

- **El cuerpo de la Danza**

Mercedes Nugent Rincón

Escuela de Danzas Clásicas de La Plata

El análisis de esta investigación está centrada en la problemática del “cuerpo de la danza” abarcando los diferentes aspectos que hacen al estudio del bailarín en tanto sea estudiante o profesional. El bailarín, coreógrafo, docente en su desarrollo en la danza entra en directa relación con su propio cuerpo y el del otro. En esta relación es cuando se presenta la pregunta ¿Con qué cuerpo se trabaja en la danza? Esta pregunta se enmarca en la contemporaneidad donde pareciera que hay una mirada diferente del cuerpo en su trayectoria histórica de la danza. Este cuerpo contemporáneo está inmerso en el arte donde se transforma, se modifica en la relación entre ambos. El cuerpo de la danza es un cuerpo agujereado por el arte que, en su empuje constante hacia su propia manifestación introduce la inquietud infinita acerca de la causa del arte. Por ello el cuerpo de la danza se hace visible en situación de representación y/o de pura presentación. La única vía para el abordaje del cuerpo de la danza es la experiencia vivida en el marco artístico. El cuerpo como sujeto del arte se introduce en la problemática contemporánea desde el lugar de la vivencia, provocando esto, un espacio de cuestionamiento y análisis que se mueve en un circuito sin fin entre la carne misma y el campo de lo simbólico. Las nuevas concepciones del arte actual impactan directamente en el cuerpo vivido de la danza.

Esta pregunta direcciona a la investigación de la danza en su vinculación con arte en una única situación de relación entre ambas. El campo del arte y de la danza se ubicará en la actualidad presentado varios enfoques del cuerpo en el desarrollo histórico. El “cuerpo de la danza” está inmerso en el arte y por lo tanto no es estanco en su análisis como cuerpo físico u orgánico encerrado como organismo; si pensamos el “cuerpo de la danza” como pura exterioridad, estaremos descontextualizando la idea en desarrollo. El “cuerpo de la danza” no es un cuerpo cerrado sino abierto a sí mismo y a todo aquello que lo rodea, que se manifiesta en infinitas interpretaciones de sí y del mundo como lenguajes de alta complejidad.

El enfoque que presenta esta investigación es de un cuerpo lleno, en donde la

división de cuerpo-mente no se centra como eje vertebrador del pensamiento de la danza. Pareciera que este término es entendido por todos los que se dedican a la danza, pero habría que preguntarse más a manudo que quiere decir “íntegro”, ya que en muchos discursos teóricos o prácticos se nombra al cuerpo “ístrumento” como aquel que refleja los aspectos que hacen a la danza.

El cuerpo “ístrumento”

En los múltiples discursos: escritos, teóricos o prácticos de la danza contemporánea se nombra al ***cuerpo*** como ***ístrumento***. Éste término pareciera asociarse al cuerpo tomado como objeto y su relación con el pensamiento de Descartes. El cuerpo como ístrumento, expresa a un cuerpo vacío, objetivable, separado del sujeto que contiene al bailarín, siendo un cuerpo aislado por su condición física, como cuerpo biológico, matemático. A partir de este concepto surge la pregunta ¿Qué mirada se hace del cuerpo cuando se lo nombra como ístrumento?

El cuerpo como ístrumento se introduce en el análisis del cuerpo cartesiano. Para Foucault, Descartes eterniza el concepto de dualidad, presentando una ruptura entre el cuerpo y el alma, construyendo así un manifiesto social donde aparece la limitación del cuerpo como estructura individual. “La dimensión corporal de la persona recoge toda la carga de decepción y desvalorización, entonces el alma permanece bajo la tutela de Dios y la razón es el fundamento de la existencia”. Este cuerpo separado, aislado, se presenta como una máquina que se gasta, se rompe, siendo reductible sólo a su extensión. La unidad de la persona se rompe disociándose el cuerpo del pensamiento, convirtiéndose la razón en una categoría del alma, mientras que el cuerpo se reduce a una insignificancia indigna del pensamiento. El cuerpo como máquina se entiende como una serie de mecanismos orgánicos que se deterioran. El cuerpo es solo producto de ese mecanismo subordinado a la máquina y el alma guarda el lugar divino. “Un alma lo habita y lo conduce a la existencia, que es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo. El alma, efecto e ístrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo.” La idea de cuerpo como “sistema maquinal”, como “biología” resulta ser un reduccionismo de todo ser vivo, y aún más del humano.

