



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Filosofía

El Cuerpo - Una conceptualización desde la danza nueva

Tesis

Que para obtener el grado de
Maestra en Filosofía de la Cultura

Presenta:

Alejandra Olvera Rabadán

Asesor:

Jaime Vieyra García

Morelia, Michoacán, México. Junio 2008

A Enrique y Camilo

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar y de manera muy especial a mi esposo Enrique, por sus correcciones al texto, su constante apoyo durante toda la investigación, y por las horas de papá cuidador del bebé de una mamá tesista. Quiero también agradecer a mi asesor Jaime Vieyra por sus puntuales y acertadas observaciones en los avances de la tesis. También quiero agradecer a Ignacio Quepons por ser un interlocutor constante de mis múltiples inquietudes en la filosofía y por sus atinados consejos en relación a esta investigación. Finalmente agradezco a mis compañeros de trabajo de la Escuela Popular de Bellas Artes por la sensibilidad que mostraron hacia mi proceso de investigación.

Abreviaturas

Para simplificar la localización de los principales textos citados y evitar la constante repetición, vamos a utilizar las siguientes abreviaturas:

MT	GIL, José (2001): <i>Movimento total o corpo e a dança</i> . Lisboa, Relógio d'água, pp. 253.
FB	DELEUZE, Gilles (2002): <i>Francis Bacon. Lógica de la sensación</i> , Madrid, Arena, pp. 167.
LS	DELEUZE, Gilles (1969/2005): <i>Lógica del sentido</i> . Barcelona, Paidós, pp. 382.
MM	DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980/2004): <i>Mil mesetas – Capitalismo y esquizofrenia</i> , Valencia, Pre-textos, pp. 522.
QF	DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1991/2005): <i>¿Qué es la filosofía?</i> , Barcelona, Anagrama, pp. 220.

Índice

Introducción	pag. 7
Capítulo I: <u>La danza nueva en el contexto de la danza contemporánea</u>	pag. 15
I.1. <u>Antecedentes de la danza nueva: Merce Cunningham</u>	pag. 16
I.1.1. Las principales aportaciones de Merce Cunningham	pag. 20
I.2. <u>Pina Bausch y la danza-teatro</u>	pag. 28
I.2.1. Las principales aportaciones de Pina Bausch	pag. 30
I.3. <u>La danza butô japonesa</u>	pag. 39
I.4. <u>La danza nueva</u>	pag. 50
I.4.1. La transición: Paul Taylor y Ann Halprin	pag. 59
I.4.2. Judson Group	pag. 62
I.4.3. La danza postmoderna en la década de los setentas	pag. 71
I.4.4. Ivonne Rainer	pag. 73
I.4.5. Trisha Brown	pag. 75
I.4.6. Steve Paxton	pag. 78
I.4.7. Una nueva dirección de la danza en la década de los ochentas	pag. 81
I.4.8. La danza nueva desde la década de los noventas a la fecha.	pag. 84
I.5. <u>La danza en la actualidad</u>	pag. 87
Capítulo II: <u>Cuerpo y obra en la danza nueva</u>	pag. 89
II.1. <u>El cuerpo</u>	pag. 91
II.1.1. El cuerpo del bailarín como un cuerpo sin órganos.	pag. 91
II.1.2. El cuerpo sin rostro.	pag. 121
II.1.3. Cuerpo y conciencia como rizomas.	pag. 127
II.1.4. Conciencia de cuerpo.	pag. 132
II.2. <u>La obra</u>	pag. 141
II.2.1. Perceptos y afectos.	pag. 141
II.2.2. Plano de composición	pag. 147
II.2.3. El devenir.	pag. 151
II.2.4. El anómalo y la manada.	pag. 157

II.2.5. Desterritorialización y reterritorialización.	pag. 160
II.2.6. Olvido y memoria.	pag. 161
II.3. <u>El acontecimiento</u>	pag. 163
II.4. <u>El espacio</u>	pag. 171
II.5. <u>Un concepto de cuerpo para la danza nueva</u>	pag. 174
Conclusiones	pag. 175
Referencias	pag. 178

Introducción

El tema de esta investigación es el concepto de cuerpo en la danza nueva. Este asunto se relaciona con ciertos cambios que se han dado en el concepto de cuerpo desde los años sesentas del siglo XX, que llevan necesariamente a un replanteamiento de conceptos y prácticas fundamentales de la danza.

El cambio del concepto del cuerpo que pretendemos abordar, tiene que ver con la superación de la tendencia de la danza, en Occidente, de producir un extrañamiento¹ del cuerpo. Dicho extrañamiento es resultado de la concepción dualista que pone en contraposición cuerpo – alma, o como plantea Descartes, cuerpo y razón.

En la filosofía podemos encontrar algunos ejemplos anteriores a los años sesentas, de la ruptura de esta visión dualista del cuerpo, por ejemplo: Nietzsche. Pero en la danza, los cambios más profundos en el concepto de cuerpo se dieron los años cincuentas con la danza *butô*, y por una vía algo diferente en los sesentas, con la danza posmoderna norteamericana². En ambas danzas comenzaron a formularse alternativas al concepto dominante de cuerpo, con las que se podía eliminar el extrañamiento del cuerpo característico de la danza en Occidente.³

El concepto de cuerpo es central no sólo en la teorización sobre la danza, sino en la estructuración de sus prácticas. En la danza existe una estrecha relación entre cómo conciben la obra y los procesos de creación los artistas, y cómo entienden el cuerpo. Aún

¹ Entendemos como extrañamiento del cuerpo el proceso de alienación del mismo, en el que éste deja de ser entendido como parte del ser del bailarín y es convertido, por diversas instancias, en un objeto de dominación.

² Llamaremos *danza posmoderna* a la danza que se dio en los Estados Unidos en los años sesentas y setentas. La danza posmoderna constituye sólo una parte de lo que consideramos danza nueva, por referirse sólo a un momento histórico y no al movimiento danzario en su conjunto. Sally Banes llama a toda la danza que se dio después del Judson danza posmoderna, incluyendo también bajo esa nomenclatura al *butô*. La intención de los bailarines del Judson de autonombrarse postmodernos, respondía a un interés de estos artistas por diferenciarse de la danza moderna. Para los años ochentas diferenciarse de la danza moderna ya no era una necesidad de los bailarines pues, aunque su obra no puede catalogarse como danza moderna, sí contiene algunos elementos utilizados en ella. Debido a lo anterior preferimos hablar de danza nueva cuando nos referimos a la danza norteamericana después de los ochentas y a la danza de otros países que, de alguna manera, es heredera de la danza posmoderna de los Estados Unidos. Esto deja fuera del término *danza nueva* a la danza *butô*. Ambas danzas comparten ciertas concepciones y prácticas, pero el *butô* no tiene sus orígenes en la danza posmoderna, lo cual hace que tenga diferencias sustanciales con la danza nueva.

³ La danza *butô* es una danza que surgió en un Japón occidentalizado. Cuando se creó la danza *butô*, su propuesta alternativa en la manera de entender el cuerpo se planteó paralelamente frente a las tradiciones, tanto occidental como oriental, de la danza, aún cuando ambas tradiciones planteaban problemas muy distintos en relación al cuerpo.

cuando los artistas no crean conceptos, tarea más bien abrazada por los filósofos, sí definen su práctica alrededor de cierta manera de entender el cuerpo. Por esto podemos pensar en crear un concepto de cuerpo a partir de los problemas que al respecto nos plantea la danza.

Si pensamos en crear un concepto de cuerpo a partir de lo que nos esboza la danza como problema del cuerpo, necesariamente tendremos que ver con la obra dancística, ya que pensar el cuerpo tiene sentido para danza, porque participa de la obra. Cuando decimos que en la danza hay un cambio en la manera de entender el cuerpo, podemos rastrear también las transformaciones en los procesos de creación y concepción de la obra, que van aparejados a dicho cambio. Por esto, al plantear nuestro concepto de cuerpo, constantemente hacemos referencia a la obra, no sólo con ejemplos concretos de la danza, sino a través del planteamiento mismo de un concepto de obra que puede coincidir con nuestro concepto de cuerpo.

Esta investigación se centra en la creación de un concepto de cuerpo que podemos extraer del análisis de los cambios que se introdujeron en la manera de entender el cuerpo de la danza nueva. Tomaremos como casos concretos la danza posmoderna norteamericana, que tuvo sus orígenes en los años sesentas, y la danza butô japonesa que se inició en los cincuentas.

Ambas danzas presentan características muy diferentes en términos estéticos, sus métodos de creación son distintos. Sin embargo, las dos comparten ciertos cuestionamientos alrededor del problema del cuerpo y del planteamiento de la obra. Incluso hay autores, como Sally Banes, que incluyen a las dos danzas dentro del denominador común: danza posmoderna.

Como nuestro asunto principal es el concepto de cuerpo en la danza nueva, nos resulta enriquecedor partir estas dos danzas, ya que cada una propone matices distintos en la relación entre el cuerpo y la obra, sin que sus planteamientos sean radicalmente opuestos.

Desde la filosofía, el tema del cuerpo ha sido ampliamente estudiado por diversos autores. Algunos se centran en antropología del cuerpo como David Le Breton, otros en cuestiones relativas al poder como Foucault, otros más en la experiencia sensible del cuerpo

como los fenomenólogos. Pero pocos son los que relacionan el tema con el arte y menos aún los que lo hacen con la danza.

Desde la danza, la mayor parte de los textos en los que podemos encontrar referencias al problema del cuerpo son más de carácter histórico. Es posible hallar descripciones sobre las obras del pasado y sus procesos de creación, así como de las técnicas utilizadas por bailarines y coreógrafos, pero con dificultad encontraremos textos que aborden de manera explícita el asunto del cuerpo.

No tenemos textos que hagan evidente el concepto de cuerpo en que se basa la danza en las distintas épocas, aunque sí podamos deducirlo, mediante la comparación de las historias de la danza que existen y textos filosóficos relativos al cuerpo, de la época que se quiera estudiar. Por lo anterior, las historias de la danza existentes pueden ser muy útiles para hacer un análisis sobre los conceptos de cuerpo que se manejaron en la danza del pasado, pero no constituyen un antecedente directo de nuestro tema en concreto.

En relación a la danza nueva tenemos el texto de Susan Leig Foster *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*, en el que la autora aborda el tema del cuerpo en la danza de manera transversal, ya que su interés principal es cómo se estructura la subjetividad y la identidad en la danza. Otro ejemplo en el que podemos encontrar reflexiones más consistentes en relación al problema del cuerpo en la danza nueva es el libro de Ann Copper Albright: *Choreographing difference*. En este texto, Ann aborda distintos problemas relacionados con el concepto de cuerpo de la danza en las últimas décadas, partiendo de ejemplos muy concretos. Sin embargo, no se aventura a crear un concepto de cuerpo propio a partir de sus reflexiones o en diálogo con otro autor.

La carencia de estudios que aborden la relación entre los conceptos de cuerpo y la danza, se debe quizás a que dicho concepto, en la danza, era algo supuesto que no merecía la pena una investigación específica. Sin embargo, en la actualidad con el advenimiento de la llamada danza nueva, cualquier concepto de cuerpo basado en un sistema dualista se tambalea de tal manera que una investigación de la naturaleza de la que estamos presentando se vuelve imprescindible.

En esta investigación centramos la atención en el concepto de cuerpo en la danza nueva. Sin embargo, para poder definir en qué sentido la danza nueva nos plantea cambios en estos conceptos, fue necesario hacer un análisis general de cómo se entendía el cuerpo en otros momentos de la historia de la danza. Dicho análisis, si bien no es el objetivo de nuestra investigación, sí puede servir como base para crear una teoría que permita redimensionar la manera de estudiar la historia de la danza, desde conceptos usualmente dejados en segundo término, como el concepto de cuerpo.

Otro aporte que puede tener esta investigación, es la posibilidad de su aplicación en las prácticas concretas de la danza, así como en la conformación de diseños curriculares que se planteen desde conceptos y modelos teóricos más actuales.

La motivación personal para iniciar esta investigación tiene que ver con el terrible descubrimiento del vacío conceptual que enfrenta un artista, un bailarín, un docente de la danza, cuando quiere poner en palabras sus experiencias con la práctica de la danza. Los viejos conceptos usualmente utilizados para tal propósito resultan obsoletos y no parece haber nuevos que los sustituyan, y que sean capaces de dar respuesta a los problemas que se plantean desde la danza. Ante tal vacío conceptual, y de una manera muy pragmática, me he dado a la tarea de emprender un andar por la filosofía. En este camino, y estableciendo un cercano diálogo con algunos filósofos, y en especial con Gilles Deleuze; le he robado a los filósofos la tarea de crear un concepto, en este caso el de cuerpo, para resolver un problema que si bien es personal, es también compartido por gran parte de los artistas danzantes de la actualidad.

Para construir el marco teórico tomamos prestados algunos conceptos planteados por Gilles Deleuze. Deleuze ha sido estudiado por muchos artistas contemporáneos debido a que ofrece, desde la filosofía, una alternativa para fundamentar la creación artística contemporánea. Esta es una de las razones por las que resulta muy pertinente retomar a Deleuze para estudiar la “danza nueva”. En su libro *Merce Cunningham. The modernizing of modern dance*, Roger Copeland dice que muchos de los conceptos planeados por Deleuze, tienen su contraparte práctica en las obras de Merce Cunningham, quien es el antecedente directo de la danza nueva.

A lo largo del texto retomamos varios conceptos de Deleuze, algunos relativos al cuerpo, otros relativos a la obra y otros más que el filósofo no relaciona directamente ni con el cuerpo ni con la obra artística, pero que nos sirven para definir nuestro concepto de cuerpo en relación a la danza nueva.

No pretendemos ser totalmente fieles a Deleuze. Nuestro texto, aunque está plagado de conceptos de él, no pretende ser una explicación o interpretación de Deleuze que permita un mejor acercamiento al autor. Lo que nosotros perpetramos en este texto es un hurto, un robo de los conceptos de Deleuze, que se acerca más a un acto criminal que a una glorificación del filósofo. Con esto queremos decir que no respetamos cien por ciento los conceptos robados, sino que al relacionarlos con la danza nueva, en ocasiones les agregamos u omitimos ciertos elementos a nuestra conveniencia. En la misma tónica irrespetuosa, encontramos relaciones entre los conceptos de Deleuze que no son planteadas por él, pero que a nosotros nos resultan útiles a nuestros fines.

Para construir nuestro concepto de cuerpo en la danza nueva, tomamos de Deleuze el concepto de cuerpo sin órganos, el cual, dicho sea de paso, ya el autor había robado a Artaud. También recuperamos la idea de los distintos tipos de estratificación del cuerpo y el concepto de rostridad. Con esto planteamos un primer bloque de nuestro concepto de cuerpo; pero viene una de nuestras traiciones, ya que en este momento retomamos un concepto planeado por José Gil: conciencia de cuerpo y lo relacionamos con otro concepto de Deleuze: rizoma. Todos estos conceptos constituyen el marco teórico que utilizamos para establecer nuestro concepto.

Pero el hurto continúa. Como nuestro concepto de cuerpo no está planeado en abstracto, sino relacionado con la danza nueva, para completarlo necesitamos abordar algunos elementos a partir de los cuales podemos construir el concepto de obra. Por esto, también tomamos prestados a Deleuze los conceptos de percepto, afecto, devenir, así como las ideas planteadas por el filósofo en torno al territorio y la memoria.

Finalmente, para completar el puente entre el concepto de obra y el de cuerpo, rescatamos el concepto de acontecimiento de Deleuze, y sus reflexiones en torno a los espacios liso y estriado, así como de la superficie en relación a la manada y lo anómalo.

Podemos detectar una inadecuación entre las herramientas teóricas existentes para pensar la danza y la danza nueva, pues aquellas no responden a un modelo teórico que tenga en cuenta los cambios que se han producido en los conceptos de cuerpo y de obra danzaria. Debido a esto, las preguntas centrales de nuestra investigación son:

1. ¿En qué sentido podemos decir que se han dado cambios en el concepto de cuerpo en la danza nueva?

2. ¿Cuáles podrían ser los parámetros categoriales para generar un nuevo modelo teórico, que estuviera en concordancia con los cambios que se han dado en el concepto de cuerpo?

Al plantear la primera pregunta nos estamos proponiendo problematizar los cambios que desde la danza nueva se han dado en el concepto de cuerpo. Con la segunda pregunta, queremos encontrar solución a una cuestión con la que comenzamos en este planteamiento del problema, que es pensar la danza nueva en concordancia con los presupuestos conceptuales que desde ella emanan.

1. Partimos del supuesto de que el cambio en el concepto del cuerpo que se da en la “danza nueva”, tiene como móvil fundamental la búsqueda de la recuperación del cuerpo, a partir del rechazo de la tendencia de la danza en Occidente de producir un extrañamiento del mismo. Dicha tarea, trae aparejada la responsabilidad de crearse un nuevo cuerpo, un cuerpo propio.

Existe una similitud entre lo que se está planteando desde la danza nueva en relación al cuerpo y el concepto inventado originalmente por Antonin Artaud y retomado por Gilles Deleuze de “el cuerpo sin órganos” como un cuerpo capaz de devenir.

Desde esta concepción, para construir el cuerpo del bailarín de la danza nueva, es necesario desarticular la estratificación del cuerpo, así como desbaratar la representación del cuerpo, la cual se convierte en un calco del mismo que lo fija a un estado impidiéndole devenir.

2. Para establecer los parámetros que nos podrían permitir la creación de un modelo teórico apropiado para pensar la danza nueva, debemos partir de lo que ella misma nos está planteando como problemático. Es necesario repensar el concepto de obra, e indagar en las

relaciones que se establecen entre los procesos de creación de la obra y los de creación de un cuerpo sin órganos. Para esto son claves los conceptos de devenir y acontecimiento.

Los objetivos que tenemos en esta investigación en relación a las preguntas planteadas en nuestro problema son:

1. Analizar por qué se puede decir que el concepto de cuerpo, que surge desde la danza nueva, busca la recuperación del mismo, frente a la tendencia de la danza en Occidente de producir un extrañamiento del cuerpo, mediante el análisis de las prácticas concretas de la danza nueva, y el planteamiento de un concepto de cuerpo adecuado a ésta danza.

2. Establecer las bases para la creación de un modelo teórico apropiado para pensar la danza nueva, a partir de la definición del concepto de obra y de las relaciones de esta con la conformación que hace de sí mismo el bailarín, al hacerse un cuerpo sin órganos.

El texto de está dividido en dos grandes capítulos, en el primero se establece un contexto histórico desde la danza, que sirve de material de apoyo a la reflexión desarrollada en el segundo capítulo. Éste último constituye el espacio en el que se establece un concepto de cuerpo apropiado a la danza nueva, y se esbozan algunos elementos importantes para el planteamiento de un concepto de obra que esté en concordancia con el concepto de cuerpo planteado. En este recorrido también se retoma constantemente la relación entre los elementos de un posible concepto de obra y el concepto de cuerpo.

El primer capítulo abre con una reflexión en torno a las grandes transformaciones que Merce Cunningham (quien es el antecedente directo de la danza nueva) hiciera a la danza. El siguiente párrafo aborda una danza que es contemporánea a la danza nueva y con la cual comparte algunos de sus postulados, se trata de la danza-teatro y su creadora, Pina Baush. Continuamos con la danza butô – la cual es retomada constantemente en el capítulo segundo – ya que, a pesar de tener grandes diferencias estéticas con la danza posmoderna norteamericana, constituye junto con ella un frente común en lo que se refiere al replanteamiento de los conceptos de cuerpo y de obra. Para finalizar abordamos la danza

nueva, desde su primera conformación como danza posmoderna en los años sesentas y setentas, hasta sus últimos planteamientos en torno a la improvisación como creación danzaria, y como una danza ya extendida en todo el mundo.

En el segundo capítulo tenemos cinco partes. La primera de ellas es la central, ya que es en la que se hace el planteamiento de los principales elementos del concepto de cuerpo en la danza nueva. En esta parte hablamos del cuerpo como un cuerpo sin órganos; de la rostrificación del cuerpo como una manera en que los estratos se adueñan del cuerpo, y de la necesidad de que el cuerpo sin órganos sea a la vez un cuerpo sin rostro. Finalmente abordamos la conciencia de cuerpo como una conciencia rizomática, que junto con la creación de un cuerpo sin órganos y sin rostro, completa nuestro concepto de cuerpo de la danza nueva.

La segunda parte del capítulo está dedicada a algunos conceptos que podrían ser claves para conformar un concepto de obra, y que ayudan a completar nuestro concepto de cuerpo. Estos conceptos, al permitir relacionar al cuerpo con la obra, nos hacen posible aterrizar nuestro concepto de cuerpo en la danza, que es nuestro objetivo primero de la investigación, pero también nos permite apuntalar un posible marco conceptual para la reflexión sobre la danza. En este mismo tenor, las tercera y cuartas partes del capítulo nos hablan de conceptos relativos al tiempo y al espacio con el fin de afianzar la relación de nuestro concepto de cuerpo y un posible concepto de obra que surgiera de los elementos planteados en la segunda parte del capítulo. En última parte del capítulo, sintetizamos todo lo expuesto en él, con el fin de presentar de manera sintética nuestro concepto de cuerpo.

Para terminar, en las conclusiones abordamos las problemáticas que surgieron a lo largo de la investigación, analizando en que medida los problemas fueron resueltos, y que tanto nuestras hipótesis fueron afirmadas o negadas por el desarrollo de la investigación. Finalmente planteamos las posibles líneas de investigación tanto filosóficas como danzarias que se derivan de esta investigación.

Capítulo I: La danza nueva en el contexto de la danza contemporánea

La danza nueva no es un movimiento homogéneo que podamos clasificar y describir con facilidad. Esto se debe principalmente a tres razones. Primero, se trata de un movimiento que todavía está vivo, no es un hecho cerrado de la historia. Segundo, los creadores, que podemos considerar dentro del movimiento de danza nueva, no responden a un manifiesto explícito que los guíe, y por lo tanto sus creaciones son heterogéneas entre sí. Tercero, si bien la danza nueva tiene sus orígenes en los Estados Unidos, en la actualidad se ha diseminado por todo el mundo, adoptando características singulares en cada sitio al que ha llegado.

Dada la dificultad de definir la danza nueva, para enmarcarla vamos a tomar dos rutas. Primero abordaremos los antecedentes directos que permitieron su aparición, anticipando ciertos rumbos que más tarde tomaría la danza nueva. Acto seguido retomaremos dos tipos de danza que son contemporáneas de la danza nueva, y con las que comparte algunos aspectos. Nos referimos a la danza-teatro que se originó en Alemania y a la danza butô que nació en Japón. La convivencia con estos dos tipos de danza es bastante amplia en la actualidad, pues así como la danza nueva, ambas también han saltado la frontera del país que les dio origen. Así, es fácil encontrar en un mismo sitio, por ejemplo en Latinoamérica, muestras de los tres tipos de danza, y en ocasiones las diferencias entre ellas ya no son del todo claras.

Finalmente describiremos algunas características de la danza nueva de modo general, pero también retomando ejemplos concretos de sus principales representantes. De esta manera haremos un panorama de lo que es la danza nueva sin aventurarnos a una definición, que dadas las características de esta danza, estaría desde un principio condenada al fracaso.

El nombre mismo de danza nueva es poco claro, pues aunque se refiere a una tendencia específica de la danza contemporánea, es conocida por distintos nombres. El origen de esta danza se puede encontrar en los Estados Unidos, concretamente en un grupo de jóvenes corógrafos que trabajaron en una iglesia llamada Judson.⁴ Este grupo definió la danza que hacían como postmoderna, por un marcado interés en no ser

⁴ Sobre el Judson profundizaremos en el tercer párrafo del presente capítulo.

asociados con lo que se conocía como danza moderna. Estaban interesados en crear una danza que se conformara desde nuevos presupuestos que poco tenían que compartir con los de la danza moderna.

“In dance, the term ‘postmodern’ came into use in the early 1960s, when Yvonne Rainer and other emerging choreographers used it to differentiate their work from that of the preceding generation – modern dance. By the midseventies, it had become a critical term to label a movement. Now, in the 80s, when the term has been theorized not only in the arts, but in cultural criticism generally, ‘postmodern’ has come to mean something quite different for dance – though clearly our current usage is an evolution from those original ruptures with the dance academy in the sixties.”⁵

Aún a la fecha y a pesar de las severas críticas que ha recibido el concepto de ‘postmoderno’, en los Estados Unidos esta danza se le reconoce como danza postmoderna. En Inglaterra se le llama danza nueva, en Francia danza actual, danza pobre en Alemania, y en América se le conoce como *Release*, que en realidad es el nombre de una técnica de entrenamiento utilizada por los bailarines de esta danza. Para no entrar en conflictos cuando nos refiramos a esta danza la nombraremos danza nueva.

I.1. Antecedentes de la danza nueva: Merce Cunningham

Para adentrarnos en los antecedentes de la danza nueva, tenemos que ubicarnos en los Estados Unidos a mediados del siglo XX, ya que ahí se dio un fenómeno en las artes que marcó una diferencia en relación a lo que se hacía en otros países, en especial en la creación danzaria. Nos referimos, por supuesto, al abstraccionismo.

Como principal exponente del expresionismo abstracto en la pintura tenemos a Jackson Pollock, quien con su *action painting* incluyó el movimiento corporal en la pintura, pero sin pretender representar o referir nada, simplemente se trataba de dejar una

⁵ BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*, pág. 301. Traducción: En la danza, el término “postmoderno” empezó a usarse a principios de los 60’s, cuando Yvonne Rainer y otros coreógrafos emergentes lo usaron para diferenciar su trabajo de los de la generación precedente de la danza moderna. A mediados de los setentas, se convirtió en un término crítico para etiquetar un movimiento. Ahora, en los ochentas, cuando el término ha sido teorizado no sólo en las artes, sino también en el criticismo cultural, “postmodernismo” generalmente viene a significar algo muy diferente para la danza, aunque claramente, el uso corriente es una evolución de aquellas rupturas originales con la danza académica de los sesentas.

impresión de un movimiento corporal. Con esto, la pintura se convirtió en una acción viva, que ponía el acento no tanto en resultado final de la obra, sino en el proceso de creación de la misma como un acto vital.

En la danza, desde la perspectiva del ballet, tenemos a George Balanchine quien con su idea de la danza pura se puede catalogar como coreógrafo abstraccionista. Balanchine comenzó su carrera en los Ballets Rusos de Diaguilev; ahí estuvo en contacto con Léonid Massine, quien fue el primer coreógrafo en el siglo XX en crear obra danzaria abstracta a la que denominaba *ballet sinfónico*. Sin embargo, fue Balanchine quien llevó el abstraccionismo a sus últimas consecuencias. Balanchine realizó también coreografía durante su estancia en los Ballets Rusos de Diaguilev, pero no fue sino hasta llegar a los Estados Unidos cuando se encontró con tierra fértil para desarrollar ampliamente sus ideas, inclinándose irremediabilmente hacia el abstraccionismo.

Otro importante exponente del abstraccionismo en la danza norteamericana de mediados del siglo XX es Alwin Nikolais. El también trabajó a partir de la eliminación de la historia o los personajes que determinan la danza, pero se diferencia de Balanchine en el lugar que le otorga a los bailarines. Balanchine elimina todo elemento escénico que pueda distraer la atención del cuerpo de sus bailarines. En cambio Nikolais, desde su abstraccionismo, da la misma importancia a todos los elementos que conviven en la escena, sin priorizar al bailarín. Incluso busca la deshumanización de la figura del bailarín.

Nikolais se reveló contra la presencia humana que había predominado la escena. Concebía la escena más que como un sitio para enmarcar las acciones y la figura humana, como un espacio de confluencia de luces, elementos plásticos y música, donde la figura humana es sólo un elemento más.

Nikolais no quería eliminar la emoción, sin embargo no parte de ella para la construcción del movimiento. Él mismo decía que no le interesaba representar objetos reales, sino más bien dibujar y jugar, en escena, con texturas, colores etc. En esto se diferencia ampliamente de Merce Cunningham.

A pesar de la importancia que tuvo, no es el abstraccionismo en sí mismo un antecedente de la danza nueva, sino que fue una tendencia, muy marcada en los Estados Unidos, que influyó decididamente a quien sí es nuestro primer antecedente directo:

Merce Cunningham.⁶

Merce Cunningham nació en 1919, comenzó su trayectoria en la danza trabajando con Martha Graham. Fue primer bailarín de la compañía de Martha de 1939 a 1945. Sin embargo, su aporte más importante a la danza lo realizó como coreógrafo cuando se independizó de su maestra. A Merce se le puede ver como punto de viraje en la historia de la danza, entre las pioneras de la danza moderna norteamericana Loïe Fuller, Ruth St Denis, Martha Graham, y Doris Humphrey, y lo que sucedería en la danza en la segunda mitad del siglo XX.

Una de las primeras cosas que Merce cuestionó a la danza moderna es que aún cuando había realizado una ruptura a nivel de lenguaje con relación a la danza académica (ballet), conservaba muchos elementos que heredaba de ella, por ejemplo su relación con la música y el manejo del espacio escénico, que continuaba encerrado en teatros a la italiana.

A lo largo de su trayectoria, Cunningham trabajó con distintos artistas visuales y músicos. La relación que establecía con ellos en la creación era de paridad, es decir, que no había un arte que primara. Por esto se puede decir que sus obras son interdisciplinarias. La colaboración de Merce con estos artistas tuvo dos consecuencias: por una parte lo llevó a modificar decididamente el modo en que la danza se relacionaba con otras artes en escena⁷; en segundo lugar, incidió en la manera que tenía el coreógrafo de concebir la danza, ya que Cunningham se adueñó de algunas ideas propuestas por sus colaboradores y las llevó también al ámbito de la danza. La relación de trabajo más importante que tuvo Merce, fue con el músico John Cage, de quien recibió una influencia que cambió radicalmente el rumbo de su trabajo.

Cage fue uno de los músicos más revolucionarios del siglo XX, inventó el piano preparado y cambió la manera de entender la música. Estaba interesado en el budismo

⁶ En los años sesentas y setentas, una de las principales características de la danza nueva fue el abandono casi radical de lo narrativo en escena. Los coreógrafos no se autodefinían como abstraccionistas. Sin embargo, retomando las propuestas de Merce, incursionan en la experimentación con el movimiento dejando de lado toda intención narrativa.

⁷ Es común que exista una jerarquía de las artes en la escena. En muchas ocasiones la música está al servicio de la danza, ayudando a acentuar los puntos climáticos de está. En otras ocasiones, como las *óperas ballets* de la época del Rey de Francia Luís XIV, es la danza quien ayuda a esclarecer el contenido narrativo de la música. Lo mismo ocurre con los elementos plásticos en la escena, tienden a ser utilizados para crear el entorno en el que se desarrolla la danza o para caracterizar personajes. Este es el tipo de relaciones jerárquicas que Merce abandona.

Zen, de donde tomó elementos que llevó a su creación musical, tales como la idea de aleatoriedad y el azar.

La estructura de las obras de Cage es muy singular, ya que creaba las distintas partes de manera independiente, y el orden en que eran interpretadas en cada ocasión era distinta, la elección dependía del azar, para lo cual utilizaba el *I Ching. Libro de las mutaciones*. Así la obra no estaba concluida y cerrada de antemano y su presentación era aleatoria. Cage también incluyó la idea de la música indeterminada en donde era al final el espectador quien realizaba la obra. Cunningham retomó estos elementos y los aplicó a la creación dancística, para lo cual necesitó eliminar la determinación dramática que hasta ahora había predominado en la danza⁸.

Merce trabajó con Cage en el Black Mountain College, sitio que funcionó como centro de reunión de los artistas más vanguardistas del momento, y en donde se sentaron las bases para el desarrollo posterior de muchos de los artistas que trabajaron ahí. En el Black Mountain College, Cage expuso sus ideas en relación al ruido entendido como material para la música: la música no debía ser distinta que la vida sino ser parte de ella. Merce presentó varios trabajos en los que, junto con Cage, incursionó en el performance.

En sus estancias en el Black Mountain College, Cunningham conoció a Rauschemberg, quien se convertiría también en uno de sus colaboradores más destacados. Uno de los puntos de coincidencia más importantes entre ambos artistas era el interés por que la escena fuera un acontecimiento⁹; a ambos les interesaba la instantaneidad, el momento presente. A Rauschemberg le interesaba también el performance de manera que en ocasiones, al tiempo en que los bailarines desarrollaban su danza, él realizaba un performance.

Así como la relación de trabajo entre Merce Cunningham y John Cage fue determinante, también lo fue la colaboración de Cunningham con Robert Rauschemberg y posteriormente Jasper Johns, a quien el mismo Rauschemberg invitaría a trabajar con la

⁸ La determinación dramática que Merce puso a un lado, es aquella que prioriza de la narración de una historia y que incrusta a la obra en un tiempo cronológico y lineal. Las exploraciones de Cunningham con el azar, lo llevaron a la necesidad de salir de este tiempo cronológico para permitir que la indeterminación penetrara la obra.

⁹ El concepto de Acontecimiento marcó decididamente la producción danzaria no solo de Merce Cunningham sino de la danza nueva, y su definición y análisis es importante para esta investigación pues tiene una ingerencia directa en el concepto de Cuerpo. Por lo anterior este concepto es retomado y desarrollado más ampliamente en el capítulo II.

compañía, convirtiéndose después en su sucesor, en el trabajo con Merce Cunningham.

Rauschemberg hacía los diseños de escenografía para las obras y trabajaba con la iluminación, pero estas colaboraciones eran muy singulares. Merce no sabía cómo sería la obra definitiva hasta el momento antes de empezar la función, ya que retomando la idea de Cage de componer a partir de estructuras aleatorias, utilizaba el azar en la consulta del *I Ching*, para establecer cada día la estructura de la obra. Por su parte, Rauschemberg tampoco sabía cómo sería la obra danzada y creaba su iluminación de manera independiente, sin tomar en cuenta dónde se encontrarían los bailarines y que estarían haciendo con exactitud. Así las obras abrían un gran campo de posibilidades totalmente indeterminadas en las que predominaba el acontecimiento.

Jacques Baril nos dice respecto de la relación entre ambos artistas: “Las personalidades de Cunningham y Rauschemberg son cercanas y complementarias. Principalmente, ambos conciben la creación como el reflejo instantáneo de una impresión o como dictada por el acontecimiento inmediato.”¹⁰

I.1.1. Las principales aportaciones de Merce Cunningham

La colaboración de Merce Cunningham y John Cage fue muy singular debido a la manera en que ambos entendían la relación entre la música y la danza. A Merce le interesaba que el diálogo con la música fuera más libre, que sucediera más como un acontecimiento, un encuentro casual en el que pudieran surgir de manera azarosa infinidad de relaciones no previstas. Con esto Merce trastocó la usual relación entre música y danza, que se caracterizaba por desarrollarse en una suerte de dependencia o determinación mutua, en la que ya todo estaba definido.

Cage componía la música que sería utilizada en la danza, sin conocer lo que sucedería en la coreografía y por su parte Merce componía sin saber cómo sería la música. El método aleatorio que ambos utilizaban para determinar la estructura final de la obra en cada función, agregaba un elemento más a la indeterminación, que impedía fijar las relaciones entre la música y la danza.

Merce introdujo transformaciones en la manera de concebir dos elementos que son

¹⁰ BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*, pág. 238.

esenciales en la conformación de la danza, el tiempo y el espacio. En el tiempo lo hizo con la eliminación de la relación de dependencia entre la música y la danza. En el espacio, Merce estaba interesado en eliminar la costumbre que tenían los coreógrafos de dirigir constantemente el ojo del espectador a voluntad, mediante el establecimiento de puntos de prioridad en el escenario.

Para Cunningham la escena es más un espacio vital en el que suceden muchas cosas a la vez sin que exista entre ellas una que sea más relevante, por lo tanto todas las jerarquías del espacio escénico fueron eliminadas en sus obras. En vez de existir un centro hay una multiplicidad de centros. Cada individuo era considerado como el centro del universo. El tradicional manejo de un solo frente, que la danza había adoptado por las características del teatro a la italiana al que usualmente es confinada, también fue roto, pues Merce no priorizaba ningún frente. Con frecuencia Cunningham llevó a la danza a espacios alternativos no contruidos ex-profeso para ella.

Para Cunningham, no se trata ya de considerar un punto central alrededor del cual se organiza el conjunto, como nos lo sugiere la perspectiva euclidiana, sino por el contrario, se trata de tomar en consideración una infinidad de puntos equivalentes como lo sugiere el universo de Einstein.¹¹

Con estos cambios, el espectador se ve obligado a hacer viajar su mirada y, así como en la calle, elegir qué ver. Aquí vemos cómo los elementos de lo aleatorio y el acontecimiento se vuelven a introducir, esta vez en la percepción de la obra.

Merce liberó a la danza de los principios de la “buena coreografía”. El trabajó a partir de la idea de indeterminación propuesta por Cage y la llevó a muchos aspectos de la danza. En el caso del espacio logró abrirse a la indeterminación, a partir del manejo de muchos centros de acción. También se valió del método aleatorio para definir no sólo la estructura final de la obra, sino también los desplazamientos de los bailarines en el espacio. Todo esto se decidía justo al comenzar la función, mediante la consulta de I Ching con lo cual era el azar quien terminaba la obra.

Esta manera de crear la obra les requería a los bailarines un alto grado de concentración, ya que no conocían de antemano la obra que bailarían. Al componer una

¹¹ SCHOONEJANS, Sonia (1998): *Un siglo de danza 1830 - 1990*, pág. 56.

obra sin un centro que guíe al espectador a algún fin, Merce le requería al público el mismo nivel de concentración que a sus bailarines. Observar la obra resultaba de gran complejidad, ya que al tener que decidir en todo momento hacia donde dirigir su percepción, el público se veía obligado a convertirse automáticamente en un co-creador activo.

En la obra de Cunningham, la música se sucede paralelamente con la danza, estableciendo una relación de paridad en la que ambas conservan siempre su independencia. Lo mismo ocurre en relación a los elementos plásticos en la escena: ellos no establecen una relación jerárquica con la danza, ni la determinan, ni la apoyan, simplemente conviven con ella. La idea de vestuario también cambia, pues Merce no trata en ningún momento de caracterizar un personaje, o de comunicar algo a través de la vestimenta, utilizaba simplemente ropa de trabajo o ropa de la vida cotidiana.

Cunningham estaba también interesado en la inmediatez, le interesaba más el proceso de creación que el resultado mismo. En la danza, muy comúnmente se busca superar la transitoriedad mediante la creación de una estructura coreográfica que pueda ser repetida, de esta manera se pretende fijar la obra. Por el contrario Merce toma la cualidad transitoria de la danza y no solo la acepta, sino que la aprovecha llevándola a sus últimas consecuencias. Con su método aleatorio pone el acento en el instante mismo de la obra y elimina toda pretensión de permanencia.

La idea de lo aleatorio que utiliza Cunningham, más que ser un método de composición es una manera de entender el mundo y la danza. Se trata de eliminar de la danza toda determinación que no sea la danza misma, el movimiento mismo. Devolviéndole al movimiento la libertad de incrustarse en el momento presente, en el instante. El movimiento surge de si mismo y no de nada ajeno al él y no tiene pretensiones de convertirse en algo más.

À propos de la danse contemporaine - je parle ici de la danse de concert - je pense que c'est la relation avec l'immediate de l'action, l'instant unique, qui donne le sentiment de liberté humaine. Un corps lancé dans l'espace n'est pas une idée de la liberté de l'homme: c'est un corps lancé dans l'espace.¹²

¹² MICHEL, Marcelle, GINOT, Isabel (1998): *La danse au XX siècle*, pág. 135. Traducción: A propósito de la danza contemporánea – refiriéndome a la danza de concierto – pienso que es la relación con la inmediatez

En sus obras escénicas Merce buscaba que existiera una multiplicidad de centros, con lo que obligaba al espectador a seleccionar qué ver y quitaba al coreógrafo el control absoluto sobre la construcción de la obra. Esta idea la conservó en una etapa ya madura de su carrera, en la que se interesó por el video-danza. Al comenzar a trabajar con el video, Cunningham descubrió que una sola cámara o varias pero enfocándose en un mismo punto, determinarían demasiado la obra. Él estaba interesado en que al filmar se respetara la idea de indeterminación en la creación, por lo que decidió realizar filmaciones simultaneas con tres cámaras ubicadas en triángulo, que no seguían al bailarín ni guiaban, a través del encuadre, la percepción del espectador hacia un punto determinado. Esto en concordancia con la concepción espacial que el coreógrafo tenía en las obras escénicas.

Así como Cunningham estaba interesado en eliminar la determinación de la música, del espacio o de la estructura coreográfica sobre la danza, también eliminó toda determinación dramática que pudiera pesar sobre la obra dancística.

Merce quería eliminar el control conciente que el coreógrafo tenía tradicionalmente sobre la escena, para así dar paso al acontecimiento. Él consideraba que la historia en la obra era exactamente lo contrario al acontecimiento, ya que por su desarrollo necesariamente lineal y cronológico definía todas las acciones de la escena.

Cunningham había finalmente liberado a la danza de todo aquello que le resultaba accesorio y la presentaba en sí y por sí misma, en su más variada posibilidad, sin fijarla en el espacio, sin controlarla por medio de la música, sin guiarla por una narración o un sentimiento y sin dejar que el tiempo la delimitara de forma alguna.¹³

Una de las razones por las que Cunningham pudo utilizar la aleatoriedad en la danza, es precisamente porque eliminó todo deseo de que la danza comunicara algo o refiriera algo. Eliminó toda noción de personaje e incluso buscó exiliar a las emociones de la escena. “Al bailarín no le corresponde ningún papel particular, conservará siempre su carácter de simple individuo que se desplaza naturalmente por un espacio real presidido

de la acción, el instante único, el que da el sentimiento de libertad humana. Un cuerpo lanzado hacia el espacio no es una idea de la libertad del hombre: es un cuerpo lanzado hacia el espacio.

¹³ ABAD CARLÉS, Ana (2004): *Historia del ballet y de la danza moderna*, pág. 312.

exclusivamente por elementos fortuitos.”¹⁴

Merce Cunningham “Descarta la idea de que la danza sea una narración gestual de temas anecdóticos basados en la literatura o la mitología o en ideas de la imaginación novelesca. Cunningham rompe con toda noción de romanticismo. Para él, la danza no debe ser un medio de evocar, al igual que excluye de sus composiciones toda motivación presentida.”¹⁵

La revolución danzaria que vendría en la segunda mitad del siglo XX dependió, en buena medida del trabajo realizado por Cunningham. ÉL liberó a la danza de muchas de las determinaciones que pesaban sobre ella desde el surgimiento de los ballets de corte en el siglo XVI, siendo una de las más fuertes la determinación dramática. Merce llevó a la danza a un punto cero desde donde era posible volver a comenzar. Es por esto que la danza puede dividirse en antes y después de Cunningham.

Merce negó que la danza tuviera que tener un referente fuera de ella, negó las formas miméticas; sin embargo conserva la forma. Lo que surge inmediatamente como pregunta es: ¿cómo es posible conservar la forma sin conservar el significado del movimiento? José Gill encontró tres estrategias que siguió Merce que le permitieron realizar este, aparentemente contradictorio, salto. En primer lugar el descentramiento del espacio escénico, en segundo lugar la separación entre la música y la danza y finalmente la transformación del lenguaje corporal.

Merce realizó una crítica a los lenguajes que utilizaban la danza moderna y el ballet, pues en ambos casos el movimiento surgía de impulsos interiores o exteriores. En los dos tipos de danza se quería expresar algo ajeno al movimiento mismo, ya fuera una historia o una emoción interna, y de ahí se buscaba el movimiento. Cunningham estaba buscando el movimiento puro, por lo que tuvo que deshacerse de estos lenguajes y crear uno nuevo.

Pero también le fue menester desechar los métodos por los cuales se construían estos lenguajes. De otra manera corría el peligro de hacer lo que hizo la danza moderna, que creó lenguajes nuevos para la danza, pero que se construyeron sobre los mismos presupuestos sobre los que se había construido el ballet, dando por resultado una

¹⁴ BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*, pág. 232.

¹⁵ Op. cit., pág. 234.

transformación superficial más no de fondo.

Gill nos dice que una vía que Cunningham empleó para realizar esta labor, fue tratar de eliminar esa sensación de organicidad que predominaba en los lenguajes anteriores. Para esto, Merce buscó desarticular el cuerpo, a partir de trabajar de manera independiente con los distintos segmentos corporales, dirigiéndolos hacia diversas direcciones. Con esto le fue posible desintegrar la estructura significativa de un cuerpo organizado. Otra manera de eliminar esa sensación de organicidad fue mediante el desplazamiento del centro de equilibrio. Con esto Merce buscaba descentrar el cuerpo, quitarle a la columna vertebral la función rectora que hasta ese momento había tenido. Así, fue posible aplicar al cuerpo la idea de los muchos centros que Cunningham utilizaba en el espacio.

Merce construyó su lenguaje a partir de pequeñas estructuras, unidades de movimiento que eran totalmente inexpresivas. Frases de movimiento desde las cuales surgía todo lo demás. Se trataba de realizar una desestructuración y una reestructuración del lenguaje corporal, con la cual se pudieran eliminar todas las significaciones arbitrarias del movimiento.

Merce trató de crear un espacio escénico en donde todo pudiera acontecer sin determinaciones exteriores o interiores como nos explica Gill:

No interior: despoja a experiência do bailarino dos seus elementos representativos ou emocionais enquanto motores do movimento (bailado e dança moderna). Como o consegue? Obrigando a atenção do bailarino a concentrar-se no movimento puro, quer dizer na <<gramática>>. Ou seja: *a consciência do corpo* (awareness) fixa-se na energia, nas articulações, nos movimentos, e de modo nenhum nas emoções ou nas imagens de uma narrativa (situação em que a consciência governa a consciência do corpo; em Cunningham, a consciência do corpo governa a consciência).¹⁶

¹⁶ GIL, José (2001): *Movimento total o corpo e a dança*, pág. 41. (En adelante MT) Traducción: Desde el interior: despoja a la experiencia del bailarín de sus elementos representativos o emocionales en cuanto motores de movimiento (bailado en danza moderna) ¿Cómo lo consigue? Obligando a la atención del bailarín a concentrarse en el movimiento puro, es decir en la <<gramática>>. Es decir: la conciencia de cuerpo (awareness) se fija en la energía, en las articulaciones, en los movimientos, y de ninguna manera en las emociones o en las imágenes narrativas (situación en que la conciencia gobierna la conciencia de cuerpo; en Cunningham, la conciencia de cuerpo gobierna la conciencia).

En el capítulo II de hay una parágrafo en el que se aborda el tema de la conciencia del cuerpo, ya que es uno de los temas recurrentes de la danza nueva, que determina no solo muchas de las prácticas concretas de la danza sino también la concepción misma del cuerpo.

Cunningham era conciente de que el movimiento tiende a desencadenar emociones, por lo que buscaba que sus bailarines se concentraran en la gramática del movimiento y que en ella misma radicara todo el sentido del movimiento sin más. Para romper el vínculo entre movimiento y emoción, Merce elimina la relación que tenía el movimiento con el ritmo de la respiración, que es un desencadenante natural de la emoción. No buscaba que el movimiento surgiera ni de la respiración, ni del latido del corazón o de ningún otro impulso de la estructura rítmica del propio cuerpo. Esta intensión es muy similar a la propuesta por Antonin Artaud, quien quería eliminar las determinaciones culturales del cuerpo, y no encontró otra manera de hacerlo mas que rompiendo las mismas estructuras físicas que lo componen como un cuerpo orgánico.

El cuerpo del bailarín en Cunningham se convierte en un compuesto, no como un cuerpo empírico, sino como una multiplicidad de cuerpos virtuales, cuerpos monstruosos con posiciones en las que los miembros son divergentes, en las que ya no se reconoce un cuerpo orgánico. El cuerpo monstruoso es la negación del cuerpo orgánico. Con estos cuerpos se crea un espacio de coexistencia de series heterogéneas, que permanecen en un tiempo-espacio vacío, ya que no tienen relación de dependencia ni con el tiempo medido, ni con un espacio específico¹⁷.

A pesar de todo esto, la visión de Merce en relación al movimiento, de alguna manera todavía pertenece a la danza moderna, debido a su inflexible intento de controlar el movimiento, y a que no explora la individualidad del bailarín como sujeto. Merce está todavía demasiado preocupado por la forma. Nunca soltó su apego a la técnica, sus bailarines tenían una sólida formación técnica, y aún cuando en ocasiones realizaban movimientos de la vida cotidiana en la escena como caminar o correr, en todo momento conservaban la apariencia de bailarines, no eran cuerpos cotidianos lo que él mostraba. Esta tarea le correspondería a la siguiente generación, con representantes como Paul Taylor.

