corporeidades de la inscripción real de la vivencia o las configuraciones de una vivencia real basada en lo sensible*.

Por último y deteniéndonos en la calificación de *espontáneo*, postulamos que la expresión asume un status completamente diferenciado de los comandos representativos tradicionales, puesto que no basa su reconocimiento en la convención y decodificación de los significados sino que, asume *la exterioridad* como la primera operación de sentido inscrita en el *cuerpo sentido* que asume y compromete, atencionalmente, el tiempo real de la vivencia.

Establecimos que, por medio de la manifestación del cuerpo como un cuerpo “existencialmente declarativo” se despliega un mundo biológico en actividad que, por un lado, resiste a los hábitos y conductas institucionalizadas, mientras que, por otro lado, *compone* en la dimensión de una conciencia corporeizada, la escena de lo vivo que no traduce ni interpreta objetos preexistentes del mundo, sino que, crea la plataforma de aquellos mundos posibles originados en el sustrato de su propia disposición y configuración, promovidos por la *acción de la atención*.

Finalmente, en el capítulo “Lo real”, establecimos la noción de *cuerpo practicado* para puntualizar la acción activa y afectiva del cuerpo en la *práctica practicada*. El *cuerpo practicado* es la herramienta conceptual que nos permitió avanzar y superar la concepción de cuerpo práctico [o cuerpo de/para la práctica] desde su mera designación, intervención y

efectuación técnica especializada, al espacio de la reflexión. En este sentido pudimos describir y analizar fenomenalmente *la aprehensión de lo sensible y lo real corpóreo como aquello que produce y da sentido al danzar*.

Avanzamos en la postulación acerca de que, en la *práctica practicada la apropiación de la vivencia asume un real asociado a la experimentación sensible in situ, a través de construcciones variables, atentas y complejas de corporeidad*.

Esta argumentación propositiva se sostuvo en tres ejes fundamentales que pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- En primer lugar, la noción de *cuerpo practicado* permite que, en el orden de la habitabilidad del cuerpo, se cuestionen las habilidades y destrezas tecnológicas del movimiento con una única finalidad estética, a través de las apropiaciones sensibles que resignifican la aprehensión atenta de su existencia. De esta manera, el cuerpo practicado no sólo se inscribe en el marco de las metodologías y gramáticas de formación y entrenamiento corporal del bailarín, como un modo de recortar y definir aspectos disciplinares específicos, sino que comporta visiones de la danza enlazadas a la vida práctica en la que, *lo sensible y lo real* se ubican como soporte de su plataforma epistemológica. Desde este punto de vista, las nociones espacio, tiempo y sujeto estructuran y tensionan las marcas de sensibilidad y realidad en una toma consciente y atenta de sus potencialidades creativas.
- En segundo lugar, la aprehensión y percepción del *tiempo real* y la conciencia corporeizada *componen* un mundo “nuevo” inmerso en nuestras capacidades sensomotoras y en el ámbito socioambiental en que se produce la práctica. Antes que instalar una dramaturgia en la escena, el *cuerpo practicado* postula la construcción de subjetividades creadas, a través de modalidades sensibles de aprehensión, de una temporalidad vibrante, autopercebida y cognoscente.
- En tercer y último lugar, *lo real*, es un término que no aparece en el marco de la realidad social, sino que se dirige a la apropiación directa de *lo sentido*, en la que espacio, tiempo, acción y gesto se producen y ejecutan. En esta dinámica, *lo real* de la práctica es siempre atestiguado desde su enunciación verbal y corpórea, *como un aspecto ineludible de lo sentido dirigido a componer y destacar nuevas percepciones*. Además, lo real es una de las nociones más usadas para *designar, asegurar y*

configurar la adquisición material y tangible de la experiencia. En términos conceptuales y estéticos, lo real también desplaza las mitologías del yo único y transparente por la atestiguación y declaración existencial de *alguien*. La otredad forma parte de la *región del sentido explorado*, de la materia viva en la que la expresión se integra, creando un mismo movimiento sensible de reciprocidad, a través del vínculo que liga la experiencia sensible a lo real. En otras palabras, *lo real sentido en el cuerpo practicado y el sentido de lo real en la práctica de la Improvisación Compositiva, componen la síntesis de corporeidad que expresa el acto consciente [presente] que liga la danza a la vida.*

Para concluir, me resulta importante destacar nuevamente, que el recorrido teórico realizado de la práctica de la Improvisación Compositiva es resultado de la vivencia del danzar que, como decía en la Introducción, me ubica como sujeto histórico en la contemporaneidad. El esfuerzo reflexivo no está ni estuvo al margen de la práctica, ni anticipó hipótesis o conceptos en soledad. Mi propia historia, como artista de la danza está marcada por ambigüedades y contradicciones en la formación y concepción de la danza que no pueden resolverse ni explicarse por fuera del tiempo que me/nos convoca.