En el período moderno considerado en la danza a partir de 1930 hasta los 1960, pareciera verse la influencia del pensamiento de Descartes. Descartes distingue el

cuerpo del alma, por un lado la razón y por el otro las pasiones, definidas como dos sustancias finitas al cuerpo y al espíritu, siendo el atributo del primero la extensión y el del segundo el pensar. El sentir, el anhelar, son modos de pensamiento mientras las posiciones, el movimiento son modos de extensión. En el mundo de lo material todo se reduce a extensión y movimiento plenamente inteligibles. Ambas sustancias, alma y cuerpo, son completamente distintas entre sí y existen con entera independencia mutua, habiendo unidad de composición y no de naturaleza. Este cuerpo-máquina guarda una contención geométrica y espacial condicionada a las leyes matemáticas. El cuerpo es cerrado y perfecto adecuado a la lógica del pensamiento estético de ese período. Esta conceptualización del hombre-máquina, en una mezcla de dos sustancias: una como máquina objeto (cuerpo) y otra como mente humana pensante (alma), se arraiga en el pensamiento de la era de la industrialización y en los conocimientos científicos de la época respondiendo a una lógica mecánica.

En la observación del movimiento, la geometría se plasma en el cuerpo guardando perfectas proporciones entre sí y con el espacio. Aparecerá la aplicación de las leyes de la física: la gravedad, las palancas, los vectores, etc., convirtiéndose en los modismos con que se nombrará a las acciones aplicadas al movimiento que realizará el cuerpo; instalándose el pensamiento sobre la danza y sus técnicas en el conocimiento científico y biológico. El cuerpo como máquina biológica desarrolla sus posibilidades de movimiento regido y analizado a partir de parámetros puramente racionales. Ese cuerpo liviano podía elevarse como hundirse en la tierra, siempre guardando una relación con la técnica asimilada.

El cuerpo de la danza es un cuerpo trabajado a partir de diferentes técnicas que amplían las posibilidades en la movilidad, en el dominio motriz y en la conciencia corporal. Las técnicas que un aprendiz va incorporando, constituyen herramientas cuyas metodologías de aplicación se basan en la exploración y la experimentación, llegando por estos caminos a la conciencia y dominio corporal. Cuando hablamos de dominio, nos referimos al profundo conocimiento del cuerpo desde la experiencia práctica y desde el análisis que posibilitan el acceso a multiplicidades de perspectivas de expresión. Es decir, no se trata de un cuerpo que se domina a sí mismo en función de un resultado, sino de uno capaz de atravesar los lenguajes de la danza para generar el propio. La percepción desarrollada expande sus sentidos a una mayor agudeza a través

del acrecentamiento de las capacidades sensibles dirigidas tanto a lo perceptual como a lo afectivo, contando que ambos están íntimamente relacionados. En este proceso, tanto se focaliza cada parte para su reconocimiento y concientización, como se unifica en una unidad en una serie de conexiones cada vez más complejas. Se toman elementos desde el modelo biológico, como también desde la física, con el objeto de formular leyes básicas de funcionamiento del movimiento, propio de la estructura general de toda técnica de danza.

En el trabajo diario de la danza se piensa al cuerpo como sujeto y al sujeto como cuerpo. El concepto de cuerpo va más allá del concepto de organismo. Cada bailarín se concibe como un sujeto construido desde inabarcables facetas, todas ellas constituyen huellas que marcan su corporeidad.

En la técnica se desarrollan movimientos que se pueden analizar a través del estudio del tiempo, la energía (circulación de la fuerza) y del espacio condicionándolos para una mejor eficacia. Esta modalidad de transmisión, ya se podía observar en la danza clásica en la que todo tiene un ordenamiento, una exactitud, nada está librado al azar todo tiene su lugar, hasta la expresión guarda un lugar preciso. La danza moderna es influenciada por estos conceptos, aunque muchos coreógrafos y bailarines, se quieren apartar para dar lugar a la libertad de movimiento.