Si bien Merce Cunningham fue quien introdujo la idea de quitar al coreógrafo el control total de la coreografía, todavía conserva cierto control sobre los bailarines. Él no

¹⁷ Esta noción de cuerpo monstruoso aparece en el segundo capítulo relacionada con el concepto de *cuerpo sin órganos* de Deleuze.

concebía la posibilidad de intercalar la improvisación con la coreografía o de entregarse totalmente a la improvisación. La idea de acontecimiento que Merce buscaba constantemente, curiosamente no se llegó a introducir en el cuerpo de sus bailarines, quienes debían responder siempre a un diseño corporal muy determinado. Esta tarea le tocaría a la siguiente generación de coreógrafos, quienes democratizaron la coreografía, convirtiendo a los bailarines en coreógrafos al introducir la improvisación en la escena, cosa que sería una de las características de la danza nueva.

Al comienzo de este texto, retomamos a George Balanchine como uno de los coreógrafos abstraccionistas que estaban en activo cuando Merce se independizó de Martha Graham. Se pueden encontrar ciertas coincidencias entre Balanchine y Cunningham. Ambos trabajaron con la danza pura y eliminaron la dependencia de la danza de historias, personajes o impulsos emocionales, desde donde se creaba anteriormente la obra danzaria, y en cambio se recrean en el diseño corporal. Ambos crearon una manera particular de entender y desarrollar el lenguaje corporal, ambos gustaban de la precisión y claridad en el movimiento y asocian la inteligencia corporal a dicha claridad.

Sin embargo, existen grandes diferencias entre ambos. Primero, la idea de Merce de superar la dependencia de la danza con la música; segundo, el manejo descentralizado del espacio que utiliza Merce, y tercero, la importancia que éste le da a dejar surgir el acontecimiento y la instantaneidad en la escena. Todas estas características que diferencian a Balanchine de Cunningham, son las que sirvieron de punto de partida a la danza nueva. En ella la búsqueda de la abstracción no fue fundamental por sí misma, y tampoco el deseo de crear un diseño corporal preciso, pero si podemos encontrar la idea de la obra como un acontecimiento, llevada incluso más lejos de lo que alcanzó Cunningham. También podemos observar como, al liberar la danza de muchas de sus determinaciones, Merce Cunningham permite a la siguiente generación concebir la creación danzaria fuera de la representación.

I.2. Pina Bausch y la danza-teatro

Vamos a adentrarnos ahora en la danza-teatro que es una de las formas escénicas que surgieron en la segunda mitad del siglo XX y que sigue teniendo mucha fuerza en todo el mundo. Analizar la danza-teatro puede servirnos como un punto de comparación con la danza nueva, pues al ser contemporáneas comparten ciertas búsquedas y transformaciones, aunque sus resultados en términos de propuesta escénica son muy diferentes.

La danza-teatro surgió en Alemania en los años setentas, y es una danza que estuvo en sus orígenes determinada por las experiencias del nazismo y la segunda guerra mundial. La posguerra, época de reconstrucción, fue también para Alemania un momento de revisión de lo que había significado el nazismo en términos culturales. La danza-teatro no quedó fuera de esta reflexión, ya que sus principales exponentes crecieron viviendo todo este proceso de auto-análisis por el que estaba pasando la Alemania de la posguerra.

Antes de la segunda guerra mundial Alemania había sido una de las capitales de la danza moderna. Personalidades como Rudolf Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss marcaron el rumbo de lo que se conoce como danza expresiva o expresionista alemana. Con el nazismo y la segunda guerra mundial esta danza se vio diezmada, sin embargo tuvo marcadas influencias en dos tipos de danza que surgieron después de la guerra, la danza-teatro en Alemania y la danza butô en Japón.

A pesar de ser la danza-teatro la heredera directa de la danza expresiva alemana, también recibió influencias de las transformaciones que realizó Merce Cunningham con la eliminación de todo aquello que no le era esencial a la danza. La brecha que dejó abierta Merce permitió a la danza-teatro encaminarse a nuevas exploraciones, nuevas posibilidades de la escena.

Hay quienes, como Rodolfo Oregón, ven en la danza-teatro un tipo de danza en la que la frontera entre la danza y el teatro se desdibujan. Pero la danza teatro va más allá de borrar las fronteras, ya que se planea a sí misma como una nueva forma de arte escénico que no es ni danza ni teatro en su sentido original, ni tampoco pretende ser la unión de ambas.

Antes de la danza-teatro, la danza moderna se había preocupado por crear un lenguaje de movimiento a partir del cual fuera posible crear la obra. En las diferentes épocas se puede reconocer la gran preocupación por definir las características que debía tener este lenguaje, ya que sin él la danza se vería a sí misma desprovista de sus posibilidades expresivas. Incluso en un caso extremo como el de Merce Cunningham, quien no buscaba que la danza expresara nada, la creación de un lenguaje corporal propio jugaba un papel central para la confección de obras, en las que el bailarín pudiera eliminar las emociones del escenario.

La danza-teatro ha transitado por un camino muy diferente, se ha convertido en una suerte de exploración de la condición humana, en donde el movimiento académico desaparece y el movimiento de la calle irrumpe en el escenario sin recubrimientos. Esta danza presenta en escena las problemáticas de la vida cotidiana, para lo cual hecha mano de todo cuanto requiera sin importar si se trata de un movimiento danzario o de cualquier otro tipo de movimiento. Elimina la idea del buen uso del cuerpo. Trata constantemente de conservar la individualidad del bailarín con sus propios impulsos y maneras de abordar el movimiento.

En tardía coincidencia con los postulados de la puesta en escena teatral, la danza brinda por primera vez en su historia visiones individuales liberadas del marco preestablecido por la tradición, de sus convenciones y de la técnica que les es consustancial, llámense ballet clásico o danza moderna.¹⁸

La creadora de la danza-teatro es Pina Bausch, quien es una de las artistas más sobresalientes del siglo XX. Ella nació en Alemania en 1940, estudió directamente con Kurt Jooss quien fue uno de los principales representantes de la danza expresiva alemana. Si bien fue Pina Bausch quien llevó a escena y desarrollo la danza-teatro, el nombre fue acuñado por Kurt Jooss.

El contacto de Pina con Jooss, la puso en relación con todo el legado que dejó Rudolf Laban, de quien Jooss fuera alumno. Laban fue el principal teórico de la danza de comienzos de siglo, creó toda una teoría del movimiento. Planteó los fundamentos de la

¹⁸ OBREGÓN, Rodolfo (2003): *Utopías aplazadas – Últimas teatralidades del siglo XX*, pág. 97.

danza en la primera mitad del siglo XX, que conectaban a la danza alemana con una fuente expresiva que desde sus inicios conecta a la danza con el teatro.

Pina Bausch vivió en Los Estados Unidos de 1959 a 1962 donde estudió con Antony Tudor, Paul Taylor y José Limón. En este periodo Pina vivió la experiencia del surgimiento del movimiento postmoderno. Vio como el teatro y la danza norteamericanos dieron un viraje, centrándose más en la propia experiencia de vida de los actores y bailarines, dando una importancia vital a la improvisación. Pina Bausch, de una manera muy particular, también puso su atención en la experiencia personal de sus bailarines, convirtiéndose ésta en una de las principales características de su trabajo.

En 1962 regresa a Alemania por invitación de Jooss a participar como bailarina en su compañía, pero los intereses de Pina Bausch ya estaban encaminados. Su primera coreografía la realizó en 1968. En 1971 le comisionaron una coreografía en el Tanztheater de Wuppertal. Dos años más tarde, y hasta la fecha, se convirtió en la directora de este teatro.

En el *Wuppertal Tanztheater* es en donde Pina realmente tuvo la posibilidad de comenzar las experimentaciones que la llevarían a lo que hoy se conoce como danza-teatro – la cual además cambiará todo el panorama de la danza en el mundo. Las primeras obras de los años 70's eran más líricas, más a la manera de las obras de Jooss y la danza expresiva alemana con su gran dramatismo. Pero poco a poco Pina fue una transformando radicalmente su creación. Hubo una época en que las obras de Pina fueron altamente provocadoras, pero a últimas fechas ella ha virado hacia una cualidad más poética.

I.2.1. Las principales aportaciones de Pina Bausch

Quizá lo más sorprendente en Pina Bausch sea la manera que tiene de trabajar con sus bailarines. Pero esta metodología está relacionada con lo que Pina quiere poner en escena y la manera en que quiere que aparezca. A ella le interesa trabajar con las relaciones humanas o la imposibilidad de estas, que se vive como angustia. Saca a la luz los conflictos y dificultades de las relaciones humanas, la moral, los convencionalismos, la hipocresía. Se recrea en especial con relaciones de género tomando temas como el erotismo y la violencia en la relación hombre mujer, donde la figura femenina es

priorizada, dejando ver siempre una tendencia feminista de denuncia al machismo.

Para llevar esto a escena Pina no se sirve de la representación teatral a la manera convencional, sino que extrae del inconsciente de sus bailarines, lo que estos temas provocan en ellos. Trabaja con las historias de infancia de sus bailarines y con experiencias que se esconden, sobre todo selecciona aquello que se relaciona con historias taciturnas, sombrías, melancólicas y mórbidas.

El manejo de la idea de representación en la danza, en la que se entiende que la obra es un signo que siempre tiene un referente ya sea en la realidad o en la fantasía, fue dejado de lado en casi toda la danza de la segunda mitad del siglo XX. Esto comienza con Merce Cunningham, quien centrándose en el movimiento corporal abandona la narratividad de la danza. Pina Bausch también replantea el asunto, aunque desde una óptica muy distinta de la propuesta por el corógrafo norteamericano. Para ella, la obra no es un símbolo al que tenga que corresponder un referente fuera de ella, sino que es autoreferencial. De la misma manera los bailarines cuando están en escena no representan un personaje sino que se refieren a ellos mismos y a sus propias experiencias de vida.

El trabajo de Pina no es para nada teatral en el sentido habitual de lo teatral, ya que aunque se utiliza la palabra en escena no existe la noción de personaje o de historia, los bailarines no representan ningún personaje y tampoco representan un comportamiento. En escena se presentan ellos mismos relacionándose con sus propios impulsos, recuerdos y respuestas reflexivas a ciertas situaciones planteadas por Pina Bausch. Cuando observamos las obras de Pina Bausch estamos en presencia de expresiones vivas, ya que nos ponen directamente en contacto con las experiencias de vida los bailarines reales que tenemos delante. El espacio escénico se vuelve un espacio de la memoria autobiográfica dónde el bailarín conversa a la vez con el público y con el mismo.

Avec le temps, Pina Bausch est devenue la conscience d'une Europe en décomposition. De pièce en pièce, elle raconte l'homme aux prises avec l'communicabilité, l'incapacité à évoluer de chaque individu, bloqué dans le temps de son histoire – souvent, son enfance jamais dépassée – ou de l'Histoire – les années cinquante, période de l'enfance de la chorégraphie.¹⁹

¹⁹ MICHEL, Marcelle, GINOT, Isabel (1998): *La danse au XX siècle*,. pág. 172. Traducción: Con el tiempo, Pina Bausch devino la conciencia de una Europa en descomposición. De pieza en pieza, ella cuenta del

Pina Bausch cambia la idea que tradicionalmente tiene la danza de coreografía²⁰, ella no es quien crea el movimiento o las acciones que suceden en escena, sino que estos surgen en los ensayos con los bailarines. Cuando Pina Bausch llega al ensayo no viene con algo determinado que quiere que hagan sus bailarines. Tiene una idea de lo que quiere que surja en las improvisaciones debido a que tiene un tema para la obra, mas no llega con una predeterminación de lo que ocurrirá en términos escénicos. Cuando los bailarines comienzan a improvisar, ella sabe detectar cuando estas improvisaciones van por el camino que ella estaba esperando, entonces comienza a seleccionar las escenas que conformarán la obra final.

Cuando Pina Bausch va a comenzar a trabajar con una nueva obra, no parte de una idea de cómo va a ser ésta al finalizar el proceso de creación. De hecho, no se preocupa inicialmente de las acciones escénicas que estarán presentes en la obra. Ella comienza a trabajar con una idea sencilla pero clara, que funciona como núcleo alrededor del cual va creciendo la obra, a través de las improvisaciones de sus bailarines.

Las improvisaciones comienzan con una serie de estímulos que la mayoría de las veces es una pregunta o una frase propuesta por Pina, a la cual deben responder los bailarines con improvisaciones. Las preguntas tienen el objetivo de desatar series de asociaciones que surgen de lo que la misma frase sugiere, pero que inevitablemente incluyen la experiencia de vida del bailarín que da la respuesta. Las preguntas se proponen como un estímulo para empujar a los bailarines a explorar en cuestiones autobiográficas, por lo general los llevan a reflexiones sobre su propia experiencia de vida, a partir de las cuales crean sus improvisaciones.

Los bailarines deben responder a las preguntas en términos escénicos; en las improvisaciones no se busca crear movimiento, sino simplemente responder a la pregunta utilizando los recursos necesarios para ello. No hay nada determinado de antemano en

hombre tomado por la incomunicación, la incapacidad de evolucionar de cada individuo, bloqueado por el tiempo de su historia – a menudo, su infancia nunca superada – o de la historia – los años cincuenta, periodo de la infancia de la coreógrafa.

²⁰ La coreografía comúnmente se entiende como el conjunto de frases de movimiento establecidas que en su totalidad conforman la obra dancística. Según este concepto de coreografía, la composición de la obra parte de la selección y ordenamiento de los movimientos corporales a través de los cuales se expresa ya sea una historia o un estado emocional. En cualquier caso la definición de las frases de movimientos que pueden ser repetidas juega un papel central. Pina Bausch parte de principios muy diferentes para la composición de sus obras, haciendo que no sólo cambie el concepto de coreografía, sino también los de coreógrafo y bailarín.

términos escénicos. No existe una manera en la que se deba presentar la respuesta. En realidad la respuesta no necesariamente tiene que ser dada mediante el movimiento.

Las preguntas que hace Pina Bausch a sus bailarines no están hechas al azar, sino que responden a una intencionalidad concreta que consiste en provocar determinadas respuestas, que van a hacer crecer la idea central de la que parte para construir la obra. Cada bailarín elige el momento de responder a la pregunta, y no está obligado a hacerlo. Su respuesta puede ser verbal, o un gesto o un movimiento improvisado, puede ser un detalle, una palabra o una respuesta larga que conforma toda una escena o un texto completo. Puede ser individual, o incluir a otros bailarines. Los movimientos utilizados en las improvisaciones suelen ser cotidianos, no necesariamente danzados.

Las respuestas que da cada bailarín deben ser escritas meticulosamente por cada bailarín para poder reproducirlas en la siguiente etapa de trabajo. Pina por su parte escribe todas las respuestas de todos los bailarines sin descartar en principio nada. Esta modalidad de trabajo se extiende durante por lo menos dos meses en los cuales se reúne suficiente material para comenzar el montaje como tal de la obra²¹.

En la segunda etapa de trabajo Pina Bausch retoma las notas que tiene sobre las improvisaciones y hace una selección de aquellas escenas que más claramente expresan la idea central de la obra. La obra no se construye linealmente comenzando por el principio y terminando por el final, sino que se conforma como un collage en donde no cabe la idea de una narración lineal, o una progresión dramática, se construye de adentro hacia afuera. Desde la idea originaria hasta la determinación final de escenas que surgieron en las improvisaciones.

Por esta manera de componer, las obras suelen tener fragmentos autobiográficos de los bailarines, pero también de Pina, ya que la elección del tema y la selección de las escenas, de alguna manera responde también a la propia experiencia de vida de Pina Bausch.

Las series de escenas que se crean, siempre incluyen contactos con el público, la idea de la cuarta pared, tan utilizada en la escena, desaparece, y los bailarines se dirigen directamente al público. Andrés Müry nos dice en relación a su experiencia frente a las

²¹ Aquí nuevamente debemos aclarar que, aunque en escena Pina Bausch sí presenta frases de movimiento, el montaje no se trata del establecimiento de dichos movimientos, sino de la selección de las respuestas dadas por los bailarines en las improvisaciones y su adecuación y recomposición para su presentación.

obras de Pina: “Esta manera de estar en escena como si estuvieran en su casa, la forma de “estar” que exhiben estas personas es lo que produce esta sensación de regreso al hogar.”²² Son obras abiertas a la vida, que desechan la narración lineal y también el como sí que se utiliza tanto en el teatro realista.

Por su parte José Gill nos dice que cuando los bailarines están en escena muestran experiencias auténticas, profundas y personales, lo cual se logra debido a la metodología de trabajo de Pina. Ella parte de una idea y todas las preguntas que propone son precisas y están predeterminadas por ese tema. Pero no es este solo hecho el que provoca el grado de autenticidad que se ve en escena, sino que todo el trabajo está inundado por las emociones, debido a la manera que tiene Pina de elaborar las preguntas. Éstas están cargadas de afectos que crean en sus bailarines una resonancia emocional que provoca una atmósfera²³ que se contagia y provoca respuestas cargadas de un sentido no lineal sino que viene de regiones profundas del ser. No son imágenes pensadas y luego representadas: se trata de cuerpos pensantes, que responden con sentidos no lineales o literales, sino a partir de ciertos estados de ánimo que son provocados por una atmósfera que hace al cuerpo reaccionar.

Tudo se passa a um nível microscópico, o das pequenas percepções: todo o pensamento, e em particular o que entra numa relação afetiva, é acompanhado de gestos virtuais que o próprio pensamento não poderia pensar (exprimir), e que exigem um corpo para se poderem dizer.²⁴

Para la coreógrafa las emociones, los sentimientos, todo tipo de afecto, son fuerzas que componen el mundo interior que toda persona transporta consigo, y que se expresan en los gestos. La misma pregunta puede desencadenar diversas respuestas aún cuando todas comparten cierta unidad dada por el estímulo que las provoca. Se trata, como diría

²² MÜRY, Andrés (1995): “Que cada quien sueñe sus propios sueños – Observaciones, recuerdos y un encuentro con Pina Bausch”. En *Humboldt* año 37 /1995/ número 116, pág. 15.

²³ El concepto de atmósfera es retomado en el capítulo II, en relación a los afectos en la obra danzaria, y retomando la relación entre el público y el bailarín.

²⁴ MT, pág. 220. Traducción: Todo pasa a un nivel microscópico, o de las pequeñas percepciones: todo el pensamiento, y en particular el que entra en una relación afectiva, es acompañado de gestos virtuales que el propio pensamiento no podría pensar (expresar), y que exigen de un cuerpo para poder decirse.

Gil, de una *desincronización sincronizada*²⁵.

Pina Bausch “[...] hace coincidir la verdad y la realidad”²⁶. La obra se vuelve más real incluso que la vida cotidiana, debido al grado de autenticidad de los bailarines, quienes se han metido en un proceso autoreflexivo a partir del cual nos presentan la obra. Confronta a los espectadores consigo mismos. Las obras son obras abiertas que permanecen inconclusas, nunca se consideran cerradas o acabadas. Los bailarines no representan un personaje sino que simplemente expresan abiertamente su intimidad, se interpretan así mismos. La noción de reposición no puede existir en Pina, pues implicaría que un bailarín puede expresar desde las experiencias de vida de otro. Si es necesario montar nuevamente una obra, se llama a los bailarines que participaban en ella, pues otro bailarín tendría que dar sus propias respuestas, lo que implicaría volver a comenzar el proceso de creación desde el principio.

Pina quiere hablar de la vida, y para esto considera que los lenguajes de la danza no son suficientes, la danza no puede decirlo todo, por esto no prioriza el movimiento danzado en escena. Lo que se lleva a escena se constituye por el universo vital del grupo. El objetivo no es hacer ni danza ni teatro, sino utilizar el espacio escénico con todas sus posibilidades para hablar de la vida. Intercala momentos de movimiento y de texto que bien puede ser dicho por los bailarines o aparecer en una banda sonora o en canciones. La relación que se da entre movimiento y palabra desata una gran multiplicidad de sentidos.

Bausch no se preocupó por crear un lenguaje de movimiento específico para sus obras: retoma ciertos movimientos de ballet, de la danza moderna, del circo, de las danzas étnicas etc., pero sobre todo recoge movimientos de la vida cotidiana. Todos estos lenguajes ven trastocados sus sentidos originales al ser descontextualizarlos en el ambiente ecléctico que crea Pina Bausch en sus obras. Se puede decir que hay una recomposición de estos elementos en escena, pero dicha recomposición no tiene por objeto sistematizar un lenguaje propio.

La coreógrafa retoma movimientos de diversos lenguajes corporales codificados y les hace variaciones, como cambiarles la dimensión o la dinámica propias del movimiento, o mezclarlos con otros movimientos con los que usualmente no tendrían que

²⁵ La *desincronización sincronizada* tiene que ver con la creación de una atmósfera que hace poner en contacto los afectos de los bailarines, el coreógrafo y el público entre sí.

²⁶ SCHOONEJANS, Sonia (1998): *Un siglo de danza 1830 – 1990*, pág. 48.

ver. O bien haciendo series de repeticiones, en ocasiones obsesivas, con lo cual despoja a estos movimientos codificados de su sentido o concepción original.

Quizá lo que más se destaca de la manera de tratar el movimiento sea como Pina retoma los movimientos de la vida cotidiana y les altera en sentido. Rodolfo Obregón nos dice que “[...] los gestos cotidianos y los clichés sociales se ritualizan mediante la repetición o son despojados de su sentido original y reemplazados absurda o irónicamente en un nuevo contexto.”²⁷

Lo importante es entender que la transformación de sentido que sufre el movimiento, no está dada por una intencionalidad de cambiarle el sentido, sino que se produce espontáneamente debido a la manera en que dicho movimiento llegó a la escena. El contexto en que se presenta el movimiento articula el sentido del mismo, debido a que la obra se presenta como autoreferencial.

A Pina Bausch le interesa adentrarse en las experiencias de vida de sus bailarines, lo cual trae a escena un sin fin de movimientos provenientes de estas experiencias y que al chocar con el ambiente que se crea en escena necesariamente se ven transformados.

La mayor parte del tiempo cada bailarín lleva su propio movimiento, pero a lo largo de la obra se intercalan movimientos predeterminados que son similares para todo el mundo, creando momentos de unísono²⁸ que son instantes en los que todos los bailarines coinciden en una sola acción que los lleva a esa cohesión momentánea.

Pina Bausch cambió la manera de entender al bailarín y por consiguiente al cuerpo. El bailarín no se concibe más como el canal o medio a través del cual otro, en este caso el coreógrafo, se expresa, sino como un ser humano creativo y con una rica experiencia de vida que al encontrarse con un detonador adecuado, puede ser fuente infinita para la creación. El coreógrafo deja de ser el que carga en sí la responsabilidad de la creación total de la obra y se vuelve un orquestador que comparte con los bailarines el proceso de creación. El coreógrafo funge a la vez como un detonador para la creación y cómo un espectador profesional que presencia el nacimiento de la obra. El coreógrafo recompone y hace presentable el conjunto de propuestas escénicas que conforman la obra.

²⁷ OBREGÓN, Rodolfo (2003): *Utopías aplazadas – Últimas teatralidades del siglo XX*, pág. 105.

²⁸ Unísono es un término coreográfico que se refiere a momentos en la obra cuando todos los bailarines realizan el mismo movimiento a la vez.

En el cuerpo del bailarín se aloja la memoria de la experiencia de vida del mismo. Por esto es desde su cuerpo y sólo desde él que se puede tener acceso a dicha experiencia. El cuerpo está ligado a las emociones y sentimientos, y es por esto que los afectos que contienen las preguntas que Pina Bausch hace, pueden conectarse directamente con ese cúmulo de experiencia que se pone de manifiesto en las improvisaciones.

Pina Bausch nunca trabaja con actores. Ella considera que los bailarines, a diferencia de los actores, establecen una relación con su cuerpo que les permite que afloren con mayor facilidad respuestas a sus preguntas, que sean resultado de un alto nivel de interiorización de la experiencia.

Los bailarines con los que trabaja la coreógrafa tienen formación clásica, y su entrenamiento en la compañía de Wuppertal Tanztheater es el ballet. A pesar de que ella prioriza siempre esta técnica, sus bailarines no son escogidos por sus habilidades técnicas aunque si requieren tener un alto nivel técnico. Tampoco son seleccionados, como en las compañías de ballet, porque su físico quede bien con el cuerpo de baile, ya que a Pina Bausch lo que menos le interesa es crear una unidad visual entre sus bailarines. Cuando un bailarín entra a la compañía es porque a Pina le interesa conocer a esa persona particular, es decir le interesa su experiencia de vida.

Los bailarines no son jóvenes recién salidos de las escuelas de ballet, sino que son bailarines experimentados, esto es porque a Pina no le interesa tener la energía explosiva de los jóvenes sino que necesita que sus bailarines tengan cierta experiencia de vida.

Los bailarines son muy distintos entre sí debido a la manera en que son seleccionados, y a que en todo momento se prioriza su individualidad. Pina Bausch, siendo alemana, no pretende hacer danza alemana: está más allá de las fronteras. Sus bailarines son de todo el mundo y no todos hablan el alemán. Ella no está buscando un modelo de belleza, sus bailarines no sólo pertenecen a razas diferentes y tienen cualidades físicas distintas, sino que tienen además experiencias culturales diversas, que es lo que en realidad le interesa a Pina.

En ocasiones la escenografía que utiliza Pina recrea espacios de la vida cotidiana. Se diferencia de la escenografía de ballet en que no intenta simular o aparentar lo que no es. No se concibe como un decorado que ayuda a crear un ambiente para la narración de la danza. La escenografía no representa algo, no tiene un referente fuera de ella misma, en

vez de eso se construye a partir de objetos reales. Se trata de crear un sitio real y no de hacer una simulación.

El escenario es habitado por objetos de la vida cotidiana que no entran en la categoría de decorado, ocupan el piso y en ocasiones dificultando el desplazamiento de los bailarines, son objetos de la vida real que vienen con todo su significado. El escenario se desborda fuera de los espacios habitualmente habitados por la danza hacia el lunetario, los bailarines interactúan directamente con el público.

El piso por lo general es transformado, dejando de ser el espacio vacío que habitualmente es en la danza. En muchas ocasiones Pina cubre el piso con elementos naturales como el caso de los claveles, o los cactus, o aquella vez que llenó el piso con un palmo de agua y metió un hipopótamo en escena. Con esto el piso adquiere un significado mas allá del usual vacío al que era condenado por el ballet o la danza moderna.

Los bailarines utilizan ropa de la vida cotidiana y zapatos de calle, las mujeres por lo general llevan vestidos largos. Nunca se busca la uniformidad en las vestuarios a la manera de un cuerpo de baile, sino que se aprovechan las grandes diferencias que tienen los bailarines entre sí para hacer evidente su historia particular.

Pina Bausch rompe con la continuidad narrativa, la organización del tiempo y de la música depende totalmente de lo que está ocurriendo en escena y no responde a un guión lineal. Movimientos, palabras, gestos, músicas, son todos elementos equivalentes y todos van a ayudar a la evolución que se construye en escena.

Las obras de Pina Bausch están conformadas por diversas escenas, las cuales, como ya comentábamos, surgen de la improvisación. En su conjunto, la obra semeja un collage que se construye a partir de partes aisladas pero que comparten una temática y contribuyen a dar el sentido total a la obra. Este sentido no es unívoco sino que tiene por característica el ser diverso. Múltiples sentidos pueden surgir de la obra pudiendo ser incluso divergentes.

En las escenas que conforman las obras de Pina, los textos aparecen intercalados con secuencias de movimiento, aunque estas no son la parte principal de la obra sino solo parte de ella. La música que utiliza es diversa: Pina Bausch la escoge en dependencia del ambiente que desea crear en escena o en relación al texto de la misma.

Tras Pina Bausch, en Alemania aparecieron gran cantidad de compañías que

hacían danza-teatro. Esta se volvió una nueva forma de danza que más tarde se extendería por todo el mundo, como una forma de danza que permite a los bailarines la exploración de la condición humana en cada sitio donde se realiza. La danza teatro que creó Pina Bausch también tuvo influencias sobre muchos directores de teatro y cineastas.

I.3. La danza Butô japonesa

Hasta el momento hemos abordado a Merce Cunningham, un antecesor directo de la danza nueva, así como a la danza-teatro que es más bien contemporánea con ella. Antes de adentrarnos en la danza nueva vamos a ocuparnos de otro tipo de danza, que aunque surgió un poco antes que la danza postmoderna norteamericana, también es su contemporánea, pues su producción se extiende hasta nuestros días. Nos referimos a la danza butô.

La danza butô, nacida en Japón después de la segunda guerra mundial, presenta en escena características muy distintas a las que nos ofrecen las danzas que hemos analizado hasta ahora, así como también de la danza nueva. Sin embargo, en ella también suceden cambios importantes y en cierta manera similares en lo que refiere al concepto de Cuerpo. Por lo anterior, resulta provechoso abordar la danza butô en el intento de no sólo dar un contexto a lo que sucede en la danza nueva, sino mostrar otra vía que ha tomado la danza en la actualidad para resolver los problemas relativos al cuerpo.

No queremos igualar la danza butô y la danza nueva porque las propuestas escénicas, los modos de entrenamiento y los procesos de creación de ambas danzas son muy distintos. Pero no podemos tampoco dejar de ver que existen muchas semejanzas en la manera de concebir el cuerpo, la forma de abordar la temporalidad a partir de la idea de acontecimiento, la importancia del planteamiento de la noción de *conciencia del cuerpo*, entre otras cosas. Sin embargo, somos conscientes de que existen importantes autores que han estudiado la danza postmoderna, como Sally Banes, que conciben al Butô como una forma distinta dentro de la misma danza postmoderna.

Antes de la segunda guerra mundial, la danza moderna llegó a tener una gran fuerza tanto en los Estados Unidos como en Europa, donde se desarrolló la danza expresiva alemana. Esta última, como ya veíamos antes, tuvo un fuerte impacto en la

danza-teatro, algo lógico ya que se trata del mismo país. Lo curioso es que la danza expresiva alemana también influenció a la danza butô. Esta nota parece simplemente una referencia histórica, pero en este caso veremos que se trata más bien del reflejo de procesos culturales muy complejos que se dieron en Japón en el periodo de la posguerra.

En todo el mundo, la segunda guerra mundial provocó un estancamiento o incluso la desaparición del trabajo danzario que se estaba realizando. Con el fin de la guerra, la danza tuvo un resurgimiento significativo en distintas partes del mundo siendo las más relevantes las que se dieron en los Estados Unidos, Alemania y Japón. La danza que se comenzó a hacer después de la guerra, si bien es heredera de la danza de la primera mitad del siglo, propuso cambios radicales. Esto se puede ver como un nuevo comienzo para la danza similar al que se dio a comienzos del siglo XX, y en el que la experiencia de la guerra no dejó de estar presente.

En cada país la guerra se vivió de una manera diferente y tuvo impactos en la cultura también muy distintos. El trabajo de reconstrucción no significó lo mismo en los distintos países involucrados en la guerra, lo cual se puede ver con claridad en las respuestas que dio la danza a esta experiencia, siendo la danza Butô japonesa una de las más sorprendentes.

Es común encontrarse con la absurda idea de que la danza es un arte universal que puede ser cabalmente comprendido en cualquier lugar del mundo. Existen dos razones para esta creencia: por un lado, el hecho de que la mayoría de las danzas no utilizan el lenguaje verbal; por otro lado, se arrastra la idea de que el cuerpo es esa parte del ser humano que nos une a la naturaleza, por tanto, al ser el cuerpo algo natural se puede decir que la experiencia del cuerpo es universal. Nada más erróneo.

Precisamente la danza que se comenzó a hacer en la segunda mitad del siglo XX desmiente la idea de que el cuerpo es universal. Las grandes diferencias que tuvieron las propuestas danzarias que se realizaron en cada país después de la guerra, hicieron evidente que existen diferencias culturales importantes en la experiencia del cuerpo. Lo cual no quiere decir que no pueda haber, y de hecho haya, constantes préstamos o apropiaciones de elementos concretos de dichas experiencias.

La danza no es universal porque se construye a partir de experiencias del cuerpo que son claramente localizables en una cultura concreta. En el caso específico de Japón y

la danza butô, reconocer esto es de vital importancia, ya que en ella se pueden encontrar procesos de integración de elementos culturales aparentemente disímiles pero que son aglutinados siempre desde la muy característica experiencia del cuerpo del Japón.

Existen dos condiciones culturales muy específicas de Japón en el momento del surgimiento de la danza butô que fueron determinantes para ella. Por un lado están las grandes heridas que sufrió Japón con la guerra, en especial con las bombas de Hiroshima y Nagasaki. Por el otro, el encuentro, todavía no resuelto, entre los modos de vida occidentales y la antigua cultura japonesa. El Butô expresa claramente estos conflictos.

En Japón existe una gran tradición teatral. Cabe hacer la aclaración de que en este país, a diferencia de Europa, la danza y el teatro no son artes que se consideren distintas, y por tanto no son susceptibles de ser separadas: se conciben más bien como un arte escénico que integra diversos elementos.

En esta tradición teatral podemos encontrar el Nô, que se consolida hacia 1380, es un teatro muy relacionado con el budismo Zen y que carga con toda esa concepción del *Dô* como camino para la evolución del hombre, muy propia de los samuráis. Otra forma teatral es el Gagaku o danzas de corte, que eran absolutamente secretas y se realizaban para asegurar la permanencia del orden cósmico. Esta danza fue secreta durante siglos y se hizo de conocimiento público después de la segunda guerra mundial. Finalmente, tenemos la forma teatral más popular pero no menos compleja: el Kabuki, que surgió en el siglo XVII.

Lo que nos interesa de todas estas danzas tradicionales japonesas, no es el hecho histórico de su aparición, sino que son danzas que se conservan todavía en la actualidad y que le representaron un gran peso a la danza butô. La danza butô se conformó como una danza contemporánea en un contexto teatral en el que ya todo estaba definido y tenía la misión ineludible de establecer su lugar y posición respecto de esta tradición teatral que no solo la precedía, sino que también convivía con ella.

En términos formales el Butô es radicalmente distinto a todas estas danzas. El Butô no retoma ninguno de los elementos escénicos que constituyen y caracterizan al Nô, al Gagaku o al Kabuki, como son máscaras, vestuarios, historias, textos o música. En este sentido el Butô representa una ruptura radical con la tradición teatral japonesa. Sin embargo, no reniega totalmente de ella sino que retoma algo que es un punto nodal para la

conformación tanto del Butô como de las danzas tradicionales japonesas, que es su manera particular de entender y manejar la experiencia del cuerpo.

Con las bombas de Hiroshima y Nagasaki, el cuerpo se vio sometido a una violencia sin precedentes. Las consecuencias fueron catastróficas, ya que no sólo se trató de los muertos y heridos en el impacto, sino de las muertes que se dieron años después como consecuencia de la radiación y las mutaciones genéticas que producían nacimientos de bebés totalmente deformes, también producto de la radiación. Estas experiencias de muerte y deformación quedaron impregnadas en el Japón y encontraron su forma de expresión en la danza Butô, la cual se presentaba a sí misma como una danza que había surgido de la experiencia de la muerte.

La danza Butô fue creada inicialmente por Tatsumi Hijikata. Se puede encontrar el nacimiento del butô en 1959 con una obra llamada *Hinijiki*, creada por Tatsumi Hijikata. La obra fue todo un escándalo que hizo que Hijikata fuera rechazado por muchos bailarines, ya que se salía totalmente de muchos de los cánones de la danza en Japón. Sin embargo, Hijikata continuó con sus experimentos a los que se sumó Kazuo Ono. Más adelante la danza Butô tendría mayor resonancia en Japón y aparecerían muchos otros exponentes constituyéndose esta como una nueva forma de arte escénico japonés.

El nombre original que tuvo esta danza fue Ankoku Butô que se puede traducir libremente como: danza del alma oscura²⁹. Es una danza que sin ser narrativa muestra la destrucción en que quedó Japón. La danza butô explora las zonas oscuras del ser, sin ponerles una carga negativa. Se propone observar la muerte y el nacimiento directamente, pero no con los ojos sino con el cuerpo. De esta manera el bailarín puede penetrar en ellas y tener una experiencia actual y propia tanto de la muerte como del nacimiento. Es el agenciamiento de la muerte.

La exploración que realizara Tatsumi Hijikata lo llevó a realizar una síntesis entre la antigua danza japonesa, la danza occidental y el performance. A pesar de que no podemos encontrar similitudes formales entre la danza que se hacía en ese momento en Europa o en los Estados Unidos y la danza Butô, es indiscutible que esta recibió importantes influencias

²⁹ El concepto de *danza del alma oscura* de la danza Butô tiene que ver con las características de la conciencia del cuerpo, que a diferencia de la conciencia reflexiva, es oscura. Este tema que se encuentra más ampliamente expuesto en el capítulo II.

de aquellas. La más importante quizá sea la idea misma de que es posible crear nuevas formas escénicas.

Hijikata y Ono recogieron muchos elementos de su contacto con Occidente y lograron crear una danza que muestra claramente el encuentro cultural que se dio entre la cultura tradicional japonesa todavía muy arraigada y las nuevas formas de vida que llegan de Occidente. Este encuentro no siempre se dio de manera pacífica sino que llevaba tras de sí una violencia de la que la segunda guerra mundial fuera un claro ejemplo. Esta es una de las razones por las que en un inicio la danza Butô fuera rechazada, pues se le veía como una danza que importaba sus modelos. Pero en realidad la danza Butô, desde su nacimiento retomó mucho de Japón, no solo de la tradición, sino de la difícil realidad por la que pasaba el país en esos momentos, ofreciendo una salida o línea de fuga al conflicto cultural que se vivía. Esto al final acabó en una total aceptación de esta nueva forma escénica.

Otra de las características de la cultura japonesa que retoma el butô y que es central para la comprensión, tanto de la propuesta escénica como de los procesos de creación es tomada del Budismo Zen: se trata de la atención al vacío. Se busca romper con el torrente del pensamiento para permitir que aflore otra comprensión del mundo.

En un inicio Tatsumi Hijikata se acercó a la literatura occidental, en especial a autores como Artaud, Genet o Sade, retomando estos textos para trabajarlos en sus danzas, lo cual no quería decir que fueran montajes escénicos de los textos a la manera occidental, sino que más bien le servían a Hijikata como motivación para la creación. Más adelante Hijikata dejó la literatura occidental para regresar la mirada a Japón, comenzó a trabajar con lo que sería la principal característica del Butô, la atención al vacío, a la muerte.

En las exploraciones durante el proceso de creación de una obra de danza butô, el movimiento no es compuesto desde su forma exterior, más bien surge desde los impulsos del propio cuerpo, lo cual le permite al bailarín tener acceso al inconsciente. Lo que interesa al butô no es la memoria personal biográfica de sus bailarines, sino la posibilidad que da la danza de abrir la memoria colectiva. La danza butô a diferencia de Pina Bausch, pretende ir mucho más allá de la experiencia personal, busca entrar en contacto con una dimensión mucho más profunda del ser humano, en la cual las condiciones personales y biográficas dejan de ser importantes.

Tanto en los procesos de creación como en los elementos que utiliza en escena,

Hijikata busca desprenderse de todo aquello que, desde su perspectiva, es superficial y que oculta la verdadera pregunta por el ser. La manera que tiene para llegar a ese punto es a través de un viaje con la muerte, cosa que podemos ver en estos pensamientos de Hijikata:

Faire les gestes des morts, mourir à nouvea, faire revivre encore une fois, dans sa totalité, leur mort aux morts, voilà ce dont je veux vivre l'expérience à l'intérieur de moi. Une personne qui est morte une fois peut mourir à nouveau, indéfiniment, en moi.³⁰

Nous devons rassembler nos morts autour de nous, et conduire nos vies avec eux.³¹

El proceso de creación de una obra de *butô* es a la vez un espacio para que el cuerpo del bailarín traspase sus propias determinaciones. Durante la creación de la obra el bailarín rompe su propia estructura formal, resquebraja su cuerpo organizado en funciones estratificadas y tiene una experiencia de la muerte que se actualiza cada vez que se enfrenta nuevamente a los afectos de la obra. Podemos hablar de un proceso de creación en dos sentidos, por un lado se construyen los afectos de la obra y por el otro el bailarín se hace un cuerpo sin órganos.³² Cuando Hijikata habla de la posibilidad de morir de nuevo, se refiere a que este proceso de crearse un cuerpo sin órganos se renueva y sucede cada vez que el bailarín vuelve a danzar.

Hijikata encuentra una fuente inagotable para su creación en la experiencia de la muerte, la cual se vuelve para él en una aliada, más que algo que haya que combatir a toda costa. La experiencia de la muerte debe ser constantemente actualizada pues de otra forma el cuerpo volvería a caer en la estratificación y entonces el bailarín perdería la posibilidad de abrirse a los afectos de la obra y devenir con ellos.

La presencia de la experiencia de la muerte es una constante en la danza *butô*, pero no fue en ella que se creó la necesidad de tener esta experiencia, sino que se presenta continuamente en la cultura japonesa. Para los samuráis, tener una relación directa con la

³⁰ MICHEL, Marcelle, GINOT, Isabel (1998): *La danse au XX siècle*, pág 164. Traducción: Hacer los gestos de los muertos, morir nuevamente, revivir una vez más, dentro de esa totalidad, su muerte de muertos, miren yo quiero vivir su experiencia en el interior de mí. Un persona que ha muerto una vez puede morir de nuevo indefinidamente en mí.

³¹ Ibidem. Traducción: Nosotros debemos poner nuestra muerte alrededor de nosotros, y conducir nuestra vida con ella.

³² Sobre el tema se profundiza en el capítulo II en los apartados dedicados a los afectos y al devenir.

muerte era fundamental para realizar su labor como guerreros. No se trata de la simple aceptación de la mortalidad, sino de permitir que la experiencia de la muerte rompa las ataduras con un pasado o un futuro que condiciona la acción presente, al arrastrar al pensamiento fuera de sí mismo, fuera del cuerpo y fuera del instante de la acción.

En las tramas del teatro Nô, es común que el *Shite* (personaje principal) haga aparecer en su cuerpo a un espíritu que no ha terminado de procesar su propio paso por la muerte. El personaje antagonico: el *Waki*, por lo general un monje, ayuda al espíritu atormentado a hacer el transito por la muerte permitiéndole desprenderse de sus ataduras con el mundo. En el *butô* retoma de la cultura japonesa la necesidad de relacionarse con la experiencia de la muerte pero la maneja en términos escénicos y vivenciales de una manera muy diferente de como lo hacen el teatro Nô y los samuráis.

Otra de las fuentes de inspiración que Hijikata encuentra se refiere una práctica que se tenía en el campo japonés, en la que cuando los adultos tenían que salir a trabajar la tierra, dejaban a los niños encerrados en una cesta que colgaban del techo. Después de gritar hasta el agotamiento sin recibir respuesta, los niños caían en una especie de trance en el que permanecían hasta que por la noche los adultos regresaban y los sacaban de su encierro. Entonces con los cuerpos totalmente entumidos, los niños comenzaban a moverse con una lentitud sorprendente mientras que poco a poco salían de su trance, mientras los adultos se reunían a su alrededor observando sus movimientos totalmente deshumanizados.

Hijikata retomó la imagen de los niños saliendo de la cesta he hizo a sus bailarines experimentar con el movimiento extremadamente lento.³³ El descubrimiento fue que cuando lo que impulsa al movimiento ya no es nada externo – en términos de una forma que se construye desde la estructura anatómica del cuerpo – el bailarín se abre a impulsos mucho más profundos e internos que pueden llevar al bailarín a tener acceso a esas capas del ser que van más allá de su experiencia puramente personal.

Kazuo Ôno es uno de los abuelos de la danza *butô*. En 1956 comenzó a trabajar con Tatsumi Hijikata y juntos llevaron las primeras exploraciones de *Ankoku Butô*. Hacia 1968 cada cual tomó su camino, Hijikata continuó sus exploraciones sobre la danza de la

³³ El movimiento lento rompe con el tiempo lineal y cronológico, permitiendo la entrada al acontecimiento, de una manera muy peculiar y distinta de la que toma la danza nueva. Al respecto se profundiza en el capítulo II en el apartado dedicado al acontecimiento.

muerte y Ôno comenzó a trabajar solo, en una línea más ligera. Ôno, siendo bailarín y coreógrafo por lo general bailaba sólo. Después que se separó de Hijikata en raras ocasiones buscó otro bailarín para trabajar con él. Ôno se desarrolló también como un carismático profesor, ayudando considerablemente a la propagación de la danza butô.

Kazuo Ôno fue alumno de Takaya Eguchi y Baku Ishii quienes a su vez fueron estudiantes de Mary Wigman. Es curioso que la danza-teatro y la danza Butô, ambas danzas que surgieron como respuestas a la segunda guerra mundial, tienen un antecesor común: Rudolf Laban. Laban creía que existe una naturaleza humana que debe ser buscada mediante la danza.

La danza-teatro recibe la influencia de Laban a través de Kurt Jooss y la danza Butô mediante Wigman, ambos discípulos de Laban. Wigman y Jooss a pesar de ser ambos representantes de la danza expresiva alemana, desarrollaron danzas muy distintas, al igual que son distintas la danza-teatro y el butô. Sin embargo, coincidían en que ambos estaban interesados en la exploración del ser humano. La danza-teatro y la danza butô heredaron este interés, pero abordaron la exploración en la dimensión del lo humano más en términos de una búsqueda cultural que en un intento de regreso a la naturaleza, a la manera de Laban.

Como analizábamos antes, Pina Bausch explora más en las relaciones humanas y la vida cotidiana, apoyándose en la biografía personal. Por su parte el Butô investiga más en la memoria del inconsciente que va más allá de la biografía personal poniendo en contacto al individuo con su propio cuerpo y su propia cultura a otro nivel.

Los temas de Ôno son similares a los utilizados por Hijikata. Las danzas son abstractas en el sentido que no tienen por objeto contar ninguna historia, pero contienen algunos movimientos de la vida cotidiana en los que retoma movimientos similares a los del mimo.

Una de las obras más conocidas de la segunda etapa de trabajo de Ôno es un solo llamado *La argentina* creado en 1976. Esta obra es un homenaje a una bailarina argentina de flamenco. La obra está inspirada en la experiencia que vivió Ôno en 1929 cuando la célebre bailarina de flamenco a la que hace honor bailó en Japón. La obra no se creó mediante la imitación, sino a través de la interiorización del recuerdo que tenía Ôno de esta experiencia de su infancia, la cual le permitió de alguna manera devenir en la bailarina.

En la obra Ôno aparece vestido de mujer, haciendo eco de la tradición de los *Onnagatas* del teatro Kabuki, que son actores que presentan personajes femeninos, haciendo un exquisito estudio de la imagen femenina. Aquí se puede ver claramente un ejemplo de la mezcla que representa el Butô entre la cultura tradicional japonesa y occidente.

Kazuo Ôno al igual que Hijikata parte de la experiencia de la muerte para crear el butô, pero él va desarrollar una vertiente más ligera que se relaciona también con experiencias de vida. “But for Ohno there is no separation between life and dance, or between death and life. Every dance is a natural continuation of existence, and he dances to confirm the cycle of life.”³⁴

El butô utiliza un movimiento corporal que no pretende proyectarse hacia el espacio, en términos de hacer al cuerpo trasladarse físicamente por grandes extensiones de espacio escénico. El cuerpo se agencia el espacio a partir la contención de la energía. La interioridad del bailarín se vuelve superficie creando un *espacio de cuerpo*³⁵. El movimiento es extraordinariamente lento, y en vez de crearse a partir del desplazamiento de los segmentos corporales unidos entre sí por las articulaciones, surge desde micro-movimientos al interior del cuerpo, que dejan ver de manera sutil diversas intensidades del cuerpo que vemos. En vez de que el movimiento surja del bailarín hacia el espectador, el espectador es arrastrado a la interioridad del bailarín, es decir al espacio de cuerpo que éste crea con su danza.

Es común en esta danza la aparición de la deformación del cuerpo: el cuerpo se vuelve monstruoso pero en un sentido muy distinto al que nos presentaba Merce Cunningham. En el butô, el cuerpo es monstruoso precisamente porque ha abandonado la forma y ha penetrado en el reino de la deformidad. Las posturas que adoptan los bailarines de butô dan la impresión de ser cuerpos mutantes ó fetos: en un principio esto respondía a las experiencias de deformidad del cuerpo que provocaron las bombas. Pero más adelante

³⁴ BREMSER, Martha (1999): *Fifty contemporary choreographers*, pág. 183. Traducción: Pero, para Ohno, no hay separación entre la vida y la danza, o entre vida y muerte. Cada danza es una continuación natural de la existencia, y él danza para confirmar el ciclo de la vida.