De manera tal que, existe una justificación histórica en las definiciones que nos han acompañado y en las conclusiones a las que hemos arribado inscrita en el cuerpo, en mi propio cuerpo.

En ocasiones, la danza se resiste a admitir que, los cambios morfológicos y estéticos producidos en sus cualidades sensibles, no permanece al margen de permear las visiones que involucran a las otras dimensiones de la cultura. La política de lo vivo es una de ellas que afecta tanto al campo artístico como a la vida práctica.

El espacio de observación de la Improvisación Compositiva nos permitió acercar *lo real* a lo sensible como el vínculo insoldable que une la danza a la experiencia del danzar. Asimismo, lo sensible abrió un procedimiento consciente y cognoscente de lo real en la práctica danzada vinculada a los saberes de la vida práctica. Lo sensible es real en tanto que involucra y afecta los materiales y las maneras de actuar del cotidiano en donde la práctica de la Improvisación Compositiva abrevia.

De esta manera, el alcance de lo real es una atestiguación de lo sensible que no jerarquiza otros modos de apropiación por fuera de esa exposición, en ello reside su peso específico y su valor político y artístico. Una existencia singular que expresa un sentido que se ofrece a otros *in acto*. Un acto de existencia, una personalidad física que me expresa. Un percibimiento de lo real en el que la danza consagra y celebra lo vivo como sustrato constituyente, destacando su rasgo de pertenencia al propio mundo de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

(s.f.).

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Adorno, T., & Horkheimer, M. (1944). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Agamben, G. (2006). La aflicción y la melancolía. En *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos.

Andacht, F. (2003). El irresistible poder del hipóicóno en la vida cotidiana. *De Signis* (4).

Arbeau, T. (1946). *Orquesografía. Tratado sobre danzas en forma de diálogo*. Buenos Aires: Centurión.

Bachelard, G. (1973). *La intuición del instante*. Buenos Aires: Siglo XX.

Badiou, A. (2009). La danza como metáfora del pensamiento. En *Pequeño manual de inestética* (págs. 105-120). Buenos Aires: Prometeo.

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.

Battán Horenstein, A. (2012). De la fenomenología de la corporeidad a una epistemología del sujeto encarnado. *Diálogos* (92), 9-22.

Battán Horenstein, A. (2015). El cuerpo como prototipo de toda resistencia posible: una descripción fenomenológica de la experiencia de lo inhabitual. *Ápeiron. Estudios de filosofía* (3).

Baudrillard, J. (1989). Videosfera y sujeto fractal. En B. Aceschi, *Videoculturas de fin de siglo* (págs. 27-36). Madrid: Cátedra.

Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea*. (S. Tambutti, Trad.) Milano: I Manual Longanesi & C.

Berger, P., & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. París: Éd. Centre national de la Danse.

Bernard, M. (1985). *El cuerpo*. Barcelona: Paidós.

Blanco López, D. (2014). En busca de la experiencia perdida. *Contrtexto*, 22, 93-107.

Boeder, H. (2004). ¿Juzgar el arte contemporáneo? En *El final del juego de Jacques Derrida y otros escritos* (págs. 51-60). Buenos Aires: Quadrata.

Bourdieu, P. (2002). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. (I. 1, Ed.) *Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico. Revista Criterios*, XX (4), 640-664.

Bruno, M. W. (1989). Necrológica por la civilización de las imágenes. En Aceschi, & Baudrillard, *Videoculturas de fin de siglo* (págs. 157-171). Madrid: Cátedra.

- Burt, R. (2004). Genealogies of presence. En A. Lepecki, *Of the presence of the body. Essays on dance and performance theory* (págs. 11-44). Middletown, Connecticut: W. University press.
- Cassirer, E. (1945). *Antropología filosófica*. México: Fondo de la cultura económica.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- Csordas, T. (2010). Modos somáticos de atención. En S. Citro, *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (págs. 83-104). Buenos Aires: Biblos.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad de Iberoamérica.
- De Marinis, M. (1988). *El nuevo teatro*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). Lo que dicen los niños. En *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Duncan, I. (1902-1903). *La danza del futuro*. Obtenido de <http://www.danzarevista.com.mx/2014/05/la-bailarina-de-futuro-un-texto-de.html?m=1>
- Eco, U. (1988). El tiempo del arte. En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Buenos Aires: Lumen.
- Everett Gilbert, K. (1986). Mente y medio en la danza moderna (1941) . En R. Copeland, & M. Cohen, *¿Qué es la danza?* Oxford: University Press.
- Féral, J. (2004). *Teatro: teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Fontaine, G. (2012). *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1981). Los siete sellos de la afirmación. En *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (págs. 123-133). Barcelona: Lumen.
- Galhós, C. (2009). Unidades de sensación. En A. (. Buitrago, *Arquitecturas de la mirada* (págs. 143-188). España: Centro Coreográfico Galego.