El cuerpo es aparentemente trabajado en forma fraccionada, aunque la focalización en diferentes partes del cuerpo, se unen en un todo; esto no es entender partes como cosa aisladas sino como partes de un mismo todo, un cuerpo. En la modernidad la representación que se tiene del cuerpo, es la del cuerpo eficaz, siendo el primer elemento importante que define al período. En cierta medida, en algunos momentos del aprendizaje, el cuerpo se vuelve un objeto; en otros momentos, en aquellos que se logra el dominio de ciertas elaboraciones complejas en lo referente a la coordinación, es el propio movimiento el que resuena llegando a conmover las profundidades del sujeto, allí es donde lo aprendido se olvida como mecanismo y se accede a la interpretación. En el primer momento las reglas son sometidas a una mirada analítica; es allí cuando el razonamiento entra en juego cumpliendo una especie “función científica”. El cuerpo biológico aparece como modelo a seguir. En el segundo momento, el cuerpo se agranda hacia el campo interpretativo, campo que incluye una unidad perceptual-afectivo-simbólica. En la modernidad, los enfoques físico-biológico e interpretativo no

constituyen una dualidad de oposiciones, sino que conforman una dialéctica entre aparentes “opuestos” que guardan continuidad dando cuenta de la unidad “sujeto”.

Durante el modernismo en la danza las nuevas técnicas introducen como principio básico las leyes de flujo y reflujo de la energía, que derivan de la contracción y la relajación manejadas a través de la respiración. Este principio revoluciona las técnicas y por consiguiente al movimiento como estructura y “vocabulario”. Empieza a incluirse el piso como soporte para la técnica. La caída y la recuperación son otros elementos innovadores; este último junto con los otros principios abre el campo de posibilidades de exploración de nuevos movimientos. Es en este período en el que aparece la conceptualización desde la física; el movimiento nunca es un fin en sí mismo sino que va a ser funcional a la motivación del sujeto. Así se imponen nuevos mecanismos de circulación del movimiento. Los principios de la física se instalan en la danza acordes al desarrollo de los principios de la ciencia que cobran vigencia concreta en esa etapa. El cuerpo se manifiesta como dominio de la naturaleza, entrenado y modelado al servicio de la significación. La significación emerge de la problemática contextual, precisamente porque el sujeto/cuerpo es atravesado por ella.

En este sentido el cuerpo matemático, biológico se convierte en paradigma que marca el rumbo de la danza, vislumbrándose en los principios del siglo XX, donde se ven las nuevas tendencias técnicas y estéticas de la danza llamada *Danza Moderna*. Este cuerpo-máquina guarda una contención geométrica y espacial condicionada a las leyes matemáticas. El cuerpo es cerrado y perfecto adecuado a la lógica del pensamiento estético de ese período. Esta conceptualización del hombre-máquina se arraiga en el pensamiento de la era de la industrialización y en los conocimientos científicos de la época respondiendo a una lógica mecánica. En la observación, la geometría se plasma en el cuerpo guardando perfectas proporciones entre sí y con el espacio. Aparecerá la aplicación de las leyes de la física: la gravedad, las palancas, los vectores, etc., convirtiéndose en los modismos con que se nombrará a las acciones aplicadas al movimiento que realizará el cuerpo; instalándose el pensamiento sobre la danza y sus técnicas en el conocimiento científico y biológico. El cuerpo como máquina biológica desarrolla sus posibilidades de movimiento regido y analizado a partir de parámetros puramente racionales. Ese cuerpo liviano podía elevarse como hundirse en la tierra, siempre guardando una relación con la técnica asimilada.

El cuerpo de la danza es un cuerpo trabajado a partir de diferentes técnicas que amplían las posibilidades en la movilidad, en el dominio motriz y en la conciencia corporal. Las técnicas que se van incorporando, constituyen herramientas cuyas metodologías de aplicación se basan en la exploración y la experimentación, llegando por estos caminos a la conciencia y dominio corporal. Cuando hablamos de dominio, nos referimos al profundo conocimiento del cuerpo desde la experiencia práctica y desde el análisis que posibilitan el acceso a multiplicidades de perspectivas de expresión. Es decir, no se trata de un cuerpo que se domina a sí mismo en función de un resultado, sino de uno capaz de atravesar los lenguajes de la danza para generar el propio. La percepción desarrollada expande sus sentidos a una mayor agudeza a través del acrecentamiento de las capacidades sensibles dirigidas tanto a lo perceptual como a lo afectivo, contando que ambos están íntimamente relacionados. En este proceso, tanto se focaliza cada parte para su reconocimiento y concientización, como se unifica en una unidad en una serie de conexiones cada vez más complejas. Se toman elementos desde el modelo biológico, como también desde la física, con el objeto de formular leyes básicas de funcionamiento del movimiento, propio de la estructura general de toda técnica de danza.