La idea de que no existe una separación entre la danza y la vida también fue importante para los creadores de la danza nueva.

³⁵ El concepto de *espacio de cuerpo*, lo plantea José Gil en su libro *Movimiento total o corpo e a dança*. Para nosotros es importante este concepto, pues puede ayudar a abordar un concepto de Cuerpo que no parta de la base material y fisiológica de éste. Por tanto en el segundo capítulo retomamos y analizamos a profundidad este concepto.

se convirtió en una manera de acceder a otras dimensiones del ser que sólo pueden surgir del vacío. La danza se convierte en una expresión auténtica que pretende no ser mediada por la determinación de las formas culturales, pero que a la vez ofrece la oportunidad de acceder a los contenidos más profundos de la cultura que se constituyen como experiencias colectivas.

El butô busca vaciar el cuerpo de todas las determinaciones culturales superfluas para que quede dispuesto, abierto a todas las metamorfosis posibles. Las posiciones que adoptan los bailarines de butô por momentos parecen romper con la propia estructura anatómica del cuerpo. Crean cuerpos deformes, cuerpos monstruosos, cuerpos deshumanizados porque sus intensidades no corresponden con la imagen que comúnmente tenemos del cuerpo. Estos cuerpos monstruosos nos recuerdan las deformidades que sufrieron y sufren muchos cuerpos japoneses producto de la exposición a la radiación de las bombas nucleares. También nos hablan de lo limitada que es nuestra propia imagen corporal, pues cualquier cosa que salga de nuestros patrones es automáticamente catalogada como monstruosa.

Cuando el bailarín de butô nos muestra este cuerpo deformado, nos está invitando a desestructurar nuestra propia imagen del cuerpo, para acceder a otras experiencias del cuerpo, a otras intensidades. Es por esto que decimos que el espectador es arrastrado a la interioridad del bailarín, pues junto con él también crea un espacio de cuerpo. Es decir, un cuerpo que no está construido a partir de estructuras anatómicas físicas o de imágenes corporales culturalmente determinadas, sino que se conforma por nuestra propia apertura a diversas intensidades del ser.

Le buto n'est pas une technique mais une méthode pour remonter à travers le corps aux origines de l'existence et répondre à la questions: "Qui sommes-nous?"³⁶

La respuesta a esta pregunta no tiene que ver con una conformación final del ser, sino con una originaria. Es decir, no con la definición de los que se es, sino de lo que se puede ser. Es necesario conformar al bailarín con un cuerpo abierto al devenir, un cuerpo

³⁶ MICHEL, Marcelle, GINOT, Isabel (1998): *La danse au XX siècle*, pág. 163. Traducción: El butô no es una técnica, mas bien es un método para remontar a través del cuerpo a los orígenes de la experiencia y responder a la pregunta: "¿Quiénes somos?"

que es multiplicidad. La respuesta nunca puede ser definitiva y es por esto se tiene que volver a danzar.

El butô necesariamente es una experiencia colectiva, pues el espectador al observar al bailarín butô, no puede evitar experimentar en su propio cuerpo el devenir del bailarín. Pues éste, al emprender ese viaje a través de cuerpo para responder a la pregunta de quiénes somos, llama inevitablemente a una memoria colectiva mucho más profunda que las formas manifiestas y superfluas de la cultura.

Los bailarines el butô originalmente bailaban desnudos portando tan solo un calzoncillo que tapara sus genitales y se rapaban y pintaban sus cuerpo, incluyendo cara y cabeza, con arcilla blanca. Esta manera de presentarse en escena pretende ayudar a crear ese cuerpo vacío del que hablábamos, ya que permite borrar del cuerpo toda determinación cultural, personal y cómo veíamos antes incluso la imagen corporal. Se trata de dejar al cuerpo vacío de significado, vacío de los contenidos que usualmente lo acompañan. Sólo así es posible que surjan otras capas del ser usualmente ocultas bajo formas superfluas.

Al ver la búsqueda por un cuerpo vacío, no podemos evitar recordar el propósito del *zazen* -meditación practicada en el budismo zen- en la que se intenta eliminar todo contenido de la mente para acceder, a partir de ese vacío, a una experiencia otra del ser. Se trata en primer término de liberarse de las limitaciones que implica el dejarse arrastrar por las divagaciones de la mente. La cual, por demás está decir, se encuentra sobredeterminada culturalmente.

A menudo estaban desnudos, con la piel sucia con arcilla blanca o cenicienta, y la impresión resultante dada por estas figuras inmóviles y retorcidas era que eran en parte fetos, en parte momias, que simbolizaban así el tema elegido de butô del espacio entre el nacimiento y la muerte.³⁷ pag. 206.

El butô, si bien es una experiencia colectiva, no es un conglomerado único unívoco de danza, lleva varias décadas realizándose y cada artista ha desarrollado su manera particular de hacerlo. “La traversée de la mémoire individuelle ou collective est le motif

³⁷ GOLDBERG, Roselle (1996): *Performance art*, pág. 206.

premier du butô; il prend des formes différents selon les artistes.”³⁸

Las motivaciones y los temas varían de uno a otro pero en el fondo todas conservan su exploración sobre las profundidades del ser, como nos dirían Marcelle Michel e Isabel Ginot, “Les thèmes du fœtus, de la naissance, de la mort, de la sexualité sont des constantes dans les pratiques aujourd’hui diversifiées du butôh.”³⁹

Curiosamente, siendo el butô una expresión danzaria que surgió en un contexto tan específico y único como el Japón, cuando salió de su país de origen tuvo una fuerte acogida sobre todo en Europa, y en fechas recientes en América Latina. La experiencia que propuso el butô tuvo un fuerte impacto en todo el mundo, a pesar de ser una danza tan difícil de observar, por que requiere del espectador un nivel de apertura poco usual en la danza, y una actitud activa ante algo que, por su lentitud, aparentemente es pasivo. En la actualidad se hace danza butô en todo el mundo, y aunque en cada sitio adquiere un matiz diferente, parece ser que el butô abrió la posibilidad de responder a cuestiones sobre el cuerpo y el ser que eran acuciantes en todo el mundo. Finalmente, ¿quién escapa a la experiencia de la muerte?

I.4. La danza nueva

Merce Cunningham es el último coreógrafo que todavía puede ser ubicado en la danza moderna. A pesar de sus grandes transformaciones a la danza, el coreógrafo y su obra todavía conservaban características que pertenecían a la danza moderna. Por ejemplo, una concepción formal del cuerpo del bailarín. Sin embargo, Merce introdujo algunas ideas en relación al cuerpo – como son la del cuerpo monstruoso no construido a partir de la columna vertebral, y el deseo de eliminar de la danza la expresión emotiva – que apuntalaron una ruta de exploración para sus pupilos, y que les permitió hacer un replanteamiento profundo del concepto de Cuerpo.

Las innovaciones que realizó Merce en relación a la manera de abordar los procesos de creación, la indeterminación en la obra, el manejo del espacio y de la música,

³⁸ MICHEL, Marcelle, GINOT, Isabel (1998): *La danse au XX siècle*, pág. 163. Traducción: La travesía de la memoria individual o colectiva es el motivo primero del butô; el cual toma formas diferentes según los artistas.

³⁹ Ibidem. Traducción: Los temas de los fetos, el nacimiento, de la muerte, de la sexualidad son constantes dentro de las prácticas diversificadas del butô de hoy.

entre otras, sirvieron como base a las experimentaciones que llevaron a cabo los jóvenes coreógrafos de la siguiente generación. Aquella que estuvo conformada por muchos discípulos del célebre coreógrafo, y que tuvo la osadía de plantearse como postmoderna. La influencia que ejerció Merce en las generaciones que le sucedieron, no tuvo que ver tanto con ciertos planteamientos estéticos, como con el espíritu de ruptura y exploración que él inculcó en ellos.

La primera generación de discípulos de Merce encabezó una profunda ruptura en la danza y se constituyó como un parte aguas entre lo que era la danza antes de ellos y lo que fue después. Estos artistas se autonombraron postmodernos, por el marcado interés que tenían de crear una nueva danza que no siguiera los conceptos propios de la danza moderna. La mayoría estos coreógrafos-bailarines fueron estudiantes e incluso bailarines de Merce Cunningham, y aunque tenían personalidades muy diversas y su obra era muy heterogénea, la marca de Merce era visible en ellos.

Los primeros ejemplos de lo que sucedió en los años sesentas y setentas, los tenemos con Paul Taylor y Ann Halprin, quienes desde los años cincuentas comenzaron a experimentar con nuevos senderos para la danza. Sin embargo, estos solo fueron experimentos aislados, la mayor ruptura se dio en los años sesentas con un grupo de bailarines que conformaron el Judson Dance Theater. Las exploraciones que se realizaron en el Judson continuaron en la siguiente década, aún cuando el Judson se había desintegrado como agrupación. Ana Abad nos dice al respecto: “[...] la década de los setenta vio el trabajo de otros artistas que habrían de tener una gran importancia en el desarrollo de las continuas experimentaciones a las que la danza estaba siendo sometida desde todos los puntos de vista estéticos y técnicos.”⁴⁰

Durante las décadas en que surgió la danza postmoderna, se dio un movimiento mundial de jóvenes contra la cultura, del cual esta danza formó parte. El movimiento se caracterizó por una radicalidad y violencia en sus postulados que no tenía precedentes. No se trataba solamente de hacer cuestionamientos parciales sobre algunos elementos aislados del arte o la cultura. Por el contrario, se buscaba cuestionar y resquebrajar los cimientos mismos de la cultura dominante, he ahí la razón de su radicalidad. En todo el mundo se dieron movimiento sociales contra al poder autoritario, encabezados

⁴⁰ ABAD CARLÉS, Ana (2004): *Historia del ballet y de la danza moderna*, pág. 328.

principalmente por los estudiantes.

Es el momento de la aparición del movimiento hippie que buscaba romper con el orden establecido. Los hippies encabezaron una crítica a la cultura dominante que se concretó con el cambio que hicieron en el modo de llevar la vida cotidiana. Se cuestiona fuertemente el *American way of life*, no a través de grandes discursos, sino mediante la implementación de nuevas propuestas para llevar la vida. Se opusieron a la sociedad de consumo de manera activa, creando comunas en las que producían sus propios alimentos y cubrían sus necesidades básicas sin necesidad de entrar en la rueda del consumo. En estas comunas se experimentó un sentido de democracia, igualdad y libertad nunca antes vista.

Concretamente en los Estados Unidos los jóvenes tomaron conciencia de la violencia que impera en la sociedad, la cual se yergue en todas sus formas como una forma de dominación, desde las guerras, hasta la violencia al interior de la familia. En ese momento se generó un fuerte rechazo tanto a la guerra de Vietnam como a la cultura que la engendró. También fue el momento en que se gestó el movimiento de hombres contra la violencia, que existe hasta nuestros días y que tiene como objetivo detener la violencia masculina contra las mujeres e hijos al interior de la familia.

También fueron fuertes los movimientos antirracistas, como el de los Panteras Negras, que clamaba por una igualdad de derechos hasta ese momento negada a la población negra de los Estados Unidos.

El feminismo fue otro movimiento que cobró fuerza. Se replantaron los roles de las mujeres en la sociedad y en la pareja, lo cual permitió a la mujer tener un rango de libertad e independencia nunca antes experimentada. La rebelión fue contra el puritanismo, que censuraba al cuerpo – sobre todo el femenino –, contra el autoritarismo y la rigidez ideológica que impedían hacer cambios en la sociedad.

Los cambios tan radicales que produjo la danza postmoderna tienen su origen en este movimiento de jóvenes que se revela contra la cultura dominante. La danza moderna se había insertado en el mercado del arte y representaba para los jóvenes danzarines esa cultura anacrónica racionalizante de la que se querían desprender. Por esto sus experimentaciones tenían siempre la misión de desprenderse de los presupuestos que sustentaban a la danza moderna. La danza postmoderna pertenece a ese movimiento que

se dio en llamar Underground.

Si bien en los años sesentas y setentas el underground vio ampliado su campo de acción por ser un momento de crisis cultural. El underground no perteneció sólo a ese momento sino que “[...] es la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de Occidente[...],”⁴¹.

Desde el momento en que aparece la propiedad en la tierra y familia, aparecen la autoridad y la guerra, es decir, la civilización. Desde ese momento aparece también el underground. Autoridad y underground son el haz y el envés del tapiz de la civilización. La propiedad engendra los desheredados, la autoridad los rebeldes, la violencia los pacíficos, con una causación dialéctica. Los desheredados rebeldes pacíficos han formado la soterrada corriente marginada de la Gran Tradición Underground, cuyo manantial está en los propios orígenes de la civilización: la propiedad, la ciudad, la autoridad y la guerra.⁴²

El autoritarismo fue uno de los puntos más atacados por los jóvenes de ese momento pues producía vidas y pensamientos rígidos, dirigidos por una racionalidad exacerbada. En el caso de la danza el exceso de racionalidad fijaba al cuerpo en modelos estandarizantes que obligaban a los bailarines a tratar de dominar su cuerpo para que respondiera al modelo fijado, impidiéndoles así explorar con diversas intensidades y afectos. “El underground propone y practica, contra este autoritarismo mental, unas filosofías irracionales, que son otros métodos de conocimiento e hipótesis sobre la realidad, marginadas desde hace siglos por el método de conocimiento dominante.”⁴³ Pag. 18.

Curiosamente, a pesar de lo masivo que fue este movimiento y de que sí tuvo repercusiones políticas, los cambios más profundos que produjo tuvieron que ver más con las condiciones mentales, emocionales y culturales del individuo. A la larga, el impacto que tuvo en la cultura esta manera de proceder fue muy profundo, pues removió algunas estructuras desde sus cimientos.

Según Racionero, existen tres corrientes del underground de los años sesenta. La primera tiene que ver con el individualismo, la segunda con la influencia del pensamiento

⁴¹ RACIONERO, Luis (1977): *Filosofías del underground*, págs 10 -11.

⁴² Op. cit., pág 65

⁴³ Op. cit., pág 18. En la danza se propone la existencia de una conciencia que no es racional y reflexiva, pero que tampoco es el inconsciente pensado como lo puesto a la conciencia reflexiva. Se trata de la conciencia de cuerpo. Al respecto se profundiza en el capítulo II en el apartado dedicado a la conciencia.

oriental y la tercera con la psicodélica. Desde las tres corrientes se analizan cuestiones que han tenido repercusiones en la danza nueva, ya que esta danza no se conforma como un conglomerado único, sino que una de sus principales características es el eclecticismo.

El hombre tiene unas dimensiones y facultades corporales que definen una escala humana. Cuando una sociedad está construida a escala humana, la sociedad es como la concha que protege y fomenta el desarrollo del individuo. Las conchas son siempre a escala del ser viviente que la habita. Cuando una sociedad se construye fuera de la escala humana, la individualidad perece; el individuo es como un gusano kafkiano, arrastrándose por las carcasas inmensas de ministerios y burocracias que no entiende ni conoce.⁴⁴

Para volver a establecer la escala humana es necesario poner atención a las personas y situaciones en concreto. Es necesario dar importancia al individuo, no para pensarlo como aislado y separado de los demás, sino para ponerlo en un entorno que le permita tener experiencias originarias no guiadas por una racionalidad impuesta. En la danza nueva, desde sus inicios en los años sesentas hasta la fecha, se ha prestado especial atención al desarrollo del bailarín como individuo. La vida cotidiana invadió la experimentación danzaria. Se han hecho exploraciones con movimiento y situaciones de la vida cotidiana. Esto comenzó en los sesentas con la generación de los postmodernos, quienes querían romper los modelos del bailarín de la danza moderna, para permitir que el nuevo bailarín surgiera desde sus propias experiencias vitales.

La influencia del Zen en el underground, tuvo también su ingerencia en la danza. Ya vimos cuando analizamos a Merce Cunningham cómo la búsqueda del azar y la indeterminación, que fueron las principales características de su creación, tenían su origen en el budismo Zen. En la danza postmoderna también se pueden encontrar elementos de coincidencia con el Zen. En especial en relación al deseo de poner un freno al excesivo dominio de la racionalidad.

El zen tiene dos métodos para hacer saltar la mente fuera de los límites de la razón: el koan y la meditación. Obsérvese que decimos saltar fuera de los límites de la razón; esto, en Occidente, es sinónimo de locura, porque el monopolio racionalista no tolera otros usos de la mente que el juego racional. Para el zen, lo importante es conseguir un estado no-racional,

⁴⁴ Op. Cit., pág 67

pero no por ello menos mental, inteligente o digno. El zen dice que las respuestas al misterio de la vida son inmediatas, están a la luz del mundo, y que el problema no es que aún no hayamos pensado suficiente sobre ellas, sino que hemos pensado demasiado. Dado que el pensamiento siempre actúa con conceptos del pasado, siempre es inadecuado para comprender lo nuevo. Dice un maestro zen: <<Si quieres verlo, míralo directamente, porque en cuanto empieces a pensar sobre ello, ya lo has perdido>>.⁴⁵

La necesidad de detener la corriente del pensamiento es una condición indispensable para que pueda emerger una conciencia del cuerpo, lo cual es una de las búsquedas de la danza nueva. También es importante la intención de poder acceder directamente a las sensaciones y reaccionar a ellas sin la mediación del pensamiento. Muchos de los experimentos que se hacen en la danza nueva están enfocados a abrir esta posibilidad a los bailarines.

Los conocimientos más profundos sobre la experiencia se tienen de pronto, impensadamente, como llega el aroma de las flores. Y estas intuiciones, como aromas, son indetenibles, vienen y se van con el viento, iluminando el conocimiento esporádicamente como rayos de sol entre las nubes. Tales penetraciones pasajeras en el misterio son tanto más intensas cuanto no se es codicioso con ellas, y no se intenta atenzarlas con la memoria. Esta actitud desinteresada y fluida, impremeditada y alerta la consigue el zen por medio de los ejercicios del koan[...]⁴⁶

Lo mismo ocurre en la danza nueva que toma la improvisación para mantener esta actitud desinteresada y abierta, en la que se abre la puerta para que aparezcan estas penetraciones pasajeras en el misterio. La presencia de la indeterminación en la danza nueva sirve al bailarín para lograr el estado fluido, impremeditado y alerta que el Zen logra mediante el koan y la meditación. Existe una relación entre la memoria, el olvido y la aparición de una conciencia de cuerpo que pospone a la conciencia racional.⁴⁷

Las rupturas realizadas por esta generación fueron de las más profundas, ya que pusieron en cuestión algunos de los cimientos de la sociedad, como son el consumo y el lugar que tenía el cuerpo como objeto de dominación. No es de extrañar que muchos artistas, no sólo los bailarines, pusieran al cuerpo en el centro de sus preocupaciones. Se

⁴⁵ Op. cit., págs. 85-86.

⁴⁶ Op. cit., pág. 86

⁴⁷ Sobre esto se profundiza en el segundo capítulo.

dio rienda suelta a la hasta entonces bastante reprimida sexualidad, lo cual se constituyó como un bastión en la búsqueda de la libertad. Replantear la corporalidad fue una forma de enfrentarse al poder desde el cuerpo. Por esto hablar de la liberación y recuperación de cuerpo se volvió un lugar común en los años sesentas y setentas.

Las transformaciones que ocurrieron en la danza no fueron eventos aislados. En los Estados Unidos se estaban gestando importantes movimientos en general en las artes. Los artistas se revelaron contra el elitismo en el arte y contra el mercado del arte. El arte dejó de ser encerrado en museos y galerías y se apropió de otros espacios alternos, como los entornos cotidianos de las ciudades o lugares abiertos de la naturaleza⁴⁸. Es el momento en que surge el llamado Happening, en el cual se diluyeron las fronteras que separaban las artes. En los Happenings participaban músicos, actores, bailarines, artistas plásticos, cineastas que tenían la intención de probar nuevas maneras en que podía presentarse el arte.

A pesar de las sensibilidades y estructuras muy diferentes de estas obras, la prensa las reunió de prisa bajo el título general de <<happening>>, a raíz de los *18 happenings* de Kaprow. Ninguno de los artistas estuvo de acuerdo con el término, y a pesar del deseo de muchos de ellos de una aclaración, no se formó grupo de <<happening>> alguno, ni se imprimieron manifiestos colectivos, revistas ni propaganda. Pero si les gustaba o no, el término de <<happening>> perduró. Cubría esa amplia gama de actividad, por mucho que no lograra distinguir entre las diferentes intenciones de la obra o entre los que ratificaban y los que refutaban la definición de Kaprow de un happening como un acontecimiento que podía representarse solo una vez.⁴⁹

El performance, nombre que finalmente tomó el Happening, se constituyó como un arte escénico que no tenía las características que identificaban a la danza como danza o al teatro como teatro, aunque podía tener elementos de ambos. Lo más característico del performance es que se trata de una acción, un acontecimiento no dramatizado, que no pretende simular nada. Aparece también el término de performer que se volvió muy

⁴⁸ Las experimentaciones que se dieron en este momento en el arte, pueden entenderse como la continuación o el retorno del espíritu de ruptura y exploración de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, en las cuales también se vio involucrada la danza.

⁴⁹ GOLDBERG, Roselle (1996): *Performance art*, pág. 132.

atractivo para los bailarines postmodernos, y que quiere decir literalmente: quien realiza la acción.

Las exploraciones hechas en el performance muy a menudo incluían acciones enfocadas en el cuerpo. Se realizaron muchas exploraciones en las que se alteraba el sentido del cuerpo. Por ejemplo, *Plano color ciruela* de Whitman, en el que se proyectaban imágenes en video, a la vez que se dirigía una luz neón sobre el cuerpo de los bailarines. La luz neón hacía que los cuerpos dejaran de parecer sólidos, convirtiéndolos en imágenes fantasmales; creaba la sensación de que el cuerpo de los bailarines reales se desvanecía en la proyección de la cinta de video, que por momentos parecía más corpórea que los bailarines mismos.

También se hicieron exploraciones con el tiempo y el espacio en su relación con el cuerpo. “Otras transformaciones de las imágenes del filme en imágenes vivas se creaban mediante el uso de espejos cuando los intérpretes se emparejaban a si mismos con las imágenes de la pantalla. En consecuencia, el tiempo y el espacio se convirtieron en las características centrales de la obra, con el filme preliminar hecho en el <<pasado>>, y las distorsiones y la repetición de la acción pasada en el tiempo presente en el escenario.”⁵⁰

Otro ejemplo es la serie de *Demostraciones primarias* de Klaus Rinke. “Éstas eran <<esculturas estáticas>> creadas con su compañera Monika Baumgardtl: juntos hacían configuraciones geométricas, moviéndose lentamente de una posición a la siguiente, por lo general durante varias horas. Un reloj de pared contrastaba el tiempo real con el tiempo que llevaba hacer cada forma escultural.”⁵¹

Además se experimentó con la fragilidad del cuerpo llevando el cuestionamiento a la relación de la obra de arte con la realidad. Un ejemplo de esto son los trabajos del artista californiano Chris Burden, quien durante varios años creó obras en las que llevaba a su cuerpo a esfuerzos físicos más allá de los límites normales, poniéndose continuamente en peligro. En uno de sus performances titulado *Hombre muerto*, él estaba tumbado en medio de un Bulevar en Los Ángeles. Burden resultó ileso del performance. Pero éste terminó pues el artista fue arrestado por un policía por haber provocado una llamada de emergencia falsa.

⁵⁰ Op. cit., págs. 137-138.

⁵¹ Op. cit., pág. 159.

Al mismo tiempo, algunos artistas exploraron lo que implica concebir al cuerpo como un objeto. Esto se hizo de maneras muy diversas, unas de las más famosas fueron las obras de Manzoni quien infló globos, los tituló *Cuerpos de aire*, y los vendió por treinta mil liras. Fueron expuestos como aire de artista. En otra ocasión enlató su propia mierda y la vendió como mierda de artista a precio de su peso en oro.

Un ejemplo algo distinto fueron las obras de Gilbert and George. Ellos mismos se declararon arte al convertirse en esculturas vivas. “la primera <<escultura cantante>> *Underneath te Arches*, representada en 1969, consistía en los dos artistas –con las caras pintadas de dorado, vestidos con trajes corrientes, uno llevando un bastón y el otro un guante- moviéndose de una manera mecánica, como de títere, encima de una pequeña mesa durante más o menos seis minutos con el acompañamiento de la canción del mismo título de Flanagan y Allen.”⁵²

“En Italia, Jannis Kounellis presentó obras que combinaban escultura animada e inanimada: *Mesa* (1973) consistía en un mesa sembrada de fragmentos de una antigua escultura romana de Apolo, cerca de la cual estaba sentado un hombre que llevaba en la cara una máscara de Apolo”⁵³ En las obras de Kounellis, Gilbert and George, al igual que en las de Manzoni, a la vez que de una manera irónica convertían su propio cuerpo no sólo en un objeto, sino en un objeto artístico, los artistas estaban haciendo mofa del sentido de veneración tradicionalmente dado al arte.

También se dieron obras más arriesgadas en las que se cuestionaba la idea misma de convertir el cuerpo en un objeto, tal es el caso de Mariana Abramovik. En una de sus obras la artista puso una serie de objetos sobre una mesa y pidió al público que hiciera lo que quisiera con eso objetos. El riesgo consistía en que uno de los objetos de la mesa era su propio cuerpo, el cual quedaba a expensas de los deseos de los espectadores, quienes tenían la libertad de tratarlo como un objeto más.

⁵² Op. cit., pág. 167.

⁵³ OP. cit., pág. 169.

I.4.1. La transición: Paul Taylor y Ann Halprin

Entre Merce Cunningham y el surgimiento de la danza postmoderna encontramos dos bailarines a quienes podemos denominar artistas de transición, se trata de Ann Halprin y Paul Taylor. Ann Halprin realizó en los años cincuenta ensayos totalmente originales. En ellos la danza se creaba mediante la improvisación. Ann utilizaba la asociación libre a la manera surrealista, pero enfocada en la creación de movimiento danzario. En estas exploraciones participaron algunos de los bailarines que posteriormente conformarían el grupo de los postmodernos en Nueva York como es el caso de Yvonne Rainer.

Ann Halprin nació en Winetka, Illinois en 1920. En 1955 formó la Workshop Company en San Francisco. Ella fue una de las pocas bailarinas que en esas fechas trabajó fuera de Nueva York, abriendo de esta manera la senda de la danza en California. La importancia de la influencia de Ann para la generación de los postmodernos radica en que sus exploraciones, a diferencia de Merce, estaban principalmente centradas en el movimiento, y en una nueva actitud hacia el cuerpo. Esto no resulta sorprendente si se recuerda que California es el lugar de los Estados Unidos dónde tanto la influencia del Zen, como los movimientos de género fueron más fuertes.

Halprin estaba muy interesada en la experiencia colectiva de la danza. “Según Ann Halprin, la creación personal no debe ser una expresión íntima. Debe ser una experiencia colectiva beneficiosa para el grupo, del cual nadie puede dissociarse; ningún bailarín puede quedar aislado.”⁵⁴ A pesar de la importancia que daba a esta conciencia colectiva, Ann no pensó en ningún momento en eliminar la exploración personal, o en unificar a los bailarines con el manejo de unísonos o vestuarios iguales. Por el contrario, estaba muy interesada en que cada individuo se constituyera como tal. Es la conformación de su propia subjetividad lo que le permite a cada bailarín integrarse a la experiencia colectiva. “Se pone a practicar improvisaciones con sus alumnos, prohibiéndose a sí misma enseñarles o incluso aconsejarles, ya que desea que cada estudiante descubra por sí mismo su propio modo de expresión. No impone entonces ni método ni principio.”⁵⁵

⁵⁴ BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*, pág. 327.

⁵⁵ Op. cit., pág. 328.

Su principal recurso creativo era la improvisación y la utilizaba “[...] <<para averiguar lo que *nuestro* cuerpo puede hacer, no aprendiendo el modelo o la técnica de algún otro>>[...]”⁵⁶ De esta manera aseguraba que los bailarines tuvieran la libertad que requerían para que su creación estuviera verdaderamente relacionada con una experiencia personal y a la vez colectiva.

Parte de la base de que el hombre debe tomar en consideración las emociones que experimenta en el seno del grupo, y que debe expresarlas mediante la danza y traduciendo todas sus sensaciones, lo que le obliga a interpretar las más variadas y más imprevisibles situaciones.

De este modo, apelando a las concepciones fundamentales de la existencia, controlando las relaciones originadas en el examen y en la observación, el bailarín puede traducir en términos de movimiento todos los acontecimientos de su existencia.⁵⁷

La intención de Ann de relacionar al bailarín con la experiencia colectiva, la llevó a cuestionar la relación del bailarín con el público. Halprin llegó a la conclusión de que esa relación debía volverse más cercana y familiar, para lo cual los artistas debían dejar de estar aislados en su mundo artificioso y hacer partícipe de la obra al espectador, a tal punto que también éste se convirtiera en creador.

Otro cambio que Ann realizó, fue que comenzó a utilizar espacios de la vida cotidiana para su danza. Sacar la danza del teatro es algo que ya Merce Cunningham había hecho, pero en él no aparecía la noción de espacio cotidiano, Merece creaba un espacio escénico en el lugar en que se presentaba la danza. Ann también llevó la danza a los espacios cotidianos, pero ella, al estar interesada en aspectos sociales, se enfocó más en la cualidad de los propios espacios. Se trataba más de una exploración de lo que los distintos lugares elegidos podían decir a los bailarines.

La influencia de Ann en la danza postmoderna tiene que ver con su interés en destacar la experiencia colectiva. Con un interés similar en los años sesentas, uno de los principales bailarines de la danza postmoderna, Steve Paxton, creó un tipo de danza que se denominó *Contact Improvisation*. En ella que el contacto entre los cuerpos era la premisa fundamental. Un bailarín no puede moverse si no a partir del contacto físico con

⁵⁶ GOLDBERG, Roselle (1996): *Performance art*, pág. 140.

⁵⁷ BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*, págs. 329-330.

otro.

Otro bailarín que influenció a la generación de los postmodernos fue Paul Taylor quien nació en Pennsylvania en 1930. Siendo alumno de Cunningham, Taylor retomó ciertas cosas de su maestro, por ejemplo, el interés por liberar a la danza de las determinaciones que pesaban sobre ella, pero a Taylor le interesaba más explorar sobre el lado oscuro de la psique humana.

Una de las características principales del trabajo de Taylor es el constante contraste y la ironía. Él parecía fascinado con las contradicciones del comportamiento humano y se apropia de ellas para llevarlas a la escena. Taylor, frecuentemente jugaba con la contradicción y discrepancia entre apariencia y realidad. “Si violencia e hilaridad parecían ir de la mano en esta segunda mitad del siglo XX, pocos coreógrafos harían de esta curiosa asociación de sentimientos tan opuestos la razón de ser de sus obras.”⁵⁸

Taylor les quitó a los bailarines esa aureola que los había cubierto hasta ahora como seres con una imagen física perfecta. Sus bailarines no tenían una imagen que los identificara como tales, aún cuando sí tenían un entrenamiento físico. Esto se debe a que entremezclaba el movimiento cotidiano con el movimiento más fácilmente reconocido como danza, sin que hubiera una transición de un tipo de movimiento a otro. Él llevaba a escena movimientos y situaciones cotidianas, más no con la idea de representarlas al modo realista, sino con el fin de explorarlas e ironizar con ellas.

Taylor later said that he wanted to ‘go back to basics’ in his early dances, using everyday movements such as walking, running and sitting – an objective reminiscent of Isadora Duncan’s. However, unlike Duncan, who aimed to transform natural movements into the stuff of art, Taylor sometimes planted the movement equivalents of found objects (objets trouvés) in his dances.⁵⁹

⁵⁸ ABAD CARLÉS, Ana (2004): *Historia del ballet y de la danza moderna*, pág. 322.

⁵⁹ AU, Susan (2002): *Ballet and modern dance*, pág. 161. Traducción: Taylor más tarde diría que él quiso “volver a lo básico” en sus primeras danzas, usando los movimientos cotidianos, como caminar, correr y sentarse –una reminiscencia objetiva de Isadora Duncan. Sin embargo, a diferencia de Duncan, quien pretendía transformar los movimientos naturales en material de arte, Taylor a veces presentaba movimientos equivalentes a los objetos encontrados (objets trouvés) en sus danzas.

Yvonne Rainer, quien fue una de las principales exponentes de la danza postmoderna, retomó de Taylor el interés por la noción de movimiento encontrado, como aquel movimiento que surge sin la mediación de la razón.

La idea de asociar la danza con un lenguaje corporal estético que se define por su diferencia del lenguaje corporal cotidiano, fue constantemente atacada por Taylor. Siendo esta una de sus principales herencias a la danza postmoderna. Él le quitó a la danza el sentido de seriedad y respetabilidad, introduciendo constantemente momentos de humor que rompían las convenciones escénicas. Ejemplo de esto es la obra *Duet* 1957 sobre una no-partitura, que hizo retomando la obra 4:33 de John Cage⁶⁰. En *Duet*, el propio Paul Taylor salía a escena parado junto al pianista David Tudor, quien no tocaba el piano ya que se trata de una obra sin partitura.

Al buscar su camino, Paul Taylor se manifiesta como coreógrafo de vanguardia. Aísla al movimiento; extrae ciertas posturas del contexto corporal convencional y utiliza como acompañamiento sonoro ruidos nuevos: latidos del corazón, timbres de teléfonos, ruidos del viento. Introduce así mismo elementos extraños e insólitos: Perro, bicicleta, y presenta al bailarín en traje de calle⁶¹

I.4.2. Judson Group

En 1962 se conformó un grupo informal de bailarines entre los que se encontraban Steve Paxton, Yvonne Rainer, Judith Dunn, Trisha Brown, David Gordon, Deborah y Alex Hay y Elaine Summers. Más tarde se unieron otros pilares de la generación postmoderna: Meredith Monk y Lucinda Childs. También trabajaron con algunos artistas plásticos como Rauschenberg, músicos y cineastas. Los bailarines no sólo se limitaban a la creación dancística, sino que exploraron con el performance.

El 6 de junio de ese año realizaron su primera presentación en el Judson Memorial Church en Greenwich Village en Nueva York, con lo que quedó consolidado el grupo. En esta función se presentaron diversos trabajos realizados por varios de los bailarines. No existía una cabeza del grupo o coreógrafo principal.

⁶⁰ 4:33 es una obra de John Cage, en la que un violonchelista entra en el escenario se sienta y se prepara para tocar. Pone un metrónomo que marca el tiempo y espera en silencio durante 4:33 minutos, luego de los cuales se levanta y agradece al público. La obra sonora es creada por los sonidos ambientales los cuales son totalmente accidentales.

⁶¹ BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*, pág. 281.

Este grupo de artistas definían su proyecto creativo como antimoderno, por esto se autodenominaron como los postmodernos. Tenían por fin común, liberar definitivamente a la danza de los postulados de la danza moderna, pero no puede decirse que existía entre ellos una unidad en términos compositivos o estéticos. Más bien se trataba de un proyecto de un pluralismo democrático, donde debía primar la libertad de creación y experimentación. Lo que unía a esta generación de artistas, no era un método o un estilo específico, ni un tipo especial de obra, sino el hecho de que se proponían despedazar los valores y prácticas de la danza moderna.

Tras su primera presentación, el grupo se conformó como Judson Dance Theater siendo su sede de reunión la Judson Church, la cual se convirtió en un centro de mucha de la actividad artística del momento, en la que se estaban planteando nuevos caminos para el arte. En el grupo se realizaron numerosos trabajos que tenían como premisa la experimentación. La Judson Church “[...] was the center for young artist in various fields, and was instrumental in redefining dance in every way, from training and technique, to choreographic content and style, to the relationship of audience to performer, to the venue itself.”⁶²

El Judson estaba conformado como un colectivo de artistas que funcionaba como una comunidad que compartía ciertos puntos de vista, pero que por sobre todo compartían su gusto por la experimentación. El grupo estaba organizado de una manera totalmente novedosa, pues no había una sola línea a seguir como había ocurrido en la mayoría de las compañías de danza moderna. Cada bailarín hacía su propia propuesta coreográfica y a la vez participaba de los experimentos de los demás.

Quizá una de las características más notables del Judson es que a pesar de ser un colectivo de artistas, no se abanderaban bajo una misma línea estética. Más bien propiciaban que cada artista, apoyado por los demás tuviera un espacio donde desarrollar sus propias inquietudes. Esta manera de entender la agrupación permitió que cada uno de sus miembros pudiera hacer aflorar propia poética.

⁶² BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*, pág. 253. Traducción: era el centro para jóvenes artistas en varios campos, y fue esencial en redefinir la danza en todos sus aspectos, desde el entrenamiento y la técnica, hasta el contenido coreográfico y el estilo, de la relación entre el público y el intérprete, hasta la misma escena.

El momento en que surge el Judson Dance Theater, coincide con la explosión del performance en Nueva York, los artistas realizaban acciones que tenían estructuras muy disímiles entre sí pero eran todas conocidas como happenings. La que fuera una de las características principales del Judson coincide con la creación artística en general del momento. Ya que en ella tampoco existía una homogeneidad estilística en la creación artística más allá de la danza, sino más bien ciertas tendencias, todas ellas marcadas la experimentación y por una abierta necesidad de ruptura. En este momento los grupos de artistas que se formaban ya no se reunían en torno a un manifiesto, que definiera las características de la creación, a la manera de los vanguardistas de principios de siglo XX.

Freed by Cunningham and Nikolais from the necessity of storytelling or self-expression, the choreographers of the sixties began to explore new approaches to conceiving and structuring dances. Like Cunningham, most of these choreographers have been interested in process rather than product.⁶³

En la danza postmoderna, el proceso de creación llegó a ser incluso más importante que la obra misma. Debido a esto, no solo se logró una gran apertura en la conformación de la obra, sino que los senderos que recorrieron los procesos y métodos de creación fueron ampliados exponencialmente.

But perhaps the most important legacy the Judson Dance Theater bequeathed to the history of dance was its intensive exploration and expansion of possibilities for choreographic method. In their relentless search for the new, coupled with an intelligently analytic approach to the process of dancemaking, in repudiating their elder's cherished compositional formulae, the members of Judson Dance Theater experimented with so many different kinds of choreographic structures and devices that for the generations that have followed their message was clear: not only any movement or any body, but also any method is permitted.⁶⁴

⁶³ AU, Susan (2002): *Ballet and modern dance*, págs. 168-170. Traducción: Liberado por Cunningham and Nikolais de la necesidad de narrar un historia, o de la autoexpresión, los coreógrafos de los sesentas comenzaron a explorar nuevos acercamientos para concebir y estructurar danzas. Como Cunningham, muchos de estos coreógrafos habían estado más interesados en el proceso que en el resultado.

⁶⁴ BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*. pág. 211. Traducción: Pero quizás el legado más importante que el Judson Dance Theatre dejó a la historia de la danza fue la intensa exploración y expansión de las posibilidades del método coreográfico. En su incansable búsqueda de lo nuevo, aunado con un acercamiento inteligentemente analítico al proceso de construcción danzario, y al repudiar las acariciadas fórmulas compositivas de sus predecesores, los miembros del Judson Dance Theatre experimentaron con

Otra de las consecuencias de que el proceso de creación tuviera tanta importancia para los bailarines postmodernos, es que la atención se centró en la conformación misma del coreógrafo y el bailarín. Aparece así la idea de que la creación de la obra sucede al mismo tiempo que la creación del bailarín. Esto, como veremos en el capítulo II es importante para la redefinición del concepto de Cuerpo, ya que la danza no se crea desde una imagen o una representación predeterminada del cuerpo, sino que requiere conformar al cuerpo desde las experiencias que el propio proceso de creación genera.

La instrumentación de nuevos métodos de creación, necesariamente cambió la manera en que se concebían tanto al bailarín como al coreógrafo. En el ballet, al igual que en la danza moderna, el coreógrafo fungía como un dictador que determinaba casi en su totalidad la interpretación del bailarín: este último quedaba fuera del proceso de creación de la obra y se convertía en un mero ejecutor de la misma. La relación vertical y jerárquica que se establecía entre coreógrafo y bailarín fue una de las cosas que desaparecieron en el Judson, ya que era poco conveniente a los intereses creativos del grupo.

En el Judson se pretendía crear relaciones más democráticas, en las que el bailarín participara también de los procesos de creación, convirtiéndose en co-creador. El coreógrafo cedió el control para propiciar nuevas experiencias vitales en sus bailarines, que les permitieran llegar a nuevos linderos que no podrían experimentarse de otro modo. El coreógrafo se convirtió en una suerte de espectador de su propia obra. Estas concepciones de coreógrafo y bailarín fueron retomadas posteriormente por numerosos coreógrafos en el mundo, aún cuando sus propuestas escénicas fueran muy diferentes a las del Judson.

Las instrucciones dadas por el coreógrafo a los bailarines cambiaron también de tono, en vez de enfocarse directamente en la acción a realizar, se presentaban como problemas creativos que debían resolver los bailarines. Esta forma de entender la relación entre coreógrafo y bailarín es posible debido a que el cuerpo del bailarín ya no es entendido como un objeto o un instrumento perfectamente organizado y maleable, que

tantos modos diferentes de estructuras y recursos coreográficos, que para las generaciones que los siguieron el mensaje era claro: no sólo cualquier movimiento o cualquier cuerpo, sino cualquier método estaba permitido.

está a disposición del coreógrafo. Para los coreógrafos del Judson, el cuerpo del bailarín no está dado de antemano sino que es menester crearlo. Para que el bailarín sea capaz de relacionarse y hacer vivir los afectos de la obra, es necesario que cree su propio cuerpo como se crea un cuerpo sin órganos.⁶⁵

Algunos de los bailarines que conformaron la generación del Judson estudiaron con Merce Cunningham e incluso algunos bailaron en su compañía, por lo que recibieron de él influencias claras, en especial con las exploraciones de Cage con el azar. Pero los postmodernos no utilizaron el azar como un método de creación a la manera de Cunningham. La danza no se abrió al acontecimiento por la introducción del azar en la relación entre los elementos de la escena o en la estructura de la obra, como hacía Merce. Para los jóvenes coreógrafos del Judson la danza se volvía acontecimiento pues el azar penetraba directamente el movimiento mediante la improvisación.

Estos bailarines-coreógrafos generalmente desarrollan situaciones teatrales utilizando, además de los más inesperados recursos de la expresión corporal, los del sonido, del ruido y de la palabra. Sus representaciones son siempre improvisaciones espontáneas, en las que se da un papel a la intervención de los hechos resultantes de las circunstancias o del azar. En todos estos creadores vemos una clara tendencia a evitar la creación de obras estrictamente estructuradas; cada representación debe adaptarse a los imperativos del lugar y del momento, es el <<Event>>. ⁶⁶

La manera de abordar la idea de acontecimiento resultó mucho más radical en los postmodernos de lo que había sido con Merce, convirtiéndose en el fundamento de toda su creación. Los bailarines del Judson estaban interesados en la indeterminación, por lo que en sus experimentaciones, jugaron con los distintos elementos que componían la danza, como son el tiempo, el ritmo, la música, la relación entre los bailarines, las relaciones espaciales y con el entorno etc. Pero una de sus búsquedas más importantes y radicales al respecto, fue la que hicieron en relación al movimiento. La introducción de la improvisación jugó un papel determinante para que el acontecimiento penetrara la danza.

La aparición de la improvisación fue posible debido al cambio que hicieron los coreógrafos de Judson en la manera de establecer la relación entre el coreógrafo y el

⁶⁵ Este es uno de los temas fundamentales que se tratan en el segundo capítulo.

⁶⁶ BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*, pág. 277.

bailarín, y al interés por realizar exploraciones con diversos métodos de creación. “[...] these dances spoke of freedom and democracy, embracing improvisational and collective methods.”⁶⁷

La creación de la obra se concebía de manera distinta: en vez de construirse a través de la conformación frases coreográficas fijas, se elaboraban estructuras de improvisación. Esta estrategia hizo que cada presentación que se hacía de la misma obra era distinta, lo que menos se buscaba era la permanencia, se le daba mucha más importancia al instante.

Las experimentaciones de los años sesentas y setentas elaboradas a partir de la improvisación tomaron rumbos muy disímiles. Algunos, como es el caso de Simone Forti, utilizaron la improvisación para crear un cuerpo lo suficientemente abierto al devenir que le permitiera a los bailarines explorar con la condición del cuerpo antes de la socialización. Ella estaba interesada en que los bailarines y el público experimentaran con el devenir animal y el devenir niño.⁶⁸

La improvisación también se utilizó en la exploración con la repetición. En concordancia con el movimiento minimalista, varios coreógrafos de los años sesentas y setentas realizaron trabajos similares a los hechos por Steve Reich, Philip Glass o Laurie Anderson en música. La repetición se convirtió en un importante recurso creativo relacionado con la exploración con el movimiento cotidiano.

Los ataques del Judson no estaban dirigidos al ballet sino a la propia danza moderna. Estos jóvenes artistas encontraron que a pesar de que la danza moderna, desde Isadora Duncan, se había propuesto liberar a la danza de la rigidez de los estereotipos del ballet, había acabado por crear nuevos modelos que limitaban el cuerpo. La danza moderna había hecho cambios en los lenguajes de la danza, pero muchos de los conceptos y prácticas del ballet habían quedado intactos. Los danzarines postmodernos concientes de esto, radicalizaron sus experimentos hasta el punto de romper los cimientos sobre los cuales se había erigido la creación dancística hasta el momento. Este grupo tenía la misión de reducir la danza a lo que es esencial en ella.

⁶⁷ BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*, pág. 306. Traducción: estas danzas hablaban de libertad y democracia, abrazando métodos improvisatorios y colectivos.

⁶⁸ La improvisación se volvió un recurso de los coreógrafos, para hacer que, a partir de la creación de un cuerpo sin órganos, los bailarines tuvieran la posibilidad de acceder a diversos devenires. Al respecto profundizaremos en el capítulo II.

Otra idea muy importante del arte del momento y en especial de la danza era que no existía una clara separación entre arte y vida. En la danza se logró establecer la relación entre la vida y el arte mediante a la apropiación de espacios alternos fuera del teatro, la utilización de ropa cotidiana, la eliminación de la imagen corporal estereotipada y la experimentación con movimientos cotidianos. Se buscaba eliminar todo sentido de ilusión, la idea tan usada en teatro de veracidad desaparece y es cambiada por la de verdad. Ya no pensaban en representar personajes, estaban interesados en mostrar la verdad del cuerpo. “These dances redefined the body, releasing it from the heroic, symbolical overinflated images of modern dance [...]”⁶⁹

La generación de los postmodernos, abandonó el teatro y exploró los sitios cotidianos. Las calles, los parques, las iglesias, los museos, las galerías, cuartos de la ciudad, en incluso los techos de los edificios fueron sitios concurridos por la danza. Con esto cambiaron la idea de espacio escénico, cuestionaron y jugaron con el significado de los espacios cotidianos, y a la vez replantearon la relación con el espectador. La relación con el público no puede ser igual en un espacio delimitado y ya significado como un teatro, que en un espacio público, en el cual acontecen constantemente cosas no previstas, y que además, ya tiene una carga de significación previa. La acción que desarrollaban los bailarines se apropiaba de la significación habitual del espacio y la transforma, cambiando la relación que el público tenía no sólo con los bailarines sino también con el espacio mismo.

En la danza moderna los diseños espaciales de las obras tendían a ser fijos, precisos y lineales. Se daba mucha importancia a la forma de este diseño. Así el cuerpo siempre permanecía bajo una suerte de determinación espacial. La diferencia entre el espacio del público y el escenario era muy clara. En contraposición, en la danza postmoderna, los diseños espaciales no eran definidos de antemano, de hecho lo que se buscaba era la total libertad de desplazamiento. El desplazamiento final que se daba en una obra estaba determinado más por la necesidad del bailarín de desplazarse, que por un diseño que lo obligara a buscar o permanecer en un espacio.

⁶⁹ Ibidem. Traducción: estas danzas redefinieron el cuerpo, liberándolo de la imagen heroica y simbólicamente sobreinflada de la danza moderna.

También desapareció la diferencia clara entre el espacio escénico y el espacio del espectador. Lo que se buscaba era dar fuerza y libertad al instante de la danza, delimitando de antemano lo menos posible al bailarín en su relación con el espacio. La adscripción del bailarín a un espacio escénico determinado fue rota, ya que se valoraba más su libertad de movimiento.