- GINOT, I. (1999). *Masks of Violence*. (S. Tambutti, Trad.) *Body.con.tex. The yearbook of ballet international/tanz aktuell*.
- GINOT, I., Mallet, G., Nioche, j., & Roquet, C. (2006). De l'ímage à l'imaginaire. *Repères. Cahier de danse* (17), 3-8.
- GREINER, C. (2010). Danza/Performance en Brasil: paisajes de riesgo. En Ó. Cornago, *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. la creación escénica en Iberoamericana* (págs. 201-215). La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- GRÜNER, E. (2004). *La cosa política*. Buenos Aires : Paidós.
- GUATTARI, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- JAUSS, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Buenos Aires: Paidós.
- KIRSTEIN, L. (1983). En R. Cohen, & M. Copeland, *What is dance? Readings in Theory and Criticism* (S. Tambutti, Trad.). Oxford: University Press.
- LABAN, R. (1974). *Danza educativa moderna*. Buenos Aires : Paidós.
- LABAN, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- LACHAUD, J.-M., & LAHUERTA, C. (2007). De la dimensión crítica de cuerpos en acción en el arte contemporáneo. En Lachaud, & Neveux, *Cuerpos dominados. Cuerpos en ruptura* (págs. 95-114). Buenos Aires: Nueva Edición.
- LADDAGA, R. (2010). *Estética de la emergencia. La formación de una cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LADDAGA, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LANDOWSKI, E. (2012). ¿Habría que rehacer la semiótica? *Contratexto*, 20, 127-155.
- LANGER, S. (1966). La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza. En S. Langer, *Los problemas del arte* (págs. 11-21). Buenos Aires: Infinito.
- LE BRETON, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEPECKI, A. (2008). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego, Universidad de Alcalá.
- LEPECKI, A. (2011). Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados en performance* (págs. 521- 548). México: Fondo de Cultura Económica.
- LIMA, D. (2003). Corpos humanos nao identificados: hisbridismo cultural. En *Licoes de danca* (págs. 81-109). Río de Janeiro: Universidade.

- Lotman, I. (2000). El lenguaje teatral y la pintura. Contribución al problema de la retórica icónica. En *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (págs. 85-96). Madrid: Frónesis.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (2000). Semiótica de la escena. En *La Semiosfera III*. Madrid: Frónesis.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, FOCUS 12.
- Macias Osorno, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai.
- Martin, J. (1975). *Introduction to the Dance*. Dance Horizons.
- Metz, C. (1972). Más allá de la analogía, la imagen. *Comunicaciones. Análisis de las imágenes* (15).
- Morin, E. (2005). Complejidad restringida, complejidad general.
- Nancy, J.-L. (2014). *¿Un sujeto?* Adrogué: La Cebra.
- Nietzsche, F. (1972). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. España: Alianza .
- Noverre, J. G. (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Palti, E. (2001). Tiempo: modernidad e irreversibilidad temporal. En E. Palti, *Aporías: tiempo, modernidad, historia, sujeto, nación, ley*. Buenos Aires: Alianza.
- Pavis, P. (2000). Conclusiones. ¿Qué teorías para qué puestas en escena? En *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Peirce, C. (s.f.). Selección de escritos realizada por S. Ruiz. Gentileza cátedra de Semiiótica (a.c. M.T. Dalmaso). ECI, UNC.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal, objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Rainer, Y. (1986). Danza post-modern. Un cuasi censo de algunas tendencias minimalistas (1966). En R. Copeland, & M. (. Cohen, *¿Qué es la danza?* Oxford: University Press.
- Reich, S. (1986). Notas sobre música y danza (1973). En R. Copeland, & M. Cohen, *¿Qué es la danza?* Oxford: University Press.
- Salazar, A. (1949). *La danza y el ballet*. México: Fondo de cultura económica.
- Santaella, L. (2003). Ícono y cognición: el ícono puro, los íconos perceptivos y los hipóiconos. *De Signis* .
- Schefer, J. L. (1972). La imagen del sentido investido. *Comunicaciones. Análisis de las imágenes* (15).
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (págs. 215-240). México: Fondo de cultura económica.

- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico (reelaboración). En I. Naverán, *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (págs. 171-198). España: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les Flors.
- Sheets-Johnstone, M. (1981). Thinking in movement. *The journal of aesthetics and art criticism* , 39 (4), 399-407.
- Stephen, N. (2011). *Free Play. la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Taylor, C. (1994). *La ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós.
- Valéry, P. (2009). *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Valéry, P. (1990). *Teoría política y estética*. Madrid: Visor.
- Verano Gamboa, L. (2009). Sentido enncarado y expresión en Merleau-Ponty. *Acta fenomenológica latinoamericana (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) , III*, 601-615.
- Wygman, M. (1933). *La filosofía de la danza moderna*. Obtenido de nuria-casiopea.blogspot.com/2011/01/mary-wigman.html.