En la técnica se desarrollan movimientos que se pueden analizar a través del estudio del tiempo, la energía (circulación de la fuerza) y del espacio condicionándolos para una mejor eficacia. Esta modalidad de transmisión, ya se podía observar en la danza clásica en la que todo tiene un ordenamiento, una exactitud, nada está librado al azar todo tiene su lugar, hasta la expresión guarda un lugar preciso. La danza moderna es influenciada por estos conceptos, aunque muchos coreógrafos y bailarines, se quieren apartar para dar lugar a la libertad de movimiento. El cuerpo es aparentemente trabajado en forma fraccionada, aunque la focalización en diferentes partes del cuerpo, se unen en un todo; esto no es entender partes como cosa aisladas sino como partes de un mismo todo, un cuerpo. Pareciera que la danza gira en torno al movimiento como eje vertebrador de todo análisis y cuestionamiento. *“Si estamos de acuerdo con la observación de Ferguson de que el movimiento es “el emblema permanente” de la modernidad”, Lepecki (Pág. 24) entonces podemos afirmar que la danza moderna es atravesada por él, siendo el punto de partida de todo análisis. Los pioneros de la danza moderna encuentran en el movimiento la esencia de esta disciplina.*

Entonces se podría afirmar que la danza moderna es solo movimiento puro, alejado de los aspectos sensitivos que definen las subjetividades de aquellos que la ejecutan. Presentando así un reduccionismo de la práctica dancística: movimiento-danza. *“El estudiosos de la danza Randy Martin señala que el proyecto de basar la ontología de la danza en el puro movimiento desemboca en “una supuesta autonomía de lo estético en el ámbito de la teoría”... Lepecki. Pág. 18*

En la modernidad la representación que se tiene del cuerpo, es la del cuerpo eficaz, siendo el primer elemento importante que define al período. En cierta medida, en algunos momentos del aprendizaje, el cuerpo se vuelve un objeto; en otros momentos, en aquellos que se logra el dominio de ciertas elaboraciones complejas en lo referente a la coordinación, es el propio movimiento el que resuena llegando a conmover las profundidades del sujeto, allí es donde lo aprendido se olvida como mecanismo y se accede a la interpretación. En el primer momento las reglas son sometidas a una mirada analítica; es allí cuando el razonamiento entra en juego cumpliendo una especie “función científica”. El cuerpo biológico aparece como modelo a seguir. En el segundo momento, el cuerpo se agranda hacia el campo interpretativo, campo que incluye una unidad perceptual-afectivo-simbólica. En la modernidad, los enfoques físico-biológico e interpretativo no constituyen una dualidad de oposiciones, sino que conforman una dialéctica entre aparentes “opuestos” que guardan continuidad dando cuenta de la unidad “sujeto”.

Foucault, analiza el concepto de cuerpo en la era del industrialismo, época en la que a través de pautas de ordenamiento racional del espacio y el tiempo, los sujetos se desarrollan interiorizando los parámetros espacio-temporales, funcionales a la producción industrial, bajo la presión de estos mecanismos de disciplinamiento. A la luz de estas ideas sobre el sujeto y sobre el cuerpo, el capitalismo logra aumentar la fuerza útil de los cuerpos individuales. De esta manera la industrialización convierte a los sujetos en “cuerpos dóciles”; el biopoder aliena al individuo llegando a producir un efecto de domesticación, alienación que formatea al humano cosificándolo hasta el punto de considerarlo como mero eslabón de la gran maquinaria capitalista; el sujeto llega a ser hacia su institucionalizado como “cuerpo útil”: el cuerpo industrial. El cuerpo humano permanece entramado en una mecánica que el poder instituye; en ella puede ser controlado convirtiéndolo en un cuerpo sometido. En las prácticas diarias de la danza

pareciera aparecer esta mirada acerca del cuerpo controlado, sometido a una disciplina rigurosa que no tiene en cuenta la subjetividad de cada cuerpo. Entonces aparece la organicidad del cuerpo como único referente. Organicidad como organismo, como engranajes perfectos que solo responden a indicaciones por fuera de la subjetividad. La medicina controla el cuerpo biológico, dirigiendo sus objetivos hacia el logro de la utilidad del sujeto a través de la medicalización llegando a determinar parámetros de salud y enfermedad, normalidad y anormalidad, a partir de su batería de conceptos y recursos, como exámenes, estudios y diagnósticos fundados en principios de eficacia y eficiencia. La vida del humano debía ser controlada de acuerdo con el proyecto de producción/consumo concomitante con la idea dominante: la vigencia del mercado como sustento y sostén de la vida sobre la Tierra. El desarrollo cada vez más ostentoso del mercado requería de un aparato-soporte, instalado en una serie de establecimientos pedagógicos y sanitarios.