Ya sea inspirados por la exploración inicial de Cage del material y el azar o los permisivos actos de los happenings y Fluxus, estos bailarines comenzaron a incorporar elementos similares en su trabajo. Su introducción de posibilidades de movimiento y danza completamente diferentes añadió, a su vez, una dimensión radical a las performances por parte de los artistas, que los llevó mucho más allá de sus iniciales <<environments>> y cuadros vivos casi teatrales. En cuestiones de principio, los bailarines a menudo compartían las mismas preocupaciones que los artistas, como la negativa a separar las actividades artísticas de la vida cotidiana y la subsiguiente incorporación de las acciones y los objetos cotidianos como material de la performance. En la práctica, sin embargo, sugerían actitudes enteramente originales hacia el espacio y el cuerpo que los artistas más orientados hacia lo visual no habían considerado antes.⁷⁰

Lo cotidiano se introdujo en la danza de muy diversas maneras. En el espacio utilizado para la danza, en el uso de ropa de calle, y finalmente en los movimientos hechos por los bailarines. En escena ellos caminaban, se sentaban, se paraban, rodaban etc. La recuperación del lenguaje corporal cotidiano, se relaciona necesidad de regresar al punto cero en la danza. Es decir, eliminar los lenguajes que había creado la tradición danzaria y partir de cero. Esto permitió la elaboración de un lenguaje gestual, sin tomar ninguna de las técnicas existentes hasta el momento.

Estos artistas “[...] se dispusieron a explorar los territorios del movimiento cotidiano y cómo éste podía ser plasmado en los escenarios convertido en un producto artístico. De la misma forma en que los artistas plásticos habían consagrado el *objet trouvé* como realidad artística o el propio John Cage había explorado las posibilidades del ruido cotidiano y su aplicación a la música, los nuevos coreógrafos se planteaban cómo plasmar el *movement trouvé* y darle una nueva dimensión.”⁷¹

⁷⁰ GOLDBERG, Roselle (1996): *Performance art*, págs. 138-139.

⁷¹ ABAD CARLÉS, Ana (2004): *Historia del ballet y de la danza moderna*, pág. 336.

El virtuosismo, tan socorrido en la danza, quedó en un segundo término, no porque no contaran con él sus coreógrafos, sino más bien porque no tenía que ver con la búsqueda del movimiento cotidiano en la que estaban incursionando.

Si hay algo, sin embargo, que ninguno de estos coreógrafos intentó en ningún momento –y en esto mantuvieron siempre una total distancia con sus predecesores- fue crear un vocabulario que sirviera de técnica de formación para sus artistas. Tampoco les interesaba en absoluto la creación de un repertorio o un estilo determinado que enfatizara el principio de autoría de sus obras, puesto que uno de los postulados del movimiento postmoderno fue y sigue siendo cuestionar, a todas luces, la importancia del autor frente a sus obras.⁷²

Los cuerpos se mostraban más ordinarios, no solo por sus ropas, sino por toda la actitud del cuerpo, no pretendía formar la imagen del bailarín con una postura extracotidiana. “[...] a playful exuberance, a democratic impulse, and a visionary faith in the concrete truth of the human body that challenged modernist academicism in American culture at large.”⁷³ Los puntos de partida para la creación venían de nuevas premisas. Hechos cotidianos como vestirse y desvestirse fueron explorados en obras como *Flat* (1964) de Steve Paxton.

“La experimentación se sucedía a velocidad vertiginosa y, pronto, la danza pasó a ser <<cualquier cosa que se presentara en un escenario o espacio>>, y el bailarín se convirtió, por similar proceso de desmitificación, en el ser encargado de tal acto.”⁷⁴

Lo más destacable de este joven grupo de artistas es su gusto por la experimentación, el cual les permitió encontrar nuevos fundamentos para la creación. Las principales características de este período, son la crítica de lo existente en la danza, la cercanía necesaria entre la vida y la danza – que se tradujo en experimentaciones por demás diversas –, la utilización de la improvisación, la ruptura de la separación entre el público y el bailarín, y la desmitificación de la imagen del bailarín.

⁷² Op. cit., págs. 337-338.

⁷³ BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*, pág. 305. Traducción: una juguetona exhuberancia, un impulso democrático, una fe visionaria en la verdad concreta del cuerpo humano que retó libremente al academicismo modernista en la cultura americana.

⁷⁴ ABAD CARLÉS, Ana (2004): *Historia del ballet y de la danza moderna*, pág. 336.

El Judson tuvo poca difusión, sus funciones nunca fueron masivas y como tal se disolvió en los años sesentas, pero las exploraciones que en él se dieron marcaron el rumbo de la creación danzaria que se haría en adelante. Algunos de los artistas que trabajaron en Judson continuaron trabajando de manera independiente, otros formaron nuevas agrupaciones tales como Grand Union.

I.4.3. La danza postmoderna en la década de los setentas

La danza norteamericana de los sesentas y setentas capturó la atención de todo el mundo. Construida a partir de los postulados de Merce Cunningham y del minimalismo, esta danza se concentró en el movimiento puro dejando de lado los personajes, los vestuarios, las escenografías de decorado, cualquier tipo de contenido en la danza ya fuera narrativo ó emocional y hasta la música como acompañamiento fue abandonada. Toda la atención estaba puesta en el movimiento y la estructura coreográfica, recogiendo como un valor muy importante la repetición, por la cualidad que tiene de transformar el movimiento y dejar que la experimentación sobre él se eleve a nuevas dimensiones.

En la década de los setentas, el impulso de ruptura continuó vigente, pero la creación se giró hacia un punto más reflexivo y analítico, deshacerse del lastre de la danza moderna parecía ya no ser el principal objetivo. Sin embargo, todavía quedaban muchos linderos por recorrer, en el afán de experimentar con los límites del movimiento, el cuerpo y la danza. La creación de los setentas fue más fría y conceptual, se conformó como una continuación y maduración de la ruptura que comenzó en los sesentas.

Tal como hiciera Nikolais con anterioridad, algunos de los coreógrafos de los años sesentas y setentas utilizaron la tecnología en sus creaciones. Por ejemplo, trabajando con el video y las proyecciones en escena para alterar la imagen corporal o incluir otros bailarines en escena, tal es el caso de Meredith Monk.

The absence of music and special lighting, scenery, or costumes increased the movement's importance – since the movement became all there was to concentrate on. The antiillusionist approach demanded close viewing and clarified the smallest unit of dance, shifting the

emphasis from the phrase to the step or gesture, inviting the spectator to concentrate, in an almost scientific way, on the choreographic structure and the movement per se.⁷⁵

La mayoría de los bailarines y coreógrafos de la década de los setentas se interesaron en el minimalismo. Tomaron la repetición como método para la creación y como una forma de cortar la tendencia narrativa de la danza, que ya Merce había cuestionado. La obra se construía a partir de la repetición de pequeñas frases de movimiento, a las cuales se les iban haciendo pequeñas modificaciones. Se utilizaban movimientos cotidianos que eran analizados mediante la repetición, hasta que se lograba cambiar su sentido original. Utilizaban también sistemas matemáticos y geométricos para la creación.

El grupo Grand Union se formó en 1970 por un colectivo de artista, la mayoría de los cuales había participado en el Judson. Los performances que hacían eran impredecibles. Se puede decir que el trabajo de este grupo es una continuación de las experimentaciones iniciadas por el Judson. Los coreógrafos estaban interesados en explorar la relación no separada entre el arte y la vida: pensaban que ambos son una y la misma cosa. Utilizaban escenarios alternos: parques, edificios, galerías. Utilizaban ropa cotidiana. No hacían un anuncio antes de comenzar la función sino que simplemente comenzaban. Utilizaban diálogos, el collage y la improvisación.

The work of the Grand Union (1970-76) was an apotheosis of postmodern concerns, including questions of improvisation and permanence, the various relationships among choreographer, performer, and spectator, and the overlap of movement and language. These dancer-choreographers (Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilley [Lloyd], Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Steve Paxton, Yvonne Rainer, and Lincoln Scott) were as articulate with words as they were with movement, and, using every channel of expression available,

⁷⁵ BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*, pág. 307. Traducción: La ausencia de música y de iluminación especial, escenario o vestuarios incrementaba la importancia del movimiento —el movimiento era todo en lo que había que concentrarse. El acercamiento anti-ilusionista demandaba una observación cercana y clarificaba las más pequeñas unidades de la danza, pasando el énfasis de la frase al paso o al gesto, invitando al espectador a concentrarse, casi en un modo científico, sobre la estructura coreográfica y los movimientos per se.

they not only created work in the moment of performance, but also commented on their activities, planned their strategies, and engaged in all sorts of word wit.⁷⁶

I.4.4. Yvonne Rainer

Yvonne Rainer, que participó en el Judson y más tarde en el grupo Grand Union, fue una de las coreógrafas más emblemáticas de los sesentas y setentas. Ella fue quien decidió nombrar esa generación de bailarines como los postmodernos. Era una de las más interesadas en romper con la tradición de la danza moderna, lo cual quedó plasmado en su “[...] famous ‘NO’ manifesto – in which she rejected virtuosity, glamour, role-playing, and even the gaze of the audience – is emblematic of that repudiation of theatricalism.”⁷⁷

Rainer exploró mucho con la improvisación, e intentó encontrar distintas maneras en las que el bailarín pudiera ampliar sus cualidades improvisatorias. Ella hablaba de la importancia de la elección que hace el bailarín durante la improvisación, y decía que la elección podía hacerse desde tres tipos de estímulos, los impulsos, los anti-impulsos y las ideas. Es decir, que ella notaba que la acción podía hacerse decidiendo seguir o no un determinado impulso. Si el bailarín decidía no seguir un determinado impulso, lo posponía y creaba la acción quizá desde el impulso contrario al original. Otra opción era desarrollar la acción desde ideas concretas y no siguiendo libremente los impulsos que surgían durante la improvisación. Así, el bailarín, cuando improvisaba, no era simplemente arrastrado por la corriente del movimiento, sino que componía mientras desarrollaba su improvisación.

⁷⁶ Op.cit., págs. 256-257. Traducción: El trabajo de Grand Union (1970-76) fue una apoteosis de temas postmodernos, incluyendo la cuestión de la improvisación y la permanencia, las varias relaciones entre coreógrafo, intérprete y espectador, y la superposición del movimiento y el lenguaje. Estos bailarines-coreógrafos (Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilley[Lloyd], Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Steve Paxton, Yvonne Rainer, and Lincoln Scott) estaban tan articulados con las obras como lo estaban con el movimiento y, usando cada canal de expresión disponible, ellos no sólo crearon obras en el momento de la presentación, sino que también comentaron sobre sus actividades, planearon sus estrategias y se comprometieron en toda suerte de declaraciones.

⁷⁷ Op. cit., pág. 333. Traducción: famoso manifesto “NO” –en el cual ella rechazaba el virtuosismo, el glamour, la interpretación de roles, e incluso la mirada fija de la audiencia- es emblemático de este repudio a la teatralidad.

“De tudo o que era necessário eliminar devia resultar o corpo despojado dos artifícios da dança tradicional e, portanto, um novo tipo de movimentos dançados.”⁷⁸ En su búsqueda, hasta cierto punto ascética, por eliminar todo lo que sobra a la danza Yvonne se haya al concepto de *movimiento encontrado*. Este concepto fue importante para ella por dos razones. Por un lado tiene que ver con los movimientos cotidianos encontrados por los bailarines, del mismo modo en que los artistas plásticos encontraban objetos a los cuales les daban la categoría de arte. Por otra, parte tiene que ver con aquellos movimientos que surgían de manera espontánea en la improvisación, sin la mediación de la conciencia racional.

La obra *Terreno* presentada por Yvonne Rainer en el Judson en 1963, puede tomarse bien como un manifiesto de lo que sería en adelante su producción artística. Era un trabajo hecho en cinco secciones en donde los bailarines hacían movimientos al azar. En él puso en escena puntos claves que más tarde retomaría en sus exploraciones, tales como el vacío, el silencio, el azar. Hizo retroceder a la danza al punto cero, ya que abandonó toda la maquinaria teatral y creó un modo de composición que parte de momentos elementales del movimiento corporal.

Terreno, ejemplifica algunos de los principios básicos de Rainer: <<NO al espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido no al atractivo y la trascendencia de la imagen de la estrella no a lo heroico no a lo antiheroico no a las imágenes de pacotilla no a la implicación del intérprete ni el espectador no al estilo no a la afectación no a la seducción del espectador por medio de las tretas del intérprete no a la excentricidad no al movimiento ni al ser movido>>.⁷⁹

El trabajo de Yvonne Rainer planteó una nueva concepción de la danza, en la que todo era reducido a lo mínimo y donde los recursos habituales de la danza eran dejados de lado: el bailarín no tenía necesariamente que moverse para hacer danza.

⁷⁸ MT, pág. 196. Traducción: De todo lo que era necesario eliminar debía resultar un cuerpo despojado de los artificios de la danza tradicional y, por tanto, un nuevo tipo de movimiento danzado.

⁷⁹ GOLDBERG, Roselle (1996): *Performance art*, pág 141.

I.4.5. Trisha Brown

Trisha Brown es una de las más importantes coreógrafas postmodernas. Nació en Aberdeen, Washington. Estudió con Martha Graham y Louis Horst. Posteriormente trabajó con Anna Halprin con quien exploró en la improvisación. De esta etapa de su vida Trisha obtuvo nuevas experiencias corporales, que constituyeron una importante influencia para su trabajo posterior. Más adelante trabajó con Merce Cunningham y el contacto con la filosofía de John Cage fue determinante para el surgimiento de sus propias ideas en relación a la danza. Ella presentó sus primeros trabajos coreográficos en el Judson Church, posteriormente perteneció al grupo Grand Union.

Brown fue una de las coreógrafas que llevó la experimentación con el movimiento mucho más allá de lo que hasta el momento se había hecho, rompiendo con la mayor parte de las convenciones de la danza. Sus exploraciones no estaban enfocadas en crear un lenguaje para la danza, sino en explorar lo que es posible hacer con el movimiento en situaciones no ordinarias para el cuerpo.

Trisha “[...] trata siempre de imponer limitaciones, reglas de juego que obligan al cuerpo a reaccionar no de una manera estética sino de una manera necesaria y urgente.”⁸⁰ Ella puso a sus bailarines a danzar en situaciones que constantemente los tenían en el vilo de la sorpresa. Con esto Trisha buscaba hacer surgir los impulsos ocultos en el cuerpo por las predeterminaciones de las formas danzarias y culturales.

Her gestural imagery challenges perception of the moving body, making the impossible appear possible. Imagining that dancer can fall not only down but up or sideways, Brown makes the rules of life seem arbitrary, offering an exhilarating transcendence of physical limits.⁸¹

Ella fue una de las que más experimentó con la utilización de nuevos espacios para la danza, no solamente sacándola fuera del teatro, sino apropiándose de los espacios

⁸⁰ SCHOONEJANS, Sonia (1998): *Un siglo de danza 1830 – 1990*, pág. 60.

⁸¹ BREMSER, Martha (1999): *Fifty contemporary choreographers*, pág 37. Traducción: Su imaginaria gestual desafía la percepción del cuerpo en movimiento, haciendo que lo imposible parezca posible. Imaginando que el bailarín puede caer no sólo hacia abajo, sino hacia arriba o hacia los lados, Brown hace que las reglas de la vida parezcan arbitrarias, ofreciendo una exaltada trascendencia de los límites físicos.

públicos y mirando en ellos la periferia. Es decir, lo que usualmente no visto. Por ejemplo: el costado de un edificio, las paredes, columnas y troncos de árboles como superficies para caminar, los techos de los edificios etc., todos ellos lugares en los que no se concibe que se pueda desarrollar la danza. Tal es el caso de obras como: *Hombre bajando por el lado de un edificio* de 1962 y *Hombre andando por una pared* de 1970.

Trisha Brown continúa sus investigaciones con composiciones de estructuras rígidas basadas en el estudio de movimientos. Dicho procedimiento consiste en ejecutar un primer movimiento cierto número de veces, luego añadir a este primer movimiento un segundo movimiento; repetir varias veces consecutivas ambos movimientos, añadir un tercero y volver a repetir un cierto número de veces estos tres movimientos. El movimiento se transforma cada vez que los bailarines chocan entre sí o contra la pared.⁸²

La coreógrafa no solo hizo exploraciones con la relación entre el espacio y el cuerpo del bailarín, sino que también experimentó con la relación entre el tiempo y el cuerpo. Creó obras en las que tiempo transcurría sin que aparentemente ocurriera nada. Sus exploraciones con el tiempo estuvieron ligadas a su interés por la repetición. Hizo varias obras tituladas *Accumulation* en las cuales partía de un movimiento que al repetirse se le añadía un segundo movimiento, la pequeñísima frase se repetía nuevamente añadiendo un tercer movimiento. Así, en cada repetición se aumentaba un movimiento más, el cual hacía crecer la frase. El movimiento era lento y sin alteraciones en sus calidades lo cual hacía muy monótona la obra. Se eliminaba cualquier referencia a la dimensión emotiva.

En las obras de Brown no se priorizaba una parte del cuerpo por sobre otra, el movimiento podía venir de cualquier parte del cuerpo por igual. “Anatomical functions became choreographic principles as the group extended, folded, or rotated. Any part of the body was free to combine with any other in an overall democratic vision of the relation between limbs and torso, centerstage and periphery, individual and group.”⁸³

⁸² BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*, pág. 274.

⁸³ BREMSER, Martha (1999): *Fifty contemporary choreographers*, pág 39. Traducción: Las funciones anatómicas se convertían en principios coreográficos, mientras el grupo se extendía, se plegaba o rotaba. Cualquier parte del cuerpo era libre de combinarse con cualquier otra, en una visión democrática general de las relaciones entre miembros y torso, centro de gravedad y periferia, individuo y grupo.

Trisha trabajaba con un cubo imaginario que tenía 26 direcciones una por cada letra del alfabeto. El movimiento se dirigía hacia cada punto desde cualquier articulación, lo cual le ayudaba lograr la desestructuración del cuerpo que buscaba. A ella le interesaba que la danza no tuviera un contenido emocional ni narrativo. Jugaba mucho con formas matemáticas buscando ángulos de distintos grados, jugando con las líneas y los volúmenes.

Brown relearned to articulate each body part separately or in co-ordination, expanding range and diversity of motion. Her signature sequential style evolved from fluid joints, responsive without obstruction. Release techniques encourage ergonomic efficiency, and Brown began to divest her designs of ornament, using limbs as levers of shifting weight like a hydraulic press.⁸⁴

Trisha muy a menudo trabajó con Steve Paxton cuando él estaba realizando sus primeras exploraciones con el *Contact Improvisation*. En muchas de sus obras también introdujo momentos en los que la danza se hacía a partir del contacto corporal.

“In *Lateral Pass* (1985), *Newark* (1987), and *Astral Convertible* (1989), dancers loped by with large-bodies, muscled momentum, shifting from floorbound to upright, to airborne positions. Rather than use partnering for presentational display, they assisted one another to realize movement more fully. The entire group became a mechanism to heave individuals airborne, so that partnering became a sort of acrobatic cantilevering as bodies hurled, thrust, swung, and rebounded, building and dispersing architectural forms, constantly changing plane, direction, and dimension.”⁸⁵

⁸⁴ Op. cit, pág 40. Traducción: Brown pretendía articular cada parte del cuerpo separadamente, o en coordinación, expandiendo el rango y la diversidad del movimiento. Su distintivo estilo secuencial, evolucionó de articulaciones fluidas, que respondían sin obstrucción. Las técnicas release estimulaban la eficiencia ergonómica, y Brown comenzó a despojar a sus diseños de ornamentos, usando los miembros como palancas de levantar cargas de una prensa hidráulica.

⁸⁵ Ibidem. Traducción: En *Paso Lateral* (1985), *Newark* (1987), y *Convertible Astral* (1989), los bailarines corrían con todo su cuerpo, con ímpetu muscular, pasando de rebotar en el suelo hacia la vertical, a posiciones aéreas. Más que usar el acompañamiento para el despliegue presentacional, se asistían unos a otros para realizar el movimiento mas plenamente. El grupo entero se convertía en un mecanismo para alzar a los individuos en el aire, así que tal acompañamiento se convertía en una suerte de apoyo acrobático, mientras los cuerpos eran lanzados, empujados, girados y rebotados, construyendo y dispersando formas arquitectónicas, cambiando constantemente de plano, dirección y dimensión.

I.4.6. Steve Paxton

Nacido en Arizona, Steve Paxton estudió y bailó con Merce Cunningham y José Limón. Una de sus principales preocupaciones, que se convirtió para él en casi una obsesión, fue investigar las posibilidades de movimiento del cuerpo. Paxton fue una figura clave en el desarrollo de la danza postmoderna, Jugó un rol central en el Judson en donde presentó una de sus obras más emblemáticas *Flat*.

The dance is a reflexive artwork. By substituting ordinary clothes for costume, everyday movements for technical ones, repetition and monotone for rhythms and climaxes of traditional dance, Paxton in *Flat* comments on the codes of dance and calls into questions the identity of a dance. If dance consist of neither special movements nor metered movements, what is it? *Flat*, along with other dances of its genre, illustrates the proposition that a dance can consist of movement organized poetically, familiar movements made strange by virtue of a new context.⁸⁶

Posteriormente, Paxton trabajó en el grupo Grand Union. Desarrolló investigaciones en torno a la posibilidad de la columna vertebral de hacer y deshacer una espiral, y las distintas vías en que se puede continuar o romper esta espiral con las extremidades. No intentaba priorizar la columna por sobre el resto de las partes del cuerpo, simplemente quería experimentar con ese movimiento giratorio de la columna, que le serviría cuando comenzaron sus exploraciones con la improvisación de contacto.

Para Paxton el movimiento es complejo, pues el cuerpo no está en blanco, tiene información social, física y biografía, de la cual no es fácil dar cuenta, pero que tampoco es fácil eliminar. Paxton también estaba interesado en la repetición del movimiento, introduciéndose, como muchos otros bailarines del momento, en el minimalismo. “This desire to unmask the physical body – which is often euphemistically referred to in modern dance as the dancer’s ‘instrument’ – as a culturally determined body plugged the Judson

⁸⁶ BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*, pág 239. Traducción: La danza es una obra de arte reflexiva. Sustituyendo la ropa ordinaria por vestuarios, los movimientos cotidianos por otros técnicos, la repetición y la monotonía por ritmos y climaxes, de la danza tradicional, en *Flat*, Paxton comenta acerca de los códigos danzarios y trae a colación la identidad de la danza. ¿Si la danza no consiste ni en movimientos especiales ni en movimientos metrados, qué es? *Flat*, junto con otras danzas de su género, ilustra la proposición de que una danza puede consistir en movimiento organizado poéticamente, movimientos familiares pueden extrañarse en virtud de un nuevo contexto.

experiments directly into the 1960' burgeoning of radicalism and freedom.”⁸⁷

Steve Paxton es conocido como el creador del *Contact Improvisation*, que es una improvisación que se construye mediante el contacto de dos o más cuerpo. El movimiento se genera únicamente a partir del peso del otro cuerpo. Es un juego entre los bailarines y la gravedad, en el que los cuerpos constantemente están en desequilibrio. El *Contact Improvisation* surgió en los setentas pero es un tipo de improvisación que tuvo un fuerte impacto en la danza y forma parte de las prácticas de los bailarines hasta la fecha.

Contact improvisations began as a communal experiment. During the summer of 1972, Paxton was joined by a group of dancers, mostly students, from Oberlin, Bennington, and Rochester – places where he had taught workshops the previous winter and spring. Working and living together in a loft space in New York City, the group spend two weeks investigating different states of dancing, including standing still (and feeling the small adjustments that one's body makes to keep standing – what Paxton calls the 'small dance'), falling, and hurling one's body at another person. What developed in that time were the seeds of a dance form based on the exchange of energy, weight, and momentum between two (or more) people. Influenced by Asian martial arts such as Tai Chi and Aikido, as well as the release work being taught by Mary Fulkerson, contact improvisation literally embodied many of cultural values being championed in the early 1970s⁸⁸

El *Contact Improvisation* prioriza sobre todo la relación entre dos cuerpos, y en especial la dependencia entre el peso corporal y el movimiento. Este tipo de exploraciones

⁸⁷ BREMSER, Martha (1999): *Fifty contemporary choreographers*, págs. 185-186. Traducción: Este deseo de desenmascarar al cuerpo físico –el cual muchas veces es llamado eufemísticamente en la danza moderna como “el instrumento” del bailarín- como un cuerpo culturalmente determinado, conectó los experimentos del Judson directamente con el florecimiento de los 60's del radicalismo y la libertad.

⁸⁸ Op, cit., págs. 186-187. Traducción: Las improvisaciones de contacto comienzan como un experimento comunitario. Durante el verano de 1972, Paxton había juntado a un grupo de bailarines, la mayoría estudiantes, de Oberlin, Bennington y Rochester – lugares en donde él había impartido talleres en el invierno y la primavera anteriores. Trabajando y viviendo juntos en un reducido espacio en la ciudad de New York, el grupo empleó dos semanas investigando los diferentes estados de la danza, incluyendo el permanecer inmóvil y de pie (y sintiendo los pequeños ajustes que el propio cuerpo hace para permanecer de pie –lo que Paxton llamaba “la pequeña danza”), cayendo y lanzando el propio cuerpo hacia la otra persona. Lo que se desarrolló en ese tiempo fueron las semillas de una forma danzaria basada en el intercambio de energía, peso e ímpetu entre dos (o más) personas. Influenciado por las artes marciales asiáticas, tales como el Tai Chi y el Aikidô, así como el trabajo de ‘release’ enseñado por Mary Fulkerson, la improvisación de contacto literalmente incorporó muchos de los valores culturales por los que se había abogado a principios de los 70's.

pueden suceder únicamente en el instante y no es posible predeterminarlas con una composición coreográfica en términos formales. No se puede saber con anterioridad que es lo que va a suceder en una improvisación de contacto, pues lo que ocurre depende de cómo fluye el acoplamiento entre los cuerpos. Para poder hacer una improvisación de contacto, no necesariamente se tiene que ser bailarín, lo que si hace falta es estar abierto a tener una experiencia de contacto físico con el otro, y a ceder el control sobre el propio cuerpo.

Walking refuted the elitism of dance training and suggested that a dancer could be an ordinary person who was interested in looking at and experiencing some of the simplest kinds of everyday actions as dance movements. Similarly, this belief opened the door for 'average' bodies to participate in the new crop of Judson dances. Paxton was particularly attracted to this new openness to what could constitute dance movement, and to who could be identified as a dancer.⁸⁹

El *Contact Improvisation* pone su atención más en la experiencia del bailarín que en un foco de atención creado para el público. Este tipo de improvisación es más para hacerse que para verse. Por esto, a pesar de que en la actualidad después de varias décadas de existir y de que la mayoría de los bailarines contemporáneos lo conocen, el *Contact Improvisation* sigue siendo un tipo de danza que permanece fuera de las instituciones o las certificaciones. La improvisación de contacto se ha conformado más como un movimiento social. Se ha diseminado por todo el mundo y en se ha convertido en parte de la danza nueva, pero no se limita a ella en modo alguno.

C'est Steve Paxton, adepte de la contre-culture, qui va initier un mouvement explicitement porteur du double enjeu artistique et politique: le *contact improvisation*, comme son nom l'indique, est fondé sur le contact entre deux ou plusieurs personnes. Le *contact improvisation* est appelé à devenir une véritable technique, promise à un bel avenir, qui

⁸⁹ Op. cit., pág. 186 Traducción: El caminar refutaba el elitismo del entrenamiento danzario y sugería que el bailarín podía ser una persona ordinaria, que estaba interesada en mirar y en experimentar algunos de los más simples tipos de acciones cotidianas como movimientos de danza. Similarmente, esta creencia abrió las puertas a los cuerpos 'promedios' para participar en la nueva cosecha de las danzas del Judson. Paxton estaba particularmente atraído hacia esta nueva apertura de lo que podía constituir el movimiento danzario, y quién podía ser identificado como bailarín.

bouleverse les relations sociales conventionnelles, balaie les tabous concernant le toucher et offre en même temps un champ nouveau d'exploration du mouvement.⁹⁰

Para crear el *Contact Improvisation* Paxton se basó en ciertos principios de movimiento de las artes marciales, en especial el Aikido. Retomó de ellas la necesidad de crear un cuerpo alerta que esté constantemente preparado para reaccionar ante lo inesperado. La improvisación de contacto necesita esta apertura del cuerpo pues el movimiento no se realiza únicamente mediante los propios impulsos sino que debe tomar en cuenta lo que hace el otro, a tal punto, que llega el momento en que no se sabe de quién es el impulso.

I.4.7. Una nueva dirección de la danza en la década de los ochentas

En los ochentas comenzó una nueva etapa de la danza norteamericana, en la que se dio un regreso a la narratividad, y a la teatralidad, poniendo un nuevo énfasis en la puesta en escena. El retorno a la narración fue una respuesta a la total inexpresividad que caracterizaba a las dos décadas anteriores y que se venía perfilando desde Merce Cunningham.

Los coreógrafos de los sesentas y setentas estaban interesados en las acciones y espacios cotidianos. En cambio, en los ochentas no se rechazaba el artificio que supone el teatro, éste ya no es visto como falso. Se extendió el uso del multimedia, que si bien ya se había comenzado a utilizar desde las décadas anteriores, ahora se vuelve de uso común. También se retoma el uso de la música.

A simple vista podría decirse que en esta década se retomaron muchos aspectos de la danza moderna que se habían dejado de lado desde la aparición de Judson. Sin embargo, esta danza no da vuelta atrás completamente, pues los métodos de creación, las nuevas maneras de entender el cuerpo, la libertad en la elección del lenguaje corporal no fueron

⁹⁰ MICHEL, Marcelle, GINOT, Isabel (1998): *La danse au XX siècle*, pág. 146. Traducción: Steve Paxton, adepto de la contracultura, es quien va a iniciar un movimiento explícitamente portador de un doble juego artístico y político: el *contact Improvisation*, como su nombre lo indica, está fundado sobre el contacto de dos o más personas. El *contact improvisation* esta llamado a convertirse en una verdadera técnica, que promete un futuro, que transforme las relaciones sociales convencionales, barriendo con los tabú concernientes al contacto y ofreciendo al mismo tiempo un campo nuevo de exploración del movimiento.

perdidos. Había un interés de hacer la danza accesible a más público, y para esto se abandonó el hermetismo de los sesentas y setentas.

In the eighties, postmodern dance met postmodernist culture, and the result was the emergence of a pastiche that reintroduced – albeit in new ways – many of the values of the sixties and seventies. An aesthetic of abundance and pleasure emerged from the ashes of minimalism. As the choreographer Jim Self put it, ‘Yvonne Rainer’s things was saying no to... all those things.... And I felt like saying yes to all those things. So I did. I said yes to theatricality, yes to costumes, yes to virtuosity, yes to standing works on a big scale, yes to creating ballets, yes to everything I could think of to say yes to.’ Moreover, the new, interarts eclecticism characterized the work both of an upcoming generation of young artist and of the older Judson Dance Theater generation that had begun working in the sixties.⁹¹

En los ochentas se perdió el interés por el movimiento ordinario. Se creó una nueva codificación a partir de los movimientos que habían sido explorados en las décadas anteriores, pero buscando una suerte de virtuosismo acrobático en movimientos que originalmente surgieron de la vida cotidiana. Se mantuvo la idea de que el movimiento debe responder a las necesidades cuerpo, pero no para lograr una relación o experimentación del propio movimiento, sino para llegar a un movimiento estilizado y de preferencia acrobático.

Las obras de esta década eran eclécticas. También lo eran las técnicas empleadas para el entrenamiento y formación de los bailarines. Se pretendía que los bailarines fueran capaces de dominar distintos lenguajes corporales, se esperaba de ellos una condición atlética que les permitiera hacer cualquier cosa que fuera necesaria para los fines de la obra. Las técnicas de la danza se volvieron acrobáticas, y aunque estaban basadas en los mismos principios encontrados en las exploraciones con el movimiento realizados en las décadas

⁹¹ BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*, págs. 333-334. Traducción: En los ochentas, la danza postmoderna encontró a la cultura postmodernista, y el resultado fue la aparición de un pastiche que reintrodujo –si bien de nuevas maneras- muchos de los valores de los sesentas y setentas. Una estética de la abundancia y el placer emergió de las cenizas del minimalismo. Como el coreógrafo Jim Self apuntó ‘las cosas de Yvonne Rainer le decían no... a todas esas cosas... Y yo sentía que quería decir que sí a todas esas cosas. Así que lo hice. Le dije que sí a la teatralidad, sí a los vestuarios, sí al virtuosismo, sí a los trabajos con gradería a gran escala, sí a crear ballets, sí a todo lo que podría pensar decirle sí. Más aún, el nuevo eclecticismo intra-artístico, caracterizó las obras tanto de una nueva generación emergente de jóvenes artistas, como a las generaciones precedentes del Judson Dance Theatre que habían empezado a trabajar en los sesentas.

anteriores. Los bailarines ya no estaban interesados en encontrar y explorar el movimiento cotidiano. En vez de eso querían poder moverse con la mayor cantidad de formas posibles.

En estos años se comenzó a hacer un tipo de trabajo de carácter autobiográfico. Se reintrodujo la noción de personaje, pero no se trata del personaje fantástico, en principio ajeno al bailarín, que él debe representar a la manera del ballet, sino que se trata del mismo bailarín convertido en personaje hablando de su propia historia y experiencia de vida. Tal es el tipo de trabajo realizado por Pina Baush en su danza teatro.

Junto con el personaje, la narración vuelve a la escena. En este caso tampoco se trata de la historia fantástica, sino que la escena se convierte en el sitio dónde aquella vida cotidiana es desmenuzada analizada, burlada, transformada, resignificada, etc. El interés por lo cotidiano de la generación del Judson no fue eliminado del todo, pero que se presenta bajo otra cara, más enfocado a las relaciones interpersonales y experiencias sociales que en el movimiento corporal.

Twenty years ago, the dancing body was seen as a wonderful source of movement possibilities. Today, [nos dice Ann Cooper refiriéndose a los años ochentas] however, more and more dancers and choreographers are asking that the audience see their bodies as a source of cultural identity—a physical presence that moves with and through its gendered, racial, and social meanings. With a renewed emphasis on text, narrative, and autobiography, much contemporary dance focuses on the dancer's specific physical, emotional, and cultural experiences within the moment of dancing.⁹²

En esta década muchos coreógrafos de otros países se sumaron a la tendencia de la danza nueva. Al extenderse la danza nueva por el mundo adoptó características distintas en cada país, aunque en términos generales comparten los mismos presupuestos. Podemos ver la danza nueva en Inglaterra, la danza actual en Francia, la danza pobre en Alemania, y nuevas formas de la danza butô que han surgido en el contacto con la danza nueva. En la

⁹² COOPER ABRIGHT, Ann (1997): *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*, pág XXVI. Traducción: Veinte años atrás, el cuerpo danzante era visto como una maravillosa fuente de posibilidades de movimiento. Hoy, sin embargo, más y más bailarines y coreógrafos están pidiendo que la audiencia vea sus cuerpos como una fuente de identidad cultural —una presencia física que se mueve con, y a través de, sus significados genéricos, sociales y raciales. Con un renovado énfasis en el texto, la narrativa y la autobiografía, mucho de la danza contemporánea se enfoca en las experiencias físicas, emocionales y culturales específicas del bailarín dentro del momento de la danza.

actualidad el butô se ha transformado adoptando algunos elementos de la danza nueva en su creación, aunque sin dejar de lado totalmente la propuesta original de Hijikata.

I.4.8. La danza nueva desde la década de los noventa a la fecha.

Because postmodern choreography has radically redefined dance, our traditional theories for categorizing what we see on stage have crumbled. We can now go to an event advertised as a dance concert and see movements that is neither rhythmic nor wordless. Similarly, the experimental theater movement has redefined what constitutes a play, and we can see dramas that have very little written text. Part of how we decide whether it's dance or theater that we're seeing depends on what the thing is called. Part also depends on 'genetics': in which art form were the artist in question born and bred? But perhaps one of the most salutary features of the breakdown of boundaries characterizing postmodernism in the arts is a certain freedom. Whether what we are watching is a dance or a theater piece is not the issue; that settled, we are free to see the work, in all its aspects, simply for what it is.⁹³

Tras las radicales exploraciones de los sesenta, y el retorno a la narración desde la perspectiva autobiográfica de los ochenta, la danza nueva solo puede entenderse si se acepta el principio de libertad que ella misma promueve. En la actualidad podemos ver en escena obras de características muy variadas entre sí, pero que aún así pueden ser consideradas dentro del movimiento de la danza nueva. La danza ya no se define más por sus características formales, sino por un interés por la experiencia corporal, tanto del bailarín como del espectador.

Como resultado de las experimentaciones acrobáticas realizadas en los ochenta sobre los principios de movimiento explorados en los setenta, el movimiento volvió a ser

⁹³ BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*, pág. 258. Traducción: Puesto que la coreografía postmoderna había redefinido radicalmente la danza, nuestras teorías tradicionales para categorizar lo que veíamos en escena se habían desmenuzado. Ahora podíamos ir a un evento anunciado como concierto de danza, y ver movimientos que ni eran rítmicos ni sin palabras. Similarmente, el movimiento de teatro experimental había redefinido lo que constituía una obra, y podíamos ver drama con muy poco texto escrito. Parte de cómo establecemos si es danza o teatro lo que estamos viendo, depende de cómo es llamada la cosa en sí. En parte depende también de la 'genética': en qué forma artística el artista en cuestión había nacido y se había criado. Quizás una de las características más saludables de la ruptura de fronteras que caracterizó al postmodernismo en el arte es una cierta libertad. Si lo que estamos viendo es danza, o una pieza teatral, no es la cuestión; lo establecido es que somos libres de ver una obra, en todos sus aspectos, simplemente por lo que es.

artificial y se volvió contra el cuerpo. Este era constantemente violentado por la búsqueda del virtuosismo acrobático. En los noventas, coreógrafos y bailarines tomaron conciencia de este fenómeno y comenzaron a hacer indagaciones sobre cómo moverse, sin violentar al cuerpo y teniendo como premisa hacer lo que el cuerpo necesita hacer. El movimiento comenzó a construirse desde el cuerpo y no desde una exterioridad, no se elimina la acrobacia, pero en todo caso, ésta es el resultado del movimiento mismo y no de un impulso o deseo externo al mismo.

Now in the nineties, improvisation is back, at least in theatrical dancing. Once again, a generation of dancers is finding value in spontaneous choreography. But this is not a nostalgic return to old times. Improvisation means something different in the post-Reagan era.⁹⁴

El trabajo de improvisación que comenzó en los sesentas en los Estados Unidos, encontró dos caminos en los setentas, por lado en el grupo Grand Union y por otro en el desarrollo del *Contact Improvisation*. En los ochentas la improvisación quedó relegada a un segundo término. En los noventas la improvisación resurgió de una manera muy característica, pues no se limitaba a los proceso de creación, sino que se apoderó también de la escena. Algunas de las obras mismas comenzaron a ser improvisadas, característica que sigue estando presente en la danza hoy en día.

En la cultura norteamericana hay una tendencia bastante vieja a la improvisación, que se ha manifestado más en la música, concretamente en el Blues y el Jazz. La improvisación se ha entendido como una forma que tienen los músicos de encontrar su expresión propia. La danza postmoderna de los Estados Unidos se apropió desde los sesentas de esta tendencia a la improvisación para sus propios fines. Más adelante el interés por ella se extendió primero a Europa y luego se dispersó por todo el mundo, constituyéndose como una de las principales características de la danza nueva.

La improvisación es utilizada no solamente como un recurso creativo sino como una forma que tiene el bailarín de autodefinirse, y de encontrar nuevas apertura al devenir. Uno de los aspectos que se rescata en ella es la espontaneidad que se relaciona la acción no

⁹⁴ Op. cit., pág. 341. Traducción: Ahora, en los noventas, la improvisación ha vuelto, al menos en la danza teatral. Una vez más, una generación de bailarines está encontrando valor en las coreografía espontáneas. Pero esto no es un nostálgico regreso a los viejos tiempos. La improvisación significa algo diferente en la era post-Reagan.

premeditada propia del tiempo del acontecimiento. Con la improvisación el acontecimiento encuentra un nuevo espacio para presentarse, lo instantáneo e impermanente de la danza, sumerge al bailarín en el acontecimiento.

La improvisación se constituye en oposición a la concepción de mente y cuerpo como entidades separadas y distintas, en la que la racionalidad de la mente controla y determina la acción del cuerpo. Con la improvisación se le da toda la atención al cuerpo confiado en su propia inteligencia y capacidad para, desde sí mismo, conformar el mundo.

Un fenómeno interesante de la actualidad relacionado con la improvisación es el *Jam*, que es una forma comunitaria de creación danzaria, en la que se reúnen a improvisar un grupo de bailarines, no asociados comúnmente como agrupación. Se juntan en plazas públicas, casas, salones, casi cualquier espacio es apropiado. Se puede entrar o salir de la improvisación en el momento que cada bailarín desee. El espectador es a la vez el bailarín. No existe coreógrafo, ni director, ni el interés de componer una obra. Es un evento que no se hace para ser visto sino bailado. Se trata simplemente es seguir el impulso corporal del momento.

Muchos son los coreógrafos que en la actualidad utilizan la improvisación en todo el mundo. Entre ellos Stephen Petronio, quien retoma la idea de una danza democrática propia de las setentas, en la que se elimina la visión dictatorial del coreógrafo sobre el bailarín.

Petronio es uno de los coreógrafos de las últimas generaciones, trabajó con Trisha Brown y tiene algunas influencias de ella. El tipo de movimiento corporal de sus obras es sorprendente, pues busca combinaciones de movimiento que no fluyen fácilmente, poniendo así al cuerpo de sus bailarines en un problema pues al mismo tiempo les pide que el movimiento sea fluido. Sus obras son particularmente difíciles de bailar, pues cada parte del cuerpo tiene algo que hacer al mismo tiempo, lo cual desbarata la primacía del torso o las extremidades sobre las otras partes de cuerpo. Ninguna parte del cuerpo parece ser la que visualmente prime, a pesar de que le da especial importancia al papel de la base de la cabeza para el desplazamiento de todo el cuerpo. Esto, curiosamente le quita a las piernas la primacía que usualmente tienen en la locomoción. Las interjecciones entre los movimientos no son lógicas, lo cual hace saltar al cuerpo fuera de su organización habitual y obliga al bailarín a permanecer en un estado de alerta constante: nunca el cuerpo se encuentra en un lugar común. Petronio concibe al cuerpo como el último

bastión de la libertad.

Aún en la actualidad la danza nueva sigue siendo la voz de los marginados, permite hablar de las diferencia de raza, género, clase, etnicidad. Es una danza que basa su acción en la transformación del cuerpo.

I.5. La danza en la actualidad

Una vez revisadas las principales características de la danza-teatro, la danza butô y la danza nueva, podemos concluir que no hay una unidad estilística en la danza de la actualidad. Tampoco se puede hablar de que exista una tendencia particular en los métodos de creación empleados por los coreógrafos de hoy en día. En todo caso podemos poner como característica principal de la creación danzaria contemporánea, la ser diversa en todos sus aspectos.

Podemos encontrar ciertas características comunes en la manera en que se presentaba y hacía la danza en otras épocas de la historia de la danza. En la actualidad esto no es posible. Sin embargo, sí existe una característica predominante en la danza: su interés por cuestionar lo que la cultura dominante le presenta y lo que tradición de la danza le ha heredado. Si bien esta no es una característica exclusiva de la danza en la actualidad, sí es una constante que podemos encontrar en las principales tendencias de la danza contemporánea.

Comenzamos con Merce Cunningham debido a que la manera en que la danza nueva realiza sus cuestionamientos a la tradición y a la cultura hegemónica, tiene su punto de partida en Merce. La tendencia a cuestionar que tiene la danza de la actualidad es lo que ha dado lugar a la presente investigación, ya que al cuestionarse determinadas prácticas, la danza da lugar a la necesidad de reflexionar y replantear el concepto de cuerpo.

Curiosamente, a pesar de que tanto los principios estéticos como los métodos de creación de la danza nueva y el butô son muy diferentes, para el planteamiento de un concepto de cuerpo que surja desde la danza, ambos tipos de danza tienen puntos de confluencia. Por esto en el próximo capítulo vamos a retomar diversos aspectos de ambas danzas para llegar a abordar los distintos elementos de nuestro concepto de cuerpo.

La danza-teatro también juega un papel importante en la discusión que se presentará en el capítulo II, debido a que nos permite explicar conceptos como el de atmósfera y el de devenir. Los sugerentes métodos de creación de Pina Bausch, si bien son diferentes a los planteados por la danza nueva y el butô, coinciden con ellos en que le proponen al bailarín la tarea de hacerse a sí mismo. Dicha tarea es un punto de partida central para el planteamiento de nuestro concepto de cuerpo.

Capítulo II: Cuerpo y obra en la danza nueva

En el capítulo precedente comenzamos hablando acerca de las transformaciones que Merce Cunningham hizo a la danza moderna. Existen dos razones por las que decidimos iniciar con Merce. En primer lugar porque el coreógrafo es el antecedente directo de la danza nueva en términos históricos y estéticos; la segunda razón, y la más importante, es que para teorizar sobre la danza nueva, es necesario utilizar conceptos que surgieron a partir de los problemas planteados en escena por Merce Cunningham. Uno de estos conceptos es el de cuerpo.

Los conceptos de bailarín, danza, espacio escénico, tiempo escénico, obra dancística, etc. que se obtienen al analizar la danza nueva, son muy distintos que los utilizados por la danza moderna. Uno de los conceptos que sufrieron transformaciones más profundas es el de cuerpo. El concepto de cuerpo funciona como eje rector para la definición de los demás conceptos necesarios para teorizar la danza nueva. Por esto, reflexionar sobre el concepto de cuerpo es nuestro asunto central. Sin embargo, debemos tomar en cuenta en todo momento que el concepto de cuerpo no puede ser planteado sólo, pues responde a problemas que incluyen a otros conceptos.

En el presente capítulo vamos a abordar el concepto de cuerpo. Para ello vamos a retomar algunos de los conceptos planteados por Gilles Deleuze, relacionándolos con ciertos aspectos de la danza nueva, Merce Cunningham, Pina Baush y la danza butô. Utilizamos dicho procedimiento porque nos abre la posibilidad de crear un concepto de cuerpo que permita pensar el complejo fenómeno escénico planteado por la danza en la actualidad.

Partimos de la idea planteada por Deleuze de que los conceptos no son simples. “Todo concepto tiene componentes, y se define por ellos. Tiene por lo tanto una cifra. Se trata de una multiplicidad [...]”⁹⁵ característica que permite al concepto establecer relaciones con otros conceptos con los que comparte algunos de sus componentes. “Para empezar, cada concepto remite a otros conceptos, no sólo en su historia, sino en su devenir o en sus conexiones actuales. Cada concepto tiene unos componentes que pueden a su vez ser tomados como conceptos (así el Otro incluye el rostro entre sus componentes, pero el

⁹⁵ DELEUZE, Guilles, GUATTARI, Félix (1991/2005): *¿Qué es la filosofía?* (en adelante QF) pág. 21.

Rostro en sí mismo será considerado un concepto que posee en sí mismo unos componentes). Así pues, los conceptos se extienden hasta el infinito y, como están creados, nunca se crean a partir de la nada.”⁹⁶

Al trabajar con el concepto de cuerpo, tenemos que revisar otros conceptos que comparten con él algunos de sus elementos. Tal es el caso de: devenir, afecto, percepto, rostridad, rizoma, acontecimiento, espacio liso, conciencia de cuerpo, espacio de cuerpo entre otros. Esta revisión ayuda a explicar y definir los elementos que comparte el concepto de cuerpo con aquellos otros, pues al ver el mismo elemento en dos conceptos distintos, se puede comprender con más claridad de qué se está hablando.

Un concepto no sólo tiene un problema al cual responde, sino que se encuentra siempre en una encrucijada de problemas, ya que al relacionarse con otros conceptos, entra en contacto también con los problemas a los que esos conceptos dan respuesta. Por esto al hablar del problema de cuerpo en la danza nueva, es necesario hablar de otros conceptos y sus problemas en la misma danza.

Este capítulo se compone de cinco partes. En la primera abordamos ciertos planteamientos de Deleuze sobre las vías para enfrentarse a la estratificación. Hablamos del cuerpo sin órganos y del cuerpo sin rostro como vías de desestratificación. También planteamos qué es la conciencia de cuerpo frente a la conciencia racional. Retomamos el concepto de rizoma de Deleuze para ayudarnos a entender cómo es la conciencia de cuerpo.