A menudo se asocia el cuerpo organizado de la danza con el cuerpo dócil que plantea Foucault. Pero la danza posee en sí misma el alcance de invertir esta relación. Lejos de moldear al individuo para el logro de ciertas capacidades funcionales al otro, escindido del sujeto individual y/o del sujeto social, lo abastece de herramientas de búsqueda de identidades e identificaciones, afectos y modalidades de percepción, que le proporcionan un conocimiento de sí mismo y de su comunidad, cada vez más profundo. Reiteramos en este párrafo que las técnicas de danza, lejos de consideradas como un fin en sí mismas en función de la eficacia y eficiencia, constituyen herramientas que interrogan al sujeto al punto de cuestionar hábitos sociales naturalizados como verdaderos y reales y refundar capacidades motrices, perceptivas y afectivas, que llegan a quitar hábitos estereotipados. El cuerpo sabe a través del hábito, pero no sabe lo que sabe, si la estereotipia de un hábito creado por la alienación de cualquier biopoder, opera como dominación subjetivada. Desarrollar las capacidades en la movilidad y la expresividad resulta ser un juego paradójico entre control y descontrol, racionalidad e intuición, pensamiento y sensación, afecto y racionalidad.

En los párrafos anteriores se nombra la dominación, el control y la geometrización del cuerpo, destacándose en una primera mirada “la maquinización del cuerpo”, como si el sujeto se tratara de un organismo que hay que entrenar en función de algún objetivo

extemporáneo a sí mismo. Hemos hablado de algunas de las normas fundamentales que regían en ese período, siendo el modelo mecanicista del pensamiento, consolidado como dominio en las ciencias occidentales por mucho tiempo. Se han remarcado cómo el mundo obedecía a leyes simples e inmutables, permitiendo que cualquier evento pueda ser sometido a explicaciones racionales a partir de condiciones precisas y determinantes. En ciertas escuelas, momentos de la historia, corrientes y, especialmente en la industria cultural, la danza también fue atrapada, y aún hoy lo es, por ese orden, que en esta exposición estamos considerando como un fenómeno que nada tiene que ver con lo artístico. El arte es un campo con dominio propio, muy difícil de entender desde las lógicas que han dominado y que dominan aún, el concepto sobre realidad. El arte, como dominio exclusivo de sí mismo, se nutre de todas las disciplinas, costumbres, modos de vida, que existen, pero como disciplina responde a una lógica propia, que aborda complejidades particulares, elabora conexiones de los términos de la realidad formulando su propio campo de acción y pensamiento. Campo de acción y pensamiento en la danza se unen en una “eficiencia agalmática”, pero a la vez difieren en una heterogeneidad apabullante; diría en una diversidad infinita.

“En las sociedades occidentales desde el Renacimiento, la historia del cuerpo se escribe con un creciente dominio, en el interior de un marco tecnocientífico que ha distinguido del hombre, desacralizado y reducido a una versión novedosa del mecanismo. Y, en efecto, cuando la dimensión simbólica se retira del cuerpo, no queda de él más que un conjunto de mecanismos, una disposición técnica de funciones sustituibles. Lo que entonces estructura la existencia del cuerpo no es más la irreductibilidad del sentido y del valor, el hecho que es la carne del hombre, sino la permutación de los elementos y las funciones que aseguran el orden. Extraído del hombre que lo encarna, como si fuera un objeto vaciado de su carácter simbólico, el cuerpo lo está también de su dimensión axiológica. Está desprovisto de su halo imaginario, de su dimensión sacra. Es el envoltorio accesorio de una presencia, una arquitectura de materiales biológicos cuyo conjunto de piezas es signo de una equivalencia generalizada con la de otros cuerpos”. Lebreton pág 17

El cuerpo “íntegro” Lleno Vivido

El “cuerpo de la danza” está inmerso en el arte y por lo tanto no es estanco en su

análisis como cuerpo físico u orgánico; si pensamos el “cuerpo de la danza” como pura exterioridad, estaremos descontextualizando la idea en desarrollo. El “cuerpo de la danza” no es un cuerpo cerrado sino abierto a sí mismo y a todo aquello que lo rodea, que se manifiesta en infinitas interpretaciones de sí y del mundo como lenguajes de alta complejidad.

En la contemporaneidad se piensa en un cuerpo como totalidad. El sujeto se orienta en un todo, que coexiste con las partes, con lo contiguo. Ya no es el cuerpo como objeto inmerso en un análisis distante del sujeto que lo contiene. El cuerpo contemporáneo se acerca al “cuerpo sin órganos” que nombra Deleuze. No es un cuerpo entendido como organización, como capital. El cuerpo es el Cuerpo que está solo. El cuerpo nunca es un organismo, una organización. El organismo: impone formas, funciones, uniones, jerarquizaciones, para extraer de él un trabajo útil. El cuerpo sin órganos, es creativo, nómade, interior y exterior a la vez. El capitalista es el resultado de un exterior que lo interioriza cada vez más. El cuerpo sin órganos no es un concepto, es una práctica. Es lo que lucha contra el juicio y todas las organizaciones. Se rompe la organización como estructura para abrirse en la idea Rizoma, siendo un conjunto de tallos subterráneos que se ramifican en todas direcciones haciendo que no resulte posible determinar el centro, el origen. No hay jerarquía, cualquier punto puede conectar con cualquier otro; no habiendo estructuras verticales, arbóreas. En un rizoma no hay puntos o posiciones centrales, sólo hay líneas. Todo rizoma comprende líneas de segmentación según las cuales está organizado, significado; pero también líneas que rompen, se escapan rompiendo la linealidad. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda.

Retoma el concepto de máquina desde otra mirada, no desde la mecánica sino en relación con otras, en conexión. En el proceso productivo de las máquinas deseantes, la suma de las partes nunca totaliza un todo, que supere y unifique las partes; estas permanecen independientes, múltiples, el todo es un todo que aparece al lado de las partes, que no las totaliza, ni las unifica, que se encuentra en un proceso continuo de totalización sin constituirse nunca como un todo acabado y clausurado. Nunca se accede al cuerpo sin órganos. El devenir será lo que asegura no quedar estratificado,

endurecido, tomado por la organización. Los componentes intensivos del cuerpo sin órganos serán líneas de fuerza que atraviesan y arrastran a cada uno haciéndoles variar cada vez de Naturaleza según el acontecimiento que los envuelva. No habrá cambio de intensidad sin cambio de naturaleza. El cuerpo sin órganos de Deleuze es una crítica al cuerpo actual y al capitalista., siendo éste nómada y no sedentario. Está siempre en devenir. El cuerpo capitalista permanece siempre idéntico a un Yo. El cuerpo sin órganos es creativo, expresivo, sin imágenes. Deleuze y Guatary nombran a la máquina como conexión, diferenciándose del pensamiento mecanicista que opera en la Modernidad, distinguiendo así a la máquina de la mecánica. La máquina está relativamente encerrada en sí misma; nunca funcionan en forma aislada, sino por agregado o por agenciamiento. Cada agenciamiento involucra una territorialidad, material y semiótica. Es pensar el devenir. El devenir es una multiplicidad, un bloque donde nunca se reduce al otro, sino que es un encuentro en que cada uno de los términos choca con las líneas del otro y hace con ellas su propio recorrido. El devenir es una evolución no paralela. Cuerpo es ser con otros, es un existir en comunidad, siempre inacabado, siempre construyéndose, en constante devenir. Deleuze define al hombre no por su forma, órganos y funciones, ni tampoco como un sujeto, sino por los afectos de lo que es capaz. El acontecimiento surge del caos, de una multiplicidad caótica”⁽¹⁾