En una segunda parte abordamos algunos conceptos que están más relacionados con la obra. El concepto de cuerpo con el que trabajamos en la primera parte del capítulo responde al problema del cuerpo planteado por la danza nueva, por esto es necesario ver como son las relaciones del cuerpo con la obra y sus procesos de creación. En este apartado también reasumimos algunos conceptos de Deleuze como son: afecto, percepto, devenir, plano de composición, etc., que pueden ayudarnos a definir qué entendemos por obra danzaria y cómo ella establece sus relaciones con el cuerpo.

En la tercera parte tocamos un concepto planteado por Merce Cunningham que también fue de interés para Deleuze: el acontecimiento. Este concepto nos ayuda a establecer un concepto de tiempo apropiado para el cuerpo tal como lo estamos definiendo.

⁹⁶ QF, pág. 25.

Para la cuarta parte entramos al tema del espacio, retomando la idea de espacio liso de Deleuze para dotar de un sentido de espacialidad a nuestro concepto de cuerpo.

Finalmente, haciendo una síntesis de todo lo planteado en el capítulo, nos aventuramos a presentar un concepto de cuerpo apropiado a la danza nueva.

II.1. El cuerpo

II.1.1. El cuerpo del bailarín como un cuerpo sin órganos

La danza nueva planteó, desde la obra, una manera de entender el cuerpo que la llevó a hacer grandes transformaciones en sus prácticas concretas. La principal característica que diferencia a la danza nueva de la danza que le antecede, es precisamente su manera de entender el cuerpo. En la segunda mitad del siglo XX se hizo evidente la tendencia de la danza en Occidente de crear un extrañamiento del cuerpo. El descubrimiento de esta tendencia ha obligado a un constante replanteamiento del concepto mismo del actuante, bailarín o actor, con miras a producir en él la recuperación del cuerpo.

El extrañamiento del cuerpo se ha producido de dos maneras en la danza. La primera de ellas tiene que ver con la relación entre el hombre y la naturaleza. Esta relación ha sido entendida de forma diferente por el ballet y por la danza moderna, pero en ambas el extrañamiento del cuerpo se basa en ella. La segunda manera en que se ha producido el extrañamiento del cuerpo tiene que ver con las determinaciones que la cultura ejerce en el cuerpo, que lo sobrecargan de significados limitándole sus posibilidades creativas.

Existe una relación directa entre el hombre y la naturaleza. En esto, quizá todos podríamos estar de acuerdo, pero la manera en cómo se entiende esta relación seguramente es muy distinta entre todos los lectores. Sin embargo, es innegable el hecho de que las prácticas concretas que cada uno de nosotros despliegue, dependerán en buena medida de cómo concibamos esta relación. Así también, la manera en que concibamos esta relación, dependerá a su vez de la forma en que se han construido nuestras prácticas concretas.

Debido al supuesto de que existe una relación entre el hombre y la naturaleza, los bailarines se volvieron presa fácil para que la inquietud los tomara por asalto, y los obligara a buscar algo susceptible de ser designado como el lugar en dónde se da esta relación. Una

solución comúnmente dada a este problema, es la asociación del cuerpo con la parte natural del ser humano, en contraposición con la razón, que es aquella parte de nosotros que es puramente humana. Así, el cuerpo y la razón se vuelven elementos antagónicos, y en ocasiones irreconciliables.

Durante varios siglos, en Occidente, se ha extendido el deseo de dominar la naturaleza, deseo que ha moldeado la producción artísticas en muchos de sus aspectos. Bello ejemplo son los jardines del Palacio de Versalles, construidos en el siglo XVII durante el reinado del rey Luís XIV, en los que la forma de cada árbol y arbusto fue previamente diseñado. Nada fue dejado al azar.

Curiosamente, el mismo rey que mandó construir el palacio de Versalles inauguró la primera escuela profesional de danza: La Real Academia de Danza y Música, que tenía su sede en el palacio del Louvre en París. Con la creación de esta escuela se comenzó una labor de formación de bailarines, que se fundamentaba en el intento de dominar el cuerpo.

Aparejado con el impulso de dominar la naturaleza, surgió el deseo del hombre de superar lo que hay de natural en sí mismo, ya que lo humano era considerado superior. El cuerpo, entendido comúnmente como la parte natural del ser humano, fue delegado a un segundo lugar o sometido, como en el caso del ballet, a un proceso de restricción y control que aseguraba el dominio de la razón sobre el cuerpo.

El proceso de codificación del lenguaje del ballet se consolidó en el siglo XVII, con la creación de la primera academia de danza. Esta codificación era el resultado del deseo de crearse un cuerpo, que siendo determinado por la razón y no por los impulsos naturales, fuera digno del ideal del ser humano que ha superado a la naturaleza.

Ese es un momento clave en la historia de la danza, pues fue cuando se establecieron los principios constitutivos del lenguaje que dominó la danza durante los dos siglos sucesivos. A principios del siglo XX nos topamos con la aparición de la danza moderna. A primera vista, muchas de las características de esta danza son contrarias a las del ballet, pero analizando con más detenimiento podemos encontrar muchos aspectos en los que el cambio no fue tan radical. A pesar de la ruptura que la danza moderna hizo de los lenguajes del ballet, algunas de las prácticas de éste, que se fundamentaban en el deseo de dominar el cuerpo, prevalecieron en la danza moderna.

Sería fácil pensar que la danza moderna, al plantear un nuevo lenguaje que difiere en gran medida del establecido por el ballet, transformó la manera de entender la relación del hombre con su cuerpo y con la naturaleza. Veremos que esto no fue exactamente así, aunque no podemos negar que el deseo de dominar el cuerpo, si bien no se eliminó del todo, si quedó en un segundo término.

Las investigaciones de este primer período de la danza del siglo XX, se centraban en la exploración del movimiento. Se trataba de encontrar las características inherentes al movimiento. Se partía del supuesto de que existe una naturaleza del movimiento más allá de la subjetividad del bailarín y más allá de su cultura.

Los planteamientos Rudolf Laban, quien fuera el principal teórico de la danza de la época, se basaban en el supuesto de que existe una base común a todo ser humano, de la que cada uno puede dar cuenta. Así, le fue posible establecer los elementos que conforman al movimiento, sentando una base sobre la cual se construiría toda danza.

En este momento el interés no era dominar el cuerpo, sino ponerlo en situaciones en las que fuera posible, a través de la exploración con el movimiento, llegar a esa fuente natural que todos los hombres comparten. Se quería eliminar todo lo que se le había impuesto artificialmente al cuerpo para llegar al conocimiento de la esencia del mismo.

Paralelamente se hizo un intento de recuperar la relación perdida del hombre con la naturaleza. El cuerpo jugó un papel importante en esto ya que, al ser parte de la naturaleza, tiene la facultad de volver a poner en contacto al hombre con ella. La creación dancística se propuso no como una copia de la naturaleza, sino como el desvelamiento de la misma en el cuerpo. La tarea del lenguaje de la danza era permitir al cuerpo, en esa exploración del movimiento, recuperar su esencia natural.

Hasta aquí parece que, ciertamente, las diferencias que existen entre los lenguajes del ballet y de la danza moderna, manifiestan un cambio en la concepción de la relación del hombre con su cuerpo y con la naturaleza. Pero existe un elemento en la manera de entender la relación con el cuerpo, propia del ballet, que no varía en la danza moderna, un elemento que subyace en ambos tipos de danza: la suposición de que el cuerpo es esencialmente natural.

En el ballet este supuesto se manifiesta en la necesidad de dotar a ese cuerpo natural de una forma que, proveniente de un modelo elaborado por el hombre, moldeó al cuerpo

para que pueda funcionar como instrumento de comunicación entre los hombres. Por su parte, en la danza moderna, en el entendido de que al ser el cuerpo algo natural, pero a la vez parte del hombre, puede ser también utilizado como instrumento, esta vez vehículo de comunicación entre lo humano propiamente dicho y la naturaleza. Ni unos, ni otros intuyeron que el cuerpo no es tan natural como pareciera ser.

La afirmación de que “el cuerpo no es tan natural como pareciera ser” tiene enormes consecuencias en la manera en que nos relacionamos con nuestro cuerpo, y también en cómo hacemos danza.

Antes analizábamos que en la danza moderna el cuerpo se convirtió en el recurso que tenían los bailarines para encontrar lo esencial o natural en el hombre. Esto respondía a que el cuerpo se entendía como la parte natural del ser humano, y por tanto, era quien podía dar cuenta de la naturaleza del hombre.

Existe otra manera de concebir el cuerpo en la que, si bien este tiene un componente natural, es la cultura la responsable de su conformación final. El cuerpo se convierte en un producto de la cultura; su misma estructura biológica es alterada por las condiciones de vida en que se desarrolla.

Esta concepción nos permite analizar las características físicas del cuerpo no tanto como consecuencia de una determinación racial o natural, sino como el resultado de los procesos culturales de los que este participa. Podemos leer en los cuerpos las historias que les preceden. También podemos ver cómo los sucesos de la vida van quedando impresos en los cuerpos, quedando visibles al observador atento.

For dance is not only about long legs, grace, or specific movement styles. It can also tell us a lot about the social value of the body within a particular culture. Learning to perceive the multiple layers of cultural meanings of the body in dance requires, however, a willingness to converse in different languages – both physical and verbal – at once. Thus, to understand the ways the dancing body can signify within a culture, one must engage with a variety of discourses: kinesthetic, visual, somatic, and aesthetic, as well as intellectual.⁹⁷

⁹⁷ COOPER ABRIGHT, Ann (1997): *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*, pag. 5. Traducción: La danza no es únicamente acerca de largas piernas, gracia o estilos de movimiento específicos. También puede decirnos mucho acerca del valor social del cuerpo dentro de una cultura particular. Aprender a percibir los múltiples estratos de los significados culturales en la danza requiere, sin embargo, una voluntad de conversar en diferentes lenguajes –tanto físicos como verbales- a la

Al admitir que el cuerpo no es totalmente natural, sino que es moldeado por la cultura, se vuelve inevitable la asunción de la responsabilidad que, como seres culturales, tenemos en nuestra autoconformación. Muchos cambios se dieron en la danza a partir de la aceptación de la determinación cultural del cuerpo. Todos ellos giraban en torno a un proceso de reapropiación del cuerpo, que se generó a partir del reconocimiento de nuestra responsabilidad e ingerencia en su conformación.

Fue en el apogeo del ballet cuando el cuerpo se vio más alejado de la posibilidad de manifestarse como parte medular del ser humano. En ese momento el cuerpo era un instrumento de comunicación entre los hombres, en el que lo natural había sido dominado por una forma artificial creada por el hombre, que suponía la victoria de la razón sobre el cuerpo.

Con la danza moderna se dio un primer momento de recuperación del cuerpo, que fue posible debido a que se debilitó el deseo de dominar la naturaleza. De alguna manera el cuerpo se liberó de la opresión de la razón, pero todavía era visto como algo exterior a lo humano. En ese momento se creía que para acceder al cuerpo en su totalidad, había que realizar una serie de acciones que permitieran al cuerpo natural aflorar ante los ojos.

Podemos ubicar un segundo momento de recuperación del cuerpo en los años sesentas y setentas con la danza postmoderna, y en los ochentas con la danza-teatro. A diferencia del caso anterior, aquí la exploración no estaba centrada en la búsqueda de lo natural en el cuerpo, sino de lo cultural en el mismo. Ya no se trataba de apropiarse de ese cuerpo natural externo a lo humano, sino de reconocerlo como el resultado de nuestra propia vida cultural.⁹⁸

La aceptación de que el cuerpo es el producto de los procesos culturales de los que participa, llevó a un reconocimiento del proceso de significación a que se somete al cuerpo al vivir en sociedad. En esta idea hay una trampa, pues delegar la responsabilidad de la

vez. Así, para entender los modos en que el cuerpo danzante puede significar dentro de una cultura, uno debe comprometerse con una variedad de discursos: kinestésico, visual, somático y estético, tanto como intelectual.

⁹⁸ El trabajo que realizaron los coreógrafos posmodernos y los de la danza-teatro no pretendía mostrar simplemente las determinaciones culturales, sino desactivar el poder que estas tienen sobre el cuerpo. En un primer momento se realizaron numerosas exploraciones para descubrir los mecanismos por medio de los cuales los patrones culturales se asientan sobre el cuerpo. En una segunda etapa las experimentaciones se enfocaron en la posibilidad de romper la efectividad de dichos mecanismos.

conformación del cuerpo a la cultura, implica un nuevo extrañamiento del cuerpo, que limita sus potencialidades creadoras.

Si aceptamos que el cuerpo es producto de los procesos culturales de los que participa, fácilmente podemos ceder a la tentación de entregarnos a la marea de la cultura, delegando en ella la tarea de conformar nuestro cuerpo. Para los bailarines, la tarea de revisar eso que la cultura nos da como cuerpo es ineludible, ya que de ello depende que el cuerpo deje de ser un instrumento de la cultura dominante. De que el bailarín sea capaz de romper la estratificación a la que la cultura somete a su cuerpo, depende que pueda realmente recuperar su cuerpo para tener acceso a sus propias pulsiones de vida.

Si el cuerpo es entendido como un instrumento, el proceso de significación que se da en la danza se enfoca en cuestiones que rodean al cuerpo, pero que no le atañen directamente. En estos casos se altera aquello para lo que ese cuerpo-instrumento sirve, sin alterar su alejamiento del ser del bailarín. Así, nos topamos con el cuerpo entendido como un canal de comunicación entre el bailarín, que se supone distinto de su cuerpo, y el público; o como medio a través de cual el coreógrafo-dictador crea su obra y se comunica con el espectador; o peor aún, como un instrumento que permite a la danza manifestarse.

A pesar de que esta concepción instrumental del cuerpo está todavía muy difundida, hace ya algunas décadas ha comenzado a plantearse en la danza una visión muy distinta del cuerpo. En ella, al retomar la pregunta sobre qué es el cuerpo, se produce el reconocimiento del extrañamiento que implica el delegar la responsabilidad de la conformación del cuerpo a la cultura, y se abre la posibilidad de crear un cuerpo no sobredeterminado, no estratificado, en suma un cuerpo sin órganos.

El bailarín reconoce que su cuerpo es su ser y no un objeto instrumental. Esto le permite asumir a plena conciencia la tarea de la conformación de su cuerpo, relativizando las determinaciones culturales que pesan sobre él. No se está planteando que el cuerpo recuperado por el bailarín vaya a salir del ámbito cultural, sino que es precisamente la recuperación del cuerpo lo que le va a permitir abrir la posibilidad de nuevas conformaciones en la cultura misma.

La creación no comienza en la obra, sino en el cuerpo mismo que es creado por el bailarín que se autodefine. Debido a esto, la obra pierde ese carácter de venerable y la atención se centra en el bailarín. Los coreógrafos dejan de ser dictadores y asumen el

cuerpo de sus bailarines, no como material sobre el cual se crea la obra, sino como la creación misma, la cual no reposa en ellos solamente, sino que necesariamente incluye al bailarín como ser creador y creado.

La danza se convierte en un claro ejemplo de cómo las determinaciones culturales definen y crean una representación del cuerpo que acaba por determinar la configuración del cuerpo mismo y de su acción. Sin embargo, la danza también tiene la posibilidad de jugar con esta determinación cultural debido a que como dice Ann Cooper “[...] dancing bodies simultaneously produce and are produced by their own dancing”⁹⁹

Ann Cooper observa que es una fuerte tendencia de muchos coreógrafos el interés por analizar la relación que existe entre la realidad personal y la social, así como la conformación del cuerpo en sus relaciones sociales. Pero que existen también coreógrafos que tratan al cuerpo como si no tuviera ninguna determinación cultural. No porque hayan realmente logrado liberar al cuerpo de sus determinaciones, sino porque están tan sumidos en ellas que no son ni siquiera capaces de verlas.

Desde una perspectiva muy distinta, el cuerpo vacío del butô es un intento de deshacerse de las determinaciones culturales, y de crearle al cuerpo la posibilidad de tener una experiencia no culturalmente sobredeterminada, tal como sería la experiencia de un bebé. La danza butô se interesa por los dos extremos de la vida: el nacimiento y la muerte, como dos experiencias, que si bien para nosotros tienen una fuerte carga de significados, para aquel que las experimenta son momentos de pura intensidad que exceden a los contenidos de la cultura.

Gilles Deleuze habla de tres estratos que son los que más nos determinan: el cuerpo como organismo, la significancia y la subjetivación. Frente a estos tres estratos podemos encontrar el cuerpo sin órganos y el cuerpo sin rostro,¹⁰⁰ como formas en que el agenciamiento, en vez de dirigirse hacia los estratos, se dirige al cuerpo si órganos.

Los principales estratos que maniatan al hombre son el organismo, pero también la significancia y la interpretación, la subjetivación y la sujeción. El conjunto de todos ellos nos

⁹⁹ Op.cit., pág. 3. Traducción: los cuerpos danzantes simultáneamente producen y son producidos por su propia danza.

¹⁰⁰ El cuerpo sin rostro, no es un concepto que como tal aparezca descrito en Deleuze. Sin embargo, el autor si habla de la rostrificación como una manera en que el cuerpo es tomado y territorializado por los estratos. Por esto nos parece posible hablar un cuerpo sin rostro, que no es diferente del cuerpo sin órganos, pero que muestra otra faceta del mismo, la cual ha sido explorada por la danza nueva y en espacial por la danza butô.

separa del plan de consistencia y de la máquina abstracta, justo donde ya no hay régimen de signos, pero donde la línea de fuga efectúa su propia positividad potencial, y la desterritorialización su potencia absoluta.¹⁰¹

Se trata de provocar tres tipos de desterritorializaciones: la de la significancia, la de la subjetivación y la de los órganos. “Ser tartamudo del lenguaje, extranjero en su propia lengua, [...]”¹⁰²

La danza nueva propone cambios en la manera de entender el cuerpo, que más allá de lo que implican en términos estéticos, requieren al bailarín realizar transformaciones en sí mismo similares a la del niño al que hace referencia Nietzsche en la metáfora de las tres transformaciones del espíritu al comienzo del Zarathustra. En la interpretación de Deleuze:

El camello es el animal que carga: carga con el peso de los valores establecidos, con los fardos de la educación, de la moral y de la cultura. Carga con ellos hasta el desierto y, allí, se transforma en león: el león rompe las estatuas, pisotea los fardos, dirige la crítica de todos los valores establecidos. Por último, le corresponde al león convertirse en niño, es decir, en Juego y nuevo comienzo, en creador de nuevos valores y de nuevos principios de evaluación.¹⁰³

Podemos encontrar una relación entre la idea de cuerpo sin órganos y la idea de las transformaciones del espíritu, al hacer el seguimiento de cómo se realiza la transformación del espíritu en la danza nueva. El primer paso es el reconocimiento del papel que juega la danza en la conformación de la carga de los valores que se asientan en el cuerpo convirtiéndolo en una estructura organizada. En un segundo momento, la danza se dedica a romper las propias estructuras que la convierten en portadora de los valores establecidos. Finalmente, tras haber dejado penetrar una pequeña porción de caos, de vacío de significación, la danza puede entregarse al juego en el que el bailarín, que ha devenido niño, puede crear nuevos valores, nuevas obras y, lo más importante, puede crearse un nuevo cuerpo, un cuerpo sin órganos.

Estas transformaciones las podemos además analizar en el mismo recorrido que hizo la danza para comenzar, como el león, a romper con los valores que culturalmente se le

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980/2004): *Mil mesetas – Capitalismo y esquizofrenia*, (en adelante MM) pág. 137.

¹⁰² MM, pág. 137.

¹⁰³ DELEUZE, Gilles (2000/1965): *Nietzsche*, pag. 9

asignan al cuerpo. “Puesto que nada se opone más al creador que el cargador. Crear es aligerar, es descargar la vida, inventar nuevas posibilidades de vida. El creador es legislador –bailarín.”¹⁰⁴

En *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Deleuze dice que “[...] la pintura moderna está invadida, asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso que el pintor haya comenzado su trabajo. En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper.”¹⁰⁵

En la danza ocurre algo similar: ella también tiene que romper con los clichés propios de la escena, pues, igual que el lienzo, se encuentra ya sobresaturada de imágenes, figuraciones y movimiento corporales. No sólo el cuerpo del bailarín debe volverse cuerpo sin órganos, sino que también la misma danza tiene que crearse como un cuerpo sin órganos. Es imprescindible romper la saturación de significados y funciones de los distintos elementos de la danza, para poder entrar en nuevos devenires: sólo de una danza que se conciba como un cuerpo sin órganos puede surgir un compuesto de perceptos y afectos.¹⁰⁶

¿Cuál es el papel que el cuerpo juega en la composición de ese bloque de afectos y perceptos que es la obra? Existe una relación entre la idea del cuerpo sin órganos y el devenir, que en las artes escénicas se hace mucho más evidente. Siendo los afectos los devenires no humanos del hombre, el compuesto de afectos y perceptos requiere de la presencia del actuante para poder desplegarse.

La presencia no puede ser de cualquier manera, sino que para que el actuante efectivamente sea capaz de dar vida al compuesto de afectos y perceptos que es la obra, necesita devenir con él. El artista no es el material de la obra, sino es quien, al devenir con la obra, le permite desplegarse, hasta llevar dicho devenir al espectador. En el proceso, la obra descuartiza al actuante, le rasga las entrañas, ya que sólo un cuerpo sin órganos es capaz de devenir.

¹⁰⁴ Op. cit., pag. 27

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles (2002): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, (En adelante FB) pág. 21.

¹⁰⁶ Deleuze entiende a la obra artística como un compuesto o un bloque de afectos y perceptos, frente a la concepción objetual de la misma. El paso que da Deleuze en la definición de la obra, permite entender la relación entre la creación de la obra y la propia creación que hace de sí mismo el bailarín, al forjarse un cuerpo sin órganos. Sobre el asunto se profundiza en la segunda parte del presente capítulo.

El cuerpo organismo tiene sus funciones establecidas y está limitado por esas funciones, es un cuerpo lleno de significaciones, es el cuerpo en el que es posible la subjetivación. El cuerpo organizado, lleno de significaciones y enmarcado por la subjetivación, de entrada niega toda posibilidad de devenir. El cuerpo organizado está obligado a ser lo que es y nada más, su forma y su hacer están determinados por un quién sabe quién, que no conocemos. El cuerpo carece de aperturas con las que pueda apropiarse de los afectos de la obra. “Poco a poco nos vamos dando cuenta de que el CsO no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo.”¹⁰⁷

“Digamos, simplemente, que o corpo habitual, o corpo-organismo é formado de órgaos que impedem a livre circulacao da energia. A energia é investida e fixada nos sistemas de órgaos do organismo (assim se constroem esses <<modelos sensorio-motores interiorizados>> [...])”¹⁰⁸ Estos modelos, utilizados constantemente en la danza moderna, son un obstáculo constante para la creación. Para hacerse un cuerpo sin órganos es necesario desestructurar el cuerpo habitual, liberar los afectos que se han fijado en unos órganos que están dispuestos según ciertas estructuras preestablecidas.

Para poder crear y desplegar el compuesto de afectos y perceptos que es la obra, hace falta vaciar esos cuerpos llenos de funciones y significaciones. “Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel.”¹⁰⁹

El cuerpo sin órganos no es algo dado, sino que para tenerse es menester desmembrar el cuerpo dado. El cuerpo sin órganos no se obtiene, es necesario hacerlo. Se debe recuperar la posibilidad de hacerse un cuerpo sin órganos, a través del descuartizamiento del cuerpo organizado. El cuerpo sin órganos no se hace como una vasija en un vaciado de barro, porque el cuerpo sin órganos no tiene molde, es infinito, no tiene forma, no es una teoría o una idea, sino un conjunto de prácticas.

¹⁰⁷ MM, pág. 163.

¹⁰⁸ MT, pág. 73. Traducción: Digamos, simplemente, que el cuerpo habitual, el cuerpo organismo esta formado por órganos que impiden la libre circulación de energía. La energía es embestida y fijada en nuestro sistema de órganos del organismo. (así se construyen esos <<modelos sensorio-motores interiorizados>> [...])

¹⁰⁹ MM, pág. 157.

El cuerpo sin órganos se opone a los estratos con la desarticulación. Para hacerse un cuerpo sin órganos es necesario prescindir de la forma. Solo un cuerpo sin órganos puede devenir, pero también sólo puede hacerse por el devenir. Cuando el actuante deviene tulipán, destierra los órganos de su cuerpo. “El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significaciones y subjetivaciones.”¹¹⁰

Toda forma implica un límite y un entorno, territorializa, encierra al hombre en un sujeto lleno. En el devenir es necesario eliminar los contornos y vaciar el cuerpo, para que en este espacio no delimitado el hombre, pueda juntarse con los seres de sensación que son la obra.¹¹¹

Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas.¹¹²

Imaginemos que somos una roca. Pero no una roca ubicada en un campo florido o en el fondo del mar, ni siquiera una roca en el espacio estelar. Somos una roca que ha permanecido después de la destrucción del universo, por lo tanto somos una roca que no está ubicada en ningún lugar, pues no hay ubicación posible. A pesar de que no existe un espacio con direcciones en el cual desplazarnos, como rocas tenemos un poderoso deseo de movernos. Nuestro deseo, que no puede ser cumplido, es pura intensidad, nunca placer que colma el deseo, sino intensidad que atraviesa un cuerpo sin órganos. “El CsO es el campo de inmanencia del deseo, el plan de consistencia propio del deseo (justo dónde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia

¹¹⁰ MM, pág. 157.

¹¹¹ Es por esto que la obra en la danza nueva dejó de crearse a partir de la forma, es decir del diseño de frases coreográficas. La definición de un lenguaje danzario preestablecido es dejado de lado, ya que es asociado con esa forma que estructura, llena y limita al bailarín. No quiere decir esto que no se utilice ningún lenguaje, sino que se rompe la primacía de un lenguaje específico y único para la danza. El lenguaje se llena de huecos que permiten al bailarín ser – como diría Deleuze – extranjero en su propia lengua.

¹¹² MM, pág. 158.

que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo).”¹¹³ El deseo como intensidad, es lo que pone al bailarín en movimiento, lo que desata la creación danzaria en términos de qué es lo que incita al bailarín al devenir.

“El problema ya no es el de lo Uno y el de lo múltiple, sino el de la multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple.”¹¹⁴ El cuerpo sin órganos es en sí mismo una multiplicidad, no está aislado. La roca en realidad no está sola, ella misma es multiplicidad.

El cuerpo sin órganos, al ser él mismo una multiplicidad y ser además un ser de intensidades puede entrar en relación con diversas intensidades. Al librarse de la organización, el cuerpo deja de estar construido como una unidad con sus límites definidos y crea zonas de indeterminación que le permiten entrar en contacto con otras multiplicidades.¹¹⁵

Se trata de hacer un cuerpo sin órganos, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas.¹¹⁶

Cómo hacer un cuerpo sin órganos y cómo producir intensidades correspondientes a ese cuerpo sin órganos. Ambas son la misma pregunta pues un cuerpo sin órganos es aquel por el que pueden pasar intensidades. En el caso de la danza las intensidades son el compuesto perceptos y afectos que es la obra. “É neste sentido que podemos falar do corpo como um todo. Nao um todo como um organismo onde uma funcao global se encontraria em cada parte, mas no sentido em que o corpo-todo constitui o mapa do agenciamento de todos os agenciamentos possíveis. Produz naturalmente um corpo-sem-órgaos, um plano de

¹¹³ MM, pág. 159.

¹¹⁴ MM, pág. 159.

¹¹⁵ Esto es precisamente lo que se pone en práctica en el *contact improvisation*. En él, los cuerpos de los bailarines, que se constituyen como cuerpos sin órganos, al danzar entrar en contacto unos con otros creando esa zona de indeterminación, en la que ya no es fácil distinguir dónde termina un bailarín y dónde comienza el otro.

¹¹⁶ MM, págs. 161-162.

imanência.”¹¹⁷ El compuesto de afectos y perceptos puede ser entendido también como un mapa de agenciamientos para el bailarín.

Para ejemplificar cómo la danza se ve transformada si el cuerpo se entiende como cuerpo organizado o como cuerpo sin órganos, vamos a retomar un fenómeno de las últimas décadas, estudiado por Ann Copper: el interés de muchos coreógrafos por trabajar con bailarines discapacitados – o cómo se ha convenido en llamar, personas con capacidades diferentes –. Esta distinción, aunque aparentemente trivial, esconde una sutil diferencia entre cuando el cuerpo se constituye por sí mismo y desde sus propias posibilidades y experiencias, y cuando se construye a partir de un modelo exterior que es menester alcanzar.

La manera de entender el cuerpo que tienen coreógrafos y bailarines queda expuesta en su obra. “This is because dance, unlike other forms of cultural production such as books or painting, makes the body visible within the representation itself. Thus when we look at dance with disabled dancers, we are looking at both the choreography and the disability. This insertion of bodies with real physical challenges can be extremely disconcerting to critics and audience member who committed to an aesthetic of ideal beauty. Cracking the porcelain image of female dancer as sylph, disabled dancers force the viewer to confront the cultural opposite of the classical body – the grotesque body.”¹¹⁸

Los discapacitados han sido llevados a escena por dos vías muy diferentes entre sí. Por un lado están aquellos coreógrafos que conservan la concepción clásica del cuerpo, y hacen que los discapacitados trabajen, en la medida de sus posibilidades, con el lenguaje propio del ballet. La discapacidad no se puede obviar en estos casos, al poner esos cuerpos en el contexto del ballet, lo grotesco se hace presente de una forma exacerbada. Tal es el

¹¹⁷ MT, pág. 72. Traducción: Es en este sentido que podemos hablar del cuerpo como un todo. No un todo como un organismo donde una función global se encontraría en cada parte, más en el sentido de que el cuerpo-todo constituye el mapa de agenciamiento de todos los agenciamientos posibles. Produciendo naturalmente un cuerpo sin órganos, un plano de inmanencia.

¹¹⁸ COOPER ABRIGHT, Ann (1997): *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*, pag. 63. Traducción: Esto es porque la danza, a diferencia de otras formas de producción cultural tales como los libros o pinturas, hace al cuerpo visible dentro de la representación misma. Así, cuando vemos danza con bailarines discapacitados, estamos mirando a la discapacidad y a la coreografía. Esta inserción de cuerpos con desafíos físicos reales puede ser extremadamente desconcertante para los críticos y los miembros de la audiencia que estén comprometidos con una estética de belleza ideal. Quebrando la imagen de porcelana de la bailarina como sílfide, los bailarines discapacitados fuerzan al observador a confrontar la oposición cultural entre cuerpo clásico-cuerpo grotesco.

caso del Cleveland Ballet Dancing Wheels, Candoco y Charlene Curtiss. Por otra parte está la vía que tomó el *contact improvisation*.

In contrast, some dances, particularly those influenced by Contact Improvisation, work to break down the very distinctions between the classical and grotesque body, radically restructuring the traditional frames of dance representation in order to offer another way of seeing dancing bodies.¹¹⁹

El *contact improvisation* propone una manera concebir el cuerpo diferente al ideal clásico, ya que entiende al cuerpo como un proceso en construcción. En el *contact improvisation* se considera que el cuerpo nunca está hecho del todo, y por esto, lo importante no es la conformación final del mismo, sino su propio proceso de devenir. Esta danza siempre se crea mediante la improvisación, en concordancia con su búsqueda por la no determinación del cuerpo, la no determinación de la experiencia. El momento en que se lleva a acabo la danza debe ser siempre un acontecimiento, algo no predeterminado de antemano y que vive en el instante.¹²⁰

Al no partir de un modelo corporal que antecede el movimiento, cuando un cuerpo con alguna discapacidad se incluye en el *contact improvisation*, lo grotesco desaparece del cuerpo. Con su juego de dar y recibir, de juntar dos cuerpos como dos multiplicidades que conviven, que son abiertas entre sí, y que hacen que dos cuerpos sean uno, el *contact improvisation* pone al cuerpo en una suerte de desorientación, en la que los conceptos de capacitado o discapacitado pierden sentido. Se habla ahora de un bailarín con capacidades diferentes y no de un danzarín discapacitado, pues su cuerpo es entendido no desde las características que gobiernan a la mayoría, sino desde sus propios términos. Este cuerpo entra a la danza y la construye desde sus propias capacidades creando una experiencia nueva desde la desterritorialidad en que vive.

¹¹⁹ Op. cit., pag. 64. Traducción: En contraste, algunas danzas, particularmente aquellas influenciadas por la improvisación de contacto, trabajan para quebrar la misma distinción entre el cuerpo grotesco y el clásico, reestructurando radicalmente los marcos tradicionales de la representación danzaria, en aras de ofrecer otra forma de ver los cuerpos danzantes.

¹²⁰ Sobre el acontecimiento se profundiza en la tercera parte de este capítulo.

El discapacitado, por sí mismo, está en la periferia y puede ser asociado con el animal anómalo¹²¹. Lo interesante de analizar es cómo en la danza nueva la necesidad de bailarines y coreógrafos de hacerse un cuerpo sin órganos, los lleva a acercarse a aquellos que son inicialmente periféricos: los discapacitados. El danzarín con capacidades diferentes de alguna manera tiene ya un paso ganado, su cuerpo desde un inicio no está del todo organizado, sus funciones no han sido del todo fijadas.

La creación de un cuerpo sin órganos y de las intensidades correspondientes a él, se convierten en la danza nueva en el mismo proceso, ya que las construcciones de la obra y del bailarín ocurren a la vez. El cuerpo sin órganos se crea por el devenir, el cual es posible en la danza, porque existe un bloque de afectos y perceptos que es la obra, y que a su vez es creado por el bailarín que deviene. Este proceso paralelo de creación de la obra y del cuerpo sin órganos del bailarín, es lo que hace que el concepto de discapacitado deje de tener sentido. Las capacidades y funciones fijadas en el cuerpo por la estratificación, deben ser resquebrajadas para poder hacer un cuerpo sin órganos, sin importar si se trata de un bailarín “normal” o discapacitado.

Por otra parte, el coreógrafo de ballet que trabaja con discapacitados, de alguna manera intuye lo que puede implicar trabajar con un cuerpo así, pero los estratos pesan todavía en él, no ha podido encontrar al león que romperá los valores.

Toda nuestra reflexión sobre los estratos, el cuerpo sin órganos y su impacto en la danza nueva, nos llevan a la urgente pregunta de cómo hacerse un cuerpo sin órganos. El concepto de cuerpo sin órganos, lo toma Deleuze de Anonin Artaud, por lo que resulta útil manejar también el concepto de crueldad de Artaud, como una vía para responder a nuestra pregunta. También retomaremos de Nietzsche el tratamiento que hace de la compasión, pues existe una relación entre la necesidad de Nietzsche de deshacerse de la compasión y la crueldad en Artaud.

Al comienzo de la cuarta parte de *Así habló Zaratustra*, Zaratustra se encuentra con un adivino que viene a tentarlo a su último pecado: la compasión por los hombres

¹²¹ El anómalo es aquel animal que se diferencia de la manada, aquel con el que se puede entrar en contacto, el líder de la manada que se encuentra a la vez dentro y fuera de ella. Sobre el tema se profundiza en la segunda parte del presente capítulo.

superiores. La compasión aparece repetidamente en el texto como algo de lo que debe uno desprenderse, y está vinculada con la pesantez, con la voluntad débil y con las pequeñas virtudes. La compasión vicia el aire de todas las almas. Este va a ser un punto de contacto con Artaud quien encuentra una solución aún más extrema que la de Nietzsche al problema de la compasión.

En *Así habló Zaratustra*, no existe una relación muy directa y explícita entre la compasión y el cambio que se debe dar en el cuerpo, como sí la hay en Artaud. Sin embargo, hay dos momentos que nos pueden recordar esta relación. Uno es cuando Zaratustra pasa el frío invierno en su cueva, entregado al disfrute del silencio que crea el frío que mata las moscas de la inmundicia. Ahí, Zaratustra recuerda a aquellos tibios de espíritu que se complacen con el fuego que calienta sus cuerpos, alejando de ellos el invierno.

El otro momento es mucho más explícito, cuando Zaratustra cae enfermo por varios días en su cueva y es despertado por sus animales, que libres de compasión, le hacen ver lo miserable de su condición. Compasión y enfermedad van de la mano, aunque en este caso concreto parecería tratarse más de la enfermedad del que va a ser iniciado, del que es destrozado para resurgir con nuevo cuerpo, en el que no caben ni la compasión ni la enfermedad de los débiles de voluntad.

La enfermedad tiene dos vías: la enfermedad como camino hacia la transmutación, o la enfermedad como entrega absoluta, como síntoma de una debilidad tal que el cuerpo queda totalmente cautivo. La enfermedad también impregna a los hombres superiores que recoge Zaratustra en el bosque, dándoles apariencias deformes como el hombre más feo o la sombra que tiene el cuerpo disminuido al punto de no ser más que una línea.

Deleuze pone atención a la movilidad entre las dos maneras de tratar la enfermedad la cual se propone como síntoma de la gran salud. Es una vuelta al revés “La enfermedad como evaluación de la salud, los momentos de salud como evaluación de la enfermedad [...]”¹²²

Artaud siente la imperiosa necesidad de destruir el cuerpo que nos es dado por la cultura, o quizá deberíamos decir “quitado”. Artaud encuentra que nuestro cuerpo es el depositario de una cultura que se dedica a hacernos sus prisioneros y que sistemáticamente

¹²² DELEUZE, Gilles (2000/1965): *Nietzsche*, pág 14.

aniquila las posibilidades del cuerpo, para convertirlo en su instrumento. Esto es algo que recuerda la idea de la virtud empequeñecedora que hace mansos a los hombres, de la que nos habla Nietzsche.

Artaud trata de recuperar la voz del cuerpo en la escena. Para esto necesita crear un nuevo cuerpo que no sea prisionero de las determinaciones culturales que lo organizan y estratifican de tal manera, que cualquier espacio para la creación queda eliminado. No sólo la estructura externa del cuerpo está determinada de antemano, sino que la manera en que da respuesta a los estímulos esta totalmente preestablecida, y ¿cómo hacer un teatro vivo cuando las pulsiones son gobernadas por la organización? Parafraseando a Artaud diríamos que esos cuerpos son cadáveres y nunca resucitarán de entre los muertos.

En Artaud, el descuartizamiento del cuerpo tiene que ver más con la enfermedad iniciática del chamán que ha de forjarse un nuevo cuerpo: es visto como la única vía posible de crearse un cuerpo sin órganos. Es la enfermedad de Zaratustra que se le presenta como una prueba a su voluntad. La necesidad de descuartizar el cuerpo aparece en Artaud como la única posibilidad de devolverle al cuerpo la potencia creadora.

La crueldad es un antídoto contra la organización del cuerpo. La vía destructiva como puente para la creación. Como diría Camille Dumoulié “La crueldad se abre a la experiencia violenta de lo sagrado cuyo lugar de prueba es el cuerpo.”¹²³ Existe un paralelismo inquebrantable entre la vida y la crueldad. Artaud quiere enarbolar la crueldad contra la compasión que nace del rechazo al sufrimiento. Esta es la enfermedad de aquellos que se han entregado, la de los débiles de voluntad que son consumidos por la compasión, que se han olvidado de la crueldad como parte de la vida, pero también como antídoto.

El descuartizamiento iniciático es necesario para crearse otro cuerpo, ese cuerpo sin órganos que no puede ser frenado en su acto creador, ya que al carecer de determinaciones puede entregarse al libre juego del devenir, sin el juicio que anula y controla. La transmutación del cuerpo de Nietzsche, en Artaud viene marcada más por esa vía destructiva.

En ambos la creación tiene un papel central. Artaud sumergido en el proceso creativo del teatro se va mucho más allá de la escena y quiere forjarse un nuevo cuerpo, uno que tenga la posibilidad de la creación, un cuerpo sin órganos, quiere volverse a sí mismo

¹²³ DUMOULIE, Camille (1992/1996): *Nietzsche y Artaud – Por una ética de la crueldad*, pág. 23.

un hombre creador. Nietzsche, por su parte, le da esta condición a su personaje espejo: Zaratustra es un hombre creador.

Nietzsche está interesado en la ruptura de los valores superiores y de la moral. En *Zaratustra* hace mofa de los hombres pequeños con virtudes pequeñas, habla del espíritu de la pesantez que llena de valores al recién nacido y contra ella tiene como arma la voluntad de poder. Artaud, aunque no utiliza las mismas palabras, enarbola la crueldad contra el espíritu de la pesantez, que además de llenarlo de valores superiores, le roba el cuerpo al recién nacido.¹²⁴ Deleuze encuentra en el cuerpo sin órganos la posibilidad de romper no solo la organización del cuerpo, sino también la significancia y la subjetivación que estratifican el cuerpo. Para Deleuze el crearse un cuerpo sin órganos es una cuestión de vida o muerte.

El cuerpo sin órganos se opone a la concepción del cuerpo como un objeto que ocupa un lugar en el espacio, por esto cuando Deleuze dice: el cuerpo sin órganos no está en el espacio, se refiere al espacio estriado, al espacio medido y direccionado.¹²⁵ José Gil hace un análisis en relación al espacio que resulta muy útil a nuestros intereses, pues él está hablando del cuerpo sin órganos desde la perspectiva de la danza. Gil nos dice que “[...] um espaço exterior sem viscosidade permite uma tal transferência. Um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só.”¹²⁶

Gil plantea que el cuerpo sin órganos crea un espacio virtual, en el que espacio exterior y el interior se vuelven uno. Lo que habita el espacio interior se desborda hacia la exterioridad rompiendo la diferencia entre espacio interior y espacio exterior. El cuerpo del bailarín, que no es un objeto con sus bordes delimitados, no termina en su piel, sino que se convierte en un espacio virtual en el que no es claro dónde termina él y comienza el espacio exterior. En escena, el espacio del cuerpo de pronto se torna ilimitado.

El cuerpo se convierte en un receptáculo de movimiento, receptáculo no porque

¹²⁴ El descuartizamiento del cuerpo proviene del ejercicio de la crueldad sobre la compasión que fija al cuerpo en los estratos.

¹²⁵ Deleuze hace una distinción entre dos tipos de espacio, el espacio estriado, que es un espacio estratificado y el espacio liso, que es dónde avita el nómada, donde puede suceder el acontecimiento. Al respecto se profundiza en la cuarta parte del presente capítulo.

¹²⁶ MT, pág. 60. Traducción: “[...] un espacio exterior sin viscosidades permite una tal transferencia. Un espacio como espacio del cuerpo, donde lo interior y lo exterior son uno sólo.

separa un espacio interior de un espacio exterior, sino porque recibe, porque puede ser atravesado por el movimiento, y por los afectos. Así como es atravesado por los espíritus el cuerpo del chamán.

El fenómeno del trance es muy común en la danza, no sólo en la que se realiza en las comunidades chamánicas: también puede encontrarse en el teatro Nô y, de una manera muy singular, está presente también en la danza butô. El trance es posible porque el cuerpo es un espacio que puede recibir el movimiento y los afectos. El movimiento y los afectos de la danza atraviesan el espacio de cuerpo del bailarín de la misma manera en que lo hace un espíritu en el trance de posesión.

José Gil dice que danzar es producir duplos danzantes. Danzando se realiza un duplo virtual con el cual se dialoga en la danza. “Um duo é um dispositivo de construção de multiplicidades de corpos dancantes.”¹²⁷ Más arriba veíamos que el cuerpo sin órganos es en sí mismo una multiplicidad: esto es posible gracias a que el cuerpo sin órganos es un espacio de cuerpo, que puede ser atravesado por diversas intensidades que lo convierten en multiplicidad.

Es importante no identificar los duplos con el mimetismo: no se establece una relación mimética con el duplo, no se copian gestos o movimientos, más bien se trata de entrar ambos en el mismo ritmo formando un duo danzante. “O movimento dancado cria muito naturalmente o espaço dos duplos e das multiplicidades dos corpos, e dos movimentos corporais. Um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão.”¹²⁸

“A dança compõe-se de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento.”¹²⁹ Estos micro-acontecimientos son posibles porque la danza genera una transformación en el flujo de energía del bailarín. Toda transformación del flujo de energía provoca un cambio en el espacio del cuerpo del bailarín, por eso podemos decir que la danza provoca un cambio en el cuerpo del bailarín, que tiene que ver con la creación de la multiplicidad del cuerpo sin órganos.

¹²⁷ MT, pág. 63. Traducción: Un dúo es un dispositivo de construcción de multiplicidades de cuerpos danzantes.

¹²⁸ MT, pág. 64. Traducción: El movimiento danzado crea muy naturalmente el espacio de los duplos y de las multiplicidades de los cuerpos, y de los movimientos corporales. Un cuerpo que está solo y que comienza a danzar provoca progresivamente el espacio de una multiplicidad de cuerpos. Narciso es una multitud.

¹²⁹ MT, pág. 66. Traducción: Una danza se compone de sucesiones de micro-acontecimientos que transforman sin cesar el sentido del movimiento.

O acontecimento, na dança, quer se trate de uma narrativa ou de uma dança abstracta, refere-se às transformações de regime do escoamento da energia. Porque esta transformação de energia marca a passagem para um outro nível de sentido.¹³⁰

El cuerpo, al no ser un espacio objetivo cerrado en sí, puede abrirse a otros cuerpos y ser un cuerpo habitado por otros cuerpos o espíritus y a la vez habitar otros cuerpos. “Pues el CsO es todo eso: necesariamente un Lugar, necesariamente un Plan, necesariamente un Colectivo (agenciando elementos, cosas, vegetales, animales, herramientas, hombres, potencias, fragmentos de todo eso; pues no puede hablarse de ‘mi’ cuerpo sin órganos, sino de ‘yo’ en él, lo que queda de mí, inalterable y cambiando de forma, franqueando umbrales).”¹³¹

Cuando el espacio del cuerpo no es entendido como espacio objetivo, se genera una apertura al mundo: este espacio puede ser atravesado por otros flujos de vida. La apertura del cuerpo no se refiere a que el espacio interior se revela o vierte hacia el exterior convirtiendo al espacio exterior en espacio de cuerpo. Tiene que ver con que el cuerpo está abierto al devenir, al ser un espacio que puede recibir y ser atravesado por el movimiento y por los afectos.

Este corpo compoe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser *no* espaço e de *devir* espaço, quer dizer de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advêm texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço, portanto).¹³²

¹³⁰ MT, págs. 65-66. Traducción: El acontecimiento, en la danza, ya sea que se trate de una narrativa o de una abstracta, se refiere a transformaciones del régimen de deslizamiento de la energía. Porque esta transformación de la energía crea un pasaje hacia otro nivel de sentido.

¹³¹ MM, pág. 166.

¹³² MT, pág. 69. Traducción: Este cuerpo se compone de una materia espacial que tiene la propiedad de ser *en* el espacio y de *devenir* espacio, es decir de combinarse estrechamente con el espacio exterior en donde adquiere texturas variadas: el cuerpo puede tornarse un espacio interior-exterior produciendo en tanto múltiples formas de espacio, espacios porosos, esponjosos, lisos, estriados, espacios paradoxales de Escher o de Penrose, o más simplemente de simetría y asimetría, como a izquierda y a derecha (por tanto, un mismo cuerpo- espacio).

Gracias a que el cuerpo sin órganos tiene posibilidad de devenir espacio, de ser en el espacio, es que puede ser atravesado por diversos afectos. Si consideramos a la obra como un compuesto de afectos y perceptos que atraviesan al bailarín, este bailarín debe ser un cuerpo sin órganos, que es a su vez un espacio de cuerpo que puede ser atravesado por los afectos de la obra.

[...] cria-se um espaço interior <<paradoxal>>. Que está e não está no espaço. Sendo vazio, e sendo da ordem do *corporal não incorporado*, o espaço interior compoe-se de <<matéria intersticial>>, quer dizer de matéria do devir por excelência. Neste sentido, essa matéria vai permitir: a) ao corpo inteiro tornar-se superfície (pele), uma vez que o interior já não separa em espessura (vísceras) os diferentes planos do corpo que se opoem (as costas e a frente, a parte traseira e a dianteira); b) ao exterior, atrair a si todo o movimento do interior, em particular o movimento dos afectos. A matéria intersticial não tem espessura, tornou-se pura matéria transformável em energia de superfície. É uma matéria de devir, é a matéria do devir.¹³³

Deleuze recurrentemente nos habla de la superficie, esta aparece relacionada con el animal anómalo que pertenece a la manada pero que a la vez pareciera estar fuera de ella. Reaparece en las confesiones del brujo, en las que Deleuze nos recuerda que el brujo habita en la periferia. La superficie se convierte en la posibilidad de aquel que se encuentra en ella, de salir de los estratos asociados con la espesura. Por eso el devenir se da en la superficie, por eso es con el animal anómalo con quien se puede entrar en relación. Esa superficie, esa piel y esa periferia son ese espacio de cuerpo virtual de la que nos habla Gil¹³⁴; son, en relación al cuerpo sin órganos de Deleuze, la zona de indeterminación.¹³⁵

¹³³ MT, pág. 75. Traducción: [...] crease un espacio interior <<paradojal>>. Que está y no está en el espacio. Siendo vacío, y siendo del orden de lo corporal no incorporado, el espacio interior se compone de <<matéria intersticial>>, quiere decir de materia del devenir por excelencia. En este sentido, esa materia va a permitir: a) al cuerpo entero tornarse superficie (piel), una vez que el interior ya no separa en espesura (vísceras) los diferentes planos del cuerpo se oponen (los costados y el frente, la parte trasera y la delantera); b) al exterior, atraer hacia sí todo el movimiento del interior, en particular el movimiento de los afectos. La materia intersticial no tiene espesura, se torna pura materia transformable en energía de superficie. Es una materia de devenir, y la materia del devenir.

¹³⁴ El cuerpo sin órganos no se divide en interior y exterior, en cuyo caso la piel se volvería en el límite entre el exterior y el interior. El cuerpo sin órganos es todo él superficie, todo él es piel. Por esto Gil dice que el cuerpo sin órganos es un espacio virtual, un espacio que se ha desprendido de la materialidad entendida como espesura y se ha convertido en la zona de indeterminación del devenir.

¹³⁵ La zona de indeterminación aparece en Deleuze como un espacio en el que se produce el devenir no humano del hombre. Para Deleuze el devenir siempre es doble por lo que la zona de indeterminación se

Este espaço deixa agora correr os afectos libertados; e qualquer outra matéria que atraia a si – pensamento, emoção, madeira, mineral, ser sobrenatural, antepasado (que penetra na doente Wolof) – tende a fluir nele à maneira como a energia flui no corpo do bailarino. Podemos assim falar de um corpo de emoções ou de um corpo de intensidades.¹³⁶

En este sentido es que se puede decir que se busca la inmanencia. No se trata de buscar la trascendencia del cuerpo, sino de descuartizar el cuerpo organismo para crearse un cuerpo sin órganos, para abrir ese espacio de cuerpo, ese espacio paradójico y de superficie que abre al cuerpo al devenir, que lo convierte en un cuerpo de intensidades.

En el capítulo I hablábamos de cómo en el butô el bailarín se vuelve superficie creando un espacio de cuerpo. Curiosamente, en la danza butô el bailarín establece una relación con el espacio que acaba por volverlo un cuerpo deformado. El movimiento de esta danza no tiende al desplazamiento en el espacio, en vez de eso es pura intensidad de desplazamiento. A partir de la concentración de la energía, el bailarín de butô se agencia el espacio. Para explicar esto vamos a relacionar la manera de abordar el movimiento y el cuerpo del butô con el análisis que hace Deleuze de la obra de Francis Bacon.

Así es el <<Autorretrato>> de 1973, el hombre con cabeza de cerdo: la deformación se produce sin moverse del sitio. Del mismo modo que el esfuerzo del cuerpo es sobre sí mismo, la deformación es estática. Todo el cuerpo está recorrido por un movimiento intenso. Movimiento deformadamente deforme, que deposita a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para construir la Figura.¹³⁷

En el butô, el movimiento se produce más por intensidades que por desplazamiento. Los cuerpos de los bailarines de butô son deformados constantemente por la extrema

convierte en el lugar en dónde se entrecruzan aquellos dos que devienen. Sobre esto se profundiza en la segunda parte del presente capítulo.

¹³⁶ MT, pág. 76. Traducción: Este espacio deja ahora correr los afectos liberados; y cualquier otra materia que atraiga a sí – pensamiento, emoción, madera, mineral, ser sobrenatural, antepasado (que penetra una doliente Wolof)- tiende a fluir en el de la misma manera como la energía fluye en el cuerpo del bailarín. Podemos asimismo hablar de un cuerpo de emociones o de un cuerpo de intensidades.

¹³⁷ FB, pág. 28.

lentitud del movimiento.¹³⁸ Así como en la obra *Autorretrato* de Bacon, la deformación del cuerpo también ocurre en estático, el bailarín hace pasar por su cuerpo intensidades que lo deforman sin moverlo. El bailarín butô encuentra en la lentitud una manera de escapar al espacio estriado, pero también una manera de romper la organización del cuerpo, ya que rompe con su estructura formal.

El cuerpo del bailarín de butô es un cuerpo sin órganos, un cuerpo que escapa de lo figurativo hacia un espacio liso. Cuerpo deformado que sólo así puede escapar de la figuración: volviéndose un cuerpo monstruoso, tal como dice Deleuze en relación a las figuras de Bacon. “La figura no es solamente el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa. Lo que hace de la deformación un destino es que el cuerpo tiene una relación necesaria con la estructura material [...]”¹³⁹

Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la figura abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne.¹⁴⁰

Una de las características más importantes de la danza nueva es que escapa a la figuración, a lo narrativo. En el caso concreto de la danza norteamericana hay una fuerte tendencia hacia la danza abstracta. Pero también podemos encontrar la vía de la Figura, la vía de la sensación en la danza nueva, sobre todo en Europa, así como en la danza teatro y de manera muy marcada en la danza butô.

La idea de la sensación que Deleuze toma de Cézanne es importante para nosotros por dos motivos, primero porque la obra, ese bloque de perceptos y afectos, se constituye como un ser de sensación, y segundo porque ese ser de sensación se construye en el cuerpo. Los afectos ciertamente atraviesan el cuerpo; el cuerpo no se convierte en los afectos ya que en el devenir no es dejar de ser lo que se era para ser otra cosa, pero la sensación sólo puede ser cuando está en el cuerpo.¹⁴¹ “El color está en el cuerpo, la sensación está en el

¹³⁸ Se dice “deformado” porque el cuerpo ya no responde a una forma estandarizada, que llega al cuerpo desde un modelo estético anterior a la experiencia del bailarín con la danza.

¹³⁹ FB, pág. 28.

¹⁴⁰ FB, pág. 41.

¹⁴¹ Sobre la sensación y en espacial la obra como ser de sensación profundizaremos en el tercer apartado de este capítulo.

cuerpo, y no en los aires. Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como un objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación [...]”¹⁴²

La sensación tiene la capacidad de transformar al cuerpo. Por esto podemos decir que la penetración de la sensación en el cuerpo es en si misma un acto creativo. El cuerpo de sensación es un cuerpo que ha escapado a la figuración, que ha escapado a los estratos y la organización, es necesariamente un cuerpo sin órganos.

Sea cual sea la sensación, su realidad intensiva es la de un descenso en profundidad más o menos <<grande>>, y no de un ascenso. La sensación es inseparable de la caída que constituye su movimiento más interior o su <<clinamen>>. Esta idea de caída no implica un contexto de miseria, de fracaso o de sufrimiento, aunque un contexto tal pueda ilustrarlo más fácilmente.¹⁴³

La sensación se desarrolla por caída. Es curiosa esta relación de la caída con la sensación ya que una de las maneras que ha tenido la danza nueva de romper la organización del cuerpo, es precisamente el manejo de la caída. Deleuze nos dice: “La caída es lo más vivo que hay en sensación, aquello en lo que la sensación se experimenta como viviente.”¹⁴⁴ La danza nueva nos dice: la caída es lo que le permite al cuerpo romper los estereotipos de la danza, eliminar las respuestas prefabricadas y condicionadas de un cuerpo amaestrado.

Una de las prácticas más importantes para los bailarines es su clase de entrenamiento: en ella se prepara al cuerpo para lo que va a hacer cuando entre en los procesos de creación de la obra o en la escena directamente. El entrenamiento diario es imprescindible para el bailarín ya que el cuerpo no está nunca fijo y estable. Ni siquiera la organización más acérrima puede cambiar esta condición del cuerpo. Podríamos decir que el cuerpo hay que hacerlo diariamente.

¹⁴² FB, pág. 42.

¹⁴³ FB, pág. 85.

¹⁴⁴ FB, pág. 85.

Inherently unstable, the body is always in a paradoxical process of becoming – and becoming undone. As any dancer or athlete will readily admit, the body never reaches a stable location, no matter how disciplined the training. The daily practice required to keep that body ‘in shape’ exposes the body instability, its annoying tendency to spill over its appropriate boundaries. Yet at the same time, that daily practice also structures a physical identity of its own making. Simultaneously registering, creating, and subverting cultural conventions, embodied experience is necessarily complex and messy.¹⁴⁵

Un punto importante a tomar en cuenta es que la práctica diaria del cuerpo es lo que lo conforma y constituye, fijando sus tendencias y limitando sus impulsos y respuestas a un determinado rango de posibilidades. Por ejemplo, el cuerpo acróbata de los bailarines de *La La Human Steps*, compañía inglesa que trabaja mucho con el video-danza. Esta compañía está interesada en cuerpos atléticos musculosos y acróbatas, rompiendo con el modelo femenino de la delicadeza, la fragilidad y la gracia. Los cuerpos femeninos de esta compañía son muy ágiles y fuertes, pero nada gráciles, a diferencia de los cuerpos del ballet que siendo también fuertes y ágiles, permanecen siempre dentro del rango de lo definido culturalmente como femenino.

El hecho de que el cuerpo sea inestable por estar siempre en proceso de ser conformado y deconformado, construido y deconstruido, resulta una ventaja cuando de hacerse un cuerpo sin órganos se trata, pues es precisamente esa su apertura inherente. En términos muy prácticos, para mantener la organización del cuerpo es necesario actualizarla constantemente, de otra forma por sí sola comienza a diluirse.

En este sentido, la crueldad de la que habla Artaud recae en primera instancia sobre las prácticas corporales que fijan la organización en el cuerpo. Dicho así parece algo muy sencillo, pero precisamente ahí es dónde estriba la dificultad. Las prácticas corporales son las que, al repetirse, crean una organización dentro del caos hacia el que tiende el cuerpo.

¹⁴⁵ COOPER ABRIGHT, Ann (1997): *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*, pág. 5. Traducción: Inherentemente inestable, el cuerpo está siempre en un proceso paradójico de conformarse y deshacerse. Como cualquier bailarín o atleta podrá admitir, el cuerpo nunca alcanza una locación estable, no importa que tan disciplinado sea el entrenamiento. La práctica diaria requerida para mantener a ese cuerpo en forma expone la inestabilidad del cuerpo, su fastidiosa tendencia a rebasar sus fronteras apropiadas. Aunque al mismo tiempo, esa práctica diaria también estructura una identidad física de su propio hacer. Registrando, creando y subvirtiendo las convenciones culturales simultáneamente, la experiencia incorporada es necesariamente compleja y desordenada.

Dicha organización crea una sensación de seguridad, falsa seguridad, que no es otra cosa que un producto de la compasión.¹⁴⁶

La práctica física tiene consecuencias físicas en el cuerpo. Por lo tanto si se quiere hacer un cambio en el cuerpo se debe hacer un cambio en toda la práctica a la que se somete al cuerpo. Un cambio en el cuerpo implica un cambio en toda la estructura de la persona, un cambio en toda su vida. Pongamos, por ejemplo, los enfermos diabéticos, quienes para recuperar su salud deben hacer un cambio completo en su forma de vida, comenzar a hacer ejercicio, transformar sus hábitos alimenticios, de sueño etc.

A partir de los años sesentas, la danza realizó profundos cambios en la conformación del cuerpo, lo que la llevó a los bailarines a transformarse en muchos otros ámbitos. Por esto, la relación entre la vida y danza ha sido una constante desde entonces, si bien ha sido tratada de distintos modos en cada época. Por ejemplo, en los sesentas y setentas a partir de la experimentación y exploración del movimiento cotidiano, y en los ochentas y noventas en la exploración autobiográfica así como en el análisis y violentación, en muchos modos, de las determinaciones culturales que pesan sobre del cuerpo.

La manera que tiene la danza nueva de entender el cuerpo, puede ser equiparada con el concepto de cuerpo sin órganos por su interés en romper con la organización que le quita al cuerpo sus posibilidades creativas. Para los coreógrafos de los años sesentas, el bailarín debía dejar de ser un instrumento del coreógrafo y convertirse en un sujeto creador. Como veíamos arriba, un cuerpo creador no puede ser aquel que está totalmente estratificado: para abrirse paso a la creación, es menester hacerse un cuerpo sin órganos. Una de las estrategias que siguió la danza, desde los años sesentas, para crear este cuerpo sin órganos fue, en primer lugar, cambiar completamente la manera de concebir el entrenamiento diario de los bailarines.

El entrenamiento, en vez de entenderse como una suma, en la que se agregan progresivamente contenidos y significaciones al cuerpo, se concibe como una resta, en la que se eliminan los contenidos y significaciones que trae el cuerpo. Este entrenamiento denominado: *release the muscles*, tiene como una de sus principales características el manejo de la caída como una forma de eliminar las predeterminaciones del cuerpo. El

¹⁴⁶ La crueldad debe convertirse en una aliada que destruye la compasión, permitiendo al bailarín no aferrarse a esa falsa sensación de seguridad, y por lo tanto ser capaz de transformar sus prácticas. Es decir, de romper con los mecanismos, por medio de los cuales la organización se fija en el cuerpo.

release en vez de llenar el cuerpo lo vacía, ya que la caída sucede solamente en un cuerpo vacío.

La caída comúnmente es experimentada como la muerte. Pero no se trata de la muerte física, sino de la muerte de la organización del cuerpo, que es la que brinda esa sensación de estabilidad. En el *release* se habla de liberar los músculos. Curiosamente, es en los músculos en dónde la forma se asienta de manera más contundente, pues es mediante los músculos que se controlan los movimientos corporales; son los músculos los únicos capaces de evitar la inminente caída. Eliminar la forma es importante, pues es a través de ella que la representación del cuerpo se establece en el cuerpo, fijando en él sus funciones.

El cuerpo siempre elude el control, y el *release* se apoya en esta singular característica para convertirlo en un cuerpo sin órganos. Las capacidades que desarrolla el *release* no se plantean en términos de lo que puede hacer el cuerpo, sino en términos de lo que deja de hacer, en términos de su apertura al devenir. En el *release* es más importante lo que se quita: en ese sentido se trata de una práctica basada en la crueldad. Es una práctica que desestructura al cuerpo, quitándole sus lugares de seguridad abriendo en él espacios para a la creación.

La inquietud de romper la organización del cuerpo se puede ver en la danza desde Merce Cunningham. Como veíamos en el capítulo I, él establece un método de creación que es aleatorio. Este método es aplicado a la estructuración del orden de la obra, pero también a la conformación misma del movimiento corporal. Al no construir el movimiento pensando en el cuerpo como un conjunto orgánico, sino como partes aisladas, como segmentos corporales desarticulados, el resultado no es un cuerpo que visualmente nos ofrezca un sentido unitario. Merce llama a este cuerpo: “cuerpo monstruoso”, ya que no corresponde al modelo de belleza y organicidad buscado comúnmente por la danza moderna y la danza clásica.

El cuerpo parece deformado por su propio movimiento. Esto es posible porque Merce quitó la prioridad de la columna vertebral en la estructuración del movimiento y del cuerpo. La columna es para él sólo una parte más del cuerpo y no un eje rector que organiza el movimiento en torno a ella. Las secciones corporales parecen no seguir un plan homogéneo, un plan maestro que las incluya a todas. Da la impresión de que en cualquier

momento alguna parte del cuerpo, ya sea una mano o un pie, va a desprenderse del cuerpo del bailarín y continuar su danza separada de él.

Los cuerpos parecen no tener dirección, desaparece el arriba y el abajo, la derecha y la izquierda, el dentro y fuera. Estos son cuerpos que habitan un espacio liso. El ritmo es otro de los patrones que conglomeran al cuerpo en torno a un centro, que organizan al cuerpo y le dan estructura. Por esto Merce, para crear el cuerpo monstruoso, también se apoyó en el manejo del ritmo. Cada parte del cuerpo parece seguir su propio ritmo de manera que no hay una unidad posible. También en ese sentido, el cuerpo de los bailarines de Merce es un cuerpo monstruoso. Es un cuerpo que ha escapado la organización y ha abrazado el cuerpo sin órganos.

Trisha Brown es otro ejemplo de la búsqueda de los coreógrafos por romper la estructuración del cuerpo. Ella realizó obras en las que su objetivo era poner al cuerpo en situaciones inusuales. Al hacer a los bailarines caminar por las paredes, Brown rompió la manera en que sus cuerpos establecían su relación con la gravedad.

La estructura ósea se organiza siempre en función de la gravedad, la función de los huesos es dar una estructura a los músculos para poder realizar movimientos de desplazamiento.¹⁴⁷ El control del movimiento de un cuerpo organizado se logra cuando se establece una relación con la gravedad que se estructura a partir de la fuerza de oposición. El control siempre es en contra de la caída, la cual implica la desestructuración del cuerpo.

Cuando Trisha cambia la manera en que la gravedad interactúa con el cuerpo, rompe la organización habitual de la estructura ósea. Cuando en el entrenamiento de *release* se trabaja con la caída, también se establece una relación con la gravedad en la que no se trata de lograr una organización del cuerpo que permita controlar el movimiento. Por el contrario, el *release* aprovecha la caída para evitar el control, para, igual que hace Trisha, deshacer la función organizadora de la estructura ósea.

Sacar al cuerpo de los lugares comunes es una de las estrategias seguidas por la danza nueva para romper la organización del cuerpo y permitir a los bailarines hacerse un cuerpo sin órganos. El cuerpo se mueve por repetición, la memoria corporal es una de las herramientas con las que el cuerpo encuentra una organización que lo hace estable. Petronio

¹⁴⁷ El desplazamiento sólo es posible en un espacio estriado, el cual es establecido por los cortes que hace en él la gravedad creando las direcciones. Al respecto se profundiza en la cuarta parte del presente capítulo.

emprende una lucha contra esa memoria corporal. Él utiliza un recurso explorado por Cunningham: trabaja a partir de los segmentos corporales, entre los que no hay uno que sea priorizado y no son organizados según un plan maestro.

Petronio pide a los bailarines hacer movimientos que salen de toda lógica y que no les permite recurrir a su memoria corporal, ya que no pueden ser hechos mediante impulsos organizados. Se trata de un método empleado para romper el continuum del cuerpo. Es un procedimiento similar al Koan Zen para romper el continuum del pensamiento.

El cuerpo sin órganos no tiene una forma definitiva, ya que la forma fijada es expresión de la organización. Por esto no extraña que la danza nueva no preste atención a la forma del movimiento, y no construya la coreografía a partir de frases fijas de movimiento, pues esto implicaría determinar la forma del cuerpo. A cambio, la danza nueva incursiona en la improvisación como una manera en que el cuerpo queda libre de la forma y no pierde su apertura al devenir.

En la vía del *butô*, así como el movimiento no busca el desplazamiento, tampoco se construye desde secuencias fijas: es un movimiento de intensidades que no puede ser encerrado en una forma predeterminada. Se dice que el *butô* provoca deformaciones en el cuerpo, y esto sucede precisamente porque las intensidades no acogen la forma.

El cuerpo sin órganos no se opone a los órganos sino a la organización del cuerpo. Para hacerse un cuerpo sin órganos no es necesario autodestruirse. La crueldad es contra la estratificación y contra la compasión que permite a la estratificación apoderarse del cuerpo y colocarlo en una posición fija, pasiva en la que las pulsiones de vida van poco a poco ahogándose, muriendo de inanición. En realidad es el cuerpo organizado el que nos lleva a la muerte, no el cuerpo sin órganos.

Para hacerse un cuerpo sin órganos “Se inventan autodestrucciones que no se confunden con la pulsión de muerte. Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ MM, págs. 164-165.

En el capítulo I hicimos una cita de Hijikata, en la que él decía que quien ha muerto una vez puede morir muchas veces. El interés por la muerte en el butô no está relacionado con una pulsión de muerte, sino con la posibilidad de desarticular la organización del cuerpo. La muerte es sinónimo del proceso en el que se vacía al cuerpo de sus sobrecargadas significaciones.

La frase de Hijikata esconde otro asunto relacionado con el cuerpo sin órganos, que tiene que ver con la imposibilidad de crearse un cuerpo sin órganos de manera definitiva. Esto es así, porque desarticular el orden implica abrir una línea de fuga, dejar penetrar un rayo de caos ahí donde todo ha sido fijado; no se trata de sumergirse completamente en el caos, del cual no sería posible nunca regresar.

La creación necesita poder romper los estratos, pero ella a su vez implica cierta organización, por esto se habla de un plano de composición de la obra. Sumergirse completamente en el caos tampoco puede ser una vía para la creación. Lo que se busca con el cuerpo sin órganos es abrir nuevas posibilidades al cuerpo, nuevos devenires, permitirle el acceso a los afectos no humanos del hombre.

La importancia de la crueldad radica no tanto en su capacidad para romper con la organización existente, sino en que se constituya como una condición constante que impida a la organización fijarse de nuevo, impidiendo de esta manera nuevas conformaciones del ser. Volviendo a la cita de Hijikata, lo importante no es haber muerto una vez, sino la posibilidad de morir muchas veces, ya que esta es nuestra línea de fuga: es nuestra posibilidad para la creación. La crueldad es entonces aliada de la creación, aliada del cuerpo sin órganos y enemiga acérrima de la compasión que siempre tratará de fijar nuevamente los estratos en el cuerpo.

No se debe entender que ejercer la crueldad es acabar completamente con los estratos, ante todo se debe mantener la prudencia. La crueldad es una aliada solo cuando los estratos aún permanecen, ya que es en ellos en los que ella puede abrir las zonas de indeterminación necesarias para la creación danzaria.

Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de

interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen, cuando las cosas, las personas, e incluso las situaciones, os fuerzan a ello; y también hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante. Mímad los estratos. No se puede alcanzar el CsO, y su plan de consistencia, desestratificando salvajemente.¹⁴⁹

II.1.2. El cuerpo sin rostro

Deleuze nos dice que existe un sistema de estratos que nos determinan y del que el organismo sólo es una parte. Además, hay otros dos estratos que son paralelos y que son de los que más nos restringen: la subjetivación y la significancia. El rostro participa de ambos estratos, y acaba por asentarse no sólo en la cara y la cabeza sino en todo el cuerpo. “Es una operación mucho más inconsciente y maquínica que hace pasar todo el cuerpo por la superficie agujereada, y en la que el rostro no desempeña el papel de modelo o imagen, sino el de sobrecodificación para todas las partes descodificadas.”¹⁵⁰

Así como el organismo responde a determinaciones que no surgen de él mismo, sino que provienen de una cultura dominante que se apodera de él y le organiza sus funciones, el rostro se crea a partir de significaciones dominantes. “Los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes.”¹⁵¹

El problema de la rostrificación es que no permanece nada más en la cara; así como la máscara se apodera primero de toda la cabeza y finalmente de todo el cuerpo de quien la porta, la rostrificación captura todo el cuerpo. “Pero la operación no acaba ahí: la cabeza y sus elementos no serán rostrificados sin que la totalidad del cuerpo no pueda serlo, no se vea obligado a serlo, en un proceso inevitable. La boca y la nariz, y sobre todo los ojos, no devienen una superficie agujereada sin arrastrar a los demás volúmenes y a todas las cavidades del cuerpo.”¹⁵²

¹⁴⁹ MM, pág. 165

¹⁵⁰ MM, pág. 176.

¹⁵¹ MM, pág. 174.

¹⁵² MM, pág. 176.

Así como la organización de las funciones es la manera en que la organicidad se apodera del cuerpo, la rostrificación es la manera en que las significaciones se apoderan del cuerpo. Como veíamos antes, el bailarín pierde la posibilidad de convertirse en un ser creador cuando su cuerpo se encuentra sobre significado. Retomando la metáfora de Nietzsche, el espíritu del bailarín necesita transformarse en niño, para lo cual necesita romper las sobresignificaciones que pesan sobre él.

La significancia se adhiere tanto al alma como el organismo al cuerpo, tampoco es fácil deshacerse de ella. Y el sujeto, ¿cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a una realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo.¹⁵³

Tal como dice Steve Paxton, el movimiento siempre es complejo y siempre está lleno de significaciones. La necesidad de hacerse un cuerpo sin órganos surge de esta sobredecodificación del cuerpo. Al hacerse un CsO se está desestratificando uno de los estratos que más nos determinan: la organicidad del cuerpo, la cual es necesaria para que la significancia y la subjetivación penetren en el cuerpo. Por esto, hacerse un cuerpo sin órganos es la vía para romper con el exceso de significación y de subjetividad. Es la manera que se tiene de eliminar la rostrificación. “[...] si el hombre tiene un destino, ese sería escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino, no por un retorno a la animalidad, ni tan siquiera por retornos a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales[...]”¹⁵⁴

El butô es una de las danzas en las que más se puede ver como el cuerpo transita por poderosas intensidades: el bailarín nos presenta devenires no humanos del hombre que resultan muy inquietantes, devenires imperceptibles que rompen con el rostro, eliminando así las significaciones y la subjetivación del cuerpo. Uno de los recursos que tiene para esto la danza butô es el maquillaje, los bailarines se cubren el cuerpo, la cara y la rapada cabeza con arcilla blanca que borra todos los rasgos distintivos del cuerpo.

¹⁵³ MM, pág. 165.

¹⁵⁴ MM, pág. 176.

Este maquillaje no funciona como una máscara, ya que la máscara no oculta el rostro sino que ella misma es rostro y rostrifica a la cabeza y al cuerpo; el maquillaje de arcilla está pensado para crear un vacío de significación, para ayudar al bailarín a deshacerse de la subjetivación que le impediría acceder a nuevos devenires, pero el maquillaje en sí mismo imbuye al bailarín en un devenir imperceptible.

Otro elemento que utiliza en butô para romper con la significancia y con la subjetivación es la manera de abordar el movimiento. El movimiento extraordinariamente lento del butô no corresponde a las características, formas y cualidades de un cuerpo rostrificado, pero tampoco imita nada, no pone ninguna máscara sobre el movimiento, que permita volver a rostrificar el cuerpo. No crea un lenguaje que permita instaurar de nuevo la significación.

Sería falso decir que, al danzar, el cuerpo rompe con la significación y la subjetivación ya que no se encuentra en una situación cotidiana y no está realizando movimientos cotidianos. La significancia tiene muchos recursos para penetrar en la danza. Entre ellos se encuentran: la determinación del lenguaje danzario, la asociación de ciertas zonas del cuerpo con diversos estados emocionales, la estructura del cuerpo a partir de la columna vertebral, y en direcciones verticales, horizontales y sagitales, que organizan al cuerpo en función del significado del espacio y del movimiento.

Cualesquiera que sean las diferencias entre la significancia y la subjetivación, cualquiera que sea el predominio de una o de otra en tal o tal caso, cualesquiera que sean las figuras variables de su combinación, de hecho, las dos tienen en común el destruir toda polivocidad, el elegir el lenguaje como forma de expresión exclusiva,[...] ¹⁵⁵

En el ballet y de la danza moderna existía una fuerte tendencia a crear lenguajes para la danza. Estos lenguajes acabaron por rostrificar al cuerpo, ya que al atar al bailarín a un único lenguaje al que puede responder, sobrecodificaban al cuerpo de tal manera que le impedían hacerse un cuerpo sin órganos capaz de ser atravesado por los afectos de la obra. El resultado es que la danza se producía por imitación, por copia y no por que el cuerpo deviniera nada. “Más generalmente, ninguna polivocidad, ningún rasgo rizomático pueden

¹⁵⁵ MM, pág. 185.

ser soportados: un niño que corre, que juega, que baila, que dibuja, no puede concentrar su atención en el lenguaje y la escritura, ni tampoco será nunca un buen sujeto.”¹⁵⁶

En contraposición, en la danza nueva se da una gran importancia a la polivocidad, los bailarines se comportan como ese niño que juega, baila y no concentra su atención en el lenguaje. A pesar de que esto no ocurría en la traición del ballet y de la danza moderna, la danza puede constituirse como un modo de romper la rostrificación y de ayudar al bailarín a crearse un cuerpo sin órganos, un cuerpo de intensidades que pueda ser atravesado por los afectos de la obra.

La intención de romper con la rostrificación del cuerpo del bailarín también se puede encontrar en la danza de Merce Cunningham. El coreógrafo buscaba eliminar cualquier expresión de emoción del rostro y el cuerpo de sus bailarines. Merce entendía que la expresión ya sea de la emoción o de un personaje sólo es posible si el cuerpo está lleno de significación y está constituido como una subjetivación, es decir si está rostrificado. Merce todavía conservó un trabajo corporal basado en la forma, pero para fragmentar el predominio del lenguaje, rompió con la linealidad del discurso corporal, mediante el manejo del azar en la conformación de sus frases coreográficas.¹⁵⁷

Retomando la reflexión que Deleuze toma de Cézanne al respecto de las vías que se pueden tomar frente a la figuración, podemos decir que Merce tomó la vía de la abstracción para eliminar la figuración. Ésta no es sino reflejo de la sobresignificación y subjetivación de la escena, ya que procede por suma de significados a un espacio direccionado, un espacio estriado. Por su parte, el *butô* tomó la vía de la sensación. En la danza nueva podemos ver ejemplos claros de ambas vías, sin ser ninguna de ellas la que prime.

Cuando un bailarín se mueve partiendo de un lenguaje establecido, su cuerpo se vuelve arbóreo, no es el cuerpo de un niño que juega, sino el de un hombre adulto que ha sido captado por la rostridad. El bailarín de la danza nueva tiene que devenir niño, debe escapar a la rostridad y permitir que su cuerpo se vuelva rizomático. Un bailarín que sigue sus propias intensidades y las propias pulsiones de su cuerpo, no puede moverse con un lenguaje establecido para la danza. Por esto, la danza nueva ha abandonado la forma: la

¹⁵⁶ MM, pág. 185.

¹⁵⁷ Merce creó una danza que era totalmente abstracta, ya que para él la narración, con su linealidad de lenguaje y su representación de una realidad externa a la obra, no permiten que la danza se conforme como un acontecimiento.

danza se crea a partir de la composición de los afectos y no sobre la manipulación de las formas. Esto ha abierto el campo a la improvisación, la cual funciona por mapas y no por calcos.¹⁵⁸

La tarea de los bailarines no es abolir completamente los estratos, sino volverse francotiradores, que situados en un lugar estratégico lanzan sus proyectiles, como líneas de fuga, que permiten liberar las intensidades, para poder hacerse un cuerpo sin órganos. Sólo se puede hablar de líneas de fuga ahí donde la subjetivación y la significancia saturan al cuerpo. No se trata de eliminar completamente los estratos.

Habría, pues, que hacer lo siguiente: instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarles, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento *continuuns* de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra. Sólo así, manteniendo una relación meticulosa con los estratos, se consigue liberar las líneas de fuga, hacer pasar y huir los flujos conjugados, liberar intensidades continuas para lograr un CsO.¹⁵⁹

Los procesos iniciáticos del chamán por lo general implican deshacer el cuerpo, esto es experimentado de distintas formas según la cultura, pero lo que permanece siempre es el desmembramiento del cuerpo del iniciado. La iniciación del chamán es un proceso de muerte y resurrección, que puede ser explicado como la ruptura de la saturación de las significación y de la subjetivación del futuro chamán. Sólo desbaratando esta saturación, el chamán podrá trazar las líneas de fuga que le permitirán entrar en contacto con los espíritus.

El chamán no se mata, aun cuando la iniciación se experimenta como una muerte. El por qué la experiencia de la iniciación se relaciona con la muerte, tiene que ver con lo que antes hablamos sobre la caída. Cuando se resquebraja la saturación de un cuerpo lleno creando vacíos en él, el cuerpo sufre transformaciones tan profundas que ponen en vilo la seguridad que daba la organización del cuerpo que está siendo cambiada. Lo que está muriendo no es el cuerpo mismo sino la organicidad y la rostrificación del cuerpo. Muchos procesos iniciáticos comienzan con una enfermedad mortal del iniciado, de la cual sólo

¹⁵⁸ La diferencia entre el mapa y el calco, así como el concepto de rizoma, los aborda Deleuze en la primera meseta de MM. Sobre esto profundizaremos en el siguiente párrafo.

¹⁵⁹ MM, págs. 165-166.

podrá salir si se hace chamán, es decir si se forja un nuevo cuerpo. En este caso la enfermedad es síntoma de la gran salud.

Volverse chamán implica hacerse un nuevo cuerpo, en el cual son posibles devenires que no podían penetrar el sobresaturado cuerpo que tenía antes el chamán. Con su nuevo cuerpo, su cuerpo sin órganos, el chamán puede ahora devenir animal, en el caso de los nagualismos americanos, o devenir otro, en el caso de las posesiones por espíritus de antepasados. En proceso similar, volverse bailarín también es pasar por un proceso de muerte y resurrección, en el que se renace con nuevo cuerpo que es capaz de morir muchas veces – tal como Hijikata lo plantea – porque es capaz de volver a romper con los estratos cuando ellos vuelven a instalarse.

En el *contact improvisation*, debido a que el movimiento nunca se hace en solitario, se produce un devenir otro muy singular en el que la subjetivación de los bailarines implicados carece de sentido. En este tipo de improvisación, en la que llega el momento en que no se sabe cuál de los bailarines realizó que movimiento, la subjetivación se diluye para dar paso a una serie de intensidades que atraviesan a los bailarines, sin diferenciarlos entre ellos.

El cuerpo del bailarín de la danza nueva o de la danza butô, es un cuerpo sin órganos, pero también es un cuerpo sin rostro, es un cuerpo que se opone a lo que Deleuze describe como máquina de rostridad:

Se trata de un abolición premeditada del cuerpo y de las coordenadas corporales por las que pasaban las semióticas polívocas o multidimensionales. Se disciplinarán los cuerpos, se deshará la corporeidad, se eliminarán los devenires animales, se llevará la desterritorialización hasta un nuevo umbral, puesto que se saltará de los estratos orgánicos a los estratos de significancia y de subjetivación. Se producirá una sola sustancia de expresión. Se construirá el sistema pared blanca-agujero negro, o más bien se desencadenará esa máquina abstracta que debe precisamente permitir y garantizar tanto la omnipotencia del significante como la autonomía del sujeto. Os clavarán en la pared blanca, os hundirán en el agujero negro. Esa máquina se denomina máquina de rostridad, puesto que es producción social de rostro, puesto que efectúa una rostrificación de todo el cuerpo, de sus entornos y de sus objetos, una paisajización de todos los mundos y medios. La desterritorialización del cuerpo implica una reterritorialización en el rostro; la decodificación del cuerpo implica una sobrecodificación

por el rostro; el desmoronamiento de las coordenadas corporales o de los medios implica una constitución de paisaje.¹⁶⁰

Los cambios que hicieron los bailarines de la danza posmoderna fueron tan profundos en términos de la conformación del cuerpo, porque no sólo atacaron la organicidad del cuerpo, sino que también pusieron un freno a la maquina de rostridad; pusieron un freno a la rostrificación social del cuerpo y se construyeron un cuerpo sin rostro.

II.1.3. Cuerpo y conciencia como rizomas

Hasta ahora hemos hablado de tres estratos que determinan al cuerpo: la organicidad, la subjetivación y la significancia, así como del cuerpo sin órganos y del cuerpo sin rostro como maneras de enfrentarse a la estratificación. Sin embargo, nos falta abordar un elemento más para completar nuestra composición de lo que es el cuerpo en la danza nueva: se trata de la *conciencia de cuerpo*. Antes de abordar el asunto de la conciencia vamos a retomar el concepto de rizoma planteado por Deleuze, ya que nos será de utilidad para entender las características de la conciencia de cuerpo.

El rizoma lo plantea Deleuze como lo contrario al árbol y la raíz, los cuales son gobernados por la lógica binaria. El rizoma se conforma de manera distinta que los sistemas binarios. Árbol y raíz se constituyen a partir de un eje rector que estratifica, organiza, jerarquiza, territorializa. Tiene un centro y unas extremidades, crece desde ese centro. Tiene un inicio y un fin. Consta de direcciones y puntos fijos.

En el cuerpo, el árbol corresponde al cuerpo organizado desde la columna vertebral que organiza y estratifica al cuerpo. Establece un sistema binario en el cuerpo que divide en: arriba – abajo, dentro – fuera, izquierda – derecha, central – periférico, delante – atrás. Un punto que se localiza en la periferia siempre estará en ella, nunca podrá estar en la parte central. Así el cuerpo es fijado en su estructura y sólo puede moverse a partir de ella.

Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones unívocas entre esas posiciones, el rizoma

¹⁶⁰ MM, págs. 185-186.

sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza.¹⁶¹

Por el contrario, en el rizoma hay un principio de heterogeneidad, no hay jerarquía ni dirección, así como un principio de conexión: cualquier punto puede ser el sitio de conexión con cualquier punto, no hay un origen estratificado que organiza las conexiones. “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción ‘y...y...y...’”¹⁶²

En la danza nueva el cuerpo es rizomático, las partes del cuerpo no tienen jerarquías. En la danza *butô*, incluso desaparece la noción de partes del cuerpo. Tomemos por ejemplo un método de improvisación creado por Seteve Paxton. En él, el movimiento surge de cualquier punto del cuerpo, y va en cualquier dirección, eliminando cualquier preeminencia de una parte específica del cuerpo o del espacio. Así, en el movimiento el cuerpo pierde sus puntos fijos, se deshace de las direcciones y se vuelve acentrado. “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas.”¹⁶³

Antes hablábamos de la caída como una manera de romper las estructuras del cuerpo. Curiosamente, hay una técnica de movimiento creada por un coreógrafo mexicano-norteamericano llamado José Limón, en la que la caída es empleada constantemente pero ocurre dentro de un cuerpo arbóreo, es decir un cuerpo que es dicotómico, pivotante y fasciculado. En la técnica de José Limón, cuando se hace una caída, siempre se mantiene un punto fijo, un pivote que sirve de referencia direccional, que permite al cuerpo regresar a la organización anterior a la caída. De esta manera Limón burla la caída impidiéndole acentrar al cuerpo.

En el rizoma hay un principio de multiplicidad. “No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida. La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad, una toma del poder por el significante, o un

¹⁶¹ MM, pág. 25.

¹⁶² MM, pág. 29.

¹⁶³ MM, pág. 14.

proceso correspondiente de subjetivación: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones unívocas entre elementos o puntos objetivos, o bien lo Uno se divide según la ley de una lógica binaria de la diferenciación en el sujeto.”¹⁶⁴

La manera de proceder en la improvisación individual, Paxton la aplicó también en el *contact improvisation*. El cuerpo de los dos bailarines, al ser rizomático, abandona lo uno y penetra en la multiplicidad. Así, al comenzar a interactuar dos bailarines se pierde la separación entre uno y otro como opuestos. La subjetivación y la diferenciación desaparece, o por lo menos es pospuesta, y ambos cuerpos efectúan un agenciamiento tal que acaban convertidos en un solo rizoma. “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones.”¹⁶⁵

En el rizoma no hay puntos, ya que ellos tienden, al fijarse, a localizarse y a establecer relaciones con otros puntos que generan la estructura. En vez de esto, el rizoma tiene líneas que, al contrario de los puntos, crean aperturas. “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse”¹⁶⁶

Al no definir jerarquía o espacios fijos, la significancia no tiene modo de penetrar en el rizoma. El rizoma tiene pues un principio de ruptura asignificante. El bailarín puede devenir cuando su cuerpo es rizomático, ya que su cuerpo se encuentra libre de la significancia. El cuerpo sin órganos y sin rostro es un cuerpo que se puede entender como rizomático. Cuando el bailarín deviene con los afectos de la obra, él y aquello en lo que deviene se convierten en un rizoma en tanto que son heterogéneos.

Se trata de hacer rizoma, no de representar en escena¹⁶⁷. En vez de buscar la representación, la danza nueva, y en especial la danza butô, busca crear un compuesto de afectos y perceptos que atraviese el cuerpo del bailarín y lo sumerja en el devenir. “El mimetismo es un mal concepto, producto de la lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. Ni el cocodrilo reproduce el tronco del árbol, ni el camaleón

¹⁶⁴ MM, pág. 14.

¹⁶⁵ MM, pág. 14.

¹⁶⁶ MM, pág. 15.

¹⁶⁷ Representar se está entendiendo aquí como crear un calco, una copia de algo a lo que se hace referencia en la escena.

reproduce los colores del entorno. Pantera rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color rosa sobre rosa, ese es su devenir mundo, devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga su ‘evolución paralela’.”¹⁶⁸

Deleuze entiende el rizoma como un mapa, no como calco. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, un mapa tiene múltiples entradas y salidas, no tiene un principio ni un fin. “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye.”¹⁶⁹

Al pensar en crear un cuerpo sin órganos, no podemos evitar la tarea de deshacer el esquema corporal. Éste se constituye como un calco del cuerpo, una representación mental del mismo, a partir de la cual se crea el movimiento. El esquema corporal estratifica al cuerpo convirtiéndolo en objeto de manipulación de la conciencia racional y prisionero de la significancia. La crueldad, además de ejercerse contra la compasión, debe enfilarse hacia el esquema corporal. Si se quiere hacer un cuerpo sin órganos es necesario que la danza no surja de una representación del cuerpo, aún cuando la ruptura del calco sea experimentada como una caída al vacío, o como la muerte.

En vez de pensar en que la danza se hace a partir de una representación del cuerpo, del calco del cuerpo que es en sí mismo estratificado y que además estratifica al cuerpo, debemos pensar en hacer un mapa del cuerpo. “Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.”¹⁷⁰

El mapa es abierto, actúa con el cuerpo pero no lo estratifica; entre el mapa y el cuerpo se hace una relación no jerárquica, en la que ninguno es el que orienta la acción. El mapa se vuelve el doble del cuerpo, y es posible porque el cuerpo mismo es multiplicidad. El mapa en realidad no es algo distinto del cuerpo.

La separación entre conciencia racional y cuerpo no tiene sentido en la danza nueva. El cuerpo no es lo opuesto a la conciencia sino que él mismo es conciencia, una conciencia

¹⁶⁸ MM, pág. 16.

¹⁶⁹ MM, pág. 18.

¹⁷⁰ MM, pág. 26.

que es de un orden distinto de la conciencia racional, es una conciencia de cuerpo. Es una conciencia rizomática, que funciona como un mapa.¹⁷¹

Cuando un rizoma está bloqueado, arborificado, ya no hay nada que hacer, el deseo no pasa, pues el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente. Siempre que el deseo sigue un árbol se producen repercusiones internas que lo hacen fracasar y lo conducen a la muerte; pero el rizoma actúa sobre el deseo por impulsos externos y productivos.¹⁷²

En la danza nueva el movimiento del bailarín no es regido por la forma, es decir por secuencias de movimiento preestablecidas: la danza surge de los impulsos propios del bailarín. Estos impulsos pueden ser denominados deseos. No son pues ni las emociones, ni la conciencia racional lo que guía el movimiento, sino el deseo. El deseo al moverse rizomáticamente es el único que puede hacer que el cuerpo sin órganos del bailarín sea atravesado por los diversos afectos de la obra.

Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reproducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente.¹⁷³

Cuando hablamos de que el deseo es quien guía o impulsa el movimiento del bailarín, necesitamos cambiar la relación dicotómica entre conciencia e inconsciente. En vez de producir inconsciente, necesitamos producir una conciencia de cuerpo, que no es inconsciente pero que tampoco es una conciencia racional. La conciencia de cuerpo procede por impulsos, por deseos, sin caer en una relación binaria.

Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico no significante, sin General, sin memoria organizadora o autómata central, definido únicamente por una circulación de estados.¹⁷⁴

¹⁷¹ Sobre la conciencia de cuerpo se profundiza en el siguiente párrafo.

¹⁷² MM, pág. 19.

¹⁷³ MM, págs. 22-23.

¹⁷⁴ MM, pág. 26.

El ser definido por una circulación de estados, es una de las características del rizoma que es fundamental en la conciencia del cuerpo, ya que esta conciencia no puede ser nunca definida por un estado en particular.

II.1.4. Conciencia de cuerpo.

En el estado de vigilia habitual, la conciencia controla o cree controlar los movimientos del cuerpo. En la danza, y en espacial cuando se hace improvisación individual o de contacto, se hacen evidentes dos cosas: en primer lugar, que el nivel de control efectivo de la conciencia sobre el cuerpo es mínimo; y en segundo lugar, que en realidad la conciencia debido a su intención de dominar, constituye un estorbo para el movimiento, ya que aniquila la espontaneidad del cuerpo.

A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objecto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento.¹⁷⁵

José Gill habla de que los cambios que se producen en la conciencia, cuando se danza, son de una gran complejidad. La conciencia racional entra en un estado o proceso de disolución, y pierde ciertas propiedades como son la autonomía, la claridad, la distinción, la unidad de sentido. “A introdução dos afectos na consciência do corpo significava a presença irrecebível da irracionalidade no interior da razão”¹⁷⁶

El movimiento danzado, tal como se entiende en la danza nueva, responde a los propios impulsos del cuerpo, ya que no está definido desde una forma determinada. Como el movimiento es realizado por un cuerpo sin órganos no es fácil de predecir, responde a los afectos de la obra pero carece de significados, que son los que podrían hacer

¹⁷⁵ MT, pág. 160. Traducción: La conciencia del bailarín se disemina en el cuerpo, se dispersa, se multiplica en numerosos puntos de contemplación internos y externos; y al mismo tiempo, se desvanece parcialmente en cuanto conciencia clara de un objeto, dejándose arrastrar por la corriente del movimiento.

¹⁷⁶ MT, pág. 161. Traducción: La introducción de los afectos en la conciencia del cuerpo significaba la presencia irreversible de la irracionalidad en el interior de la razón.

la conexión entre la conciencia racional, la conciencia de la vigilia y el cuerpo. “A consciência vígil cobre-se de poros, de <<nao-inscricoes>> porque o movimento corre demasiado depressa para que uma significacao se enlace a uma imagem, ou para que um buraco de consciência – nada se passa, nada se inscreve entre dois gestos demasiado rápidos – se preencha com um conteúdo dotado de sentido.”¹⁷⁷

El hecho de que el movimiento se construya de modo tal que la significancia no puede penetrar en él, no implica que carezca de conciencia. Lo que sucede es que la conciencia que entra en juego no es la conciencia racional, sino la conciencia de cuerpo. “Os afectos e os ritmos corporais nao formam uma barreira para a consciência de si, criam um outro tipo de consciência porque os seus movimentos dirigen agora os movimentos da consciência. A consciência dos movimentos tornou-se movimentos de consciência.”¹⁷⁸

La conciencia de cuerpo es oscura y confusa, a diferencia de la conciencia de la vigilia que es clara y distinta, pero tiene otras propiedades, como es la capacidad de cambiar de estados en concordancia con los cambios del cuerpo.

La conciencia de sí, usualmente relacionada con la conciencia de los propios pensamientos, se convierte en conciencia de los propios impulsos y deseos corporales. La conciencia de sí, al ser conciencia de cuerpo, en vez de unificar y aglutinar la experiencia en torno a una percepción predominante, se transforma en un universo de pequeñas percepciones no estratificadas. La conciencia de cuerpo, al ser conciencia de sí, entra en un espacio nuevo, crea un espacio propio. El movimiento del cuerpo se torna pensamiento. El bailarín se torna especialmente alerta de los procesos que ocurren en su cuerpo.

[...] o bailarino deixa de ser limitado pelas imposicoes anatomo-constitutivas do seu corpo, uma vez que neste espaco o corpo empírico sofre desmembramentos, desarticulacoes, distencoes, esboroamentos, divisoes, deformacoes, metamorfoses, processos teratológicos tais

¹⁷⁷ MT, pág. 162. Traducción: La conciencia de la vigilia se cubre de poros, de <<no-inscripciones>> porque el movimiento corre demasiado deprisa para que una significación se enlace a una imagen, o para que un hueco de conciencia – nada pasa, nada se inscribe entre dos gestos demasiado rápidos – se prenda con un contenido dotado de sentido.