Tomando el concepto de Deleuze, el cuerpo como rizoma, en la asociación con la danza se trazará líneas donde se proyecte este concepto con las posibilidades de construcción en la mirada sobre el concepto del cuerpo. Las técnicas y metodologías empleadas en el aprendizaje de la danza fraccionan e integran al cuerpo en forma intermitente; en momentos, se habla de partes, en otros, se amalgama en un todo consigo mismo y con el entorno: se vuelve a experimentar la forma rizomática. Esta experiencia, desde la práctica, cambia al bailarín por lo tanto al cuerpo, en una entidad enlazada a su entorno. Es una conjunción de pensamiento y acción física organizada a través de un proceso fisiológico y subjetivo que induce a la formación de hábitos, que el sujeto singulariza, trasgrediendo el mundo material. Las fragmentaciones en el análisis de la danza será parte del estudio cotidiano que tendrá como soporte al cuerpo. Estas fragmentaciones se entienden como cortes, separaciones a las que se les aplica la inducción en la comunicación transversal sobre su propia superficie, en la que estos focos fragmentarios funcionan como objetos parciales de un sujeto que allí se orienta. El

todo coexiste con las partes, con lo contiguo. Cada segmento se analiza por separado como partes lindantes pero, a pesar de la partición, la energía fluye de un lugar a otro generando una topología particular de cada subjetividad. Hay un centro, entendido como foco, que se conecta con los extremos del cuerpo provocando una circulación continua. Todos los extremos del cuerpo confluyen en ese centro para recircular nuevamente hacia afuera, en una constante fluidez, en forma de pliegue y repliegue. No hay una parte del cuerpo que es jerarquizada, todo está en un mismo plano. En el bailarín se entrelazan estos elementos para la organicidad del cuerpo, no como organismo, sino como una multiplicidad de partes en un solo cuerpo. En el cuerpo se presenta un devenir sensible producido por un arrollamiento, pliegue y un repliegue, desarrollo en constante interacción del adentro y el afuera. Las múltiples comunicaciones internas del cuerpo se plasman en la idea de rizoma que Deleuze extendió horizontalmente en múltiples direcciones, evitando encerrarse en una sola conexión. Estos conceptos nos permiten pensar en un cuerpo abierto en el que la comunicación circula fluidamente. Las partes se comunican entre sí formando un todo, la energía que circula es un nexo de asociación.

El cuerpo del bailarín se aleja del cuerpo orgánico, dejando la mirada como órgano, para abrir al cuerpo a conexiones, uniones y circuitos. Se establece como sujeto experimental, para desanudarse del organismo como cuerpo. El cuerpo atado a las instituciones como organizaciones se desprende del sujeto que lo sostiene. La historia del cuerpo, ha devenido en una historia de negación del cuerpo. Las dualidades mente-cuerpo, alma-cuerpo, espíritu-cuerpo, han forjado una particular mirada respecto del cuerpo, lo han hecho un organismo, un cuerpo organizado, un cuerpo funcional. El cuerpo de la danza deja abierto el flujo constante entre el adentro y el afuera, trabajando la percepción entre ambas partes, borrando la separación existente. Por esto el cuerpo de la danza deja de ser funcional para constituirse en una relación corporal, que no es sólo biológica, sino ética y estética.

Aparentemente el cuerpo físico aparece ante la posibilidad de estructuración, en la que se visualizan músculos, huesos, articulaciones, órganos, piel, en la amplitud de la movilidad. Este análisis no queda estanco en el concepto del cuerpo utilitario, como fin último, sino que abre la mirada hacia la ampliación de las posibilidades de vinculación entre el afuera y el adentro del propio cuerpo en una espiral de comunicación. La mirada

analítica de la biomecánica, de la anatomía, visualiza al movimiento en su recorrido hacia las conexiones cerebrales para luego instalarse materialmente en el cuerpo físico plasmado en la forma, vislumbrándose en la racionalidad de la ejecución del movimiento recobrando aparentemente así la idea de cuerpo-razón, no siendo esta categorización la que se valoriza, sino al sujeto de la ejecución. El movimiento es entendido como resultado de una cadena de traducciones de comunicación icónica, moldeadas a través de formas sucesivas construidas en un proceso de estructuración. El movimiento constituye la consagración de la dinámica en un proceso de estructuración que no se revela como terminado. La estructura no es cerrada en sí misma sino es soporte de movimiento. No se trabaja el movimiento aislado de la percepción. El campo perceptivo se ampliará desbordando el límite de la piel donde cada receptor se abrirá ante la comunicación fluida en el reconocimiento global. La definición de cuerpo se amplía como síntesis entre el plano corporal y otros niveles, tales como emocional, psíquico, espiritual, relacional y ambiental. En esta síntesis — relación de simultaneidades —, queda expuesto que ningún plano está sobre otro y que ninguno queda exento de consecuencias.