¹⁷⁸ MT, pág. 162. Traducción: Los afectos de los ritmos corporales no forman una barrera para la conciencia de sí, crean un otro tipo de conciencia porque sus movimientos dirigen ahora los movimientos de la conciencia. La conciencia de los movimientos se torna movimientos de conciencia.

que uma infinidade de corpos virtuais vêm habitá-lo. Múltiplos espaços heterogêneos coexistem aqui virtualmente [...]¹⁷⁹

Para que la conciencia de cuerpo pueda instaurarse, es necesario desarticular el predominio de la conciencia de la vigilia, esto la danza lo logra por varios métodos, todos ellos enfocados en romper el continuum de pensamiento, tal como hace el Koan Zen. En el caso de la danza butô, el movimiento lento por sí mismo va desplazando a la conciencia racional. La danza nueva utiliza la caída para este fin, pero es quizá en el *contact improvisation* en donde más fácilmente se puede explicar este cambio en la conciencia. En el *contact improvisation* la ruptura se logra porque, al trabajar con otro cuerpo, el bailarín pierde el control de su propio movimiento y cuando este control se pierde se crea una apertura que permite que la conciencia de cuerpo desplace a la conciencia de la vigila.

Aparentemente, Steve Paxton faz recair a relação consciência/interior do corpo sobre a relação consciência/mundo exterior, comparando a consciência do corpo à visão. O seu pensamento, sobre este ponto, parece hesitar porque noutro lugar afirma que o bailarino deve ter uma <<consciência inconsciente>> a fim de deixar o mais livres e espontâneos possíveis os movimentos corporais, o que uma consciência unicamente <<consciente>> e separada não poderia fazer.¹⁸⁰

Se trata de que la conciencia pueda penetrar el cuerpo y construir un mapa de los flujos de energía que se dan en él. Ejemplificaremos con un ejercicio que Paxton pone a sus bailarines: él les pide que se paren inmóviles y que se imaginen que dan un paso, luego otro y otro más, finalmente les pide parar. Lo que sucede es que esos pasos imaginarios no se experimentan como una mera representación, sino que en ellos interviene el cuerpo real con su energía. Los bailarines se sienten viajar. El cuerpo imaginario se mueve con el

¹⁷⁹ MT, pág. 167. Traducción: [...] el bailarín deja de ser limitado por las imposiciones anatomo-constitutivas de su cuerpo, una vez que en este espacio el cuerpo empírico sufre desmembramientos, desarticulaciones, distensiones, emborronamientos, divisiones, deformaciones, metamorfosis, procesos teratológicos tales que una infinidad de cuerpos virtuales viene a habitarlo. Múltiples espacios heterogéneos coexisten aquí virtualmente.

¹⁸⁰ MT, pág. 132. Traducción: Aparentemente, Steve Paxton hace recaer la relación conciencia/interior del cuerpo sobre la relación conciencia/mundo exterior, comparando la conciencia del cuerpo a la visión. En su pensamiento, sobre este punto, parece estar incierto porque en otro lugar afirma que el bailarín debe tener una <<conciencia inconsciente>> a fin de dejar lo más libre y espontáneo posible los movimientos corporales, lo que únicamente una conciencia únicamente <<consciente>> y separada no podría hacer.

cuerpo real. Ese cuerpo imaginario se conforma como un doble y funciona como un mapa del cuerpo.

Ora, ter consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direcção, a sua velocidade e a sua energia como se se tratasse de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda, deixando de se manter no exterior do seu objeto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se *consciência do corpo*, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim uma espécie de <<corpo da consciência>>: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial.¹⁸¹

No solamente Paxton con su *contact improvisation* trabaja en función de crear una conciencia de cuerpo, sino que esto es una constante en toda la danza nueva y en la danza butô, en especial cuando se trabaja con la improvisación. La relación entre los estímulos las reacciones corporales a ellos, no puede explicarse si no se contempla la existencia de la conciencia de cuerpo.

La conciencia del cuerpo es distinta a la conciencia reflexiva. Permite reaccionar al cuerpo, de una forma más inmediata a los estímulos que recibe de sí mismo o del exterior, sin que sea necesariamente una respuesta automática. Trisha Brown plantea que los bailarines pueden elegir qué respuesta dar; es decir, que puede hablarse de composición cuando se da ese proceso de estímulo-reacción tan recurrente, tanto en los procesos de creación, como de presentación de la obra. Una composición que es voluntaria y no meramente accidental, como sería si estuviéramos hablando de una respuesta dada desde el inconciente.

En el *contact improvisation* sucede un fenómeno muy singular con la conciencia de cuerpo, que nos puede ayudar a entender porque la conciencia de cuerpo no tiene que ver

¹⁸¹ MT, pág. 134. Traducción: Ahora, tener conciencia de los movimientos internos produce dos efectos: la conciencia amplía la escala del movimiento, experimentando el bailarín su dirección, su velocidad y su energía como si se tratase de movimientos macroscópicos, y la propia conciencia muda, dejando de mantenerse en el exterior de su objeto para penetrarlo o desposarlo, impregnarse de él: la conciencia se torna conciencia del cuerpo, sus movimientos en cuanto movimientos de conciencia adquieren las características de los movimiento corporales. En suma, el cuerpo llena a la conciencia de la plasticidad y continuidad propias. Se forma así una especie de <<cuerpo de conciencia>>: la inmanencia de la conciencia de cuerpo emerge a la superficie de la conciencia y constituye en primer lugar su elemento esencial.

con la subjetivación del individuo. El bailarín, cuando improvisa con otra persona, es conciente de que el otro está teniendo la misma experiencia de contacto. No tiene la experiencia del otro, sino la conciencia de que el otro tiene esa experiencia de contacto, y de que tiene conciencia de que él tiene conciencia de esa experiencia, además de la suya propia. En ese juego se crea una dupla de contacto. Se forma una ósmosis de las conciencias de cuerpo de ambos bailarines, de manera que ya no sabe cada una dónde termina ella y dónde comienza la conciencia del otro. La conciencia de la vigilia, que nos constituye como sujetos diferenciados, se abre y pierde sus puntos de referencia, se llena de huecos. La conciencia de cuerpo irrumpe, y la osmosis de ambas conciencias acaba por conformar un rizoma.

“[...] o contacto dos corpos produz movimentos – que Paxton tende a caracterizar como movimentos reflexos – que sao demasiado rápidos para o pensamento. E isso escava um buraco na consciência. A consciência do corpo criva-se de buracos, como um queijo *gruyère*.”¹⁸² El movimiento utilizado en la danza nueva, al tener como principio fundamental el manejo de la caída, es tan rápido que escapa a la conciencia, es un movimiento que ocurre en el tiempo de Aión, en el tiempo continuo más pequeño pensable. Un tiempo que no puede ser penetrado por la conciencia racional, pero sí por la conciencia de cuerpo. Por esto la danza es acontecimiento.

“[...] é graças aos buracos ou vacúlos de consciencia que se estabelece uma comunicacao entre inconscientes. Estes vacúolos, já presentes na consciência comum, adquirem uma pregnância perceptiva pela consciência do corpo, no CI: porque, como vimos, o contacto abre a consciência a uma sobreposicao ou impregnacao que deixa passar de um corpo para outro conteúdos inconscientes de movimento [...]”¹⁸³

En la cita anterior Gill habla de contenidos inconcientes de movimiento, yo preferiría hablar de contenidos que no pueden ser concientes desde la conciencia racional,

¹⁸² MT, pág. 140. Traducción: [...] el contacto de dos cuerpos produce movimientos – que Paxton tiende a caracterizar como movimientos reflejos – que son demasiados rápidos para el pensamiento. Y esto excava un hueco de conciencia. La conciencia se llena de huecos, como un queso gruyere.

¹⁸³ MT, pág. 141. Las siglas CI corresponden a *contact improvisation*. Traducción: [...] es gracias a los huecos o vacíos de la conciencia que se establece una comunicación entre inconscientes. Estos vacíos, ya presentes en la conciencia común, adquieren una impregnación perceptiva por la conciencia del cuerpo, en el CI [*contact improvisation*] porque, como vimos, el contacto abre la conciencia a una sobreposición o impregnación que deja pasar de un cuerpo a otro contenidos inconcientes de movimiento[...]

pero si desde la conciencia de cuerpo y por lo tanto no son inconcientes. Hablar de esos contenidos como de inconcientes sería caer de nueva cuenta en la lógica binaria y de opuestos.

Cuando se da el contacto entre dos cuerpos en el *contact improvisation*, se produce un cuerpo único. Este cuerpo único se forma por la transmisión de movimientos desde una conciencia de cuerpo a otra. Lo que ocurre es que un flujo único de afectos atraviesa a los dos cuerpos mientras estos improvisan.

Trata-se de facto de descrever as condicoes de *captura* recíproca de dois corpos no CI. Porque os movimentos de um bailarino vao ao mesmo tempo comandar e obedecer aos movimentos do outro bailarino; cada um antecipa e adivinha os movimentos do outro como se fossem os seus próprios movimentos, [...]¹⁸⁴

La conciencia del cuerpo es atmosférica, la danza siempre es contagio entre los cuerpos, contacto de conciencias de cuerpo, no sólo entre los bailarines, sino entre los bailarines y el espectador. Por esto es que al devenir, el bailarín arrastra en su devenir al público. La danza crea una atmósfera por dos razones: primero, porque la conciencia de cuerpo invade y desarticula la conciencia racional; y segundo, porque al transformar al bailarín en espacio de cuerpo, permite a la conciencia de cuerpo hacer rizoma con otras conciencias de cuerpo.

[...] nao é por acaso que muitas vezes em exercícios de CI (ou de outras técnicas desestruturantes, como as de <<release>>), têm lugar fenómenos de telepatia. Porque a comunicacao de movimentos no CI (ou em toda a dança) precisa de uma atmosfera, quer dizer de uma consciência do corpo como <<meio>> portador *de movimentos e de pensamentos*. Convém entao introduzir a nocao de <<corpo de consciência>>, para compreendermos melhor como age a placa vibrátil atmosférica.¹⁸⁵

¹⁸⁴ MT, pág. 144. Traducción: Se trata de hecho de describir las condiciones de captura recíproca de dos cuerpos en el CI. Porque los movimientos de un bailarín van al mismo tiempo a obedecer a los movimientos del otro bailarín, cada uno anticipa y adivina los movimientos del otro como si fuesen sus propios movimientos, [...]

¹⁸⁵ MT, pág. 149. Traducción: [...] no es por casualidad que muchas veces en los ejercicios del CI (o de otras técnicas desestructurantes, como las de <<release>>), tienen lugar fenómenos de telepatía. Porque la comunicación de movimientos en el CI (o en toda danza) precisa de una atmósfera, es decir de una conciencia del cuerpo como <<mero>> portador *de movimientos y de pensamientos*. Conviene entonces introducir la noción de <<Cuerpo de conciencia>>, para comprender mejor cómo hace la placa vibrátil atmosférica.

En la conciencia del cuerpo existen pensamientos, pero en ella, a diferencia de la conciencia de la vigilia, los ritmos y movimientos corporales y los movimientos del pensamiento, van a la par en una sincronía tal que pueden llegar a confundirse. Esta característica permite que dos bailarines al hacer una improvisación de contacto creen un Cuerpo sin órganos por rizoma entre ellos. En el *contact improvisation* no se puede hablar de los movimiento del pensamiento de cada bailarín por separado, sino que ambos pensamientos fluyen juntos tal como fluyen sus cuerpos. Existe una transmisión instantánea de los pensamientos de ambos bailarines que se fusionan en una experiencia compartida. Se trata de una sincronía de movimientos, en la que cada bailarín anticipa lo que hará el otro y se mueve en concordancia con eso.

Una atmósfera es un medio de fuerzas afectivas, que contamina los cuerpos. La atmósfera mina la conciencia de cuerpo del otro, que es también mi propio cuerpo. Se genera un proceso de captura del otro, en el devenir otro que ocurre con la danza, en especial en el *contact improvisation*.

Captamos, quando devimos-outro, quer dizer quando o processo de devir integra intensidades, ritmos, <<partículas>> afetivas do outro de tal modo que a captura toma o aspecto de uma possessao. Nao se é possuido por alguma coisa ou alguém, mas é o movimento que se deixa possuir por outros ritmos e outras intensidades; [...]¹⁸⁶

En el *contact improvisation* se busca eliminar la idea de dominación de la conciencia sobre el cuerpo. Se trata más bien de aprovechar los huecos de la conciencia de la vigilia, para poder conformar una conciencia de mundo a partir de la conciencia de cuerpo. Esto es así porque la conciencia de cuerpo es inclusiva, y no diferenciada como la conciencia de la vigilia, no se empeña en definir donde termina el cuerpo y comienza el mundo, sino que tiende a crear atmósferas que capturan al otro y lo incluyen en sí. “O CI

¹⁸⁶ MT, pág. 154. Traducción: Capturamos cuando devenimos otro, es decir cuando el proceso de devenir integra intensidades, ritmos, <<partículas>> afectivas del otro de tal modo que la captura toma el aspecto de una posesión. No se es poseído por alguna cosa o por alguien,, más bien es el movimiento que se deja poseer por otros ritmos y otras intensidades; [...]

mostra claramente que o corpo do bailarino inicia sem parar um processo de devir-outro.”¹⁸⁷

En el primer capítulo mencionamos que Ankoku butô puede traducirse libremente como “danza del alma oscura”, esto tiene que ver con las características de la conciencia de cuerpo en la que se sumerge el bailarín de butô. La danza butô, a pesar del grado de introspección que logran sus bailarines, se propone como una experiencia colectiva: esto tiene que ver con que la danza crea esa atmósfera de las que nos habla Gil. Pero no sólo en el butô se puede encontrar esa búsqueda por crear una experiencia colectiva. Uno de los ejemplos más claros que existen es el caso de Deborah Hay.

Deborah Hay estaba interesada en alcanzar con su danza un sentido de comunidad entre los bailarines y el entorno. Para esto propone la metáfora de la conciencia celular. Cada célula de cuerpo está participando de la danza en todo momento, ya que cada célula del cuerpo es conciencia. Antes de comenzar cualquier tipo de proceso creativo, Hay necesitaba que sus bailarines pudieran establecer esta conciencia celular, para permitir que el movimiento surgiera de ella y no de un pensamiento racional.

When Hay teaches her technique of cellular consciousness, she begins by asking students simply to move in their own way and in their own time while focusing on the image of body's cells. Students may spend the first hour of a three-hour class in this movement meditation.¹⁸⁸

Una vez que los estudiantes habían desarrollado esa conciencia celular, ella entonces podía cambiar las cualidades de estas células y hacer que entraran en relación con distintas facetas del mundo: así es como se lograba esta clase de comunión buscada. Una idea similar al devenir en Deleuze.

¹⁸⁷ MT, pág. 151. Traducción: El CI muestra claramente que el cuerpo del bailarín inicia por un proceso de devenir otro.

¹⁸⁸ LEIG FOSTER, Susan (1986): *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*, pág. 11. Traducción: Cuando Hay enseña su técnica de conciencia celular, ella comienza pidiéndole a los estudiantes que simplemente se muevan a su propia manera y su propio tiempo mientras se concentran en la imagen de las células de su cuerpo. Los estudiantes pueden emplear la primera hora de una clase de tres horas en esta meditación en movimiento.

Hay's technique of cellular consciousness is essential in achieving this identity between the dancer's subject or self, and image. She tunes her being to the dance image by redefining her subjectivity as neither more nor less than the cells of the body. The lack of transitions between dance movements only reaffirms this discontinuous sense of self. There is no consistent being to whom the dance is happening. Hay and her dancers are simply the sum total of the body's cells, each of which participates fully in the moment of the dance. Hay emphasizes again and again that she is not 'herself' when she dances. Nor is she herself impersonating someone or something else. Dance for her is 'self' transcendent. Like the world of which she is a part, Hay moves as a fluid, changing congeries of metaphorical images that consort with one another in grace and harmony.¹⁸⁹

Para Hay el bailarín es mutable como mutables son sus células. Hay no concibe a la persona separada de su cuerpo, la persona es su cuerpo y por lo tanto cambia con él y es capaz de asumir diversas existencias, es capaz de devenir (en términos de Deleuze). "Hay's dances would then become the stories of a versatile dancer whose self was fluid enough to become different things."¹⁹⁰ Para Hay la danza ocurre cuando la relación entre el bailarín y el mundo es afirmada. En principio existe una relación entre todas las células del mundo que solo necesita ser afirmada, la danza lo que hace es descubrir esta relación.

Hay's use of the metaphor of cellular life promotes an experience of the body as a constellation of minute, semi-independent organism. Each cell conceivably has a life of its own and can be open to the world or shut off from it. Further, each cell can independently become the image being danced. Each cell is animated with a life energy that plays across the body, transmuting it and reconstituting it so that it can commune with the world by dancing the image of a specific entity or event.¹⁹¹

¹⁸⁹ Op. cit., pág. 13. Traducción: La técnica de Hay de conciencia celular es esencial en el logro de esta identidad entre el sujeto o el sí mismo del bailarín, y la imagen. Ella entona su ser para la imagen de la danza redefiniendo su subjetividad como ni más ni menos que las células del cuerpo. La falta de transiciones entre los movimientos de la danza sólo reafirma este discontinuo sentido de sí mismo. No hay un ser consistente a quien le esté ocurriendo la danza. Hay y sus bailarines son simplemente la suma total de las células del cuerpo, cada una de las cuales participa plenamente en el movimiento de la danza. Hay enfatiza una y otra vez que ella no es "ella misma" cuando danza. Ni es ella misma representando a alguien o algo más. La danza para ella trasciende al 'sí mismo'. Como el mundo del cual ella es parte, Hay se mueve como un fluido, un anguila cambiante de imágenes metafóricas que se asocian unas con otras con gracia y armonía.

¹⁹⁰ Op. cit., pág. 52. Traducción: Las danzas de Hay se convertirían entonces en la historia de un bailarín cuyo sí mismo era lo suficientemente fluido como para convertirse en diferentes cosas.

¹⁹¹ Op. cit., pág. 49. Traducción: El uso de Hay de la metáfora de la vida celular promueve una experiencia del cuerpo como una constelación de diminutos y semi-independientes organismos. Cada célula, concebiblemente, tiene una vida por sí misma y puede abrirse al mundo o cerrarse a él. Aún más, cada célula independientemente puede convertirse en la imagen danzada. Cada célula es animada con la energía vital que

II.2. La obra

II.2.1. Perceptos y afectos

Un instante de eternidad es el que ofrece la escena a aquellos curiosos dispuestos a entregarse al fluido de sensaciones, afectos y perceptos que es la obra de arte, como diría Gilles Deleuze. Esta eternidad del instante nace de la composición misma del bloque de afectos y perceptos, cuando esta es posible por la corriente del devenir por la que transita el actuante.

Ahora vamos a tratar una asociación que hace Deleuze entre la duración de la obra y el material sobre el que ésta se ha compuesto. Al abordar el asunto desde la perspectiva de las artes escénicas, surgen algunas interrogantes que relacionan, de una manera muy singular, a la obra con los conceptos de devenir y de cuerpo sin órganos.

Frente a cierta tendencia a definir la obra artística por sus características como objeto físico, Deleuze propone a la obra como un bloque de afectos y perceptos capaces de sostenerse por sí mismos. “Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.”¹⁹²

El arte se constituye como un monumento que preserva el movimiento, y abre la eternidad en el instante. Sin embargo, la obra tiene un material que le sirve de soporte y su duración depende de la subsistencia éste. Al plantear esta idea, Deleuze parece haber obviado ciertas características del arte escénico, el cual tendría varias preguntas que hacerle si pudiera erigirse como un personaje con habla.

La primera pregunta que resonaría en el aire al adquirir voz el arte escénico sería: ¿cuál es el material que, en el caso de las artes escénicas, soporta al compuesto de afectos y perceptos que es la obra?

Afectos y perceptos parecen ser la clave, Deleuze los entiende como seres que se sostienen por sí mismos. El afecto atraviesa las sensaciones y las afecciones convirtiéndose, en palabras del mismo Deleuze, en devenires no humanos del hombre. “Los perceptos ya

se despliega a través del cuerpo, transmutándola y reconstituyéndola, de manera que puede comulgar con el mundo danzando la imagen de una entidad o evento específico.

¹⁹² QF, pág. 164.

no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.”¹⁹³

La obra, al crear el bloque de perceptos y afectos, arranca el percepto de las percepciones de los objetos, de la misma manera en que arranca el afecto de las afecciones de las vivencias. A través de la composición y del devenir mismo del artista se extrae un ser de sensación. “Sin embargo los bloques necesitan bolsas de aire y de vacío, pues hasta el vacío es sensación, cualquier sensación se compone con el vacío componiéndose consigo misma, todo se sostiene en la tierra y en el aire, y conserva el vacío, se conserva en el vacío conservándose a sí mismo.”¹⁹⁴

A esta pregunta planteada por Deleuze podemos contestar en sus propios términos. Para crear la obra, para componer el bloque de afectos y perceptos, el artista escénico no debe partir desde sí mismo como individuo subjetivado, repleto por la significancia y con su cuerpo estratificado por la organicidad. El bailarín debe poder devenir para componer la obra. Por esto, requiere hacerse aliado de la crueldad, para enarbolarla contra la estratificación que lo fija en un punto determinado, que lo arborifica.

El bailarín debe proceder como el rizoma al penetrar en la creación. Debe crearse un cuerpo sin órganos y sin rostro e instaurar la conciencia de cuerpo para poder devenir. El problema es que el cuerpo danzante no es simplemente carne, es también conciencia y por tanto desde él sí es posible construir el ser de sensación.

Aquí encontramos el primer indicio de que existe una relación entre el cuerpo y la idea del afecto como devenir, dado que el hombre no puede devenir si no es con y en su cuerpo. El que deviene, en un primer momento el artista, en su acto de devenir crea un compuesto de afectos y preceptos capaces de independizarse de él mismo, aún cuando se crean desde su propio cuerpo.

En el arte plástico la relación de los perceptos y los afectos con el material se hace mucho más evidente, ya que tenemos un objeto al cual recurrir. Incluso en la literatura y el cine esta relación queda presente. Como nos recuerda Deleuze, el joven volverá a sonreír al

¹⁹³ QF, págs. 164-165.

¹⁹⁴ QF, pág. 166.

regresar a la página en que esto sucede. En el cine, existe un trozo de cinta que volver a proyectar.

En la música el material es mucho más huido, el sonido desaparece a la vez que se produce. Esto no parece ser una desventaja en absoluto, por la capacidad que tienen los afectos y los perceptos para abrir una brecha en el tiempo lineal. Tiempo que organiza y planifica, y que debe ser roto para abrir la eternidad en el instante del devenir.

La danza plantea otro problema. Podemos decir que el material que soporta la obra es solamente el movimiento y la pausa o vacío, y que como el sonido y el silencio desaparecen mientras se crean. Pero podríamos también decir que parte del material que soporta la obra es también el actuante en su devenir, cuyo cuerpo, al igual que el instrumento que produce el sonido, permanece cuando el movimiento ha cesado.

Común ha sido la asociación entre el instrumento musical y el cuerpo, pero existe una diferencia que no se puede obviar. El cuerpo está vivo y es capaz de devenir y como tal deviene junto con el compuesto de afectos y perceptos de la obra.

Cualquiera con un poco de ingenio podría decirme que esto mismo ocurre con el artista plástico, el escritor o el cineasta, dado que mientras compone se sumerge en diversos devenires. La diferencia aquí es que el devenir del actuante ocurre al mismo tiempo en que el compuesto de afectos y perceptos se despliega. Esto da lugar a la duda de si el actuante es también material que soporta la obra o no. Sin él, la obra no es posible, pero a la vez, el compuesto de afectos y perceptos se independiza de él y se sostiene por sí mismo.

El devenir del artista se produce frente a los ojos del espectador, la zona de indeterminación que crea el devenir toca al espectador a través de ese bloque de afectos y perceptos que es la obra. El que ve, deja atrás al sujeto territorializado que era y es arrastrado a una zona en la que se toca con los afectos que son devenir del artista. Aquí la presencia del cuerpo en su momento de devenir marca una diferencia, ya que el espectador entra en una relación triple en la que deviene no solo con la obra que se ha independizado del artista, sino con el cuerpo mismo del actuante.

El tiempo de la obra termina cuando el movimiento o silencio que la sustenta cesa. Para volver a ver al joven sonreír, es necesario convocar nuevamente al actuante, para que, al entregarse al devenir haga resurgir la sonrisa, pero el joven no volverá a ser nunca el

mismo. Eso implicaría que el devenir pudiera volver a ser siempre el mismo, lo cual es imposible ya que el devenir carece de memoria.

Deleuze nos dice que la obra tampoco queda ligada al artista, sino que se sostiene por sí misma, lo cual abre otro punto de reflexión, que tiene que ver con la manera en que es posible que la obra se independice del artista, y las implicaciones que tiene dicha independencia. Esto no es del todo claro en las artes escénicas pues, como decíamos antes, en ellas el compuesto de afectos y perceptos se despliega siempre en presencia del artista.

Si el material que sostiene a la obra es solamente el movimiento y las pausas que lo hacen posible, y carece de otro material de soporte, entonces, al detenerse el movimiento, la obra terminará irremediabilmente.

Por otra parte, si el cuerpo forma parte del material que sostiene la obra, cuando el movimiento cesa, siempre queda la posibilidad de que el actuante vuelva a sumergirse en el compuesto de afectos y perceptos.

El cuerpo, que se preserva aún cuando el movimiento ha cesado, permite que la obra vuelva a nacer. El joven no es el mismo, y sin embargo sonríe. La obra, en presencia del artista, nace y muere repetidamente en el momento mismo en que el tiempo se abre a la eternidad.

En este caso la obra perdura en el cuerpo más allá del movimiento, pero la independencia de ésta con relación al artista es la que queda ahora en cuestión. ¿Cómo es posible que la obra se independice del artista si depende de él para desplegarse?

La solución la da el mismo Deleuze al decir que afectos y perceptos son seres independientes, la obra es esa composición de afectos y perceptos que no sólo se sostiene a sí misma, sino que también permanece por sí misma. Esta composición tiene como cualidad suya la de permitir al artista volver a entrar con ella en la zona de indeterminación del devenir. El compuesto de afectos y perceptos puede ser desplegado por otro actuante que, al entrar en relación con él le otorga vida nuevamente.

Así, la duración de la obra parece no estar tan determinada, al menos en el caso de la escena, por la duración de sus materiales, sino por el compuesto que es la obra, y la posibilidad que ella propone como ser de fuga, de arrastrar tanto al actuante como al

espectador en el devenir que ella misma es. En la danza nueva la idea de que la obra se sostenga por sí misma tiene que ver con que la obra irrumpe en el tiempo del Aión.¹⁹⁵

De alguna manera la misma obra deviene, y esta cualidad es lo que le permite prolongar su duración más allá del material que hace posible su extensión. “Lo que por derecho se conserva no es el material, que sólo constituye la condición de hecho, sino, mientras se cumpla esta condición (mientras el lienzo, el color o la piedra no se deshagan en polvo), lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto. Aun cuando el material sólo durara uno segundos, daría a la sensación el poder de existir y de conservarse en sí *en la eternidad que coexiste con esta breve duración*. Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes.”¹⁹⁶

La obra es independiente del artista pues se conserva por sí misma. Este conservarse no implica que la obra no suceda en el cuerpo del bailarín; sino más bien, que necesariamente lo que ocurre va más allá de él mismo, se crea una zona de indeterminación, en la que habita la obra, que excede al mismo bailarín. Para poder devenir con la obra, el bailarín debe crearse un cuerpo sin órganos que no se limite a sus vivencias pasadas, y con el que pueda penetrar con la obra en el tiempo del Aión, y en esa zona de indeterminación.

La obra de la danza dura no en el tiempo de Cronos, el cual siempre condena a la danza a la extinción. Como acontecimiento, la danza dura no el tiempo que dure su material en el tiempo de Cronos, pues en ese caso la obra no dura, y no puede sostenerse por sí misma, ni independizarse del bailarín. La danza se realiza y dura en el tiempo del Aión, sólo ahí, como acontecimiento, es que la danza puede sostenerse por sí misma e independizarse del bailarín.

Al inicio planteábamos una idea propuesta por Deleuze, en la que decíamos que el arte preserva. El arte es un monumento pero como tal no conmemora el pasado, sino que se constituye como un “bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación”¹⁹⁷.

La obra no se compone desde la memoria, ya que esta detiene el devenir y organiza al cuerpo dentro de un plan, dentro de un territorio que impide la composición del bloque

¹⁹⁵ Sobre lo que es el tiempo del Aión y de Cronos se profundizará en la tercera parte del presente capítulo.

¹⁹⁶ QF, pág. 167-168.

¹⁹⁷ QF, pág. 169.

de afectos y perceptos que es la obra. Este compuesto se sostiene a si mismo, no establece una relación de recuerdo con el pasado, así como tampoco requiere de un objeto o una realidad a la que hacer referencia y que le sirva de sostén.

Lo anterior se debe a que, como decíamos, los afectos son aquellos devenires no humanos del hombre, y el devenir nunca es un como si, es decir, no es imitación, copia o similitud. El devenir implica un rompimiento de los límites del sujeto. El devenir crea zonas de indeterminación en las que el artista deja de ser un sujeto en un territorio.

“Las sensaciones como perceptos no son percepciones que remiten a un objeto”,¹⁹⁸ la referencia que supone la representación queda desterrada de la obra. Así el cuerpo queda libre de la representación que requiere de un cuerpo organizado para producirse, y puede sumergirse, como un cuerpo sin órganos en el devenir.

En los ochentas la danza adquirió un tono autobiográfico, esto se puede ver tanto en la danza nueva como en la danza-teatro. Deleuze nos dice: “No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente.”¹⁹⁹ En el capítulo I describíamos los métodos de creación de Pina Bausch, los cuales son claros ejemplos de cómo se pueden crear diversos devenires sin llevar a la escena el recuerdo de vida directamente o representarlo. Pina, mas bien construye bloques de afectos que surgen como resultado de una pregunta hecha por ella, que al crear un atmósfera sumergen a los bailarines en determinados devenires convocados por la coreógrafa.

En el proceso de creación, cada bailarín compone en términos escénicos su respuesta, es decir que dentro de esa atmósfera cada bailarín elige como reaccionar a los estímulos que recibe y así comienza a construir el bloque de afectos y perceptos. Aunque los estímulos pueden estar relacionados recuerdos de la vida, no son ellos los que conforman la obra.

Al desaparecer de la escena la noción de personaje representado, podríamos pensar que la figura estética que tenemos en escena es el mismo bailarín. Pero lo que sucede es que, cuando el bailarín se sumerge en la danza, ocurre en él un proceso de resquebrajamiento de los estratos que lo definen como cuerpo organismo, lleno de significaciones y definido por una subjetivación. Al danzar, el bailarín se crea un cuerpo sin

¹⁹⁸ QF, pág. 167.

¹⁹⁹ QF, pág. 169.

órganos y sin rostro, por lo que no puede decirse que la figura estética que tenemos en escena es el mismo bailarín, ya que ni el bailarín es el mismo individuo subjetivado. “No supera menos el afecto las afecciones de lo que el percepto supera las percepciones. El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre.”²⁰⁰

Ya sea abrazando la abstracción o respondiendo a estímulos que provienen de la experiencia de vida, el bailarín compone un ser de sensación. Este compuesto es independiente del bailarín aunque resuene con él por haber surgido de su propia experiencia de vida. “La fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo incluso amplificado, ni con una obsesión. De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene.”²⁰¹

Los seres de sensación son los que permiten la relación con el público. La obra se sostiene por sí misma no porque, como en el caso de la obra escénica, no incluya al mismo artista, sino porque es capaz de escapar de él e incluir en el compuesto al espectador, de hacerlo devenir con la obra. “De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto.”²⁰²

II.2.2. Plano de composición.

Con Deleuze Se puede hablar de dos planos: el plan de organización y el plan de composición. El plan de organización es aquel que estratifica, organiza y jerarquiza. En suma, es aquel que abarca los estratos y es contrario a la creación, ya que tiende más a organizar lo ya dado que a abrir líneas de fuga.

Y luego hay otro plan completamente distinto, o una concepción de plan completamente distinta. Aquí ya no hay en modo alguno formas o desarrollos de formas; ni sujetos y formación de sujetos. No hay ni estructura ni génesis. Tan sólo hay relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud entre elementos no formados, al menos relativamente no formados, moléculas y partículas de todo tipo. Tan sólo hay haeccideidades, afectos,

²⁰⁰ QF, pág. 174.

²⁰¹ QF, pág. 172.

²⁰² QF, pág. 177.

individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos. Nada se desarrolla, pero, tarde o temprano, suceden cosas, y forman tal o tal agenciamiento según sus composiciones de velocidad. Nada se subjetiva, pero se forman haecceidades según las composiciones de potencias o de afectos no subjetivados. Este plan que sólo conoce longitudes y latitudes, velocidades y haecceidades, nosotros lo denominamos plan de consistencia o de composición (por oposición al plan de organización y de desarrollo).²⁰³

El plan de organización no deja de tratar de bloquear al plan de consistencia. Pero igual que con el cuerpo sin órganos, es necesario cuidar que el plan de consistencia no se convierta puro plan de abolición. El plan de organización barca los estratos, sus funciones o la relación entre ambos. En cambio “El plan de consistencia es el cuerpo sin órganos. Las puras relaciones de velocidad y de lentitud entre partículas, tal como aparecen en el plan de consistencia, implican movimientos de desterritorialización, de la misma manera que los puros afectos implican una empresa de de subjetivación.”²⁰⁴

La Haecceidad es una forma de subjetivación muy distinta a la que se produce en los estratos, en los que la subjetivación procede por la diferenciación del sujeto de su entorno. En el plan de organización la subjetivación está ligada a la significancia y con ella atrapa al individuo en un punto fijo. Los agenciamientos que produce la obra con su bloque de afectos son haecceidades. “Son haecceidades, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y ser afectado.”²⁰⁵ El agenciamiento en su conjunto es una haecceidad, y la haecceidad, que pertenece al plan de composición, es independiente de las formas o sujetos, pues estos pertenecen al plan de organización.

No hay creación de formas, ni se forman sujetos: en vez de eso hay devenires que se capturan en un bloque afectos. El plan de consistencia no preexiste a los movimientos danzados, surge con ellos. Al crear el bloque de afectos y perceptos que es la obra, necesariamente entramos en el plan de composición, pero a la vez que se crea la obra el bailarín tiene que hacerse un cuerpo sin órganos, se trata de dos procesos paralelos relacionados con el plan de composición.

²⁰³ MM, pág. 269.

²⁰⁴ MM, pág. 272.

²⁰⁵ MM, pág. 264.

Para José Gil un plano de composición de la danza es un plano de movimiento, pero no cualquier plano de movimiento. Para crear un plano danzado son necesarias dos condiciones, que el cuerpo y el pensamiento formen un solo movimiento y que el movimiento del cuerpo sea infinito, es decir, que no se restrinja a una organización fija sino que sea capaz de agenciar.

“La sensación compuesta, que se compone de perceptos y de afectos, desterritorializa el sistema de la opinión que reunía las percepciones y las afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. Pero la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición[...]”²⁰⁶ En el cuerpo sucede lo mismo que en la sensación, durante el proceso de creación el cuerpo es desterritorializado del medio natural histórico y social, y es reterritorializado en el plano de composición. Se trata de un doble sentido en el viaje de la sensación y (por proceso similar) en el viaje del cuerpo, que va a la vez hacia adentro y hacia afuera del plano de composición.

Según Deleuze, devenir imperceptible es un devenir mundo, es crear multitud, encontrar las zonas de indiscernibilidad del entorno. En el arte ese devenir imperceptible debe ser percibido, solo que esta percepción ocurre en otro plan de consistencia, es el plan de composición el que debe ser percibido. Lo imperceptible se vuelve perceptible al pasar a otro plano. La obra está en el plano de composición y trae al espectador a ese plano, pues no sólo el bailarín deviene con los afectos de la obra, sino que también deviene el espectador: él también penetra en el plano de composición de la obra.

Cuando se construye la obra se penetra en “[...] un extenso plano de composición, no preconcebido en abstracto, sino que se construye a medida que la obra va avanzando, abriendo, removiendo, deshaciendo y volviendo a hacer unos compuestos cada vez más ilimitados en función de la penetración de las fuerzas cósmicas.”²⁰⁷ Lo que se compone son seres de sensación que se conservan, pero que están siempre fugándose en un plano de composición, constituyéndose como seres de fuga.

No hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo del material que implica a menudo una intervención de la ciencia (matemáticas, física, química, anatomía) con la composición estética, que es el trabajo de la sensación. Únicamente este último merece

²⁰⁶ QF, págs. 198-199.

²⁰⁷ QF, pág. 191.

plenamente el nombre de composición, y una obra de arte jamás se hace mediante la técnica o para la técnica.²⁰⁸

La relación entre la composición estética y el trabajo técnico se puede entender desde muy diversos ángulos, y en el caso concreto de la danza esta reflexión no puede obviarse, pues el material sobre el que se hace el trabajo técnico es el cuerpo del bailarín. El problema que enfrenta la danza nueva es que las técnicas danzarias tradicionalmente se han conformado como sistemas organizadores. Como un plano de organización, las técnicas crean funciones y estratifican al cuerpo. Trabajan a partir de lenguajes dominantes que llenan al cuerpo de significados. En este caso, las técnicas doman al cuerpo, lo convierten en un instrumento maleable, con el cual el coreógrafo puede emprender la composición en términos estéticos.

En el caso concreto de la danza nueva, se concibe en la práctica al bailarín como ser creador y su cuerpo como un cuerpo sin órganos. En consecuencia se hace necesario eliminar la técnica tal como se entendía en la danza moderna y en el ballet, ya que con ella sólo se puede conformar un cuerpo organizado y predeterminado totalmente e incapaz de devenir. Un cuerpo que al estar lleno de significancia, sólo puede ser recubierto superficialmente por aquello con lo que se quiere relacionar, pero que no es nunca penetrado efectivamente por el devenir.

La técnica, para los bailarines de la danza nueva, pasa a convertirse en un conjunto de estrategias que permitan al bailarín hacerse un cuerpo sin órganos capaz de devenir. La técnica debe hacer que el cuerpo ya organizado por la cultura se vuelva penetrable, que se abra a la zona de indeterminación del devenir. La técnica en vez de componer, de construir significados, se vuelve desestructurante, se ocupa de descomponer los estratos, para permitir la creación de un cuerpo sin órganos, sin rostro y que sea una conciencia de cuerpo. La técnica entendida así hace posible que el bailarín participe desde su cuerpo sin órganos en la creación de la obra.²⁰⁹

²⁰⁸ QF, pág. 194.

²⁰⁹ Recuérdese el ejemplo que dábamos de Deborah Hay, quien ponía a sus bailarines un ejercicio de meditación que les permitía crearse una conciencia celular. Este es un claro ejemplo de cómo las técnicas son transformadas en la danza nueva, en función de la transformación que debe producirse en el cuerpo.

Todo sucede (la técnica incluida) entre los compuestos de sensaciones y el plano de composición estética. Pero éste no se sitúa antes, ya que no es deliberado ni preconcebido, ni nada tiene que ver con un programa, pero tampoco se sitúa después, a pesar de que su toma de conciencia se efectúe progresivamente y surja a menudo *a posteriori*.²¹⁰ pág. 198.

La sensación no es exclusiva de aquellas obras que al componer el ser de sensación crean figuras. “El arte abstracto únicamente trata de afinar la sensación, de desmaterializarla, trazando un plano de composición arquitectónica en el que se volvería un mero ser espiritual, una materia resplandeciente pensante y pensada, y ya no una sensación de mar o de árbol, sino una sensación del concepto de mar o del concepto de árbol.”²¹¹ En el caso de la danza, cuando es abstracta, el ser de sensación se compone con la sensación del movimiento y la quietud.

Cuando se comienza el proceso de creación, no es posible partir del vacío. Por esto, para componer la obra, el danzarín desgarrará el firmamento y penetra en el caos, pero también traza planos en el caos. “El artista trae del caos unas *variedades* que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación en un plano de composición anorgánica capaz de volver a dar lo infinito.”²¹²

II.2.3. El devenir

El devenir es un agenciamiento. Para poder agenciar es necesario crear zonas de indeterminación, espacios vacíos que puedan ser atravesados por las líneas de fuga. El primer paso es vaciar el cuerpo de contenidos. Es imprescindible sumirse, con un acto de voluntad en el vacío, deshacerse del yo y del territorio que limita al sujeto.

Del silencio surgirán los sonidos. Del vacío los movimientos que irán componiéndose en los afectos que serán la obra. El cuerpo juega un papel en esta composición sólo cuando es cuerpo sin órganos. El movimiento se realizará en ese espacio no delimitado, zona de indeterminación, en el que el cuerpo sin órganos se agenciará del compuesto de afectos y perceptos que componen la obra.

²¹⁰ QF, pág. 198.

²¹¹ QF, pág. 200.

²¹² QF, pág. 203.

Quizá el secreto está en los afectos, que van más allá de las afecciones y crean un ser que se sostiene a sí mismo. En la obra, los afectos son un compuesto que entra en movimiento cuando el cuerpo sin órganos se apropia de ellos. Los afectos no son formas sino devenires, la composición no crea formas que puedan ser impuestas a un cuerpo organizado.

La posibilidad que tiene el actuante de desplegar los afectos de la obra, depende de que sea capaz de devenir, pero también de que el compuesto que es la obra, haya podido conservarse por sí mismo.

Una de las principales razones por las que el bailarín necesita hacerse un cuerpo sin órganos, es porque desde un cuerpo organismo no es posible devenir. Se necesita un cuerpo sin órganos para que el bailarín pueda ser atravesado por los afectos de la obra, que no son otra cosa que los devenires de la misma. Sin embargo, para hacerse un cuerpo sin órganos es necesario el devenir.

Es el mismo devenir, que crea multiplicidades en el cuerpo, el que inicia el descuartizamiento inicial o inciático del bailarín. “Todos los viajes llamados iniciáticos implican esos umbrales y esas puertas en las que el propio devenir deviene, y en los que se cambia de devenir, según las ‘horas’ del mundo, los círculos de un infierno o las etapas de un viaje que hacen variar las escalas, las formas y los gritos. De los aullidos animales hasta los vagidos de los elementos y de las partículas.”²¹³

Pero no hay realmente menos espiritualidad: pues los devenires animales se basan en un Espíritu animal, espíritu-jaguar, espíritu pájaro, espíritu-ocelote, espíritu-tucán, que toman posesión del interior del cuerpo, penetran en sus cavidades, llenan volúmenes, en lugar de hacerle un rostro. Los casos de posesión expresan una relación directa de las Voces con el cuerpo, no con el rostro. Las organizaciones del poder del chamán, del guerrero, del cazador, frágiles y precarias, son tanto más espirituales cuanto que pasan por la corporeidad, la animalidad, la vegetabilidad.²¹⁴

El cuerpo del iniciado debe ser descuartizado, es decir limpiado de sus significaciones y su organización, para poder convertirse en un cuerpo sin órganos capaz de devenir. Este proceso es precisamente su devenir molecular, su devenir imperceptible, su

²¹³ MM, pág. 254.

²¹⁴ MM, pág. 181.

devenir celular. Siguiendo la lógica de Deborah Hay, primero es necesario hacerse una conciencia celular, y es a partir de ella que se puede devenir animal, ya que cada célula es atravesada por el devenir y el cuerpo ya no tiene una estructura fija, se ha convertido en rizoma.

Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a ‘parecer’, ni ‘ser’, ni ‘equivaler’, ni ‘producir’.²¹⁵

El devenir no es semejanza ni imitación de ningún tipo. De hecho, producir una semejanza obstaculizaría el devenir, ya que la imitación siempre se hace desde una estructura fija, desde un cuerpo lleno que se inclina hacia el objeto de su semejanza pero que no puede ser atravesado por él.

El cuerpo que imita es uno y separado de lo múltiple, no es en sí mismo multiplicidad. Por esto en la danza nueva no se busca nunca la representación en términos de una imitación. Incluso cuando sí se recurre en algunos casos a la narración, esta nunca es entendida como copia o calco de una realidad externa a la obra, se trata más de figuras que son seres de sensación con los que deviene el bailarín.

El devenir es real, no es un sueño, una ilusión o un fantasma, ni el producto de la imaginación. Por esto es que se puede decir que la obra, en la que hay un compuesto de afectos, también es real. No hay en ella ilusión, la obra sumerge tanto al bailarín como al espectador en diversos devenires que son reales.

El devenir puede y debe ser clasificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido. El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real sin que ese otro sea real. Ese es el punto que habrá que explicar: cómo un devenir no tiene otro sujeto que sí mismo.²¹⁶

²¹⁵ MM, pág. 245.

²¹⁶ MM, pág. 244.

En devenir no hay filiación sino más bien alianza, el devenir es alianza. El devenir animal es un devenir manada, población, poblamiento, multiplicidad, devenir multiplicidad. “Pues el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo.”²¹⁷ Por esto, el cuerpo del bailarín que deviene es además de un cuerpo sin órganos, un cuerpo sin rostro, un cuerpo que se ha desprendido de la subjetivación y ha sido penetrado por la manda, por la multiplicidad.

Los afectos de la obra no son personales, no se refieren tampoco a emociones, ya que lo afectos deshacen al individuo para insertarlo en la manada. Los afectos crean manadas, multiplicidades. El movimiento no se hace por herencia sino por contagio. No es filiación sino epidemia. Las multiplicidades definen por sus bordes que funcionan como anómalos,²¹⁸ es según estos bordes o fibras que la multiplicidad cambia, las fibras van de un hombre a un animal o a una molécula o partícula, o lo imperceptible.

Así actuamos nosotros, los brujos, no según un orden lógico, sino según compatibilidades o consistencias alógicas. La razón es muy simple. Nadie, ni siquiera Dios, puede decir de antemano si dos bordes se hilarán o constituirán una fibra, si tal multiplicidad pasará o no a tal otra, o si tales elementos heterogéneos entrarán ya en simbiosis, constituirán una multiplicidad consistente o de cofuncionamiento, apta para la transformación. Nadie puede decir por dónde pasará la línea de fuga [...] ²¹⁹

Cada individuo es una multiplicidad infinita, puede entrar en alianza con cualquier otra multiplicidad. Cuando se establece un plano de composición se establece un espacio en el que la composición del bloque de perceptos y afectos puede hacer real la alianza de multiplicidades. Nadie puede decir por dónde pasará la línea de fuga, pero las obras como seres de fuga que se sostienen por sí mismos, son compuestos, no están sumergidos en el caos. La danza, no se define por su forma sino por los devenires que produce. El cuerpo tampoco se define por su forma sino por los devenires de los que es capaz

²¹⁷ MM, pág. 246.

²¹⁸ El anómalo es el animal excepcional en la manada que permanece en el borde de la misma. Sobre él profundizaremos en el siguiente parágrafo.

²¹⁹ MM, pág. 255.

Un cuerpo no se define por la forma que lo determina, ni como una sustancia o un sujeto determinados, ni por los órganos que posee o las funciones que ejerce. En el plan de consistencia, *un cuerpo sólo se define por una longitud y una latitud*: es decir, el conjunto de los elementos materiales que le pertenecen bajo tales relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y lentitud (longitud); el conjunto de los afectos intensivos de los que es capaz, bajo tal poder o grado de potencia (latitud).²²⁰

Trabajar mediante la copia es pretender llenar un cuerpo que ya está lleno, y como tal acto no es posible, entonces se recubre ese cuerpo lleno con aquello que se quiere imitar. El devenir por el contrario procede por penetración, el cuerpo deja de tener una forma definida, deja de ser diferenciado del mundo y se constituye como una multiplicidad, abandona el núcleo central rector de las extremidades, para convertirse en superficie.

Deleuze dice que el devenir siempre es doble. Cuando se deviene animal el animal también deviene otra cosa. Se crea una zona de intercambio entre el animal y el hombre. Cuando un cuerpo sin órganos deviene, es porque sus bordes no están del todo definidos, este espacio indefinido, zona de indeterminación, es la que hace posible al cuerpo entrar en contacto con otro ser. La zona de indeterminación pertenece a las dos multiplicidades que se encuentran, y cada una de ellas a la vez es el sitio de la penetración del otro. Por eso el devenir siempre es doble, pues no supone la superposición de características superficiales sino que es una mutua penetración, un agenciamiento mutuo.

En esta zona ya no se sabe quién es el animal y quién el humano: ambos están en una zona de indeterminación en la que no se sabe cuál es cuál. No se trata de un regreso a un origen anterior a la civilización, sino de un aquí y un ahora en el que entramos en ese devenir, porque somos capaces de crear esa zona de indeterminación.

Esto también ocurre la danza, en especial entre los bailarines que realizan la improvisación de contacto. “Y es que resulta que el propio arte vive esas zonas de indeterminación, en cuanto el material entre en la sensación, como en un escultura de Rodin.”²²¹ El mapa de movimientos que construye el bailarín recae no sobre movimientos concretos, sino sobre energías. La energía agencia agenciamientos. El cuerpo por sí mismo

²²⁰ MM, pág. 264. En la cita “sujeto” aparece con error como “sjeto”.

²²¹ QF, pág. 175.

tiene la capacidad de agenciar, por esto es que danzar es experimentar con los agenciamientos posibles.

Unlike many genres of dance that stress the need to control one's movement (with admonitions to pull up, tighten, and place the body), the physical training of Contact emphasizes the release of the body's weight into the floor or into a partner's body. In contrast, the experience of internal sensations and the flow of the movement between two bodies is more important than specific shapes or formal positions. Dancers learn to move with a consciousness of the physical communication implicit within the dancing.²²²

En el *contact improvisation* se produce un devenir muy singular. Es un devenir otro que no implica un devenir heterogéneo, como el insecto que deviene rama. Se trata de un devenir imperceptible, en el que los dos bailarines dejan atrás su subjetivación para poder hacer manada con el otro. El bloque de perceptos y afectos en el *contact improvisation* se compone en el momento en que la obra es presentada. El plano de composición, o plano de movimiento genera en este caso un devenir multiplicidad, un devenir manada. Ambos bailarines crean al zona de indeterminación, a la que además arrastran al espectador.

In this way, the performance can become a kinaesthetic experience for spectators as well as the dancers. The kinaesthetic experience can impact upon the audiences' responses and their sense of their own bodies in the context of the performance, which, in turn, can result in a 'shared experience' of dancers and performers.²²³

Las distintas danzas producen diversos devenires. La danza-teatro trabaja con devenires niño, devenires mujer, devenires animal etc. El *contact improvisation* nos presenta devenires manada, devenires imperceptibles. Por su parte la danza butô produce

²²² COOPER ABRIGHT, Ann (1997): *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*, pág. 84. Traducción: A diferencia de muchos géneros danzarios que insisten en la necesidad de controlar los movimientos de uno (con la admonición de estirar, apretar y colocar el cuerpo), el entrenamiento físico de contacto enfatiza la liberación del peso del cuerpo en el suelo o en el cuerpo del compañero. En contraste, la experiencia de las sensaciones internas y del flujo de movimiento entre dos cuerpos es más importante que las formas específicas o las posiciones preestablecidas. Los bailarines aprenden a moverse con una conciencia de la comunicación física implícita dentro de la danza.

²²³ THOMAS, Helen (2003): *The body, dance and cultural theory*, pág. 105. Traducción: De esta manera, el performance puede convertirse en una experiencia kinaestética tanto para el espectador como para el bailarín. La experiencia kinaestética puede impactar sobre la respuesta de la audiencia y su sentido de sus propios cuerpos en el contexto del performance, el cual, por otro lado, puede resultar en una 'experiencia compartida' de bailarines y performers.

uno de los devenires más inquietantes que se pueden generar en la escena: un devenir molecular en el que el bailarín procede por intensidades de una manera tan acentuada, que da la impresión de que el danzarín ha sencillamente abandonado cualquier tipo de organización. En el butô se hace un ejercicio severo de despersonalización, lo cual abre al bailarín a las multiplicidades; su cuerpo se abre como campo de intensidades. Sin embargo, el butô, por muy extremos que sean sus devenires, nunca abandona el plano de composición, y esto es lo que permite al bailarín crear tal nivel de intensidad; conserva una porción de organización que lo protege de perecer en su danza. El butô es una danza que surge de la muerte, coquetea con la muerte, pero que no se entrega a ella, no procede por una pulsión de muerte o aniquilamiento.

II.2.4. El anómalo y la manada.

En el momento en que se crea un cuerpo sin órganos la subjetivación queda resquebrajada. En el *contact improvisation*, los bailarines devienen manada. El devenir es devenir multiplicidad, no sólo porque el cuerpo sea una multiplicidad, sino porque en el devenir se incluye a los otros bailarines.

Volvamos a esa historia de multiplicidad, porque fue un momento muy importante la creación de ese sustantivo precisamente para escapar a la oposición abstracta de lo múltiple y lo uno, para escapar a la dialéctica, para llegar a pensar lo múltiple al estado puro, para dejar de considerarlo como el fragmento numérico de una Unidad o Totalidad perdidas, o, al contrario, como el elemento orgánico de una Unidad o Totalidad futuras –para distinguir más bien los tipos de multiplicidad-.²²⁴

La manada no tiene que ver con la relación de lo uno y lo múltiple: cuando se produce un devenir manada, es porque el sujeto se ha despersonalizado. En un grupo, en una manada el individuo estará en ocasiones en el borde y en momentos en el centro; cambia de dentro hacia afuera. En la manada cada miembro está en lo suyo y a la vez participa de la manada. La danza produce multiplicidades, el bailarín es multitud, es multitud pero está en la periferia aunque está unido a la multitud.

²²⁴ MM, pág. 39.

El nombre propio no designa un individuo: al contrario un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad. El nombre propio es el sujeto de un puro infinitivo entendido como tal en un campo de intensidad.²²⁵

El bailarín, al igual que el brujo, habita la periferia. Al devenir manada no se interna en ella como si la manada fuera un centro gravitacional que atrae todo hacia sí. La danza se hace en ese pertenecer y a la vez estar afuera de la manada, ya que no se trata de desarmar la subjetividad para perderse indefinidamente en el interior de la manada. La apertura al devenir debe prevalecer y esto sólo ocurre en la superficie. El anómalo establece relaciones de alianza de pacto. “Nuestro primer principio decía: manada y contagio, contagio de manada, por ahí pasa el devenir-animal. Pero un segundo principio parece decir lo contrario: allí dónde haya una multiplicidad, encontrareis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá que hacer una alianza para devenir-animal.”²²⁶

El bailarín es pues el anómalo, es decir ese individuo excepcional en la manada, que es un ser de superficie. El anómalo pertenece a la manada pero no se reconoce si se está dentro o fuera de ella. “Lo anormal sólo puede definirse en función de caracteres, específicos o genéricos; pero lo anomal es una posición o conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. Los brujos utilizan, pues, el viejo adjetivo ‘anomal’ para situar las posiciones de un individuo excepcional en la manada. Para devenir-animal, uno siempre hace alianza con el Anomal[...].”²²⁷

Deleuze plantea que existen tres tipos o variedades de compuestos de sensación: la vibración, el abrazo o el cuerpo a cuerpo y finalmente el retraimiento, la división, la distensión. En cada caso el artista lo que hace es “Vibrar la sensación, acoplar la sensación, abrir o hendir, vaciar la sensación.”²²⁸

Cuando la danza es grupal, se podría decir que el bloque de afectos y perceptos de la obra se compone a partir de los afectos que atraviesan a cada bailarín. En cada uno de ellos

²²⁵ MM, pág. 43.

²²⁶ MM, pág. 249.

²²⁷ MM, pág. 249.

²²⁸ QF, pág. 169.

se produciría uno de estos tipos de sensación. El problema de este planteamiento es que estaríamos pensando a cada bailarín como un sujeto separado del resto, como un conjunto de árboles.

Retomemos mejor el concepto de atmósfera que planteamos anteriormente. Entre los bailarines cuando danzan se produce un fenómeno de resonancia. Vibración y resonancia son distintos, pues en el primero es la vibración que proviene de un sólo elemento, y en el segundo se trata ya del acoplamiento entre dos o más vibraciones, que al encontrarse en la misma frecuencia hacen posible la resonancia. Cuando este fenómeno se produce, ya no es posible identificar el origen de la vibración. Es decir, que las vibraciones individuales se amplían haciendo vibrar a los demás en la misma frecuencia, produciendo un fenómeno de resonancia. La resonancia es posible pues en su devenir los bailarines devienen manada, cardumen, multitud. La atmósfera es precisamente la resonancia que abarca a toda la manada.

Cuando los bailarines entran en resonancia no quiere decir que trabajen con el unísono²²⁹, ya que la resonancia no se produce por la forma; la atmósfera se refiere más a la formación de un rizoma entre los bailarines, en el que hay un flujo de energía que hace mover al grupo y que puede ser atravesado por diversos afectos. Un grupo en el que se producen vibraciones, acoplamientos y hendiduras. Un grupo con líneas de fuga que le permiten desterritorializarse y volver a territorializarse en nuevos territorios.

La danza no es nunca un fenómeno de sujetos aislados sino de manadas. Cuando un sólo bailarín se para en escena, él mismo deviene manada, multiplicidad con su danza; su espacio de cuerpo se prolonga creando una atmósfera y hace entrar en resonancia al espectador; hace manada con él. La danza es siempre un fenómeno de colectividad.

En los procesos de creación de Pina Baush, la coreógrafa crea una atmósfera con sus preguntas. Ella introduce en el grupo diversos afectos que al encontrar resonancia en los bailarines crean la atmósfera, en la que los seres de sensación pueden ser conformados. En *contact improvisation* y en la improvisación en general de la danza nueva, la atmósfera es la que permite que la improvisación no sea caótica. Al haber resonancia entre las diversas sensaciones, se abre el plano de composición en el cual se desarrolla la improvisación.

²²⁹ Se llama unísono a los momentos coreográficos en los que todos los bailarines reproducen el mismo movimiento a la vez.

II.2.5. Desterritorialización y reterritorialización.

Cuando Deleuze dice que la carne revela el ser de sensación y desaparece en esa revelación, pone también en cuestión si la carne puede sostenerse por sí misma. Deleuze está pensando en que el cuerpo necesita de la casa, de la habitación, del territorio. El arte comienza con el animal que delimita un territorio. “No son las sinestesias en plena carne, sino los bloques de sensaciones en el territorio, los colores, posturas y sonidos los que esbozan una obra de arte total.”²³⁰

Con el sistema territorio-casa, muchas funciones orgánicas se transforman, sexualidad, procreación, agresividad, alimentación, pero no es esta transformación lo que explica la aparición del territorio y de la casa, sería más bien a la inversa: el territorio implica la emergencia de cualidades sensibles puras, *sesibilia* que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven rasgos de expresión, haciendo posible una transformación de las funciones.²³¹

No sólo es necesario crear el cuerpo que pueda devenir, sino que este cuerpo tiene que estar en un territorio. Se construye el cuerpo sin órganos y a la vez el territorio. Es decir que en la creación de un cuerpo sin órganos hay necesariamente un proceso de desterritorialización del cuerpo de los estratos y una reterritorialización del cuerpo en el compuesto de perceptos y afectos.

Un territorio supone de entrada una desterritorialización anterior. Existen desterritorializaciones y territorializaciones que no son mentales ó físicas sino que son incluso espirituales. Cuando el bailarín comienza a danzar, se da un proceso de desterritorialización de la conciencia, la cual al volverse a territorializar en los afectos de la obra, se constituye como conciencia de cuerpo.

El territorio une planos, engloba territorios de otras especies. Deleuze toma por ejemplo el contrapunto de la música: cuando una melodía entra como motivo en otra melodía se habla de contrapunto, lo mismo ocurre en los territorios. “Estas relaciones de

²³⁰ QF, pág. 186.

²³¹ QF, pág. 186.

contrapunto unen planos, forman compuestos de sensaciones, bloques, y determinan devenires.”²³²

Así como el cuerpo no está sólo, el plano de composición tampoco lo está. Cada plano puede establecer contrapunto con otros planos, para componer el bloque se afectan y perceptos. La importancia del territorio no es que esté ahí fijo, sino que precisamente, por el proceso de desterritorialización y reterritorialización, pueden crearse nuevos contrapuntos entre los planos de composición, creándose un plano de composición sinfónico. “[...] también es necesario, bajo otro aspecto, un *plano de composición sinfónica* infinito: de la Casa al universo. De la endo-sensación a la exo-sensación. Y es que el territorio no se limita a aislar y a juntar, se abre hacia unas fuerzas cósmicas que sube de dentro o que provienen de fuera, y vuelven sensibles su efecto sobre el morador.”²³³ Podemos decir que el territorio no encierra al plano de composición, sino que por el contrario es lo que permite la apertura del mismo.

El bailarín es como el nómada, para quien la desterritorialización constituye su relación con la tierra. El nómada se desterritorializa constantemente, nunca su reterritorialización es permanente. El bailarín necesita ser como el nómada para poder cabalgar sobre las líneas de fuga del plano de composición, para permanecer abierto al devenir, y para tener la opción de evadir los estratos que continuamente asaltan su cuerpo queriendo organizar lo desorganizado.

II.2.6. Olvido y memoria.

Existe una importante relación entre el olvido y la obra, entre el olvido y el cuerpo sin órganos, que tiene que ver con que el devenir es antimemoria. “Sin duda, hay memoria molecular, pero como factor de integración en un sistema molar o mayoritario. El recuerdo siempre tiene una función de reterritorialización.”²³⁴

La memoria no puede devenir, no se puede constituir como un afecto desde la memoria pues ella implica una territorialización fija, y el devenir implica, por el contrario, una desterritorialización que acaba por convertirse en reterritorialización en aquello en lo

²³² QF, pág. 188.

²³³ QF, pág. 188

²³⁴ MM, págs. 293-294.

que se deviene. Para que se produzca el devenir, hace falta que el olvido entre en acción, el olvido reblandece los lazos con el territorio y permite la desterritorialización necesaria para crear esa zona de indeterminación, esa zona de copresencia con aquello con lo que se deviene.

El olvido se convierte en un aliado para la creación de la obra, es el que permite vaciar el lienzo que se encuentra lleno de significados previos a la composición de perceptos y afectos de la obra. La creación de la obra es más producto del olvido que de la memoria, ya que dónde la memoria recubre todo el espacio no hay lugar para nuevas creaciones.

El olvido mina el poder que tienen los estratos sobre el cuerpo. Si el bailarín se vuelve aliado del olvido, puede ir haciendo huecos en la organicidad del cuerpo, así como en la significancia y la subjetivación que lo sujetan a un plano de organización. Por esos huecos pueden colarse las líneas de fuga, permitiendo al bailarín ser atravesado por los afectos, al tiempo que se crea un cuerpo sin órganos.

La memoria tiene una organización puntual, puesto que cualquier presente remite a la vez a la línea horizontal del *curso* del tiempo (cinemática), que va de un antiguo presente al actual, y a una línea vertical del *orden* del tiempo (estratigráfica), que va del presente al pasado o a la representación del antiguo presente.²³⁵

El devenir ocurre en el Aión,²³⁶ en ese tiempo que no es el presente que permanece sino ese momento ya pasado y todavía por venir. La memoria, por el contrario, actúa en el tiempo de Cronos. Como dice Deleuze en *¿Qué es la filosofía?* la obra de arte es un monumento porque preserva el compuesto de afectos y perceptos, mas no porque conmemore un pasado. La obra siempre es actualidad, nunca memoria.

Deleuze habla de dos tipos de memoria: una corta y una larga. La primera se conforma con el olvido, pertenece a tiempo del Aión; la segunda se constituye con la estratificación y habita en el tiempo de Cronos. La memoria corta es rizomática, la memoria larga es arborescente. La conciencia de cuerpo funciona más como la memoria corta, ya

²³⁵ MM, pág. 294

²³⁶ Aión y Cronos son dos tiempos sobre los que hablaremos en la tercera parte de este capítulo.

que también es rizomática; por otra parte, la conciencia racional es arborescente y utiliza la memoria larga para conformarse.

La memoria corta no está en modo alguno sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez a su objeto, puede ser a distancia, manifestarse o volver a manifestarse tiempo después, pero siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad. Es más, las dos memorias no se distinguen como dos modos temporales de aprehender una misma cosa; no captan lo mismo, el mismo recuerdo, ni tampoco la misma idea.²³⁷

“La memoria corta incluye el olvido como proceso[...]”²³⁸ Es por esto que la memoria corta puede ser utilizada en la creación de la obra, ya que actúa de tal manera que permite componer sin estratificar. El cuerpo sin órganos por su parte también incluye el olvido como proceso. Ya que el cuerpo siempre tiende a la estratificación, el bailarín necesita tener al olvido como su aliado; sólo así, el cuerpo sin órganos puede volver a ser creado.

II.3. El acontecimiento

El concepto de acontecimiento aparece expuesto en este texto de Deleuze de una manera muy peculiar. A pesar de que una de las series de *Lógica del sentido* trata específicamente el acontecimiento, sólo a través de la lectura de todas las series se hace posible la comprensión de los alcances que dicho concepto puede tener. Esto es así, porque el autor no desarrolla sus ideas de manera lineal, sino que su exposición más parece una serie de círculos que se encuentran azarosamente, y que recuerdan el concepto de aleatorio utilizado por Merce Cunningham.

Cunningham componía sus obras mediante la creación de pequeñas estructuras coreográficas equivalentes a las series o mesetas de Deleuze. Cada una de las partes de la obra era independiente de las demás, pero a la vez constituía una unidad junto con el resto de las partes. De esta manera ambos autores hacen estallar los límites que implica la linealidad del discurso, en términos de la predeterminación del sentido del mismo.

²³⁷ MM, pág. 21.

²³⁸ MM, pág. 21.

En Merce, la selección del orden de las partes es aleatoria, depende del azar. En cada función se selecciona el orden en que se presentarán las distintas partes de la obra. Esto evita que la obra quede fija y la abre a infinitud de posibilidades. Tal como el pensamiento en Deleuze, la danza parece transcurrir en un espacio tiempo similar al que se tendría en el medio del mar, sin direcciones fijas, sin un antes y un después, y sin un presente que se junta con otros presentes en la continuidad lineal del tiempo.

El manejo de lo aleatorio en la obra abre una grieta para el acontecimiento. Ahí dónde la obra no está fija, el tiempo presente que se prolonga en el discurso lineal es desterrado de la escena. La obra está ya conformada y a la vez por conformarse, vive en ese tiempo del acontecimiento que se fracciona en ya pasado y todavía por venir.

Nos interesa el concepto de acontecimiento utilizado por Deleuze, porque tiene puntos de contacto con la manera que tenía Merce Cunningham de entender el acontecimiento. Para Merce, la danza debía ser un acontecimiento, y muchas de las transformaciones que hizo a la danza, tenían como principal motivación romper con la estratificación, para permitir al acontecimiento penetrar en la escena. Cuando la escena es acontecimiento, la danza tiene constantemente en vilo al espectador “¿Qué va a ocurrir? ¿Qué acaba de ocurrir? Esto es lo que tiene de angustioso el acontecimiento puro, que siempre es algo que acaba de pasar y que va a pasar a la vez, nunca algo que pasa.”²³⁹

Esta búsqueda de Cunningham tuvo importantes repercusiones en la danza nueva, en la cual el proceso de desestratificación se efectuó en dos sentidos. Por una parte se realizó sobre la obra con la introducción de la improvisación tanto en los procesos de creación como en la escena; la otra vía fue la desarrollada en el cuerpo del bailarín, en la creación de un cuerpo sin órganos. Con ambas sendas, la danza, y con ella los bailarines, quedan abiertos al acontecimiento y al devenir.

Existe una estrecha relación entre el devenir y el acontecimiento, ya que el devenir sólo puede ocurrir en el acontecimiento. Por esto, si la obra no se conforma como un objeto sino como un bloque de perceptos y afectos, necesariamente tiene que ser entendida como un acontecimiento. Ya antes hablábamos de que la obra ocurre en ese instante en la eternidad. El acontecimiento evade constantemente el presente, ya que este tiende a prolongarse en una seriación lineal y continua de presentes que fijan el tiempo.

²³⁹ DELEUZE, Guilles (1969/2005): *Lógica del sentido*, (En adelante LS) pág. 94.

Dice Deleuze en relación a la Alicia que crece y empequeñece: “Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que esquivo el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa.”²⁴⁰

Para explicar mejor lo anterior necesitamos considerar los dos tiempos de los que nos habla Deleuze. Existen dos tiempos que más que se opuestos, pertenecen a planos diferentes. Uno es el tiempo del Aión y el otro es el tiempo de Cronos.

“En una palabra: *dos tiempos, uno de los cuales se compone sólo de presentes encajados, y el otro no hace sino descomponerse en pasado y futuros alargados*. Uno de ellos está siempre definido, activo o pasivo y, el otro, eternamente Infinitivo, eternamente neutro. Uno es cíclico, mide el movimiento de los cuerpos, y depende de la materia que lo limita y lo llena; el otro es una pura línea recta en la superficie, incorporal, ilimitado, forma vacía del tiempo, independiente de toda materia.”²⁴¹

El acontecimiento sucede en el tiempo del Aión: la danza crea ese instante de eternidad que es el acontecimiento. Eternidad no por una prolongación de presentes, sino por el contrario, por una ruptura en la sucesión de presentes. Cuando la danza comienza, tanto el bailarín como el espectador quedan suspendidos fuera del pulso métrico de Cronos. En ese tiempo, el tiempo del Aión, la obra puede encontrar su duración. “Y no es el mismo tiempo, la misma temporalidad. *Aión*, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa de dividir lo que curre en un *déjà-là* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder. Y *Cronos*, que, por el contrario, es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto.”²⁴²

El material que sostiene a la obra, que la hace perdurar, no dura en el tiempo de Cronos, en el cual está condenada a perecer: dura en el Aión. En realidad la danza no es un

²⁴⁰ LS, pág. 27.

²⁴¹ LS, pág. 93.

²⁴² MM, pág. 265.

arte efímero, a menos que se le vea desde el tiempo de Cronos; aquel que se encuentra suspendido en el acontecimiento, experimenta el instante de la danza como eterno.

Cada acontecimiento es el tiempo más pequeño, más pequeño que el mínimo de tiempo continuo pensable, porque se divide en pasado próximo y futuro inminente. Pero es también el tiempo mas largo, más largo que el máximo de tiempo continuo pensable. Porque constantemente es subdividido por el Aión que lo iguala a su línea ilimitada.²⁴³

Deleuze dice en el Aión nadie muere, sino que acaba de morir y a la vez todavía no muere. Esta aseveración sale de la lógica con que usualmente organizamos los hechos de la vida. O se está vivo o muerto, no se puede estar ya muerto y estar a la vez por morir. En el tiempo del Aión, esta lógica que organiza los hechos de la vida en presentes ya pasados y presentes por venir, queda totalmente resquebrajada. La manera en que se crean las experiencias en el Aión plantea un koan a la conciencia racional que organiza la experiencia en el tiempo de Cronos. La conciencia que puede penetrar en el tiempo del Aión no es la conciencia de la vigilia, sino la conciencia de cuerpo, la cual no pretende organizar la experiencia, sino que simplemente se entrega a ella. La conciencia de cuerpo no fija presentes, sino que fluye en la línea limitada del Aión.

Por su subdivisión ilimitada en los dos sentidos a la vez, cada acontecimiento recorre todo el Aión, y se hace coextensivo a su línea recta en los dos sentidos... El Aión es la línea recta que traza el punto aleatorio; los puntos singulares de cada acontecimiento se distribuyen sobre esta línea, siempre en relación con el punto aleatorio que lo subdivide hasta el infinito, y los hace comunicar por ello a unos y otros, los extiende, los estira a lo largo de la línea. Cada acontecimiento es adecuado al Aión entero, cada acontecimiento comunica con todos los otros, todos forman un sólo y mismo Acontecimiento, acontecimiento del Aión donde tienen una verdad eterna.²⁴⁴

El tiempo de Cronos pertenece al plano de organización: organiza la experiencia, estratifica el cuerpo y crea el sujeto. Cuando la danza no puede escapar al tiempo de Cronos, es irremediabilmente atrapada por la forma. Un ejemplo claro es lo que ocurre con

²⁴³ LS, pág. 95.

²⁴⁴ LS, pág. 95.

la música formal, la cual se encuentra cautiva por el tiempo de Cronos. Esta música se construye a partir del pulso. El pulso es el recurso que tiene la música formal para organizar el tiempo en una sucesión de puntos, una sucesión de presentes, que a diferencia de la línea del Aión, no pueden ser conectados entre sí. Cuando el tiempo es medido por el pulso, no se puede saltar de un punto a otro de la música ya que implicaría romper la sucesión de presentes.

En la danza moderna, así como en el ballet, las relaciones que la danza establece con la música son reveladoras. La danza se crea a partir de la composición de la forma, del diseño corporal, se construyen frases de movimiento fijas que corresponden con el tiempo metrado de la música. Quizá en términos de la interpretación, el bailarín podía entrar en contacto con los afectos de la música, pero en términos de composición coreográfica, la relación de la música y la danza, al ser púlsica, limita la posibilidad de devenir, ya que el devenir es acontecimiento. Los coreógrafos trasladaban el pulso de la música a la danza y así lograban organizar las frases de movimiento en una sucesión de presentes, es decir en el tiempo del Cronos.

A la línea orientada del presente, que <<regulariza>> en un sistema individual cada punto singular que recibe, se opone la línea del Aión, que salta de una singularidad preindividual a otra y las recoge a todas unas en otras, recoge todos los sistemas según la figuras de la distribución nómada donde cada acontecimiento es ya pasado y todavía futuro, más y menos a la vez, siempre víspera y día siguiente en la subdivisión que los pone juntos en comunicación.²⁴⁵

El primer coreógrafo en descubrir esta atadura de la danza fue Merce Cunningham, quien interesado en el acontecimiento, se opuso a la línea orientada del presente, propia del tiempo de Cronos. El coreógrafo introdujo el azar en la escena para romper la determinación púlsica de la música sobre la danza. En las obras de Cunningham, las relaciones entre la danza y la música eran totalmente azarosas: nunca en él la danza fue arrastrada por el pulso. Merce abrazaba el tiempo no pulsado y flotante del Aión.

²⁴⁵ LS, pág. 108.

En primer lugar, el verbo en infinitivo no es en modo alguno indeterminado en cuanto al tiempo, expresa el tiempo no pulsado flotante propio del Aiôn, es decir, el tiempo del acontecimiento puro o del devenir, que enuncia velocidades y lentitudes relativas independientemente de los valores cronológicos y cronométricos que el tiempo adquiere en los otros modos.²⁴⁶

En la danza nueva las relaciones con la música no volvieron a establecerse por una determinación púlsica. La música se entiende como un bloque de afectos que entran en resonancia con los afectos que crea el bailarín con su danza. El bailarín deviene con la música y con el movimiento, la improvisación –muy utilizada en la danza nueva- no podría darse de otra manera.

El cuerpo organismo, es un cuerpo lleno, un cuerpo dotado de profundidad, de estratos fijos, un cuerpo cuyo movimiento es medido por Cronos. El cuerpo sin órganos es más bien un cuerpo de superficie, una multiplicidad que no tiene una estructura fija, no es concéntrica y por lo tanto no tiene profundidad sino que es superficie, así como el animal anómalo que está a la vez dentro y fuera de la manada.

Éste es el secreto del acontecimiento: que está sobre el Aiôn y, sin embargo, no lo satura. ¿Cómo podría saturar lo incorporal a lo incorporal y lo impenetrable a lo impenetrable? Únicamente los cuerpos se penetran, sólo Cronos es saturado por los estados de cosas y los movimientos de objetos que mide. Pero el Aiôn, forma vacía y desenrollada del tiempo, subdivide hasta el infinito lo que le asecha sin habitarlo jamás, Acontecimientos para todos los acontecimientos; por ello, la unidad de los acontecimientos o de los efectos entre sí es de un tipo completamente distinto que la unidad de las causas corporales entre sí.²⁴⁷

El acontecimiento es incorporal, al igual que el cuerpo sin órganos, es un fenómeno de superficie. La superficie es más como la mirada del herbívoro que ve con mirada amplia, ve lo inesperado porque no presta atención unidireccional a lo que espera, es una mirada alerta y pasiva a la vez. La mirada de profundidad por otra parte es la mirada del carnívoro que penetra los cuerpos, que se concentra en su objetivo, anticipando la acción a la mirada.

²⁴⁶ MM, pág. 267.

²⁴⁷ LS, pág. 95.

En efecto, la interpretación adivinatoria consiste en la relación entre el acontecimiento puro (aún no efectuado) y la profundidad de los cuerpos, las acciones y las pasiones corporales de las que resulta. Y es posible decir con precisión cómo procede esta interpretación: se trata siempre de cortar en el espesor, podar superficies, orientarlas, acrecentarlas y multiplicarlas, para seguir el trazado de las líneas y de los cortes que se dibujan sobre ellas. Así, dividir el cielo en secciones y distribuir en ellas las líneas de los vuelos de los pájaros, seguir sobre el suelo la letra que traza el hocico de un cerdo, sacar el hígado a la superficie y observar sus líneas y fisuras.²⁴⁸

Profundidad y superficie de los cuerpos, la interpretación adivinatoria vuelve superficie lo que era profundidad, dirige su atención a lo que la mirada del carnívoro sólo miraría de reojo. Esto es precisamente lo que le interesa mirar a Trisha Brown. En una de sus obras, la coreógrafa pidió a cada uno de sus bailarines que agarrara una vara de varios metros de largo. La vara debía permanecer inmóvil, apoyada en el suelo en uno de sus extremos y sobre el cuerpo del bailarín en cualquier otro punto de su extensión, para quedar inclinada a 45 grados en relación al suelo; el bailarín por su parte, debía poder moverse: pararse, sentarse, e incluso acostarse, sin tomar la vara con las manos y sin permitir que ésta cambiara el grado de su inclinación como resultado de su movimiento.

Esta obra de Trisha no permite al bailarín prestar atención a su propio movimiento, la acción danzaria planteada como problema, saca constantemente la atención del bailarín hacia la vara, lo obliga así a permanecer en la superficie, a no internarse en su propia profundidad.

Entender la danza como acontecimiento, le permitió a los coreógrafos hacer un replanteamiento en la manera de entender y efectuar la representación en la danza. La danza nueva constantemente escapa a la representación entendida como la creación de un signo que refiere a otra realidad ajena a la escena. Cuando la danza no toma la vía de la abstracción, sino la de la figura, la representación no es la coincidencia de dos realidades sino de dos tiempos. “El actor permanece en el instante, mientras que el personaje que interpreta espera o teme en el porvenir, se acuerda o se arrepiente en el pasado: es en este

²⁴⁸ LS, pág. 177.

sentido que el actor representa. Hacer corresponder el mínimo de tiempo interpretable en el instante con el máximo de tiempo pensable según el Aión.”²⁴⁹

La importancia que ha cobrado la improvisación en la danza nueva, proviene de una aceptación inicial que hacen los bailarines del acontecimiento. “La moral estoica concierne al acontecimiento; consiste en querer el acontecimiento como tal, es decir, en querer lo que sucede en tanto que sucede.”²⁵⁰ Esta es una de las condiciones claves para la improvisación: es la disposición que tiene la conciencia de cuerpo hacia el movimiento, ya que al no estar saturada por la significancia, está abierta a lo indeterminado y es capaz de aceptar el acontecimiento. Aceptar el acontecimiento no es la resignación, pues en ella todavía hay restos de resentimiento. Aceptar el acontecimiento tiene que ver más con un liberarse de las determinaciones, de los *debieran ser* de la significancia y la subjetivación.

[...] ser digno de lo que nos ocurre, esto es, quererlo y desprender de ahí el acontecimiento, hacerse hijo de sus propios acontecimientos y, con ello, renacer, volverse a dar un nacimiento, romper con su nacimiento de carne. Hijo de sus acontecimientos y no de sus obras, porque la misma obra no es producida sino por el hilo del acontecimiento.²⁵¹

Hemos hecho una asociación entre el cuerpo sin órganos y el acontecimiento, inicialmente porque en la danza, los cambios en el concepto de cuerpo van aparejados con la introducción de la concepción de la escena como un acontecimiento. También hablamos de la relación del acontecimiento con el devenir. Haciendo un pequeño resumen podemos decir que cuando la obra se entiende como ese bloque de perceptos y afectos, necesariamente la escena se convierte en un acontecimiento, ya que el devenir no puede ocurrir en el tiempo de Cronos. A la vez, para que el bailarín sea capaz de desplegar ese bloque de perceptos y afectos que es la obra, él mismo debe escapar a la estratificación y hacerse un cuerpo sin órganos, sin rostro y con una conciencia de cuerpo activa. El bailarín debe comprenderse a sí mismo como acontecimiento.

²⁴⁹ LS, pág. 181.

²⁵⁰ LS, pág. 177.

²⁵¹ LS, pág. 183.

Así pues, el problema es saber cómo el individuo podría superar su forma y su relación sintáctica con un mundo para alcanzar la comunicación universal de los acontecimientos, es decir, la afirmación de una síntesis disyuntiva más allá no sólo de las contradicciones lógicas, sino incluso de las incompatibilidades alógicas. Sería preciso que el individuo se captara a sí mismo como acontecimiento. Y que el acontecimiento que se efectúa en él fuera captado como otro individuo injertado en él. Entonces, este acontecimiento no sería comprendido ni querido ni representado sin comprender y querer también a todos los otros acontecimientos también como individuos, sin representar todos los otros individuos como acontecimientos.²⁵²

II.4. El espacio

El manejo del espacio es otro de los temas recurrentes de la danza; ya veíamos que el cuerpo es espacio de cuerpo, no como cuerpo objeto, sino como zona de indeterminación. Ahora veremos el espacio que habita el cuerpo sin órganos. Deleuze habla de dos tipos de espacio: el espacio liso y el estriado. El espacio estriado es homogéneo, está formado por la caída de los cuerpos que lo segmentan en fragmentos medibles de espacio, se organiza por verticales de gravedad. Es un espacio direccionado que lamina el flujo. “En resumen, parece que la fuerza gravífica es la base de un espacio laminar, estriado, homogéneo y centrado; condiciona precisamente las multiplicidades llamadas métricas, arborescentes, cuyas magnitudes son independientes de las situaciones y se expresan con la ayuda de unidades o de puntos (movimientos de un punto a otro punto).”²⁵³

El movimiento que se realiza en un espacio estriado es el que se conforma por desplazamiento, por unión de puntos direccionales; es un movimiento estratificado. En la danza, cuando el movimiento es delimitado por un diseño establecido, el cuerpo es colocado en un espacio estriado. Al igual que como hacía el pulso en el tiempo de Cronos, el espacio estriado estratifica al cuerpo, le ofrece sus direcciones, lo organiza en torno a un centro y una periferia, lo hace homogéneo, lo arborifica.

El cuerpo estratificado de los bailarines de la danza moderna y del ballet, habitaba un espacio estriado. El escenario a la italiana que utilizan se organiza por direcciones fijas, el movimiento se realiza en él por desplazamiento entre los distintos puntos del escenario, los cuales tienen además ya instaurada una significación inamovible, en términos

²⁵² LS, pág. 214.

²⁵³ MM, pág. 376.

dramatúrgicos. Es un espacio que se organiza en torno a un centro y un frente, que tiene como objetivo guiar o dirigir la atención del espectador.

La ruptura de Merce Cunningham se centró, además de en el acontecimiento, en dar una nueva dimensión al espacio. Fue de los primeros coreógrafos en sacar la danza del teatro a la italiana, y eliminar del movimiento la direccionalidad en función de un frente. El movimiento ya no se entendía como desplazamiento en un espacio dividido en puntos o porciones. El espacio escénico para Merce era un espacio liso.

El espacio liso es precisamente el de la más pequeña desviación: sólo tiene homogeneidad entre puntos infinitamente próximos, y la conexión de los entornos se produce independientemente de una determinada vía. Es un espacio de contacto de pequeñas acciones de contacto, táctil o manual, más bien que visual como en el caso del espacio estriado de Euclides. El espacio liso es un campo sin conductos ni canales. Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidades: las multiplicidades no métricas acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin ‘medirlo’, y que sólo se pueden ‘explorar caminando sobre ellas’.²⁵⁴

En el *contact improvisation* la relación entre bailarines no depende de un diseño; el movimiento no se entiende como desplazamiento, ya que sucede necesariamente en un espacio liso, y el desplazamiento pertenece al espacio estriado. En la improvisación de contacto no es posible hacer medidas, ni de tiempo, ni de espacio, tampoco son posibles los diseños de espacio o de movimiento. El *contact improvisation* es quizá la danza que más requiere de un espacio liso para darse, ya que requiere que la energía fluya libremente entre los bailarines para que puedan ellos conformarse como un rizoma.

El espacio liso es el espacio del flujo. A propósito, el método de entrenamiento de los bailarines de la danza nueva (el *release*) trata básicamente de romper los bloqueos del cuerpo que impiden el flujo de la energía corporal. Los bloqueos son precisamente la organicidad, la significancia, la subjetivación y la conciencia racional que se asientan en el cuerpo, fijándolo en una sola posición, en un sólo estado. El *release* tiene como objetivo principal dar al cuerpo la posibilidad de realizar una acción libre. “En la acción libre, lo

²⁵⁴ MM, pág. 376.

fundamental es la manera en que los elementos de cuerpo se escapan de la gravitación para ocupar absolutamente un espacio no puntuado.”²⁵⁵

Deleuze hace la analogía del espacio estriado como el espacio de los sedentarios que necesariamente fraccionan la tierra y la estrían. El desplazamiento es en el espacio estriado, pues siempre es movimiento de un punto a otro, así como el sedentario que cuando se desplaza siempre lo hace hacia algún sitio. En la danza moderna, el movimiento siempre es el movimiento de un segmento corporal que va de un punto a otro, de una postura a otra a través de un espacio medido controlado prediseñado y organizado.

La contraparte es la realidad de los nómadas, ellos viven en un espacio liso, que no está dividido en segmentos, ni tiene direcciones. Cuando la danza nueva se vuelve nómada, ya no hay movimiento en términos de desplazamiento, ya que la danza no es lo que sucede cuando el cuerpo va de un punto fijo a otro, sino que es el resultado de la intensidad misma del cuerpo que se traduce en velocidad. “El movimiento es extensivo, y la velocidad intensiva. El movimiento designa el carácter relativo de un cuerpo considerado como ‘uno’, y que va de un punto a otro; *la velocidad, por el contrario, constituye el carácter absoluto de un cuerpo cuyas partes irreductibles (átomos) ocupan o llenan un espacio liso a la manera de un torbellino*, con la posibilidad de surgir en cualquier punto[...]”²⁵⁶

En la danza butô podemos ver cómo, al desarrollarse en un espacio liso, no se despliega como un desplazamiento sino como una intensidad. En todo caso lo que hace la danza es itinerar. Itinerar es seguir el flujo de la energía del cuerpo. Para la danza nueva, danzar es lo que hacen los nómadas. En vez de moverse o desplazarse a la manera de los sedentarios bailarines de la danza moderna, los danzarines de la danza nueva itineran y ambulan, ya que se han convertido en nómadas. “El nómada, el espacio nómada, es localizado, no delimitado. Lo que sí es limitado, y a la vez limitante, es el espacio estriado [...]”²⁵⁷

²⁵⁵ MM, pág. 400.

²⁵⁶ MM, pág. 385.

²⁵⁷ MM, pág. 386.

II.5. Un concepto de cuerpo para la danza nueva

Sintetizando todo lo expuesto en este segundo capítulo podemos dar un concepto de cuerpo apropiado a la danza nueva. El cuerpo de la danza nueva tiene como su principal característica que el bailarín debe creárselo, ya que no está dado. Es un cuerpo que se opone a la estratificación, que logra salir del dominio de la organicidad y se convierte en un cuerpo sin órganos; que borra de sí la rostridad para romper con la significancia y la sujetivación que lo atan a los estratos: es cuerpo sin rostro. Es un cuerpo que con su danza resquebraja la conciencia racional, para instaurarse él mismo como conciencia de cuerpo. Es el cuerpo de la memoria corta, que tiene en sí mismo al olvido como proceso. Es un cuerpo que es capaz de devenir con los afectos de la obra, que está en un constante proceso de desterritorialización y reterritorialización, porque es continuamente atravesado por los afectos. Es un cuerpo rizomático, ya que carece de estructura interna definida y no gira en torno a un centro. Es un cuerpo que no se construye desde una representación de cuerpo, sino que crea un mapa desde sí mismo, con múltiples entradas y salidas. Es un cuerpo que carece de espesor, que es todo él superficie, que está siempre en la posición anómal. Es un cuerpo que al bailar se convierte en multiplicidad. Es un cuerpo que cabalga sobre las líneas de fuga del plano de composición. Es un cuerpo que tiene a la crueldad como aliada contra la compasión, que constantemente intenta fijar al cuerpo a los estratos para dar una falsa sensación de seguridad. Es un cuerpo que habita en el tiempo del Aión, porque él mismo es acontecimiento. Es un cuerpo que procede por intensidades; que en vez de desplazarse, ambula; que en vez de moverse, tiene velocidades, porque es nómada y está en un espacio liso. En suma, es un cuerpo creador y creado, que se conforma a sí mismo en el proceso de creación de la obra.

Conclusiones

La primera problemática que enfrentamos en el transcurso de la investigación fue la dificultad de definir qué es la danza nueva, ya que no existe un consenso al respecto. Para resolver esto, hicimos un recorrido por los antecedentes inmediatos a lo que se podía llamar danza nueva, y por las danzas contemporáneas con las que dicha danza comparte algunas de sus características o problemáticas. Finalmente, delimitamos qué entendemos por danza nueva, pero a la vez descubrimos que no podíamos plantear la reflexión sobre el concepto de cuerpo sin incluir en ella a la danza butô. No consideramos conveniente incluir a la danza butô bajo la denominación de danza nueva, ya que sus características estéticas y sus antecedentes históricos son muy diferentes. Sin embargo, los problemas planteados respecto del cuerpo son los mismos tanto en la danza butô como en la danza nueva, aún cuando sus soluciones dancísticas sean distintas. Es por esto que, aunque el concepto al que llegamos está planteado como un concepto desde la danza nueva, es un concepto que también surgió del análisis de la danza butô y que puede servir para teorizar sobre ella.

La segunda problemática que enfrentamos fue la dificultad de escoger un orden para escribir el segundo capítulo, pues los conceptos en él mencionados están tan relacionados entre sí, que al meterlos en una secuencia lineal siempre quedaban fuera posibles relaciones entre ellos. Si hubiera sido posible escribir tridimensionalmente el texto, éste habría permitido plasmar de una manera más adecuada las relaciones existentes entre todos los conceptos planteados. Esto es así porque un concepto no es una secuencia de ideas, sino un conglomerado de elementos que funcionan como un rizoma. El texto por su parte tiende a poner en secuencia las ideas en él planteadas, ya que, aunque sus partes puedan ser cambiadas de orden como en el caso de *Rayuela*, siempre debe ser leído palabra a palabra.

La primera pregunta de nuestro problema de investigación fue resuelta ampliamente. En primer lugar, porque fue posible llegar a un concepto de cuerpo apropiado a la danza nueva, que tiene elementos completamente diferentes de los que se podría tener en un concepto de cuerpo para la danza anterior a ella, como son la danza moderna o la danza clásica. En segundo lugar, porque durante la reflexión desplegada para llegar a un

concepto de cuerpo para la danza nueva, fue necesario hacer constantes referencias a la manera de entender el cuerpo de la danza moderna y el ballet, dejando ver así en qué sentido la danza nueva propone un cambio en el concepto de cuerpo.

La hipótesis planteada para resolver esta primera pregunta no sólo fue afirmada, sino que fue excedida con mucho en el transcurso de la investigación, pues en ella sólo se dimensionaba un pequeño aspecto de lo que llegó a ser nuestra propuesta de concepto de cuerpo para la danza nueva.

La segunda pregunta también fue resuelta, aunque quizá no de manera explícita. Al concentrarnos en el concepto de cuerpo dejamos un poco de lado la definición de otros conceptos que serían necesarios, para crear un nuevo modelo teórico para la reflexión sobre la danza nueva. Sin embargo, para poder llegar a un concepto de cuerpo apropiado para la danza, fue necesario hacer un recorrido por cada uno de los elementos del concepto, muchos de los cuales son a su vez conceptos que podrían servir para la conformación de tal modelo. La sistematización de estos conceptos en un marco teórico conveniente para la reflexión sobre la danza nueva, sería una investigación aparte.

La segunda hipótesis planteada también fue afirmada. Queda claro que existe una relación entre los conceptos de obra y de cuerpo, ya que los procesos de creación del cuerpo y de la obra son paralelos. También se hace evidente, mediante el procedimiento que empleamos para desarrollar esta investigación, que para definir un concepto que será utilizado para analizar el fenómeno dancístico, es necesario partir de los problemas planteados por la misma danza. Un concepto de cuerpo que no respondiera al problema del cuerpo en la danza nueva, difícilmente ayudaría a entender, por ejemplo, por qué la obra se entiende de tal o cual manera.

Esta investigación puede entenderse como el primer paso en la construcción de un marco teórico apropiado para pensar la danza que se hace en la actualidad. Siguiendo la ruta planteada aquí, y tomando en cuenta nuestro concepto de cuerpo, podría plantearse otra investigación que trabaje con el concepto de obra que se juega en la danza en la actualidad, a partir del análisis de los métodos de creación de la obra.

Podrían también hacerse estudios sobre las relaciones entre bailarín y espectador, devenir y olvido, afectos y perceptos, entre otras.

También cabe la posibilidad de analizar los impactos culturales que derivan de una danza cuyo concepto de cuerpo es el planteado en esta tesis.

Las repercusiones de esta investigación no se plantean sólo a futuro, sino también en presente. Esta tesis sirvió de base para muchos de los planteamientos innovadores en relación a la formación de bailarines, desde los que construyó el rediseño curricular de la Licenciatura en Danza de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Referencias

Primarias

BANES, Sally (1994): *Writing Dance - In the age of postmodernism*. Hanover and London, Wesleyan University Press, pp. 412.

BREMSER, Martha (1999): *Fifty contemporary choreographers*. New York, Routledge, pp. 223.

COOPER ALBRIGHT, Ann (1997): *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*. Connecticut, Wesleyan University Press, pp. 216.

GIL, José (2001): *Movimento total o corpo e a dança*. Lisboa, Relógio d'água, pp. 253.

DELEUZE, Gilles (2002): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, pp. 167.

DELEUZE, Gilles (1969/2005): *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, pp. 382

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980/2004): *Mil mesetas – Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, pp. 522.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1991/2005): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, pp. 220.

MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabel (1998): *La danse au XX siècle*, Montreal, Larousse, pp. 272.

Secundarias

AAVV (1990): *Dancers on a plane Cage - Cunningham - Johns*. New York, Alfred A. Knopf and Anthony d'Offary Gallery, pp. 166.

ABAD CARLÉS, Ana (2004): *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 367.

ARTAUD, Antonin (2002): *El teatro y su doble*. México D. F., Grupo Editorial Tomo, pp. 139.

AU, Susan (2002): *Ballet and modern dance*. London, Thames & Hudson, World of Art, pp. 224.

BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*. Barcelona, Técnicas y Lenguajes Corporales, Paidós, pp. 448.

COPELAND, Roger (2004): *Merce Cunningham. The modernizing of modern dance*. New York, Routledge, pp. 304

DELEUZE, Gilles (2000/1965): *Nietzsche*, Madrid, Arena Libros, pp.121

DETREZ, Christine (2002): *La construction sociale du corps*. S.L., Editions du Solei, pp.257

DUMOULIE, Camille (1992/1996): *Nietzsche y Artaud – Por una ética de la crueldad*. México, Siglo XXI Editores, pp. 275.

FRASER, Miriam; GRECO, Mónica. Ed. (2005): *The body. A reader*. New York, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 348.

GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance art*. Londres, Ediciones Destino, pp. 215.

HORTON FRALEIGH, Sondra (1999): *Dancing into darkness – Butoh, zen and Japan*. Pittsburgh, University of Pittsburgh press, pp. 272.

JONAS, Gerald (1998): *Dancing – the pleasure, power and art of movement*, New York, Harry N. Abrams Inc., pp.256.

LEIG FOSTER, Susan (1986): *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*. Los Angeles, University of California Press, pp. 307.

MÜRY, Andres(1995): “Que cada quien sueñe sus propios sueños – Observaciones, recuerdos y un encuentro con Pina Bausch”. En *Humboldt* año 37 /1995/ número 116, Internaciones, República Federal de Alemania, pags. 15 – 17.

NIETZSCHE, Friedrich (1985): *Así habló Zaratustra*. En *Obras Inmortales*; tomo III, Barcelona, Ediciones Teorema, Pags. 1447 a 1731.

OBREGÓN, Rodolfo (2003): *Utopías aplazadas – Últimas teatralidades del siglo XX*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Centro Nacional de las Artes, pp. 201.

RACIONERO, Luis (1977): *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, pp. 190.

SCHOONEJANS, Sonia (1998): *Un siglo de danza 1830 - 1990*. México D.F., Secretaría de Cultura del Estado de Puebla y Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, pp. 129.

THOMAS, Helen (2003): *The body, dance and cultural theory*. New York, Plagrave Macmillan, pp.262

WEISZ, Gabriel: (1994) *Palacio Chamánico – Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, México, Col. Escenología, pp. 186.