La nueva física, para poder superar los límites, no se dirige a la materia sino a la energía, poniendo entre paréntesis la materialidad y organicidad del cuerpo. En la intencionalidad de traspasar los límites espaciales y temporales de la materialidad del cuerpo, Deleuze y Guattari escriben: *“El bailarín no es una máquina, sino que se puede pensar como pieza, o engranaje. No se trata de enfrentar al hombre con la máquina para evaluar sus correspondencias, sus prolongaciones, sus posibles o imposibles sustituciones, sino de hacer que ambos se entrelacen, para mostrar cómo el hombre forma una pieza con la máquina o forma pieza con cualquier otra cosa para construir una máquina. No se toma el concepto de máquina desde un planteo metafórico, sino desde una hipótesis del origen: como algunos elementos están determinados a formar máquina por recurrencia y comunicación. Hay que plantear desde el principio la diferencia entre herramienta y máquina: una como agente de contacto y la otra como factor de comunicación; una como proyectiva y la otra como recurrente; una refiriéndose a lo imposible y la otra a la probabilidad; una operando como síntesis funcional de un todo, y la otra por distinción real en un conjunto. Formar pieza con algo es muy diferente de prolongarse o proyectarse”*. Danto pág. 17

El bailarín forma máquina con el espacio en el que se desarrolla como parte de una misma situación comunicacional. Forma piezas de ese engranaje con el espacio, movimientos, escenario, tiempo, vestuario, etc, entendido en una nueva forma de concebir y producir la experiencia estética. Esta experiencia no es sólo del artista que la concibe sino también de los sujetos que vivencian la obra de arte, modificando su percepción de la realidad. Los modos de percepción son producidos por las variables de desestabilización de lo sensible y las nuevas formas de experiencia que puede provocar y crear la obra de arte.

“Los formas simples pertenecen al mismo ser o a la misma sustancia porque son realmente distintos y enteramente independientes unos de otros. Es en este sentido que un cuerpo lleno substancial no funciona del todo como un organismo. Y la máquina deseante es precisamente eso: una multiplicidad de elementos distintos o formas simples ligadas sobre el cuerpo lleno de una sociedad, precisamente en tanto que están “sobre” ese cuerpo o en tanto que son realmente distintos. Deleuze Pág 411

En muchos discursos artísticos, inclusive la danza, el dualismo cartesiano como cuerpo organizado sigue siendo soporte de lo que se expresa. En otras posturas como: 1- Deleuze que inspira nuevas hipótesis acerca de la materia y la mente permitiendo tomar diversos caminos originando diferentes tendencias las cuales posibilitaron vislumbrar la ruptura cartesiana; 2- Las teorías apoyadas en lo inmaterial descartan al cuerpo como organismo por ser limitado; 3- La inteligencia artificial desecha al organismo como soporte, sólo el cuerpo es mente; pero deja entrever algunos espacios vacíos en lo referente a los sentimientos, las emociones, las pasiones, ya que sólo apunta a las actividades de orden lógico; 4- Los nuevos dispositivos de poder están regidos por las innovaciones tecnocientíficas que no dejan ningún espacio sin control. Los cuerpos ya no son adiestrados con una fuerza mecánica para el trabajo corporal como en la era industrial, sino lo que se privilegia es la capacidad para la rápida adaptación, el cambio y la comunicación. El contenido de las almas y de los cuerpos se puede descifrar en el código genético, quedando reducido en la molécula del ADN. Los nuevos parámetros de normalidad son determinados por este nuevo dispositivo informático que corrige los desvíos que se puedan rastrear. Mientras desaparece el sujeto de la sociedad industrial otros modos de subjetivación empiezan a plasmarse en el nuevo contexto, adecuándose a la velocidad en que se vive, provocando estrés y otros disturbios del mundo actual.

“Ya no se trata de aquellos cuerpos trabajados desde la necesidad de la producción industrial, ni de la atención del psicoanálisis, sino que se inspiran en el modelo empresarial donde se actualizan constantemente debido a los productos y servicios ofrecidos por el mercado, con toda la responsabilidad individual necesaria en un mundo regido por la lógica automatizada.” Sibilía Pág. 22



Presentación de Mercedes Nugent en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin