Universidad Rey Juan Carlos

# TESIS DOCTORAL

# *La improvisación como expresión libre: una fenomenología de la danza contemporánea*

**Autora:**

***Nayara Borges Reis***

**Directores:**

***María Fernanda Santiago Bolaños***
***Enrique Otero Huerta***

**Programa de Doctorado en**

**Humanidades: Lenguaje y Cultura**

**Escuela Internacional de Doctorado**

2021

**Dedico a mis Maestr@s…**

**Agradecimientos**

Agradezco inmensamente a la Profesora Doctora María Fernanda Santiago Bolaños, directora de esta Tesis, por haber aceptado dirigir este trabajo, por las valiosas enseñanzas (llenas de poesía), por la "paciencia socrática", por la fe y esperanza compartidas…

Agradezco al Profesor Doctor Enrique Otero Huerta, codirector y tutor de esta Tesis, por el acompañamiento y calificación de la investigación.

Agradezco al Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura de la Universidad Rey Juan Carlos por el apoyo en la investigación.

Agradezco a los Profesores Doctores que componen el Tribunal de Defensa de esta Tesis por su tiempo, dedicación, compromiso y elección de vida.

Agradezco a mis familias, la biológica y la del Mundo, por apoyar mi bienaventurado cruce del océano.

Agradezco, ante todo, a la Vida, por la oportunidad de evolución constante, en los caminos de infinitas posibilidades hacia el Amor.

Índice

Resumen ..... 08
Justificación/Motivación ..... 09
Estado de la cuestión ..... 16
Hipótesis y objetivos ..... 21
Marco metodológico ..... 22
Marco teórico/ Introducción ..... 29

Primera Parte - Contextualización

Capítulo I - Fundamentos históricos de la Danza Contemporánea
1.1 - La contextualización de los contextos ..... 58
1.2 – La historicidad y el mundo ..... 59
1.3 - La temporalidad intercambiada en una historia intuitiva de la danza ..... 78
RECAPITULANDO ..... 89

Capítulo II - La Expresión en la Danza Contemporánea
2.1- Bases filosóficas para la idea de Expresión ..... 91
2.2 - La Expresión Corporal como método práctico en la danza ..... 93
2.3 - Una "poética del gesto" como Expresión en la Danza Contemporánea ..... 100
RECAPITULANDO ..... 128

Capítulo III - La Improvisación como modo de ser libre
3.1- Bases filosóficas para la idea de Improvisación ..... 130
3.2 - Breve acercamiento a la Improvisación en el Teatro Contemporáneo ..... 131
3.3 - Una breve aproximación al contexto de la práctica de la Improvisación en la Danza Contemporánea ..... 160
3.4 - La Improvisación como acto político ..... 173
3.5 - La Improvisación como Autoconocimiento ..... 179
RECAPITULANDO ..... 194

Segunda Parte - Fundamentos fenomenológicos en la relación entre Filosofía y

Danza

Capítulo IV – Merleau-Ponty y Martha Graham: la danza de la ambigüedad
4-1 – El contexto de la *Fenomenología de la percepción* ..... 198
4.2 - Motricidad y afectividad en la *Fenomenología de la percepción* .....213
4.3 - La visibilidad y la ontología en un "pensamiento danzante" .....228
4.4 - Martha Graham: respirar la danza.....260
RECAPITULANDO .....274

Capítulo V - Husserl, Heidegger e Isadora Duncan. De la túnica al *Dasein*: precursores de la libertad
5.1 – Husserl y la idea de fenomenología.....277
5.2 - Heidegger y el ser en el mundo.....285
5.3 - Las influencias de Husserl y Heidegger en la fenomenología de Merleau-Ponty ..292
5.4 - Isadora Duncan: bailarina de fuego .....296
RECAPITULANDO .....304

Capítulo VI - Bachelard y Mary Wigman: una espacialidad poética
6.1 – Bachelard y la fenomenología del espacio ..... 307
6.2 - Mary Wigman: el expresionismo danzante.....322
RECAPITULANDO .....332

Capítulo VII - María Zambrano y Pina Bausch: mujeres que bailan lo sagrado
7.1 – María Zambrano: una filosofía que baila ..... 336
7.2 - La temporalidad y lo sagrado en la existencia ..... 337
7.3 - La metáfora del corazón como horizonte de saber.....341
7.4 - La razón poética como "método" filosófico ..... 350
7.5 - Pina Bausch: la danza-teatro como actitud ante el mundo.....363
RECAPITULANDO .....372

Capítulo VIII - Nietzsche y Merce Cunningham: al ritmo de "martillazos afectivos"
8.1 – Nietzsche: el "filósofo bailarín" ..... 375
8.2 - El sujeto como "ser artístico" y la danza como "modo de ser".....389
8.3 - Merce Cunningham: una danza del caos.....397
8.4 - Cunningham y John Cage: un encuentro dionisíaco ..... 405

RECAPITULANDO .....409

Discusión..... 413

Conclusiones .....417

Bibliografía .....422

**RESUMEN**

La presente investigación parte de la Fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y de su posible despliegue en la danza contemporánea. La filosofía de Merleau-Ponty parte, como núcleo central, del concepto de cuerpo, lo cual significa un nuevo enfoque respecto a las tradiciones meramente racionalistas. Por tanto, la expresión corporal se convierte en un hilo que une al ser humano con su libertad. La vivencia de la danza permite sentir, directamente en el cuerpo, tales ideas, liberando al ser humano de una supuesta dualidad cuerpo-mente, pues el cuerpo que baila también piensa y el cuerpo que piensa involucra un movimiento que también podríamos llamar dancístico.

La tesis, por tanto, intenta demostrar que existe una unidad en el ser humano, y que la danza favorece comprenderlo, sobre todo cuando hablamos de improvisación, que tomaremos en el sentido de capacidad de acceso a estados espontáneos y genuinos en la creación, anteriores a las estructuras coreográficas rígidas impuestas por una forma técnico-jerárquica.

La tesis, entonces, pone a dialogar la filosofía y la danza, como experiencia personal individual que puede objetivar la libertad. Libertad como forma de bailar, de pensar y de vivir la existencia, no solo escénica, de un modo libre, con conciencia de sí y del otro. Desde esta perspectiva, la improvisación dancística se convierte en un proceso de autoconocimiento, al tiempo que se expresa como acto político.

Por esta razón, la tesis también propone una práctica educativa que recoja toda esta teorización racio-poética.

## JUSTIFICACIÓN/ MOTIVACIÓN

La decisión de hacer un doctorado tiene raíces muy remotas. Enfrentar ese arduo ejercicio, desde el punto de vista teórico, académico, pero también y quizás más, desde el punto de vista personal, de autoconocimiento, es un buceo profundo en capas ocultas del ser, sombras que se van revelando y desvelando en pinceladas de luz.

Mirando mi trayectoria personal que conduce hasta ese punto, y aquí pido el permiso de hablar en primera persona (mezclado con la tercera persona, pues el objetivo es siempre el otro…), es notoria la existencia de sincronicidades enigmáticas, como un hilo de Ariadna que va tejiendo esa trama. Unir la experiencia de una tesis doctoral a la experiencia de migración (en estado inédito), desde Brasil, hace doble el trabajo a desarrollar. La aventura de cruzar el océano, de tierras tropicales a tierras mediterráneas llena de complejidades los sentidos a ser vividos y reflexionados. Es un adaptarse al clima, al idioma, a la cultura, a la moneda, todo lo cual será decisivo para cada línea escrita de en esta tesis.

Principalmente la influencia de tener que adaptarme al idioma se nota en la producción textual. Y la forma de notarse va más allá de las palabras, pues hay una ontología del lenguaje, que implica que hablar y escribir en español es también ser en español. Así, el trabajo es doble, en todos los niveles, como constituir una doble personalidad, dos seres, pensando y viviendo en portugués y en español. Quedaría por cuestionar la valoración de tal hecho, pero lo más importante parece ser la transvaloración de los valores, más allá del bien y del mal. Aprender, sumar y donar, de y para el corazón, lugar de la verdad.

No por casualidad la identificación con autores como María Zambrano recorre hechos como el exilio que, por suerte o disposición temporal lo puedo mirar como metáfora. Sentirme exiliada en España revela la soledad que la tarea doctoral promueve,

un ser extranjero y sentirse raro, una búsqueda renovada de sentidos que trasciende, o antecede, lo intelectual. Es un casi querer creer en la inmortalidad, por querer que el ejercicio de producción textual sea capaz de traducir tal intensidad.

Es que el tiempo lleva en sí todo el enigma, entre la ambición de producir la obra de la vida (puesto que entiendo la ejecución de la tesis mucho más allá que la exigencia institucional para adquirir un titulo de doctora) y la humildad en asumir la distancia de esa realización. Pues no, el tiempo no es eterno y no somos inmortales, por lo cual hay que limitar el ejercicio doctoral a contar una historia que pueda ofrecer horizontes temáticos de relevancia a la comunidad académica, sobre todo del departamento de artes escénicas, en su caso, hecho que ya constituye gran dificultad y reto, por tener que adaptarme a otra cultura también en su nivel de exigencia.

La presente Tesis Doctoral se propone, entonces, la profundización y despliegue de los estudios realizados en el Máster en Filosofía, en el cual fueran abordados aspectos de la noción de expresión en la filosofía fenomenológica de Merleau-Ponty. La idea de expresión es entendida como la expresión del "ser en el mundo", del cuerpo fenomenológico, más que la suma de órganos y huesos, situado en un mundo sensible, más que el lugar de las cosas.

Además, el presente trabajo se propone, sobre todo, vincular tales abordajes filosóficos a abordajes sobre la danza contemporánea, desde el punto de vista teórico, basados en la práctica como bailarina contemporánea y amante del baile.

No obstante, no se trata de desarrollar en esta investigación ningún análisis de espectáculos o clases de bailes específicos, tampoco entrevistas a artistas específicos, como es común en ese tipo de abordaje cualitativo y filosófico sobre el tema de la danza. El hecho es que el arte de la danza pasa a ser entendido de un modo más ontológico y, por lo tanto, conectado a la comprensión de la vida misma como un baile

y el ser como artista, más allá de la “escena” propiamente dicha, aunque esta es parte fundamental del hecho dancístico también.

A partir del elemento de la improvisación, se desarrolla el tema de un arte de expresión auténtica y original, como se espera que sea la propia vida, como un acto de resistencia a mecanismos sociales de autoridades y juicios. En ese sentido, la improvisación pasa a ser entendida también en un vínculo práctico con el tema de la educación, como soporte a una “metodología pedagógica” para la enseñanza libre, pero más allá de la idea de elaboración de un “manual pedagógico”.

Se trata de asumir una forma ética de vivir, a fin de enseñar y aprender, de forma no jerárquica, desde el corazón, con verdad y a favor de la ciudadanía; no solo por un don profesional, sino por un don de vida. Mi propia formación, entonces, traduce esa búsqueda y descubrimientos, hasta llegar a la elaboración de una “danza libre”, tanto en la vivencia como bailarina como en la vivencia en sí misma, con el hecho de bailar la vida.

De tal modo, como estudiante de danza y bailarina integrante de una compañía de Danza Contemporánea en Bahía - Brasil, desde 2011, ha marcado la idea de un cuerpo en “erupción”[1], que brota del suelo con toda energía y emoción, con una expresión de fuerza corporal y crítica social. Allí había la discusión de temas que reflexionan sobre el origen de este país, con hechos fuertes como la esclavitud, una de las más largas de la historia mundial y sobre toda la condición humana en la lucha de clases presente hasta hoy, buscando, también, acercarse siempre a la belleza de existir y la posibilidad de convertir los hechos sociales en arte y pensamiento.

[1] La compañía se llamaba “*Corpo Sísmico”*, de ahí la idea del “cuerpo en erupción”, por la estética del tipo de movimientos trabajados desde el suelo. La Cia era experimental en su momento y actualmente inexistente. Incluso, hemos ganado el premio de mejor espectáculo de la ciudad de Salvador-Bahía en 2013 con el “*Do abstrato ao concreto*”. Por no ser el enfoque de la investigación la producción artística personal sino todo lo reflexionado a través del cuerpo con esa y otras experiencias escénicas, sólo la citamos aquí como referencia del principal punto de partida práctico escénico.

Esa no muy larga vida en la danza, si se compara con bailarinas que empiezan ya en la infancia, con clases de ballet clásico a los cuatro o cinco años de edad, ha despertado reflexiones profundas sobre el hacer artístico y el ser en danza, sobre todo por haber cursado el Máster en Filosofía en la Universidad Federal de Bahía en la misma época, y actuado como profesora de filosofía en escuelas y universidades también en la misma época.

Incluso parece lícito localizar ese inicio y encontrar el culpable de empezar a bailar en la figura del filósofo enfatizado, Merleau-Ponty. Al primer contacto, ya de total enamoramiento, con esa filosofía, aún en el grado, en una asignatura de estética, a los dieciocho años, hubo una necesidad de vivirla artísticamente, de entender ese "pensar con el cuerpo" verdaderamente por el cuerpo, bailando, sintiendo, en silencio. Tal filosofía ha sido la propulsora de la apertura del reconocimiento de un antiguo amor al baile, sin oportunidad e incentivo de ejercerlo anteriormente.

Otro factor determinante para la decisión de empezar a bailar ha sido la conciencia de una naturaleza subjetiva nómada, la voluntad constante de explorar nuevos caminos y mirar nuevos paisajes, ya habiendo vivido hasta hoy en más de veinte casas, por ejemplo. Un alma en movimiento por dentro y por fuera, buscando expresarse por el mundo, bailando la vida. Un rio heraclitiano de sentidos que nunca cesa, que fluye como un baile.

Se podría también intentar explicar la decisión por estudiar filosofía tan joven, al contrario que la danza, pero ese punto ya sería de mayor dificultad, pues ¿cómo identificar el origen de una vocación, un talento, una pasión? ¿Cómo darle historia al amor a la sabiduría, de la forma más pura, como la mirada esencial, desde el propio cuerpo? Parece ese ser el eterno ejercicio socrático del "conócete a ti mismo".

Así, las dos áreas del conocimiento siempre han estado juntas: Filosofía y Danza

componiendo un ser en constante cuestionamiento sobre la vida y sobre una forma de bailar la misma, improvisarla, más allá de la danza de técnicas rígidas e imposiciones de movimientos de forma jerárquica.

Aunque la formación en danza empieza por el ballet clásico, al que se podría describir anecdóticamente el momento "de *glisads* a *modus ponens*", para destacar algunos pasos, con la memoria de las primeras clases de ballet a los casi veinte años, justo antes de las clases de lógica aristotélica en la universidad de filosofía. Es que parece importante entender una forma de bailar a través de la "desconstrucción de la construcción", o sea, no es negar lo clásico, sino adaptarlo a los tiempos y temas actuales, contemporáneos.

Puedo decir, entonces, que desde el principio de los estudios universitarios, en el grado de Filosofía, de 2006 hasta 2010, empiezo a notar conductas libres en la educación, que sería mi elección para toda la vida. Los profesores de este curso eran verdaderos maestros, que habían aprendido el verdadero sentido de la filosofía, de amor a la sabiduría, no solo la transmisión del conocimiento.

Se notaba al amor en la discusión de los temas de reflexión en sus clases y en la forma más libre de tratar lo que decía respeto a las metodologías, por ejemplo, no apuntaban la presencia en aula como criterio de evaluación, sino que decían que la verdadera Presencia que importaba era otra.

En el Máster en Filosofía, de 2010 hasta 2012, en la provincia de Bahía, lugar por sí solo ya bastante liberal, encontramos la misma didáctica anti mecanicista. Una formación un tanto "anarquista" (en el sentido más común del termino aquí, sin profundizar en su sentido y contexto político), pues, que ha sido inspiración para más tarde actuar también como maestra, según los mismos principios humanistas yliberales.

Como maestra de Filosofía, han sido seguidos estos propósitos, reforzados con la

idea metodológica, por ejemplo, de que tampoco las notas importaban para el sistema evaluativo, pues todos tendrían la nota de siete a nueve garantizada, ya que siete era el mínimo para aprobar y no había intención de suspender a nadie, pero que tampoco tendrían un diez de forma fácil.

El hecho es que esas notas, el "diez" representaba un ideal a ser alcanzado y, para ello, habría que luchar, saliendo del esquema de "memorizar", "repetir", aprendiendo, de hecho, a activar el pensamiento crítico y libre. Era como ejercer una "mayéutica socrática", hacer el parto de las ideas, ayudar a dar vida, hacer bailar los pensamientos ya existentes en cada uno, valorando los saberes subjetivos, sin comparaciones o modelos pre-instaurados.

Durante cinco años ha funcionado muy bien ese camino de enseñanza/aprendizaje a través de la libertad. De 2013 hasta 2017, ha sido el tiempo de la actuación como maestra, hasta empezar los estudios doctorales y venir a España[2], momento de abrir la "caja de Pandora" y encontrar límites y sombras en una existencia dividida y confusa, conforme tratamos anteriormente.

No obstante, en el doctorado el aprendizaje sigue también el camino de los sueños, de la gratitud, de la pasión, de la vitalidad, sobre todo, por la suerte (o destino) y honor de haber encontrado una maestra que sigue los mismos principios de lucha, amor y respeto, que transmite en su propio estado de ser la trascendencia necesaria para vivir estas ideas, más allá de los conceptos y teorías. Y echo de menos volver a actuar como maestra con el equipaje más lleno para el próximo "viaje".

Así ha sido la trayectoria de alguien que siempre buscó pensar la danza, bailar la

[2] Aunque matriculada en el Doctorado desde 2015, solo ha sido posible llegar en España en 2017, cuando realmente se empezó a desarrollar la tesis propiamente dicha, antes solo un proyecto de investigación. Eso se debe a motivos también socio-políticos, por las dificultades burocraticas y económicas como condiciones para realizar el viaje, que también da sentido a pensar el tema de la improvisación como una búsqueda de libertad.

filosofía, pensar y bailar la vida, vivir de forma crítica y estética, creyendo en el destino, en los encuentros, en los caminos trazados por el dios Shiva, con las infinitas posibilidades de movimiento.

Así se presentan mis motivaciones para investigar sobre la improvisación en la danza con una ética aplicada a la enseñanza y aprendizaje de la danza y la filosofía, pero también enseñanza y aprendizaje de la vida misma, participando de la construcción por un mundo mejor, una sociedad más justa, haciendo valer el breve pasaje por este planeta.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Conforme diremos mejor adelante, en el marco metodológico, esta tesis se desarrolla en el ámbito teórico, con énfasis en el método de revisión bibliográfica. Así, nos parece relevante destacar las principales líneas de lectura para esta investigación.

Partiendo del tema de la improvisación en la danza contemporánea, con despliegues a una comprensión de la misma como método filosófico-simbólico de aplicación pedagógica en la educación, la tesis recorre algunos caminos temáticos diferentes. Esos caminos van desde la filosofía, pasando por el arte de la danza, hasta llegar a la pedagogía.

Hemos encontrado, por lo tanto, estudios semejantes que nos sirven de base, como las investigaciones, convertidas o no en libros, que hemos citado o consultado como fuentes secundarias.

En ese ámbito, podemos destacar la tesis doctoral de Elvis Guzmán Minier, titulada *La danza contemporánea: el cuerpo del bailarín como filósofo*, con dirección de Marifé Santiago, defendida en 2016; y la tesis de Isabel Murciano Fernández, titulada *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico contemporáneo*, también con dirección de Marifé Santiago, defendida en 2015 y convertida en libro, con el mismo título y nombre de autora como Isabel Arance, en 2017, ya en tercera edición en 2019, por la editorial Cumbres.

Esos dos trabajos son importantes en la relación de tema común con parte de nuestra tesis, en lo que respecta a la relación entre filosofía y danza, y porque son también tesis, de la misma universidad y directora que la nuestra. Son trabajos, por lo tanto, cuya relación con el nuestro es más cercana.

De otro lado, aún en el ámbito de la relación entre filosofía y danza, destacamos otros trabajos de investigación, pero ya de otras universidades, como el libro de Ibis

Albizu, *Entreactos: ensayos de filosofía y danza* (Ed. Cumbres, 2017), resultado de sus investigaciones doctorales en la Universidad Complutense. Ya los trabajos de Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea* (Ed. Universidad de Salamanca, traducido de los originales franceses en 2011), y de Zulai Macias Osorno (Universidad Nacional Autónoma de México), *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea* (Ed. Artezblai, 2009), se concentran esencialmente sobre el tema de la danza contemporánea, pero con un fondo filosófico, sobre todo el de Louppe, que es de extrema importancia para nuestra investigacion también.

Respeto a la filosofía propiamente, regresamos un paso y referimos las principales fuentes a nuestra investigación con lecturas iniciadas en el Máster en Filosofía, con énfasis en el pensamiento de Merleau-Ponty, especialmente la *Fenomenología de la percepción*, pero también casi toda su obra. Por eso esos libros son citados en portugués, con una traducción propia al español, pues inicialmente manejamos las traduciones al portugués de dichas obras.

Igualmente en el contexto de la fenomenología, recorremos a las obras de Husserl y Heidegger, con la importante tarea de acceder a las fuentes primarias y precursoras del tema; y de comentadores de este contexto fenomenológico como Paul Ricoeur y Jean-François Lyotard (estos últimos también con acceso primeramente a traduciones al portugués y traducidos por nosotros al español); bien como comentadores/estudiosos importantes de la obra de Merleau-Ponty, cuyas obras fueron consultadas en el original francés, como Renaud Barbaras, Etienne Bimbenet y Emannuel Saint-Aubert y con traducción nuestra al español.

Sobre la relación entre fenomenología y danza, destacamos la importancia de la autora Sheets Johnston, a la que, sin embargo, no enfatizamos en su obra directamente, por no perder el punto central de la cuestión, sino en el artículo de María Carmen

López-Sáenz, titulado "Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets Johnston", publicado en la revista *Arte, Individuo y Sociedad*, en 2018, que la autora relaciona con nuestro autor principal. La misma autora de este artículo tiene otro artículo importante para nuestra investigación sobre la relación entre Merleau-Ponty y María Zambrano, titulado "Merleau-Ponty y Zambrano: el 'logos' sensible y sentiente", publicado en la revista *Aurora*, en 2013.

Dichos artículos, y otros - como "Hacia una fenomenología de la danza: 'Intencionalidad co-encerrada' en ideas II", de Victoria Mateos de Manuel, publicado en la revista científica española *Eikasia* (2015), y "Pedagogía del cuerpo sensible: tacto y visión en la danza Contact Improvisation", de Maria Paz Brozas Polo, publicado en la revista científica brasileña *Movimiento* (2017) - encontramos desde buscadores como DIALNET, a través de las palabras-clave: "fenomenología y danza", "improvisación en la danza".

Otro portal de recursos bibliográficos utilizado ha sido el Google Scholar, para buscar tanto artículos como referencias de libros completos (también en formato pdf – como los libros de Nietzsche, por ejemplo - *Más allá del bien y de mal* y *El nacimiento de la tragedia* - que, ya conocidos y consultados en versión impresa, revisamos en el momento de la actual investigación en versiones digitales).

Sobre el tema de la improvisación en la danza específicamente, es donde reconocemos la mayor dificutad de encontrar fuentes de investigación. Encontramos los libros sobre danza contemporánea en general ya citados, como el de Louppe y Osorno, que citan algo sobre el tema; o el libro de Jaime Conde-Salazar, *La danza del futuro*, que con un lenguaje poético y metafórico permite aproximaciones sobre el tema; o incluso el libro del músico Stephen Nachmanovitch, *Free play: la improvisación en la vida y en el arte*; o, por último, la investigación de Paulo José Baeta Pereira, *A*

*improvisação integral na dança* (Universidad de Campinas - Brasil).

Aparte de estas obras principales encontradas sobre el tema, no hay más fuentes disponibles consideradas relevantes a nuestro tema de la improvisación en la danza, por eso accedemos también al contexto del teatro en ese punto, con autores como Artaud, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook. Para ellos, la improvisación ha sido no solo importante en sus dramaturgias como herramienta de creación, sino que han sido ellos mismos también precursores en la comprensión del uso de la improvisación tal como nos interesa tratar, como un acto político, una forma de cuestionar la sociedad y búsqueda de actuación libre en el mundo.

Este hecho parece convertir nuestra tesis en una investigación pionera en el tema de la improvisación en la danza contemporánea, sobre todo en su relación con la filosofía fenomenológica, especialmente en la fenomenología de Merleau-Ponty. O sea, encontramos fuentes de investigaciones anteriores que dialogan con algunos de los temas presentes en nuestra investigación, pero nada que una todos los temas que unimos aquí en este presente trabajo.

Por fin, relacionamos también el tema de la improvisación en la danza contemporánea desde una perspectiva fenomenológica con el tema de la educación, investigando fuentes de lecturas pedagógicas. En este punto, hacemos énfasis en las obras de Paulo Freire, Augusto Boal y Victoria Subirana, como ejemplos de dos maestros brasileños y una maestra española (por mantener la valoración de las naciones en que tenemos vivencia personal). Los tres autores presentan en común la idea de una educación libre, superando la relación entre opresores y oprimidos, que relacionamos con nuestro tema de la danza libre de la improvisación, que permite autoconocimiento y consciencia ética colectiva.

De este modo recorremos el camino investigativo de nuestra tesis, uniendo todos

sus temas pertinentes: filosofía, fenomenología, danza, improvisación, educación, y la relación entre todos ellos como un modo de ser en el mundo.

## HIPÓTESIS

Una lectura fenomenológica de la improvisación en la danza contemporánea, tomando como base fundamental la filosofía de Merleau-Ponty, permite pensar el arte como un modo de ser libre en el mundo. Libertad que hay que aprender porque es meta pero también es herramienta, lo que nos conduce a una reflexión natural acerca de la pedagogía como lugar para concebir la praxis de dichos principios.

## OBJETIVOS

1- Comprender que la fenomenología de Merleau-Ponty es una filosofía de lo sensible, con énfasis en el concepto de cuerpo, que ayuda a pensar en una "fenomenología de la danza contemporánea".

2- Comprender que con esa filosofía, y otras, se puede pensar la improvisación en la danza contemporánea como una forma de expresión libre.

3- Comprender que tratar del tema de la libertad en el arte de la danza consiste en la consideración del modo de ser en el mundo como un acto político, de compromiso ético, social y educativo.

4- Comprender que con tal compromiso social y educativo se puede pensar en una práctica de la improvisación como metodología filosófico-simbólica en la enseñanza, tanto de filosofía como de danza.

## MARCO METODOLÓGICO

La presente Tesis tiene carácter cualitativo, con enfoque en la metodología de revisión bibliográfica, bien como menciones a los aspectos metodológicos de observación privilegiada y autorreferencialidad, basados en la memoria de la vivencia práctica en la danza, desde Brasil.

Sobre la vivencia escénica, entonces, utilizamos los métodos de observación privilegiada y autorreferencialidad desde la práctica como bailarina contemporánea con participación en espectáculos y clases en diferentes modalidades de baile, del clásico al contemporáneo. Observación privilegiada en el sentido de que se estaba observando la práctica o escena dancística desde dentro, como participante, observando a sí misma y a los demás desde cerca, en clases y espectáculos presentados. Autorreferencialidad en el sentido de partir de esa observación privilegiada de sí misma, del propio cuerpo actuando con las herramientas dancísticas que en este trabajo nos interesa discutir.

Actualmente, asumimos una dificultad en compaginar lo teórico y lo práctico, por los desafíos culturales, de conocer el pensamiento y los espacios escénicos de la cultura española, aunque dentro de lo posible hemos hecho clases de danza, sobre todo danza contemporánea, aquí en España también. Así, mantenemos y renovamos la hermenéutica sensible que propone nuestro actual trabajo, cuya teoría en sí misma también ya genera una práctica, por el pensamiento vivo y consciente que se busca crear.

En lo que se refiere a la metodología de revisión bibliográfica, consiste en la lectura y análisis rigorosos de la bibliografía utilizada, buscando, de esa forma, el contenido histórico-filosófico de la cuestión y la elucidación de los conceptos fundamentales que involucran el tema presentado.

Hay una conocida escasez de bibliografía sobre investigaciones teóricas en el

tema de la danza o en sus relaciones con la filosofía que, sin embargo, en las últimas décadas empieza a tener más demanda, por la retroalimentación entre sociedad y pensamiento, gran motor de la cultura.

Sobre todo, hay una escasez de bibliografía en el idioma español sobre dichos temas, dato que nos hace buscarlas todavía más, como forma de valorar la cultura española, bien como la cultura brasileña, a fin de tornar vivas nuestras propias raíces, para desarrollar un pensamiento vivo sobre un arte vivo: la práctica en la teoría, pues. Por eso no accedemos tanto a bibliografías en otros idiomas, aunque reconocemos su importancia y también lo hacemos.

Hemos usado algunas lecturas en el idioma portugués, con el ejercicio de una traducción propia, para los textos que no hemos encontrado en el idioma castellano, manteniendo el propio título de la obra en portugués. En los textos mencionados en portugués, aunque haya traducción en español, hemos también hecho el ejercicio de una traducción propia, que nos parece buena herramienta hermenéutica, por buscar el sentido tal como lo entendemos. No obstante, en esos textos, hemos mantenido el título que ya existe en la traducción española.

A pesar del esfuerzo de traducción propia y de revisión del idioma castellano, queremos disculparnos y rogar la comprensión por la permanencia de posibles fallos, tanto a nivel de ortografía y gramática, como a nivel de las normas técnico-académicas. Hay una “ontología del lenguaje”, tal como se ha dicho en la justificación/motivación, que hace que, no teniendo ese idioma como nativo, algo siempre se escapa, incluso poniendo toda la atención y devoción.

También es importante destacar que a diferencia de la común tendencia metodológica de análisis riguroso de otras tesis doctorales, que entendemos ser importante por la confrontación de datos y del propio lenguaje característico de las tesis,

preferimos, en nuestro trabajo, accederlas más en forma de consulta con el propósito metodológico de ser fieles a nuestro tema de la improvisación, con la intención de mantener la originalidad, sin el riesgo de cualquier sospecha de "copia" o "contaminación" lingüística.

Por otro lado, con las lecturas de las obras fundamentales al desarrollo de la investigación, asumimos el riesgo de actuar de forma contraria, con cierto exceso de citas, tanto respecto a las fuentes primarias como a las secundarias. El hecho es que consideramos que hay voces que no podemos callar, hay sentidos que no podemos ocultar, hay sincronicidades que no podemos disfrazar. Manifestamos esos ecos con orgullo, por no constituir nuestro trabajo un pensamiento en total soledad, por compartir saberes, sociabilizar sabidurías con esas "grandes gentes", aunque nosotros, "productores de tesis", artistas, escritores, también lo podamos ser.

No es contradicción, por lo tanto, que, por un lado, no nos enfoquemos en el análisis bibliográfico de otras tesis y, por otro lado, citemos casi exhaustivamente el pensamiento de otros autores, pues todos somos constructores de ideas importantes, solo que los autores más antiguos, por así decir, merecen el propio reconocimiento histórico por permitirnos seguir el mismo camino. Y si es una contradicción tal "desequilibrio" bibliográfico, también asumimos esa posibilidad.

Además nos parece válido señalar, entonces, sobre dichos ecos, que nos hemos permitido, ahí sí, una cierta "contaminación positiva" de algunos textos expuestos de las fuentes primarias, por lo que se podrá notar, por ejemplo, una tonalidad merleau- pontyana cuando tratamos de la obra de Merleau-Ponty, o una cierta tonalidad zambraniana cuando citamos a María Zambrano. Muy lejos de asumir la calidad literaria de esos genios de la filosofía, solamente destacamos que, a veces, se hace

imposible no dejarse influir automáticamente por sus conceptos y estilos, sin perder el

hilo propio que conduce nuestro tema presentado.

Respeto al recurso utilizado de “recapitulación” al final de cada capítulo, explicamos que su elección ha sido por el motivo de tratarse la tesis de temas profundos y con varios caminos de diálogo, a veces partiendo del eje filosófico-fenomenológico, a veces del fenómeno de la improvisación en la danza como forma dancística o como método ético de actuación educativa. Entonces, para no perder el hilo de comprensión central de los temas investigados, recapitulamos cada paso, para empezar el siguiente recordando siempre de dónde partimos y a dónde queremos llegar, cuyo tema de la educación tiene en ello los principales avances, para presentar puntos importantes sobre el tema no desarrollados a lo largo de los capítulos.

Ya en las conclusiones, tras rescatar los objetivos e hipótesis de la tesis, en especial referente al último objetivo expuesto, respecto a la actuación de la idea de improvisación en la educación, tratamos de una “metodologia del amor y respeto”, con influencia del término de la directora de esta tesis, que se refiere a “metodologías del respeto”, a lo que añadimos la idea de amor, pues entendemos que una práctica pedagógica ética debe rescatar esos valores básicos.

Referente a las normas técnico-academicas de citación, senãlamos que no seguimos el formato español convencional de APA, sino el formato de “notas a pie de página”, por una preferencia personal desde la tradición filosófica elegida, que la suele utilizar también. Utilizamos el mismo formato elegido de inicio al fin.

En general, por lo tanto, en nuestro marco metodológico, intentamos mezclar estrategias, más que metodologías, para, quizás, osar elaborar una “metodología propia”, asumiendo nuestro pensamiento sobre la relación entre improvisación y expresión libre, tal como aquí defendemos, también en la relación entre forma y fondo.

Intentamos asumir lo que decimos en la forma de decirlo, como apertura a una estética

auténtica y original en conexión con la propia vida, igual que entendemos en el fenómeno del arte de la danza.

Obviamente, tal intento de llegar a una metodología propia parte de otros avales metodológicos, aparte de los ya citados métodos de observación privilegiada, autorreferencialidad y, principalmente, revisión bibliográfica. Se trata de avales "formales", que se convierten en métodos, formas de describir los contenidos, estrategias de acceso al campo teórico tratado, tales como: la hermenéutica, la simbología (incluyendo las metáforas), e, incluso, la "razón poética" zambraniana, que era un método en su obra y nos sirve de base para la nuestra.

En lo que respecta a la producción académica resultante de la investigación, actualmente tenemos un artículo, sobre la filosofía de María Zambrano, ya aceptado para ser publicado en breve en la revista científica *Danzaratte,*del Conservatorio Superior de Danza de Málaga.

Aunque el enfoque teórico de nuestra investigación sea en la filosofía del francés Merleau-Ponty, elegimos publicar un artículo sobre la relación entre el tema de la danza y la filosofía de la filósofa, titulado "María Zambrano y una filosofía que baila". Eso por privilegiar una perspectiva geográfica y de género en este momento, o sea, tratar de una filósofa mujer y de España, tierra donde elegimos desarrollar los despliegues actuales de nuestro pensamiento-acción.

Destacamos, también, que en la bibliografía utilizada, presentada al final de la tesis, no hacemos dos apartados, uno para fuentes primarias y otro para fuentes secundarias, y tampoco hacemos dos apartados para diferenciar libros de artículos, como hemos visto en otras tesis consultadas. O sea, presentamos conjuntamente las fuentes primarias, secundarias y artículos en la bibliografía general.

Lo que sí presentamos separadamente en la bibliografía final son las páginas

web a las que se ha accedido, así como los recursos filmográficos utilizados, específicamente tres películas: *Nós que aquí estamos por vós esperamos* (de Marcelo Masagão, Brasil, 1999); *Las sufragistas* (de Sarah Gavron, Inglaterra, 2015); *Katmandú, un espejo en el cielo* (de Icíar Bollaín, España, 2011).

Elegimos estas películas porque, a lo largo de nuestra investigación, surgían películas que iban siendo un reflejo, en imágenes cotidianas, de lo que se estaba buscando. Las tres han funcionado, en nuestra tesis, como si fueran artículos y, al tiempo, como estímulos para continuar. Razones, pues, que tiene que ver con el pensamiento y también con el sentimiento. La primera con la cuestión histórica, poéticamente presentada por el director que cuenta la historia del siglo XX; la segunda con la cuestión de género, que cuenta un importante momento de la evolución de la lucha feminista; la tercera con la cuestión educativa, con la conversión al cine de la historia real de la educadora española Victoria Subirana.

En cierto modo, entonces, esas tres películas representan el camino de los objetivos trazados en esta tesis, de incorporar la idea y práctica de la improvisación en la danza contemporánea a una forma de ser libre en el mundo, cuestionando las tradiciones y buscando formas más éticas de actuación. O sea, como no nos limitamos a comprender la danza como arte puramente escénica, accedemos a esos recursos fílmicos con películas que incluyen otros temas transversales de nuestra investigacion y no películas sobre danza exactamente.

Por fin, nos parece relevante señalar también la elección de los dos poemas utilizados como epígrafes para separar la primera y segunda parte de la tesis. El primer poema, de Gioconda Belli, ya lo conocíamos en tradución al portugués, desde Brasil, y lo escuchamos en una conferencia sobre arte y género en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) en el año de 2020, reafirmando la intención de utilizarlo en

la tesis, por su profundidad, belleza y sintonía con la perspectiva de género que queremos aportar en todo el contenido expuesto en nuestra investigación.

Esta perspectiva de género se define a partir de algunos factores, por ejemplo: con el uso del masculino y femenino, es decir, lenguaje inclusivo; con la importancia atribuida a figuras femeninas de la danza y de la filosofía; con el cuidado de no generalizar en masculino, poniendo siempre el nombre completo del autor o autora en la bibliografía, intentando crear una genealogía más que una cronología, de modo que al establecer hilos conductores no siempre canónicos, aportamos otros itinerarios para el pensamiento que amplían el campo del mismo. Y en el afán de ir al detalle, y de que ese matiz se convierta en un hilo para recorrer en otro modo de tratar de abundar académicamente hablando. La perspectiva de género es una metodología académica con amplísimas repercusiones sociales. Ese ángulo nunca lo debemos olvidar.

Volviendo a la justificativa de elección de los poemas como epígrafes, decimos que el segundo poema, de Rumi, poeta y coreógrafo persa, lo encontramos leyendo el maravilloso libro del músico Stephen Nachmanovitch, *Free play: la improvisación en el arte y en la vida* (que también citaremos en el capítulo tres de la tesis). Elegimos este poema por su belleza y el "carácter misterioso" atribuido a la danza y por permitir agregar también una reflexión sobre la cuestión de género, dado que trata del "hombre que baila", pero queremos añadir la ide de la "mujer que baila", tal como se ve en el inicio del capítulo cuatro, después de haber citado el poema en su forma original, en el inicio de la segunda parte de la tesis.

Esos son los principales recursos que definen el marco metodológico de esta investigación.

## MARCO TEÓRICO

### INTRODUCCIÓN

Entendiendo la tesis a partir de la hipótesis de que hay un fondo de aplicación educativa en la comprensión de la práctica de la improvisación en la danza contemporánea, enfocamos su construcción a partir de lecturas fenomenológicas y humanistas, que permiten pensar el fenómeno del arte y de la vida misma como un derecho inclusivo, de acceso general.

Tal como hemos descrito en la justificación, nuestra trayectoria parte del hecho artístico y pedagógico, que nos lleva a tal elección bibliográfica. Como ejemplo de esto, podemos describir el resultado de la vivencia como maestra con una carta que ha sido recibida de los primeros alumnos de Filosofía en un colegio, con edad entre dieciséis y dieciocho años, en un final de curso, en 2013. Rogamos que nos permitan compartir esta carta personal, porque consideramos que recoge las semillas, pero también los frutos buscados en nuestra tesis. La traducimos:

Querida profesora, necesitamos hablarte. Puede ser que estés cansada, fueran tantos los problemas de ese día. Fueran largas las horas de trabajo.
Pero pensamos que esta es una oportunidad ideal para agradecerte por todo lo que haces por nosotros, por todo lo que nos ha enseñado en clases y también por todo lo bueno que tu postura seria, honesta y ética sugiere a nosotros.
Creemos que tu vida sea bastante complicada, con tantas cosas que enseñar, tantas evaluaciones que corregir, toda la preocupación en saber si tus enseñanzas fueran asimiladas… Creemos que sean pocas las profesiones que exijan tanto de alguien como el Magisterio, pues su tarea no termina cuando termina la clase y eso torna su función un verdadero sacerdocio, ¿No?
Sabemos que, a veces, no sabemos reconocer tu esfuerzo y tu dedicación y, así, pedimos perdón. No es por mal, créenos. Pero, este día nos parece una buena oportunidad para que, con corazones abiertos, podamos pedirte disculpas. Por las conversaciones paralelas, por las peleas, en fin, por todas las veces que pasamos de los limites.
Siempre oímos decir que la vida del profesor es un sacrificio: mucho trabajo, mucho estrese, poco respeto y poco dinero. Pero, queremos que esta carta toque tu corazón y tu mente como una luz al final del túnel, como una renovación de esta tu esperanza latente de que, un día, finalmente, el mundo sabrá reconocer el valor de tus palabras, de tu arduo, noble y sagrado trabajo.
Sabes, traemos mensajes de mucha gente. Hubo alguien que practicó una buena acción

y dijo que ha sido por tu ejemplo. Otro que tuvo una vida de éxito y dijo que fue porque tus lecciones permaneceron. Otro que superó el dolor y dijo que el recuerdo de tu coraje le ayudó. ¡Y todos decimos que eres importante, que tu presencia en la educación es fundamental!
Tienes en las manos una gran arma, ¡!tus alumnos!!
Decía alguien: la tristeza de la despedida es necesaria para que haya la alegría del rencuentro.
Entonces, profesora, dejamos nuestros sinceros agradecimientos y esperamos que dónde estés, ¡seas muy feliz! Y sepas que siempre iremos recordarnos de tu persona y de tus clases que nos van a ayudar mucho. Y que, en el futuro, cuando la señora estés en el público, viéndonos recibir certificados de médicos, abogados, físicos, ingenieros, ahí sí podrás llorar, pero llores de orgullo porque si eso estará pasando, será gracias también a ti.

Estos recuerdos llenan el corazón de alegría, esperanza y certeza de seguir en el camino correcto, cumpliendo la misión de la vida. El mismo afecto ha sido repetido por alumnos en la Universidad, con clases de Filosofía en cursos de Administración y Servicio Social, bien como por los alumnos de danza, más tarde, en espacios independientes y ONGs.

Con la danza, la experiencia ha sido más como alumna y artista que como profesora, pero, del mismo modo, de ambos lados, encontramos personas especiales con quienes compartir sabiduría y búsqueda genuina, no solo conocimiento. Gente que comprende las singularidades del cuerpo, que abre espacio a la escucha de sí y del otro, que, en fin, entiende que un cuerpo que se mueve, que quiere bailar, es una historia de vida y no una unión de huesos, carnes y articulaciones.

Basamos esas reflexiones referentes a la educación en proyectos pedagógicos y artísticos desde Brasil y España, como los de Paulo Freire, Augusto Boal, brasileños, y Victoria Subirana, española, por enfocarnos en nombres que permiten una identificación directa a nuestro tema.

Los describimos brevemente en esta Introducción del Marco Teórico general, con la intención de marcar el tono de esta investigación. Aunque el tema acerca de la

Educación no sea detalladamente desarrollado en los capítulos, es el bajo continuo de toda la tesis, lo que la sustenta de un modo simbólico. Por eso, cada recapitulando lo traerá a colación, de cara a que no olvidemos que, en nuestro caso, el objetivo final de esta tesis está enlazada con los temas que se investigan en ella, y que funcionan como aval y herramientas metodológicas para alcanzarlo. Por eso, queremos aportar, en este momento, las experiencias y teorías pedagógicas que querríamos que nos acompañaran, y que han sido impulso para nuestra Tesis Doctoral, elegidos, como se podrá comprobar, por la cercanía con la actitud fenomenológica (aunque no se vinculen, directamente, a la misma) y, por tanto, al relato en torno a la improvisación en la danza como modo de abordarla.

Paulo Freire, en su *Pedagogía del Oprimido* ofrece importantes recursos para pensar una educación libre y entender aspectos de la sociedad brasileña, que se extiende a la sociedad en general. En la introducción de tal obra, Ernani Maria Fiori afirma que "Paulo Freire es un pensador comprometido con la vida; no piensa ideas, piensa la existencia"[3]. Se puede decir que, con una visión marxista, Freire busca una pedagogía de superación de la lucha de clases, en que oprimidos y opresores tengan consciencia de sí y del otro, para actuar de forma libre. "La pedagogía del oprimido es, pues, liberadora de ambos, del oprimido y del opresor. Hegelianamente diríamos: la verdad del opresor reside en la consciencia del oprimido"[4].

De tal modo, en el proyecto pedagógico de Freire, la alfabetización es más que aprender a manejar letras y palabras, se trata de "aprender a escribir su vida, como autor

[3] FREIRE, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 2012, p. 9.

[4] Idem, p. 9.

y como testigo de su historia; biografiarse, existenciarse, historicizarse”[5]. Así, la pedagogía puede ser considerada como antropología, pues consiste en conquistar la forma humana, con consciencia de su movimiento dialéctico en la historia. Sobre tal dialéctica, quizás sea mejor atribuir a tal pedagogía la idea de ambigüedad del cuerpo consciente, lo que confiere un lenguaje fenomenológico a la teoría y práctica del pedagogo, tal como dicho en la introducción de la obra. “Reencontrarse como sujeto y liberarse es todo el sentido del compromiso histórico. Ya la antropología sugiere que la ‘praxis’, si es humana y humanizadora, es ‘práctica de la libertad’”[6]

Aún en la introducción de la obra, se dice que en sus tres años de exilio en Chile, el miedo a la libertad hizo Paulo Freire asumir como tarea de la pedagogía el desarrollo de la consciencia crítica de forma anárquica y, por lo tanto, radical. Tal radicalidad se compromete en insertarse en la realidad para transformarla. “Si, como afirmáramos, la sectarización es lo propio del reaccionario, la radicalización es lo propio del revolucionario”[7]

Ya en las palabras de Freire, la justificación de la Pedagogía del Oprimido se da a través de la consciencia de que nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo, sino que los seres se liberan en comunión. “Ahí radica la gran tarea humanista e histórica de los oprimidos: liberarse a sí mismos y liberar a los opresores”[8]. El hecho es que deteniendo el poder, los opresores no tienen consciencia de liberación, por lo que cabe a los oprimidos hacerlo, superando toda la condición contradictoria en que se encuentran “[…] que esta superación sea el surgimiento del hombre nuevo, no ya opresor, no ya

[5] Idem, p. 10.

[6] Idem, p. 17.

[7] Idem, p. 27.

[8] Idem, p. 32.

oprimido, sino hombres liberándose”[9], en el sentido de ser humano, pues las mujeres somos fundamentales en esa lucha.

El oprimido que quiera imitar el opresor no resuelve la cuestión, pues termina en una “autodesvaloración”. Así, la verdadera forma de liberación termina por asumir formas de acción rebelde, de un liderazgo revolucionario, en una co-intencionalidad, o sea, consciencia de los dos lados de la lucha y búsqueda no por vencerla, manteniendo la competencia, sino por liberarla por completo, de la propia situación de disputa, para que ambos lados encuentren la consciencia de liberación. “La acción política, junto a los oprimidos, en el fondo, debe ser una acción cultural para la libertad, por ello mismo, una acción con ellos”[10]

De este modo, la consciencia propuesta en la pedagogía freireana alcanza el nivel de una *Pedagogía de la autonomía*, título de su otra obra en que describe lo que sería ya la fase de liberación de la relación de oprimidos-opresores. Se trata de una pedagogía fundada en la ética, en el respeto, en la dignidad, para la autonomía del educando. Tales valores involucran la idea de solidaridad, basada en la ética universal del ser humano, cuya realización total quizás implica una utopía, pero que también se acepta que “esa dimensión utópica tiene en la pedagogía de la autonomía una de sus posibilidades”[11].

Siguiendo un lenguaje fenomenológico, Freire destaca que en su pedagogía se trata de la consciencia del ser en el mundo, pero más que eso, de la presencia en el mundo, con el mundo y con los otros, idea bastante heideggeriana, con la retomada de la presencia, el *Dasein*, aunque el pedagogo no menciona el filósofo. El pedagogo afirma:

---

[9] Idem, p. 45.

[10] Idem, p. 54.

[11] FREIRE, Paulo. *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI, 2012, p. 13.

“Como presencia consciente en el mundo, no puedo escapar a la responsabilidad ética del modo en que me muevo en el mundo”[12].

Tal como defendemos, la idea de práctica educativa estaría “más allá de la pedagogía”, pero que con los principios de la pedagogía de Freire, estaría en su pedagogía misma, no necesitaría estar más allá, pues se trata de una pedagogía ya con sentido más amplio de enseñanza-aprendizaje, involucrado en el sentido de existencia. Así, Freire afirma que no hay docencia sin “discencia”, que quien enseña aprende al enseñar y quien aprende enseña al aprender, como en el proceso natural de la vida, en que estamos aprendiendo y enseñando todo el tiempo, en las relaciones humanas. “Cuando vivimos la autenticidad exigida por la práctica de enseñar-aprender participamos de una experiencia total, directiva, política, ideológica, gnoseológica, pedagógica, estética y ética, en la cual la belleza debe estar de acuerdo con la decencia y con la seriedad”[13]

Describiendo las exigencias de su método pedagógico, Freire expone nociones fundamentales para defender una educación para la autonomía. Él entiende que enseñar exige rigor metódico, pues no se trata de solo enseñar contenidos, sino también enseñar a pensar correctamente. En sus palabras:

> El intelectual memorizador, que lee horas sin parar, que se domestica ante el texto, con miedo de arriesgarse, habla de sus lecturas como si las estuviera revitando de memoria – no percibe ninguna relación, cuando realmente existe, entre lo que leyó y lo que ocurre en su país, en su ciudad, en su barrio – Repite lo leído con precisión pero raramente intenta algo personal. Habla con elegancia de la dialéctica pero piensa mecanicistamente. Piensa de manera equivocada. Es como si todos los libros a cuya lectura dedica tanto tiempo no tuvieran nada que ver con la realidad de su mundo. La realidad con la que tienen que ver es aquella idealizada de una escuela que se vuelve cada vez más un dato, allí, desconectado de lo concreto.[14]

[12] Idem, p. 20.

[13] Idem, p. 26.

[14] Idem, p. 28, 29.

Educar y ser educado verdaderamente sería, por lo tanto, reconocer la belleza de estar en el mundo y con el mundo, conociéndolo y interviniendo en él, como seres históricos, pues nuestro conocimiento del mundo tiene historicidad, según Freire, a que estamos de acuerdo. Tal como problematizaremos en el capítulo uno de esta tesis, la noción de historia es entendida como algo más allá de la sucesión de los hechos, pues el ahora mismo ya es histórico, con el presente efímero que nunca se repite por no ser igual y siempre se repite por constituir el transito del tiempo. A esos aspectos se sumaría otras definiciones de los principios de la pedagogía de la autonomía freireana, las de que enseñar exige crítica y estética, pues tales concepciones no son banalmente concebidas, depende de un ejercicio filosófico rico de reflexión.

Otros principios de tal pedagogía y que nos ayuda a pensar esa propuesta de práctica educativa autentica y autónoma, sería que enseñar exige la corporificación de las palabras en el ejemplo y que también exige riesgo, asunción de lo nuevo y rechazo de cualquier forma de discriminación. "A mí me da pena y no rabia, cuando veo la arrogancia con que la blanquitud de las sociedades donde se hace eso, donde se queman iglesias de negros, se presenta ante el mundo como pedagoga de la democracia. Pensar y hacer de manera errada, por lo visto, no tienen en efecto nada que ver con la humildad que el pensar acertadamente exige"[15]

Humildad, pues. Palabra clave del método freireano y de lo que defendemos en este punto pero también hemos defendido en toda esta investigación, para pensar una forma libre de bailar, enfocada en la consciencia de sí, sin demasiadas preocupaciones con los juicios ajenos y la jerarquía en la transmisión del saber, basada en una tradición moral arruinada. Así, la educación libertaria se reconoce como una forma de

[15] Idem, p. 37.

intervención en el mundo.

No puedo ser profesor si no percibo cada vez mejor que mi practica, al no poder ser neutra, exige de mí una definición. Una toma de posición. Decisión. Ruptura. Exige de mí escoger entre esto y aquello… Soy profesor a favor de la lucha constante contra cualquier forma de discriminación, contra la dominación económica de los individuos o de las clases sociales. Soy profesor contra el orden capitalista vigente que inventó esta aberración: la miseria en la abundancia. Soy profesor a favor de la esperanza que me anima a pesar de todo. Soy profesor contra el desengaño que me consume y me inmoviliza. Soy profesor a favor de la belleza de mi propia práctica, belleza que se pierde si no cuido del saber que debo enseñar, si no peleo por este saber, si no lucho por las condiciones materialistas necesarias sin las cuales mi cuerpo descuidado, corre el riesgo de debilitarse y de ya no ser el testimonio que debe ser de luchador pertinaz, que se cansa pero no desiste.[16]

Estos son los valores para una educación libre, para una aplicación práctica del hecho de bailar libre y ser libre. Se trata de seguir en constante aprendizaje de dichos valores y enseñar cada vez con más consciencia y amor los mismos valores: tolerancia, respeto, solidaridad, persistencia, criticismo, apertura, entrega, esperanza, justicia, esos son los verdaderos saberes para la práctica de la libertad, no sólo ciencia y técnica.

La educación, por lo tanto, es también ideológica: “Hace un siglo y medio Marx y Engels pregonaban a favor de la unión de las clases trabajadoras del mundo contra la explotación. Ahora se hace necesaria y urgente la unión y la rebelión de la gente contra la amenaza que nos acecha, la de la negación de nosotros mismos como seres humanos sometidos a la ‘fiereza’ de la ética del mercado”[17]

Con Paulo Freire encontramos herramientas fundamentales para la reflexión sobre una educación libre y la valoración de nuestra cultura brasileña, teniendo en él un importante intelectual que representa la riqueza de este país, refutando los prejuicios sobre el Tercer Mundo. Otro intelectual y artista, cuyo pensamiento y obra de extremo

[16] Idem, p. 97.

[17] Idem, p. 120.

valor nos ayuda a consolidar tal comprensión, es Augusto Boal, que sigue la línea freireana de reflexión y actuación.

En la obra *Estética del oprimido,* Boal describe su método teatral con el objetivo de ejercitar el pensamiento político, social y estético de los oprimidos y estimular la búsqueda de una sociedad sin opresores. Tal método conocido como Teatro del Oprimido se aplica en decenas de países, y está basado en valores éticos y solidarios, que busca intervenir en la realidad de manera concreta, despertando conciencias a fin de transformar a simples consumidores en ciudadanos capaces de producir cultura, con consecuencias individuales y sociales.

El Teatro del Oprimido se desarrolla, de forma práctica, en un formato de teatro de Arena, con herencia de las estructuras de palco creadas por Grotowski, en que se rompe con el palco a la italiana y ya no hay separación entre público y artista. De ahí, los aspectos filosóficos de la propuesta de Boal de que se trata de descubrir en cada ciudadano un artista. El ámbito social de su obra, entonces, confiere a su estética aspectos originales, como su destaque referente a la relación entre el pensamiento sensible y el pensamiento simbólico en la creación artística. Según él, la unión de ambos pensamientos posibilitaría la transformación de una falsa democracia en una democracia real.

> Como ciudadanos, antes que nada, y como artistas por vocación o profesión, tenemos que entender que únicamente a través de la contracomunicación, de la contracultura de masas, del contradogmatismo, únicamente a favor del dialogo, de la creatividad y de la libertad de producción y transmisión del arte, del pleno y libre ejercicio de las formas humanas de pensar, únicamente así será posible la liberación consciente y solidaria de los oprimidos y la creación de una sociedad democrática: en su sentido etimológico, ya que, históricamente, la democracia jamás ha existido. Acaso trocitos de ella.[18]

[18] BOAL, Augusto. *La estética del oprimido*. Barcelona: Alba, 2012, p. 26.

El teatro, en ese sentido, es la forma como Boal encuentra de practicar la libertad y la autonomía, es su forma de ser en el mundo, consciente y despertando consciencias. "En algún momento escribí que ser humano es ser teatro. Debo ampliar el concepto: ¡ser humano es ser artista! Arte y Estética son instrumentos de liberación"[19]. Contra las formas modernas de garantizar las actividades humanas obligatorias, como la educación y la salud, basadas en la pura búsqueda de lucro, Boal insiste que es necesario posicionarse, buscar medios de transformación de este sistema, cuyo arte y estética tienen un importante papel en dicha innovación social. "Arte es el objeto, material o inmaterial. Estética es la forma de producirlo o percibirlo. El Arte está en la cosa; la Estética, en el sujeto y en su mirada"[20]

Ampliando, pues, la noción clásica de estética, Boal propone reflexiones relevantes a nivel social. Partiendo de la definición de la palabra estética por Baumgarten (después de su origen griego como *aisthetós*, como lo que es perceptible por los sentidos), la entiende como la "ciencia del conocimiento sensible", esto es, la organización sensorial del caos, a que Boal contesta que tal organización solo puede ser realizada por el Pensamiento Sensible, dinámico y fluido, y no por un pensamiento estático.

Así, "la Estética no es la ciencia de lo Bello, como se suele decir, sino la ciencia de la comunicación sensorial y de la sensibilidad. Es la organización sensible del caos en que vivimos, solitarios y gregarios, intentando construir una sociedad menos antropofágica"[21]. Con esa noción ampliada de estética, entonces, Boal propone en su Estética del Oprimido, un arte pedagógico imbricado en la realidad política y social,

[19] Idem, p. 27.

[20] Idem, p. 31.

[21] Idem, p. 43.

capaz de luchar contra la opresión, sin ser opresor. Igualmente a lo reflexionado con Freire, con Boal también se presenta la condición utópica de dicho proyecto, por lo que él comenta que: "si intentar alcanzar esta sociedad es una utopía, no importa… Avanzar en esa dirección no es utópico, es una opción ética".[22]

El sentido de antropofagia anteriormente mencionado merece una revisión detallada. Originado en un importantísimo momento cultural brasileño, dicho concepto revela la propia condición de la lucha de clases, en que, socialmente, debería ser superado, pero culturalmente, debe ser resignificado, como un "comer la cultura ajena", en un interés de aprendizaje en desarrollar y valorar la propia cultura.

> La antropofagia cultural, por otro lado, es un deber ciudadano. En Brasil, fue propuesto por Oswald de Andrade en la Semana de Arte Moderno de 1922, y bautizado por Tarsila do Amaral. ¡En lenguas indígenas, Abaporu, el título de su cuadro más famoso, significa hombre que come hombre! Podemos comer la cultura ajena, devorarla como ciertas naciones indígenas devoraban a sus enemigos, creyendo que con su carne y su sangre se robustecerían. Para ellos, este manjar caníbal era una esperanza vana, un placebo carnal; para nosotros, metafóricamente, es una certeza. El propio Picaso 'canibalizó' el arte africano y, a su modo, Gauguin, el de Tahití. Si ellos pueden, ¿por qué no los demás?[23]

De ahí se puede pensar con Boal la idea de subjetividad del arte, pues, aunque estamos siempre lanzados en el mundo y mezclados en sus sentidos, hay algo particular que debe ser preservado, configurando motivos y estilos propios en el hacer artístico y en la propia existencia, en constante flujo. Boal afirma: "no soy: estoy siendo. Caminante, soy devenir. No estoy, vengo y voy. Dudo: ¿hacia dónde? Elijo mi camino, si puedo sigo callado, ¡si me obligan a ello! No hay un puerto seguro porque todos los puertos están en alta mar, y nuestro barco no tiene ancla. Navegar es necesario, pues navegar es vivir. Vamos a dejarnos de tonterías: ¡vivir es necesario, claro que sí! Es

[22] Idem, p. 48.

[23] Idem, p. 52.

placentero y útil” [24]

La utilidad de la vida, pues, parece ser el encuentro de la subjetividad con la intersubjetividad, ese eterno ejercicio de enseñanza y aprendizaje que se pretende que sea libre, en la construcción de una sociedad más justa. Una Estética del Oprimido, por lo tanto, es una Estética de la ciudadanía, en que se puede pensar en semejanzas entre el amor y el arte, pues amamos lo que somos y lo que proyectamos. “En el amor y en el arte, la única constante es la inconstancia. Al contrario de lo que se dice, el amor no es un encuentro: ¡es una persecución! Quien está siempre cambiando persigue a quien nunca es igual a sí mismo”[25]

Hay una subjetividad y también una objetividad en el arte, pues, en que es necesario ser creativo, inventar alternativas, porque, según Boal, todas las situaciones, aunque repetidas, son siempre nuevas. Ese flujo de la vida y de la creación exige un ritmo de entrega, en que el teatro pasa a ser una forma de revolución, bien como la danza, en lo que defendemos en este trabajo y da educación, en lo que tratamos en este punto, como una aplicación práctica de una forma de bailar libre, en la vida y en sus espacios de enseñanza.

Según el esquema del teatro de Boal, entonces, en el teatro de arena, espectadores y actores asumen su condición de artistas y ciudadanos, en que “crean un espectáculo que late en permanente movimiento, como la vida: *praxis-tron*. Hacemos *praxis-tron*, no *thea-tron*”[26]. La estética, en ese sentido, es un acontecimiento anterior a la entrada en escena del primero actor; este, “cuando entra, su cuerpo es pintura, escultura y danza. Cuando pronuncia su primera frase, sus palabras son poesía, idea y

[24] Idem, p. 148.

[25] Idem, p. 162.

[26] Idem, p. 240.

emoción. Su voz es música. Sus actos son los actos estéticos de un ciudadano”[27]

Conforme el constante flujo que es la propia vida, la Estética del Oprimido se revela como un tránsito, que sugiere esperanza y no conformismo. Diferente de modelos estéticos coercitivos, la estética de Boal propone una verdadera revolución en la cultura, con base en acciones concretas.

A esta nueva visión de la Estética la bauticé un día como Revolución Copernicana al contrario: somos, sí, el centro del universo del arte, porque somos nuestro centro, y no debemos temer invadir y pisar el medio del escenario, aun viviendo en la periferia de las ciudades, en los guetos de los excluidos y lejos del arte oficial, al que no debemos obediencia. Somos quien somos, y la vida es corta.[28]

La Estética del Oprimido es una propuesta que trata de ayudar a los oprimidos a descubrir el Arte, descubriendo su arte y descubriéndose a sí mismos. Como principal identidad los principios éticos y humanos, tal estética lucha contra todas las formas de opresión, por lo que Boal escribe: “Nosotros, que practicamos el Teatro y la Estética del oprimido, nosotros, que trabajamos por una sociedad sin oprimidos y sin opresores, queremos ayudar a hacer realidad las promesas utópicas de la Declaración universal de los derechos humanos”[29]

Finalizando la retomada a esa obra de Boal, mencionamos, todavía, su idea de educación, específicamente citada al final de la obra. Reflexionando sobre la relación entre educación, pedagogía y cultura, el dramaturgo destaca que la palabra “educar” viene del latín *educare*, que significa “conducir”. Educación significa, pues, transmisión de conocimientos incuestionables, lo que es cierto y necesario. La palabra “pedagogía”, a su vez, viene del griego *paidagogós*, que era el individuo, generalmente un esclavo,

[27] Idem, p. 240.

[28] Idem, p. 246.

[29] Idem, p. 255.

que caminaba con el alumno, ayudándole a encontrar la escuela y el saber.

Así, educación significa la transmisión de saberes existentes y pedagogía, la búsqueda de nuevos saberes. Sin embargo, Boal complementa tales ideas, a que estamos de acuerdo: "estas dos palabras no pueden disociarse, porque no podemos aceptar un saber paralitico, no investigador, ni descubriremos jamás nuevos saberes sin conocer los antiguos"[30]

Él concluye, entonces, que una verdadera educación pedagógica, que contribuya a la creación de una autentica cultura popular brasileña, debe incluir todas las formas estéticas de percepción de la realidad y de creación, como parte de la lucha contra la opresión en el propio arte, con las formas impuestas de "arte correcto" o la determinación de lo que es arte o no. "Tenemos que crear defensas contra la esclavitud estética que llevan décadas imponiéndonos - ¡la estética puede ser peligrosa! – Tenemos que descubrir nuestro rostro, escribir nuestra palabra y oír nuestra voz: ¡la estética puede ser liberadora!"[31]

Estamos totalmente de acuerdo a estos principios de liberación de relaciones de opresión, presentes en las obras de los brasileños Paulo Freire y Augusto Boal, que ha permitido también un rescate de nuestras raíces al volver a sus textos. Otra contribución importante para pensar una forma libre de educación es la de Victoria Subirana, descripta en la obra *Una maestra en Katmandú*[32].

Vemos la emocionante historia de esa mujer que lucha con todas sus fuerzas por desarrollar un trabajo educativo de calidad en una cultura totalmente contraria a tales

[30] Idem, p. 344.

[31] Idem, p. 347.

[32] Esa increíble historia fue adaptada al cine con la película: *Katmandu, un espejo en el cielo*, con dirección de Icíar Bollaín, en el año de 2011. Trailer disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=w_CTqWS8Vf0&t=8s. Consultado el 12 de junio de 2020.

principios y sirve de ejemplo e inspiración a lo que estamos aquí defendiendo y buscando practicar en la vida, más allá de esta tesis. Pues la lucha por libertad e igualdad no se restringe a estas páginas y a estos años doctorales, sino que se extiende a toda una vida o varias de ellas…

El tono místico de la obra de Subirana, dada su vivencia en Oriente, en la cultura budista, gana nuestro reconocimiento e identificación, tanto por comprender que el sentido teórico de lo que defendemos en toda esta investigación asume los misterios que no caben en la teoría, como por comprender los misterios mismos de la vida, del destino que nos ha traído hasta aquí, para desarrollar tal trabajo y encontrarnos con tantos otros sentidos vivos, más allá del texto.

La autora pone en práctica un proyecto revolucionario, basado en los más altos valores humanos. Ella destaca que: "El siglo XX se ha caracterizado por la uniformidad de patrones de pensamiento. El gran reto del siglo XXI será el descubrimiento de un pensamiento individual tan fuerte que acabará con las modas y las manipulaciones publicas que se originan debido a la falta de conocimiento personal, al miedo de ser diferente, a no estar de moda y a la gran falta de espíritu crítico que nos rodea."[33]

Enfrentando un sistema nepalés de extrema miseria, dentro y fuera de la escuela, con mucha perseverancia y amor la maestra va logrando éxito en su trayectoria educativa, en que no se trata de educar solo a los niños, sino a toda la sociedad con los malos hábitos, como del machismo y corrupción. Aunque la autora destaca que en algunos momentos había que reconocer su condición de extranjera y aceptar determinados patrones de una cultura tan antigua. Así mismo, la incansable lucha de Subirana por un sistema justo de educación sensibiliza a cualquiera que se identifica o

[33] SUBIRANA, Victoria. *Una maestra en Katmandu*. Madrid: Huso, 2018, p. 16.

acerca a su historia.

Ella, en fin, construye una escuela en Nepal, basada en el método pedagógico de María Montessori. “Había llegado la hora de devolver al Universo el favor que me había hecho dándome el poder de la consciencia, del análisis y de la libertad de expresión. Tenía que adquirir un compromiso serio para que los marginados del planeta tuvieran la oportunidad de abrir los ojos a una nueva vida”[34]

Cuestionándose sobre la misión de su vida, qué lecciones debería aprender, para sí y los demás, la maestra entendía que debería haber para todos un poderoso motivo de haber nacido en este planeta. “Empecé a pensar que cada cosa que yo hiciera debía ser beneficiosa no solamente para mí, sino que mi proyecto de vida tendría que repercutir en el bienestar de todo lo creado en el Universo”[35]. Así, la práctica educativa debería basarse en una práctica de amor incondicional por todo lo que existe.

Citando a Paulo Freire, ella destaca que en la mayoría de las instituciones lo que se practicaba era una falsa caridad, basada siempre en intereses económicos.

A las palabras de Freire yo añadiría que, para actuar en contra de la falsa caridad, es necesario dotar a los más necesitados de aquellas herramientas que habrán de permitirles alcanzar el nivel de dignidad al que tiene derecho todos los seres humanos sin discriminación de ningún tipo. Dignidad que nos viene otorgada por el tipo de educación que recibimos, la información que nos rodea, los medios a nuestro alcance, la diversidad de opciones, oportunidades y opiniones a las que nos han sometido, el apoyo político, administrativo y social de nuestro país… En definitiva, todas aquellas cosas que nos vienen dadas desde el nacimiento y que nosotros no hemos tenido opción de elegir.[36]

El método que pretendía desarrollar en su escuela, enfocaba en estimular la capacidad sensorial del niño. “Había ejercicios destinados a potenciar el tacto, la vista,

[34] Idem, p. 37.

[35] Idem, p. 40.

[36] Idem, p. 59.

el olfato, el oído, etcétera. Los niños entrenados en este método adquirían una gran capacidad intuitiva, de observación y de concentración, que los hacía distintos de aquellos que habían aprendido a base de memorizar y repetir"[37]. Se trataba de abolir totalmente los sistemas de comparación e imitación, enfocando en un aprendizaje según el ritmo natural individual.

Finalmente la escuela se inaugura en 1991, cuyo método incluía un espacio que permitía la investigación, el descubrimiento individual de las capacidades de cada alumno, la creatividad, la imaginación. "Se trataba de un centro de autoformación, donde el ambiente educaba por sí mismo. La disposición de los objetos, la diversidad de opciones y la flexibilidad horaria facilitaban la posibilidad de ejercitar el libre albedrio permitiendo al niño decidir sobre aquellas materias que constituían su centro de interés"[38]. No obstante, los desafíos seguían presentándose a cada día, de los más variados tipos, como las condiciones básicas de higiene de los alumnos y la formación precaria de los demás funcionarios y maestros. Pero ella sigue fuerte en su misión amorosa, donando más que recibiendo, en la mayoría de las veces.

Su proyecto tenía un aspecto dinámico, que la gente de esa sociedad no entendía, no veía sentido, pues estaban acostumbrados con los métodos opresores de repetición, castigo físico, obediencia, quietud y silencio, como sinónimos de disciplina. "Me resultaba casi intolerable y no acertaba comprender cómo los nepaleses soportaban que aquella estructura social castrase toda posibilidad de movimiento"[39]. El ejemplo del trabajo de Subirana no es sólo sobre una praxis educativa, sino sobre producir un beneficio a la Humanidad.

---

[37] Idem, p. 80.

[38] Idem, p. 81.

[39] Idem, p. 94.

Con un método de alfabetización que buscaba materializar sentidos, dar nombres a expresiones y afectos, la maestra intentaba motivar a los alumnos a través de sus propias vivencias y utilizar el lenguaje como un medio de expresión y reivindicación del ser humano. Ella se basaba en las "filosofías de María Montessori, Séneca, Platón, Freinet, Paulo Freire, Pestalozzi, Decroly, Dewey, Piaget, y de tantos otros pedagogos de la historia que, con su ejemplo, habían ayudado a que los maestros supiéramos educar mejor"[40]. Citando a una frase de Séneca:

> Ha de verse si esos profesores ensenan o no la virtud; si no la enseñan, tampoco la comunican; y si la enseñan son filósofos. Pues es tarea más difícil llevar a la práctica los propósitos que concebirlos. Hay que tener perseverancia y acrecentar la robustez con un trabajo asiduo, hasta que la bondad del alma iguale la bondad de la voluntad. Examínate tú mismo y obsérvate por todos los lados, y, antes que todo, mira si es en la filosofía donde progresaste o en la vida.[41]

Eso nos hace pensar en el sentido de todo lo que queremos defender en nuestro trabajo, pues aunque la filosofía es fundamental en la concepción de un mundo de pensamiento y acción más justo y consciente, es la vida misma que atribuye el principal carácter de aprendizaje o, mejor diciendo, que filosofía y vida no se disocian, una necesita de la otra para componer los saberes de forma integral.

Basada en estos principios, la propuesta educativa de Subirana enfoca en una formación integral del ser, por lo que decía: "yo quería que los estudiantes de nuestra escuela, al terminar sus estudios, estuvieran preparados social y académicamente para ocupar puestos estratégicos en la sociedad: quería educarles para que, en el futuro, pudieran ser los mejores médicos, ingenieros, abogados, arquitectos, carpinteros,

[40] Idem, p. 250.

[41] Ibidem.

albañiles, o las amas de casa mejor preparadas”[42].

También citando a Confucio, ella revela su preocupación social y con la lucha de clases, la relación entre opresores-oprimidos: “‘Donde hay educación, no hay distinción de clases’. Yo, entonces, añadiría: cuando se habla de fomentar la educación en el Tercer Mundo, no debería haber distinción de países”[43]. El hecho es que la tradición opresora del sistema educativo, bien como de todos los sistemas, desconsideran dichos valores, apoyándose sólo en la triste lógica del mercado, tratando la educación como un negocio, el maestro como un empleado y el alumno como un cliente.

Mientras los sentimientos de amor, compasión y solidaridad no sean rescatados en un sistema que respeta la diversidad, habrá el dilema que exige la constante lucha por una sociedad justa y libre.

Finalizamos el acercamiento a esa obra con sus emocionantes palabras finales: “quienes tienen el hábito de la introspección y han aprendido a vivir según el fluir natural de las cosas habrán encontrado aquí experiencias y sentimientos parecidos a los suyos; los que aún no se han adentrado en esta forma de sentir la vida, tal vez se decidan a dar el salto y se lancen en el precipicio/ En el fondo del precipicio sólo está uno mismo/ Yo cierro aquí mi carpeta con cuidado”[44]

De acuerdo a estos principios descritos en estas obras es que pretendemos incluir en esta investigación una idea educativa, como una reflexión filosófica y praxis de la libertad en la forma de crear, enseñar y vivir. Pues partimos de una vivencia como profesora de filosofía y bailarina y, por lo tanto, como ser pensante y moviente, trazando un camino de reflexión político y estético, por así decirlo, que reconoce la

[42] Idem, p. 260.

[43] Idem, p. 265.

[44] Idem, p.336.

danza como forma de actuación consciente en el mundo, como ejercicio de empoderamiento de sí y apertura al otro.

Por lo tanto, la elección de los autores discutidos a lo largo de la investigación - filósofos, filósofas, artistas, bailarinas y bailarines - siguen ese criterio de entendimiento, pues priorizamos aquellos que han propuesto teorías y obras con un "efecto emancipador", por así decirlo, y que permiten tratar de una "fenomenología de la danza contemporánea" como un modo libre de "ser en el mundo".

El hecho es que hay un tipo de danza escénica, a partir del ballet clásico, cuya historia ha estado vinculada a "mecanismos simbólicos de poder", como decía Pierre Bourdieu sobre la "herencia simbólica", pero que sigue abierto a un espacio de posibilidades. Según palabras del sociólogo, se trata de:

> Lo que se llama "el clima" o "la atmósfera" de una época, es decir, esa especie de humor colectivo, aunque diferenciado socialmente, que se puede describir groseramente como más o menos optimista o pesimista (…) y las disposiciones socialmente diferenciadas. Ese *mood* de época, que encierra una forma de conocimiento práctico de las posibilidades y de las imposibilidades, fundado sobre una especie de estadística espontánea, pero también sobre rumores, "dichos", en suma, todo un mundo de informaciones parciales, a menudo mal controladas, constituye una de las mediaciones más importantes entre lo que se llama las "condiciones de existencia" y las prácticas[45].

Entendemos, entonces, que puede haber un vínculo que una la "herencia técnica" en ese tipo de danza con un carácter clasista, por la condición aristocrática de sus orígenes, sus "condiciones de existencia". Pero eso no es determinante, pues también la danza clásica puede ser utilizada de forma inclusiva, como método educativo a comunidades marginadas, por ejemplo, "las prácticas", en que se entiende que comunidades marginadas pueden estar también dentro de espacios sociales no marginales, en el sentido de que personas con problemas sociales o personales pueden

[45] BOURDIEU, Pierre. *La eficacia simbólica: religión y política*. Buenos Aires: Bíblos, 2009, p. 112, 113.

pertenecer a grupos de no marginación, y entonces la danza se convierte en una herramienta de autoconocimiento, liberación y “empoderamiento”.

En fin, no queremos detallar los periodos de la historia de la danza en este marco teorico, tampoco a lo largo de la tesis, sino que lo dicho es justo para comprender que priorizamos una interpretación del arte de la danza más allá de la técnica (sin excluirla), como arte orgánico, siempre ya disponible a cualquier cuerpo, como el propio flujo de movimiento de la vida, por lo que queremos tratar de una “fenomenología de la danza contemporánea”, como una danza que “vuelve a las cosas mismas”, al “estado de comienzo” del ser en el mundo.

Tras mostrar, entonces, el tono que tendrá el desarrollo de los temas presentes en esta tesis, volvemos a especificar su estructura. Hemos planteado esta tesis en ocho capítulos, distribuidos en dos partes, para desarrollar los temas en cuestión. La primera parte está compuesta de tres capítulos, en los que tratamos de demarcar el eje temático de la tesis, con la contextualización histórica.

En el Capítulo I, marcamos la relación entre los hechos de la historia universal y la historia de la danza en particular, con el pensamiento de los filósofos y artistas elegidos. Recorremos a autores como Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo y Eric Hobsbawn para reflexionar sobre la historia de un modo más progresista que incluso, a veces, está cerca de filiaciones políticas a la hora de abordar sus puntos de vista investigadores, con el establecimiento de una búsqueda de libertad en el propio historizar, en una concepción crítica frente a los hechos.

En el Capítulo II, tratamos de definir la noción de expresión en la danza, tanto desde la consideración de una noción canónica que la fundamenta como una metodología tal como lo entendemos, con ejercicios de expresión corporal, hasta la noción filosófica que queremos defender, acercándonos a las ideas de “ser artístico” y

“poética del gesto”. Entendemos que la visión canónica tiene total importancia en la construcción de los sentidos que posibilitan su revisión hoy, pero que admite críticas a nivel de la comprensión de que hay ahí un cuerpo mecánico, atento a una fisiología del gesto. En las referencias bibliográficas nos basamos en otras investigaciones respeto al tema.

En el Capítulo III, tratamos de definir la noción de improvisación en la danza contemporánea, en un recorrido pautado desde algunos pioneros del teatro contemporáneo como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Jacques Lecoq, que aunque sean del teatro en un sentido canónico, nos ayudan a pensar una expresión libre del ser en el mundo, vivido desde el arte de la improvisación dancística.

En esos autores encontramos en común la estética de la construcción del movimiento libre, a través de la inauguración de la idea de co-creación, en que los artistas ya no dependen exclusivamente de instrucciones de una dirección en el montaje escénico sino que participan juntos en el proceso creativo del laboratorio.

Dichos artistas desarrollan tales hechos en un contexto de cuestionamiento social, como búsqueda de ruptura con los modelos artísticos anteriormente establecidos, como el modelo clásico de palco “a la italiana”, en que se busca romper la cuarta pared, invitando al público a actuar. Ya no hay una división entre la producción escénica y la apreciación estética, hecha de forma burguesa y alejada. Hay una imbricación de esos esquemas de forma crítica, cuestionando una sociedad en decadencia. De ahí la fundación del esquema de los laboratorios de creación.

Entendemos la improvisación, así, desde ese contexto, en la perspectiva de un acto político, con una búsqueda de libertad y como autoconocimiento, con el cuestionamiento de sí y apertura a una danza genuina, de la vida misma.

En la segunda parte, tratamos de exponer y desarrollar el marco teórico de la

tesis, con los elegidos antecedentes filosóficos de Merleau-Ponty, principal referencia del trabajo, además de fundamentales contribuciones del pensamiento de otros filósofos y filósofas importantes, como María Zambrano. Recorreremos ese camino filosófico en diálogo con las bailarinas y bailarines elegidos para pensar los temas relacionados con la danza contemporánea en cuestión. Esta parte contiene cinco capítulos, del cuatro al ocho.

En el Capítulo IV tratamos de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty en relación con la danza de Marta Graham. El filósofo francés es la referencia núcleo de nuestra investigación, por eso lo situamos en el primero capítulo de esa parte, por lo que justificamos, entonces, que el recorrido que haremos en toda esa parte no será cronológico, sino genealógico, permitiendo, así, una expansión hermenéutica en que el texto baile, siguiendo el ritmo de los temas en común, por su interpretación, y no por las fechas de los acontecimientos.

Nos basamos en la obra *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty como enfoque teórico principal de la tesis por entender que en esa obra están todos los temas que aquí nos interesa tratar. Empezamos por la idea de fenomenología cuestionada por el filósofo, retomada desde Husserl y con influencias de Heidegger, esas filosofías del siglo XX que buscaban un paso más allá del puro racionalismo.

Para Merleau-Ponty la fenomenología significa describir el mundo en estado de comienzo, ir a las "cosas mismas". Se trata de una actitud esencial del ser en el mundo, en que la filosofía se convierte en un "reaprender a ver el mundo", desde el cuerpo. Así se entiende una subjetividad corpórea, con sentidos encarnados en la existencia. Exploraremos en detalles el contenido de esa obra para finalmente entenderla como esencial para la comprensión del arte de la improvisación en la danza contemporánea tal como planteamos, pues bailar desde esa perspectiva es un constante estado de

comienzo, un acto efímero siempre renovado a cada vez que es recorrido por el cuerpo.

La elección de relacionar a Merleau-Ponty con Marta Graham es por las semejanzas de la estética del movimiento de Graham con la temática merleau-pontyana, según nuestro entendimiento, pues ella baila la luz y la sombra, desde el centro, al ritmo del corazón, con el movimiento de la respiración. Eso se nos presenta muy fenomenológicamente, por la presencia del juego de imbricación no dualista, o sea, el sístole no excluye el diástole, como el día no excluye la noche, ambos se mezclan y Graham baila esos sentidos en sus movimientos de contracción y expansión.

En el Capítulo V, tratamos de un breve regreso a las nociones de la fenomenología de Edmund Husserl y Martín Heidegger, como bases del pensamiento de Merleau-Ponty. Relacionamos las ideas presentadas en los textos de esos filósofos alemanes con la danza de Isadora Duncan, por entender las semejanzas en los puntos de vista al constituir las bases, con la fuerza de los precursores. Duncan tiene el mismo impacto para su generación y la posteridad que Husserl y Heidegger han tenido con la idea de la fenomenología: para el primero, porque crea el propio término, y para el segundo porque la idea del *Dasein* revoluciona la idea de subjetividad, en alguna medida.

En Isadora Duncan, a su vez, hay un movimiento corporal lírico desde los miembros hasta el centro, los brazos flotan en el aire, agradecidos por salir de las posiciones rígidas del ballet clásico; los pies bailan descalzos y en el suelo, agradecidos por librarse de las zapatillas apretadas y del aire anti gravitacional. Así, se podría referir a una apertura de nuevos paradigmas desde esos pensadores y la artista como de los precursores de la búsqueda de la libertad, en una época muy determinada, que va a coincidir con movimientos sociales y políticos determinantes, entre los que no podemos eludir el feminismo.

En el Capítulo VI, tratamos de aspectos de la fenomenología de Gaston Bachelard, reveladora para nuestro trabajo, en relación con la bailarina Mary Wigman. La idea es presentar un baile de la "poética del espacio", permitiendo un juego entre la obra del filósofo, con ese mismo título, cuya imaginación y emociones ocupan un papel importante en la comprensión del modo de ser en el mundo, y lo propuesto por la bailarina como innovación referente a las nociones de espacio, tan fuerte en su vertiente expresionista alemana, donde ya no se trata del puro espacio escénico sino del espacio donde viven las emociones.

En el Capítulo VII, tratamos de nociones de la obra de María Zambrano, tan cara a nuestro trabajo como punto de vista de una sensibilidad innovadora, saliendo del registro fenomenológico propiamente dicho, iniciado con Merleau-Ponty, regresando a las herencias de Husserl y Heidegger y añadiendo las contribuciones de Bachelard. Aunque la obra de María Zambrano también versa sobre temas fenomenológicos y se refiere a los fenomenólogos, no puede ser considerada una fenomenóloga exactamente, por tener una filosofía más múltiple, por así decirlo, con temáticas vinculadas a la epistemología, a la religión, a la educación, a la ética y a la política, sin perder el marco de sus cuarenta y cinco años de exilio.

Recuperamos una de sus principales nociones, la de "razón poética", como su propio método. María Zambrano pertenece a la gama de pensadoras y pensadores que incorporan un avance en la tradición racionalista. Relacionamos su poético pensamiento con elementos de la danza de Pina Bausch, otra mujer valiente, precursora de la danza-teatro, señera para su tiempo y toda la posteridad. Mujeres que eternizan sus saberes y vivencias bailando lo sagrado, si así podemos llamarlo.

El hecho es que María Zambrano se ha dedicado con sensibilidad al tema de lo sagrado, como un puente trascendental hacia lo desconocido y que también da a

conocer, acogiendo los misterios de existir; y Pina Bausch con su danza-teatro, tan viva y arrebatadora, cuya actitud de fe en la construcción de un mundo mejor tiene un carácter sagrado, más allá de la simple vivencia humana.

En el Capítulo VIII, retrocedemos hacia el siglo XIX, manteniéndonos fuera del registro fenomenológico - iniciado con Merleau-Ponty en nuestra investigación - y destacamos nociones del pensamiento de Nietzsche. Consideramos de extrema importancia la contribución de sus temas no solo para el desarrollo de esa tesis sino para el desarrollo humano en la vida.

Sería vasto el camino que pretendiera profundizar en ello, por eso solo nos enfocamos en algunas nociones, sobre todo de su ética, más que de su estética, porque, aunque tratamos de un tema estético, con el arte de la danza, nos parece lícito reconocer las contribuciones nietzscheanas referentes al avance moral, a la necesidad de desarrollar un pensamiento creativo y libre, cuestionando la tradición vigente, al ritmo de "martillazos afectivos", noción que ampliamos desde una de sus máximas (de filosofar a través de martillazos, rompiendo con toda la tradición), añadiendo la idea de afecto presente en ese ideal de desconstrucción.

Relacionamos, entonces, el pensamiento nietzscheano con las contribuciones de los hechos artísticos del bailarín Merce Cunningham, porque encontramos identificación al nivel de la profundidad de las rupturas. Aunque es posible relacionar el pensamiento nietzscheano con otros bailarines o bailarinas, elegimos a Cunningham, por entender que él también ha sido contundente en los martillazos por varios motivos, entre los que podríamos destacar su acercamiento a John Cage y esa generación de artistas innovadores y provocadores.

Con estos ocho capítulos, recorremos un camino fenomenológico en la forma de entender la improvisación en la danza contemporánea, desde una actuación espontánea

y original en el mundo de la vida, pudiendo resultar en la creación escénica, como vimos con las artistas citadas, o resultando simplemente en una práctica educativa como forma de vivir, capaz de promover cambios de pensamiento en el siglo XXI, ese viejo siglo nuevo.

De ahí que el vínculo que establecemos con la educación en nuestra tesis, como se ha señalado en la hipótesis y en los objetivos, no es tanto crear una práctica concreta a modo de manual pedagógico para clases de danza o filosofía, porque "clases de improvisación" sería, al final, contradictorio. Pero sí se trata de pensar un "estado educativo" desde la reflexión filosófica que busca un modo ético, consciente y libre por tanto, de estar en el mundo.

Tratar de pensar uniendo la fenomenología de Merleau-Ponty con la danza se convierte en una conducta educativa, por tanto política en cuanto la educación siempre se da en un contexto social. Y a la vez permite que aflore un territorio que podríamos llamar "fenomenología de la danza contemporánea".

El hecho es que con la práctica de la improvisación se puede comprender una forma innovadora de ser en el mundo, una forma de bailar la vida, moviendo de instante a instante los sentidos vividos en el cuerpo.

Queremos defender la idea de un acto revolucionario en la búsqueda de vivir libre, más allá de la moral social vigente, las convenciones que imponen límites y nos impiden de bailar al ritmo de la singularidad. Reconocer lo que se es y bailar tal ser en su originalidad es la tarea de la "fenomenología de la danza contemporánea", tal como proponemos.

# PRIMERA PARTE

# CONTEXTUALIZACIÓN

Si eres una mujer fuerte
protégete de las alimañas que querrán
almorzar tu corazón.
Ellas usan todos los disfraces de los carnavales de la tierra:
se visten como culpas, como oportunidades, como precios que hay que pagar.
Te hurgan el alma; meten el barreno de sus miradas o sus llantos
hasta lo más profundo del magma de tu esencia
no para alumbrarse con tu fuego
sino para apagar la pasión
la erudición de tus fantasías.
Si eres una mujer fuerte
tienes que saber que el aire que te nutre
acarrea también parásitos, moscardones,
menudos insectos que buscarán alojarse en tu sangre
y nutrirse de cuanto es sólido y grande en ti.
No pierdas la compasión, pero témele a cuanto conduzca
a negarte la palabra, a esconder quién eres,
lo que te obligue a ablandarte
y te prometa un reino terrestre a cambio
de la sonrisa complaciente.
Si eres una mujer fuerte
prepárate para la batalla:
aprende a estar sola
a dormir en la más absoluta oscuridad sin miedo
a que nadie te tire sogas cuando ruja la tormenta
a nadar contra corriente.
Entrénate en los oficios de la reflexión y el intelecto
Lee, hazte el amor a ti misma, construye tu castillo
rodealo de fosos profundos
pero hazle anchas puertas y ventanas
Es menester que cultives enormes amistades
que quienes te rodean y quieran sepan lo que eres
que te hagas un círculo de hogueras y enciendas en el centro de tu habitación
una estufa siempre ardiente donde se mantenga el hervor de tus sueños.
Si eres una mujer fuerte
protégete con palabras y árboles
e invoca la memoria de mujeres antiguas.
Has de saber que eres un campo magnético
hacia el que viajarán aullando los clavos herrumbrados
y el óxido mortal de todos los naufragios.
Ampara, pero ampárate primero
Guarda las distancias
Constrúyete. Cuídate
Atesora tu poder
Defiéndelo
Hazlo por ti
Te lo pido en nombre de todas nosotras.

***Consejos para la mujer fuerte,*** **Gioconda Belli**

# CAPÍTULO I

# FUNDAMENTOS HISTÓRICOS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

## 1.1 – La contextualización de los contextos

Tratar del tema de la improvisación como expresión libre en la danza contemporánea exige una retomada histórica como punto de partida, tanto a nivel de contextualización de los temas y autores involucrados al largo de toda la tesis, como a nivel de la reflexión filosófica sobre la propia temporalidad, tema en sí desarrollado en otros puntos de esta investigación. Afirmamos la importancia de hacerlo en este primero capítulo, entonces, para aclarar el camino a seguir.

Estamos entre los siglos XIX, XX y XXI, con vistas, todavía, desde los siglos XVII y XVIII, siglo de las Luces, midiendo sus influencias y avances. El momento es de transición histórica y demarcación de nuevos tiempos. Si pensamos en la línea del tiempo como un gran acto, marcados por un calendario occidental y cristiano, podemos tratar de tres grandes periodos, el clásico, el moderno y el contemporáneo, resultado de esos 2020 años después de Cristo (d.C.).

Sin embargo, podríamos extender más el análisis y pensar otros periodos con la pre-historia, los años antes de Cristo (a.C.) o como expone la historia de la filosofía con los cuatro periodos, el antiguo (que incluye los años a.C.), el medieval, el moderno, el contemporáneo. No se trata de profundizar en la definición de cada periodo y sus principales hechos, de conocimiento general de cualquier ser humano perteneciente a esa historia y tarea mejor desarrollada por los historiadores, que no es nuestro caso. Al contrario, lo que queremos, en el actual momento de esta investigación, es reflexionar sobre el periodo que aquí tratamos, el contemporáneo, entendiendo su definición y sus hechos.

Al tratar de la danza contemporánea, lo primero es indagar sobre ese

contemporáneo. ¿Qué sería esa compleja definición, provocadora de incertidumbres y reflexiones hasta hoy? El hecho es que antes de tratar de la danza contemporánea, hay que pensar el mundo contemporáneo, de qué acontecimientos estamos tratando para pensar el arte, pues los hechos sociales, políticos, económicos, culturales, religiosos, filosóficos y artísticos caminan juntos en la historia.

Entonces, en el primer punto de este capítulo tratamos de presentar esos aspectos ligados a la historia mundial que llevan a la comprensión del periodo contemporáneo, pero lo hacemos desde un punto de vista filosófico ya contemporáneo, basado en tres autores cuyas obras se concentran en las últimas décadas: Eric Hobsbawn, como un historiador propiamente dicho; Lyotard y Vattimo, como filósofos que defienden la fenomenología y la hermenéutica como principios filosóficos con los que estamos de acuerdo. Con la contribución de estos tres autores podremos comprender el contexto de la contemporaneidad, que permite tratar de lo que hay en común en la elección de los demás autores, filósofos y artistas, tratados en este trabajo.

En un segundo momento de este capítulo trataremos ya de presentar un punto de vista propio en la reflexión filosófica sobre la cuestión histórica, sobre una "temporalidad intercambiada", con el entendimiento de como los tiempos estarían involucrados unos en los otros y la danza contemporánea, así, no es solo el resultado de la sucesión de otros tiempos, sino que os acoge, abriendo espacio a la intuición en la descripción de sus hechos y no solo la repetición de grandes nombres determinantes de su historia tradicional.

### 1.2 - La historicidad y el mundo

Conforme ya situamos, el contexto tratado en esta investigación se concentra especialmente entre los siglos XX y XXI, aunque algunos autores mencionados remeten

al siglo XVII (como Descartes) o al siglo XIX (como Nietzsche). En los siglos que nos concentramos, pues, destacamos que se trata de un periodo de extrema efervescencia social y política, marcado no solo por la transición de los siglos, sino por la transición de formas de vivir y estar en el mundo.

El siglo XX puede ser entendido como el siglo más denso de la historia del mundo, marcado por las dos grandes guerras mundiales y diversas revoluciones, que ponen de manifiesto cuestiones ligadas a los poderes, los dominios, los controles. Una vieja historia de lucha entre el bien y el mal, conocida desde que el ser humano es ser humano y desde que el mundo es mundo. Una historia antes mismo de la historia, esa tal como conocemos, que cataloga los periodos y les da nombres, valiosísima, no obstante, para organizar dichos acontecimientos.

El siglo XX define, entonces, un momento de "pequeños personajes, grandes historias; grandes personajes, pequeñas historias"[46], describiendo, respectivamente, las vidas anónimas y "sin importancia" de cada ser humano afectado por los grandes poderes, en general afectados negativamente por la opresión, en el momento de las guerras a que estamos nos refiriendo; y las vidas de esos famosos nombres que hicieron la parte trágica de la historia consolidarse como historias de una pequeñez de valores humanos y éticos.

De otro lado, se nos referimos a los hechos de resistencia, de las personas que se encuentran en la lucha por salvar los derechos de la vida y la dignidad humana, podríamos pensar en los "grandes personajes, grandes historias; pequeños personajes, pequeñas historias", en que los primeros serian los artistas que, mismo en contextos tan

[46] Mención al increíble documental del cineasta brasileño Marcelo Masagão, sobre la historia del siglo XX, titulado "Nós que aquí estamos, por vós esperamos", irónicamente creado como el nombre de un cementerio.
Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=gmqXVwfUHxE&bpctr=1596547244. Consultado el 17 de octubre de 2019.

opresores, no desistían de crear y exponer su arte como forma misma de lucha; y respecto a los segundos, se refiere al fenómeno de alienación de aquellos que, pudiendo hacerlo, no lo hacían.

Eso remite a una cierta indiferencia de los típicos espectadores de la posteriormente llamada "cultura de masa", que quizás veían en el entretenimiento la capacidad de olvidarse de la realidad, pero que así no cambiaban nada, mantenían sus historias como pequeñas historias. Con esa mención a los "personajes y sus historias", lo que nos interesa destacar en este punto es que retomar ese contexto de la historia mundial citado significa tratar, al final, de una historia de la libertad, de una búsqueda consciente por una forma libre de vivir, libre de opresiones y controles, sentidos hasta las formas más extremas al largo del siglo XX. Búsqueda esa vivida por los "grandes personajes", que citaremos en ese trabajo, y por nosotros, en la producción misma de esta tesis, como un hecho a fin de convertir una pequeña historia en una gran historia.

Con esa comprensión, pasamos a las contribuciones de los textos de Hobsbawn, Lyotard y Vattimo para avanzar en el análisis de los aspectos históricos pertinentes a la idea de contemporaneidad, sobre todo, del punto de vista político y filosófico para, luego, comprender mejor el tema de la contemporaneidad en la danza.

En *Guerra y paz en el siglo XXI*, Eric Hobsbawn nos auxilia a pensar la contemporaneidad de un punto de vista político izquierdista, por así decir, vez que apunta el sentido del progreso mundial más allá de las soluciones globalizadas y capitalistas y cuestiona, respecto a un pacifismo, si ese progreso sería posible:

El siglo XX ha constituido el periodo más extraordinario de la historia de la humanidad, ya que en él se han dado, juntos, catástrofes humanas carentes de todo paralelismo, fundamentales progresos materiales, y un incremento sin precedentes demuestra capacidad para transformar, y tal vez destruir, la faz de la tierra – sin olvidar el hecho de que hayamos penetrado incluso en su espacio exterior - ¿Cómo habremos de pensar esa pasada "edad de los extremos" o las perspectivas futuras de una nueva era que ha

surgido de la antigua?[47]

Pensando, entonces, la contemporaneidad como resultado de la edad moderna, Hobsbawn ofrece reflexiones sobre el contexto social y político, evaluando las consecuencias del intenso estado de exploración económica y ambiental preponderantes en los últimos siglos. "Este brusco aumento de la desigualdad, especialmente en las condiciones de desmesurada inestabilidad económica creadas por el mercado libre global en la década de 1990, constituye la raíz de las principales tensiones sociales y políticas del nuevo siglo"[48]

Así, evaluar un avance contemporáneo en las relaciones de lucha entre el bien y el mal, entre guerra y paz, se hace complejo, por los despliegues sociales del periodo en cuestión. Según el historiador:

> El siglo XX ha sido el más sangriento en la historia conocida de la humanidad […] Si tomamos el año 1914 como punto de partida, el siglo XX ha sido un siglo de guerras casi ininterrumpidas, a excepción de algunos breves periodos sin conflictos armados organizados en todo el planeta […] Podríamos considerar incluso el periodo comprendido entre 1914 y 1945 como una sola "guerra de los Treinta Años", tan sólo interrumpida por una pausa en los años veinte […] El mundo no conoce la paz desde 1914, ni siquiera ahora.[49]

De tal modo, hay la consideración de una diferencia entre el siglo XX y el siglo XXI en lo que se refiere a dicha relación entre la guerra y la paz. Mientras en el siglo XX, o sea, en lo que podemos llamar la modernidad, esa relación era dada desde mecanismos de poder y coerción; en el siglo XXI, o sea, en la llamada posmodernidad o contemporaneidad, esa relación está dada por la capacidad para evitar enfrentamientos militares, ya que esas fuerzas están controladas por un sistema político más preocupado

[47] HOBSBAWN, Eric. *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Planeta, 2007, p. 7.

[48] Idem, p. 9.

[49] Idem, p. 23, 24.

en controlar por los medios de comunicación, con las “armas blancas” de la coerción, por así decir, rumbo a la vitoria constante del consumismo.

Entonces, la falsa paz que se vive en la ausencia de guerras en el siglo XXI es garantizada por el éxito de los “consumidores felices”, se podemos concluir críticamente según las contribuciones de Hobsbawn. La idea de felicidad, cada vez más asociada a la idea de estar de pose de los mejores productos difundidos por la maquina capitalista, genera otro actual problema contemporáneo, lo del impacto ambiental, pues parece general el olvido de que los recursos naturales, de donde todo viene, son finitos.

Así, independiente de ideologías o de organización política: liberal, socialdemócrata, comunista o fascista, el Estado moderno, y ahora contemporáneo, se limita a poner énfasis en el estado de consumo, de donde surgen los principales conflictos actuales originados de la desigualdad social. En ese sentido, si pensamos el tema del arte que aquí discutimos, encontramos el poder liberador de la danza en constituir una contemporaneidad más consciente, vez que se trata de un arte “pobre”, como dirá Grotowski sobre su teatro, un arte que no necesita más que el cuerpo, siempre ya dado, para existir y promover toda la perspectiva de acceso crítico y estético a la realidad.

Por último, asumimos en las reflexiones de Hobsbawn sus contribuciones respecto a la democracia. Según apunta, desde Tocqueville y Stuart Mill se puede entender que “la democracia es más una amenaza que una protección para la libertad de las minorías y la tolerancia que se les profesa”[50]. Y asume críticamente que la dicha actual democracia no pasa de sentido figurado (si entendemos desde el origen griego de la palabra, como el gobierno del pueblo, añadimos), pues no se la practica tampoco en

[50] Idem, p. 125, 126.

órganos internacionales y globalizados como las Naciones Unidas o la Unión Europea, según presenta contundentemente el autor.

Citando una frase del primer ministro inglés durante y después de la segunda guerra, el político conservador Winston Churchill: "La democracia es la peor de todas las formas de gobierno, a excepción de todas las demás"[51], Hobsbawn revela un horizonte de escepticismo y, quizás, de realismo. El hecho es que se entiende los límites de la democracia aplicada en la práctica, pues, muchas veces, parece ser un concepto que representa gran avance ideológico y social, pero que en la práctica seguimos notando el énfasis en la lucha de clases, en que más vale el poder y opresión que la igualdad y respeto al prójimo.

Sin embargo, dejamos la cuestión abierta a pensamientos, sobre todo por no tener como intención en este punto alargar polémicas políticas, sino volver al eje de la presente discusión, de determinar los marcos de la contemporaneidad en la historia mundial para pensar la relación con la historia de la danza.

Seguimos, para tanto, en un nivel filosófico de tal discusión, con herencias del pensamiento fenomenológico de Lyotard, en su obra *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Al cuestionarse sobre qué es lo posmoderno, el filósofo presenta una primera reflexión relevante a ser considerada, sobre el vinculo entre historia y vida para pensar sobre la temporalidad, en que tratar de la situación posmoderna significa tratar de los problemas de la existencia. En ese sentido, revela: "El clasicismo parece interdicto en un mundo en que la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación"[52]

[51] Idem, p. 128.

[52] LYOTARD, François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 15.

Con el fenómeno de la experimentación, como lo que trataremos en nuestro tema de la improvisación en la danza contemporánea, Lyotard destaca el acontecimiento de las vanguardias como un marco en la posmodernidad, situando esta, por lo tanto, en el siglo XX, pero como una forma de ser y, entonces, siempre en constante renovación. Lo posmoderno es, así, entendido como una reacción estética necesaria a cada época, como un enfrentamiento a las situaciones vividas.

> ¿Contra qué espacio arremete Cézanne? Contra el espacio de los impresionistas. ¿Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el de Cézanne. ¿Con qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Con el supuesto de que se ha de pintar un cuadro, aunque sea cubista […] Asombrosa aceleración, las "generaciones" se precipitan. Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante.[53]

Lyotard revela que lo posmoderno se trata de comprender según la paradoja de un "futuro anterior", como algo que refleja el espíritu de renovación, pero ya anunciado en el tiempo en que se vive. Entendido de esa forma, se podría pensar que hasta en el clasicismo habría elementos posiblemente posmodernos, en su potencia y voluntad de transgredir, como ejemplo del bailarín Nijinski, cuando baila *La consagración de la primavera*, con presupuestos del ballet clásico en los movimientos y una provocación e inquietud de la danza contemporánea en la actitud. A esos aspectos de una "temporalidad intercambiada", tiempos que se entrecruzan, volveremos en el último apartado de este capítulo.

Seguimos, pues, la idea de la posmodernidad comprendida más allá de la consecuencia de la modernidad, puesto que involucra otros factores como la propia existencia, a su vez, más circular que lineal. En palabras de Lyotad: "esta idea de una cronología lineal es perfectamente 'moderna', pertenece a la vez al cristianismo, al

[53] Idem, p. 23.

cartesianismo, al jacobinismo […] La idea misma de modernidad está estrechamente atada al principio de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una manera de vivir y de pensar absolutamente nueva”[54]

Por otro lado, condiciones sociales y políticas de opresión darían lugar al posmoderno como una alternativa al moderno frustrado, según propone las reflexiones del filósofo, pues conforme describe: “Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, ‘liquidado’. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. ‘Auschwitz’ puede ser tomado como un nombre paradigmático para la ‘no realización’ trágica de la modernidad”[55]

Así, el nazismo puede ser considerado, en esta lectura, como un régimen político responsable por una pérdida del sujeto, con un sentido cruel de enfrentamiento a la consciencia de nuestros límites y finitud. Límites, pues, de la subjetividad y de la intersubjetividad, que los modernos acreditaron como modelo ontológico y político, conforme apunta Lyotard. “El nazismo, arde, asesina, manda las vanguardias al exilio; el capitalismo las aísla, especula sobre ellas, y las deja amordazadas en manos de la industria cultural”[56]

Por lo tanto, en el sentido de la definición de la posmodernidad, hay controversias sobre qué contribuiría realmente a la emancipación de la humanidad. “La cuestión de la posmodernidad es también o ante todo la cuestión de las expresiones del pensamiento: arte, literatura, filosofía, política”[57]. En esa medida, la educación tiene el

[54] Idem, p. 90.

[55] Idem, p. 30.

[56] Idem, p. 85.

[57] Idem, p. 92.

papel emancipador y de mantenimiento de la consciencia: “Comprendes que, entendiendo de esta manera, el ‘post’ de ‘posmoderno’ no significa un movimiento de come back, de flash back, de feed back, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de ana – un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de anamorfosis, que elabora un ‘olvido inicial’”[58]

La idea de la emancipación de la humanidad está elaborada desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX, desde la filosofía de las Luces y la Revolución Francesa, con la idea de progreso de las ciencias, de las artes y de las libertades políticas, capaces de libertar la humanidad de la ignorancia y promover ciudadanía consciente, según Lyotard.

De esta fuente surgen todas las corrientes políticas de los últimos dos siglos, con excepción de la reacción tradicional y del nazismo. Entre el liberalismo político, el liberalismo económico, los marxismos, los anarquismos, el radicalismo de la III Republica, los socialismos, las divergencias, incluso violentas, pesan poco cuando se las compara con la unanimidad que reina en todas partes cuando se trata del fin que se ha de alcanzar. La promesa de libertad es para todos nosotros el horizonte del progreso y su legitimación. Todos conducen o creen conducir hacia una humanidad transparente para sí misma, hacia una ciudadanía mundial.[59]

Sin embargo, en la idea posmoderna el ideal de emancipación de la humanidad incluiría otros aspectos, más allá de la razón como fuente de esclarecimiento. En una perspectiva fenomenológica, Lyotard confiere, en ese punto, horizontes de reflexión que convergen con nuestro presente trabajo, sobre todo, por citar al pensamiento de Merleau-Ponty.

Tratando de un aspecto de la resistencia posmoderna, Lyotard cita el trabajo de Claude Lefort sobre la obra *1984* de George Orwell, dónde encuentra sincronías con el

---

[58] Idem, p. 93.

[59] Idem, p. 97.

pensamiento merleau-pontyano. La obra del literario retrata una sociedad de vigilancia, manipulación, control y poder, por parte de un Estado autoritario, escrita en Reino Unido en 1949. En ella hay una visión futurista y actual, o sea, posmoderna, tanto por la época de que trata, como por el ideal transgresor. Lefort cita a Merleau-Ponty como propulsor de un pensamiento capaz de generar una alternativa a ese contexto denunciado por Orwell, según Lyotard:

> Con el nombre de cuerpo, Lefort designa las dos entidades que Merleau-Ponty intentaba pensar conjuntamente en *Lo visible y lo invisible*: el nudo que ata lo sintiente con lo sentido, el quiasmo de la sensibilidad, cuerpo fenomenológico; y también la organización oculta, singular, del espacio-tiempo, la fantasía, cuerpo psicoanalítico. El cuerpo que se une al mundo al que pertenece, al mundo que él hace y que lo hace; y también el cuerpo que se retira del mundo en la noche de aquello que él ha perdido para nacer de ella.[60]

El hecho es que diferente del pensamiento de la posmodernidad anterior, por así decir, que encontraba en la razón la función emancipadora de la humanidad, en esa posmodernidad más reciente, como en la fenomenología de Merleau-Ponty, conforme mencionado y que estamos de acuerdo, el cuerpo adquiere la atención.

Se tata de pensar el cuerpo, entonces, como el responsable por una actitud emancipadora en un mundo vivido, como un rescate a la subjetividad e intersubjetividad incorporadas, de modo libre y consciente. Eso ocurre a través de una conciliación al mundo, de un quiasmo entre ser y mundo, entre consciencia y vida. Así, Lyotard denuncia límites en el intento de otros filósofos en trazar ese camino emancipador:

> Quienes en nuestros días quisieron perpetuar esta tarea con sólo encarar una resistencia mínima a todos los totalitarismos y que, imprudentemente, han designado la causa justa en el conflicto de las ideas entre ellas o de los poderes entre ellos, los Chomsky, los Negri, los Sartre, los Foucault, se equivocaron dramáticamente. Los signos del ideal se han embrollado. Una guerra de liberación no anuncia que la humanidad continua

[60] Idem, p. 107.

emancipándose. La apertura de un nuevo mercado no anuncia que la humanidad continúe enriqueciéndose. La escuela no forma nuevos ciudadanos; cuando mucho, forma profesionales.[61]

De tal modo, Lyotard encuentra también en la obra de Adorno una clave para la comprensión de formas emancipadoras del pensamiento delante de un mundo opresor, cuyo arte confiere papel fundamental: "Adorno comprende mejor que la mayoría de sus sucesores la pesadumbre a la que me refiero. La asocia a la caída de la metafísica y, sin duda, a la declinación de una idea de la política. Se vuelve hacia el arte no para colmar este pesar, indudablemente irremisible, sino para servirle de testigo y, diría yo, para salvar el honor. Tal como hace la novela de Orwell"[62]

Concluimos, por lo tanto, la retomada al pensamiento de Lyotard como importante contribución para pensar el tema de la posmodernidad más allá de una sucesión u oposición a lo moderno. Se trata de una búsqueda de cambios en la propia percepción del espacio y del tiempo en que se vive. La filosofía y el arte, entonces, tendrían papeles importantes en la práctica posmoderna, por viabilizar, a través de la educación, tal fuente de consciencia. De tal modo, Lyotard concluye que sería: "Nueva tarea del pensamiento didáctico: buscar su infancia en cualquier parte, incluso fuera de la infancia"[63]

Podemos, para finalizar, problematizar esta afirmación de Lyotard desde algunos puntos de vista. Primero, defendiendo el carácter "infantil" presentado por el autor que, desde el titulo de su obra *La posmodernidad* "*explicada a los niños*", sugiere un estado de autenticidad e inocencia necesario para proponer formas de emancipación de la actitud humana frente al mundo en que se vive.

---

[61] Idem, p. 111.

[62] Ibidem.

[63] Idem, p. 122.

En segundo lugar, podríamos entender ese sentido "infantil" como una ironía, puesto que estas cartas presentadas en la obra de Lyotard son una forma de contestar a aquellos que le acusaban por "irracionalismo, terrorismo intelectual, liberalismo cándido, neoconservadurismo, cinismo, nihilismo", según nota de los editores franceses de la presente edición. Así, la tarea educativa, principalmente con la filosofía y el arte tendrían la función de destruir inocencias, de construir un pensamiento maduro y consciente de la historia humana, o sea, de hacer madurar a la ciudadanía, en que se haría crecer una desafección partidista, con un reclamo del derecho subjetivo a ser parte del espacio de lo común intersubjetivo.

Aún, se podría pensar lo "infantil" como la propia edad de la historia humana, la historia del mundo, en que lo posmoderno podría ser ese rescate de un estado "puro" del análisis histórico. El hecho es que así, tal análisis podría darse sin la contaminación de ideologías políticas, sino como un acceso a la historia misma, vivida por el hombre en cada época. Sin embargo, la actualidad seria, de algún modo, privilegiada, por tener herramientas para promover esa reflexión, como la disponibilidad de las obras de los autores anteriores, por ejemplo.

Sin intención de profundizar en esos aspectos del "infantil" de forma polémica, respecto al pensamiento de Lyotard, nos ponemos de acuerdo al punto referente a un estado necesario de autenticidad y genuinidad (diferente de ingenuidad). Con eso, se puede pensar la historia y finalmente comprender entonces, como principal contribución de su obra, la idea de posmodernidad como la actualidad de una forma consciente de actuar, sea analizando la historia, sea educando, a través de la filosofía o del arte.

Ahora, pasamos a las contribuciones de la obra de otro pensador importante en este punto, Gianni Vattimo, con reflexiones sobre la idea de posmodernidad, a nivel filosófico. En su obra *El fin de la modernidad*: *nihilismo y hermenéutica en la cultura*

*posmoderna*, el pensador se basa en las ideas de Nietzsche y Heidegger, como filósofos de la posmodernidad por excelencia. Aunque vayamos a desarrollar el pensamiento de esos filósofos en otros capítulos, es importante entender lo que Vattimo recupera de ellos para pensar la historia. Según su consideración:

En efecto, el post de posmoderno indica una despedida de la modernidad que, en la medida en que quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobre todo a la idea de la "superación" crítica en la dirección de un nuevo fundamento, torna a buscar precisamente lo que Nietzsche y Heidegger buscaron en su peculiar relación "crítica" respecto del pensamiento occidental.[64]

Vattimo propone que en la experiencia posmoderna hay el "fin de la historia", en el sentido de una inmovilidad práctica, por el hecho de la historia haberse quedado limitada a la teoría, en la modernidad. De ahí que las concepciones nietzscheanas y heideggerianas son fundamentales para la comprensión de una "nueva historia". Además, el autor cita a la fenomenología de Husserl y a la teoría del lenguaje de Wittgestein pertenecientes al mismo avance de comprensión:

La descripción de nuestra experiencia actual en términos de posthistoricidad supone ciertamente un nesgo, pues parece dar en un sociologismo simplificador del que a menudo son culpables los filósofos. Pero sin embargo y sobre todo las filosofías que quieren permanecer fieles a la experiencia no pueden dejar de argumentar sobre la base de un "ante todo y por lo general", de rasgos de la experiencia que, según se supone, están a la vista de todos: así procedió la filosofía del pasado, así hizo la fenomenología husserliana, así hizo el Heidegger de *Sein und Zeit*, el Wittgenstein de los análisis de los juegos lingüístico.[65]

Así, la historia contemporánea difiere de la historia moderna, cuya época contemporánea empieza con la Revolución Francesa, en el siglo XVIII, con la intención de escribir una historia universal, según el autor, y que, todavía, esa también deberá ser

---

[64] VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.* Barcelona: Gedisa, 1987, p. 10.

[65] Idem, p. 14.

cuestionada, vez que termina por producir una “deshistorización de la experiencia”.

Es con la crisis del humanismo, entonces, en el siglo XX, que la corriente filosófica existencialista será responsable por desarrollar la teoría hermenéutica con sus implicaciones antimetafisicas y antihumanistas, inaugurando la nueva historia. Nuestra investigación, de énfasis fenomenológica, estará de acuerdo a ese pensamiento de Vattimo, aunque él reconozca dificultades en la etapa fenomenológica de la composición de esa historia contemporánea:

> La fenomenología posterior, sobre todo la francesa, acentuó en la herencia husserliana posiciones que parecen sustraerse a esta tesis humanista, porque son posiciones que sobre todo están empeñadas en reconstruir de manera no idealista la relación del pensamiento con la percepción, la corporeidad, la vida emotiva; pero es difícil decir hasta qué punto la temática “naturalista” de la fenomenología escapa a un horizonte humanista […][66]

Nosotros apoyamos dichos límites en la fenomenología husserliana, tal como desarrollaremos más adelante, en el capítulo cinco, pero defendemos que no todo el pensamiento fenomenológico repite esa visión llamada por Vattimo de “naturalista”. Con Merleau-Ponty, vemos un horizonte existencialista que profundiza las cuestiones de la corporeidad más allá de un simple naturalismo y el humanismo puede ser entendido como la condición humana de encarnación del ser al mundo, capaz, entonces, de entender la historia como la historia de ese ser encarnado.

Volviendo al pensamiento de Vattimo, cabe destacar sus motivos que reconocen en Nietzsche y en Heidegger las principales fuentes para entender esa historia contemporánea. Según el filósofo italiano, ambos los filósofos alemanes tienen en común la consideración del arte como modo privilegiado de pensar el tiempo, pues atribuye al ser condiciones extraordinarias de manifestar su vivencia en el mundo.

---

[66] Idem, p. 36.

Según el autor, en *Humano, demasiado humano*, Nietzsche considera una diferencia entre el hombre resentido y el hombre libre, cuya voluntad de poder de este último se reconoce como arte. Tales postulados, entre otros, confieren el nacimiento de la posmodernidad filosófica en la obra de Nietzsche, cuya historia pasa a tener una interpretación más libre:

> La crisis del futuro, que penetra toda la cultura y toda la vida social moderna tardía, tiene en la experiencia del arte un lugar privilegiado de expresión. Esa crisis, como es obvio, implica un cambio radical en el modo de experimentar la historia y el tiempo; esto también fue anticipado aunque oscuramente por Nietzsche en su "doctrina" del eterno retorno de lo igual.[67]

La idea del eterno retorno se refiere a la repetición de patrones en la naturaleza, bien como en el psicologismo humano, cuyas experiencias liberadoras como el arte y una adquisición de consciencia como espíritu libre y afirmación de la vida hace con que el eterno retorno sea algo positivo. Así, se valoraría el proceso circular de la historia como oportunidades del tiempo ofrecidas a la tomada de consciencia.

En ese sentido, considerando en la historia moderna un tipo de "enfermedad histórica", Vattimo destaca la solución nietzscheana de atentar a las "fuerzas suprahistoricas" o "eternizantes", como en el arte y en particular con la música de Wagner a que, todavía, luego abandona las esperanzas en esta última, por decir que se mantiene presa a una necesidad de justificación siendo, por lo tanto, resentida.

Sobre la *Segunda consideración inactual*, Vattimo apunta que hay una paradoja en la cuestión moderna, pues la modernidad ya refiere en sí a una superación temporal, sin poder, entonces, ella misma ser superada. A tal paradoja Nietzsche propone, en esta obra, con críticas a la historicidad tradicional, la alternativa de un "historicismo

[67] Idem, p. 97, 98.

relativista".

Así, el filósofo alemán "ve la historia como un puro sucederse temporal, a la metafísica hegeliana de la historia, que concibe el proceso histórico como un proceso de *Aufklärung*, de progresiva iluminación de la conciencia y de absolutización del espiritu"[68]. Entonces, el proceso histórico debe ser superado ya en otra estructura de entendimiento y no desde la misma, que sólo repetiría el equívoco y vacio.

Por fin, podríamos asumir con Vattimo la idea nietzscheana de una historia contemporánea con una de sus máximas, de que "Dios ha muerto". "Según Nietzsche, se sale realmente de la modernidad con esta conclusión nihilista"[69]. En *La gaia ciencia* el filósofo trata por primera vez de tal máxima que representa, entonces, el fin de la época de la superación, pues con la muerte de Dios, muere la moralidad cristiana, muere el tiempo dictado desde fuera por una entidad ajena a lo humano. Nasce así una nueva historia, con un tiempo circular, vivido por lo "humano, demasiado humano"; espíritu libre y señor de sí.

Sin embargo, tal idea nietzscheana de "la muerte de Dios" es, en verdad, una idea de Philip Mainländer, anterior a Nietzsche y que lo influencia drásticamente, al entender que el mundo nace del "suicidio" de Dios. La "creación" son los pedazos de esa muerte de Dios, de modo que la naturaleza y todo lo que en ella "habita" es algo que ha nacido de la muerte, o sea que no es algo en sí "vivo". El tema llevado a Nietzsche involucra la relación con el tema del "regreso al niño" tras las transformaciones del espíritu, al que propone "un dios que baile". Volveremos a ese tema, a las influencias de Mainländer en la filosofía nitzscheana en el capítulo ocho, cuando tratamos de Nietzsche.

[68] Idem, p. 146, 147.

[69] Ibidem.

Sobre la contribución de Heidegger para pensar una nueva historia, a su vez, Vattimo destaca su concepción de que el arte tiene la función de fundamento del mundo histórico, o sea, el arte facilita la propia experiencia del mundo. Con la cuestión hermenéutica, Heidegger enfatiza un horizonte histórico siempre abierto a nuevas lecturas e interpretaciones, que suscita nuevos "mundos posibles", según Vattimo.

Recuperando una reflexión de Thomas Kuhn respecto a las "revoluciones artísticas", en que considera un avance con relación a las revoluciones científicas, Vattimo destaca su idea de un "anarquismo epistemológico" que, entonces, tiene semejanzas con la propuesta heideggeriana de una epistemología contemporánea basada en un modelo estético de la historicidad. Así, hay una responsabilidad de lo estético como horizonte de la experiencia, como dimensión existencial, que conferiría una nueva forma de vivir la historia, no solo a través de hechos sociales y políticos.

Habría en común, entonces, entre las consideraciones de los filósofos alemanes rescatados por Vattimo, la idea del poder estético como construcción de una historia más libre y consciente como forma misma de ser: "Las etapas del itinerario heideggeriano se pueden comparar claramente con las de Nietzsche: el efecto nihilista de la autodisolución del concepto de verdad y del concepto de fundamento en Nietzsche tiene su paralelo en el 'descubrimiento' heideggeriano de carácter de 'hacer época' del ser".[70]

La filosofía hermenéutica de Heidegger, por lo tanto, no debe ser entendida como una teoría técnica de la interpretación ni como un fenómeno interpretativo de la existencia, conforme apunta Vattimo, sino en un sentido ontológico en que el propio ser es responsable por las aperturas históricas y posibilidades de acceso al mundo.

[70] Idem, p. 154.

En otra obra, *En torno a la posmodernidad,* Vattimo confirma la importancia de Nietzsche y Heidegger para pensar lo que llama de una "sociedad transparente". Nuevamente el autor parte de la crítica al carácter ideológico presente en las representaciones históricas, al pretenderse capaces de establecer "la historia": "Y así, las cosas de que habla la historia son las vicisitudes de la gente que cuenta, de los nobles, de los soberanos y de la burguesía cuando llega a ser clase poderosa; en cambio, los pobres e incluso los aspectos de la vida que se consideran 'bajos' no hacen historia"[71].

Definitivamente, se puede afirmar con Vattimo que no existe una historia única, sino imágenes del pasado desde diversos puntos de vista. Así, la idea de posmodernidad seria una esperanza de emancipación, de una sociedad transparente, frente a la pluralidad de los medios de comunicación que, a la vez que puede constituirse como factor alienante, abre horizontes de dialogo verdaderos. El autor concluye:

> Filósofos nihilistas como Nietzsche o Heidegger, mostrándonos que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo, permanente, que tiene algo que ver más bien con el acontecimiento, el consenso, el diálogo, la interpretación, se esfuerzan por hacernos capaces de captar esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como oportunidad de un nuevo modo de ser (quizás: por fin) humanos.[72]

Volveremos al pensamiento de Nietzsche y Heidegger en capítulos siguientes, en diálogo con nuestro tema de la improvisación en la danza contemporánea. Con Vattimo, ha sido importante entender con ellos una forma innovadora de pensar el sentido histórico que interesa a nuestra investigación, en este punto, para definir el contexto y la definición de contemporaneidad de que tratamos.

Con Vattimo se puede, además, entender el "pensamiento débil", naciendo como

[71] VVAA. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2000. Disponible en: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2012/05/vattimo-gianni-posmodernidad-una-sociedad-transparente.pdf. Consultado el 20 de abril de 2020, p. 2.

[72] Idem, p. 8.

corriente filosófica en el momento de la gran crisis italiana que desencadena o es desencadenada por una violencia terrorista a la que las instituciones no atajan porque sobrepasa todo "consenso" pactado tras las guerras mundiales. Ante ese fenómeno social, un grupo de pensadores y artistas proponen el pacto, el diálogo, la inflexibilidad ante la violencia pero, a la vez, desactivarla con un pensamiento "no impositivo- represivo-logocéntrico", sino con una suerte de "pensamiento débil" en el sentido metafórico.

Así, de acuerdo al pensamiento de esos autores presentados en el primero punto de este capítulo, Hobsbawn, Lyotard, Vattimo, podemos comprender la idea del contemporáneo como una forma de estar en el mundo, construyendo la historia, no sólo describiendo el tiempo como sujetos ajenos a ello. De tal modo, también podemos aclarar la elección de los filosóficos que componen el marco teórico de este trabajo, que desarrollaremos en la segunda parte de esta tesis.

Destacamos en el pensamiento filosófico de esta investigación, entonces: Nietzsche, como el primero filósofo contemporáneo; Husserl, como el padre de la fenomenología; Heidegger como fundamental en el avance de la fenomenología y gran pensador de las cuestiones de la temporalidad; Merleau-Ponty, como el fenomenólogo del cuerpo que actúa en un mundo en constante estado de comienzo, idea central de la tesis; Bachelard, con una fenomenología poética contemporánea; y María Zambrano, filósofa mujer contemporánea, de pensamiento libre y libertador.

Así, estamos situados en el contexto histórico y filosófico contemporáneo a que recorre nuestro trabajo. Pasamos, pues, a un análisis del contexto de la danza, de cómo se llega a la danza contemporánea que tratamos.

### 1.3 – La temporalidad intercambiada en una historia intuitiva de la danza

Pensar la historia de la danza es tarea un tanto compleja, puesto que exigiría reflexionar sobre sus orígenes, que seria, a su vez, la reflexión sobre el propio origen del mundo. El hecho es que podemos entender que la danza es una de las artes más antiguas, por ser producida directa y únicamente con el cuerpo, que está ya siempre dado al ser. Por lo tanto, bailar es una de las formas de expresión humana en que se puede encontrar raíces tan remotas como en la prehistoria o en la mitología de la antigüedad griega.

De tal modo, no nos limitaremos a hacer una típica retomada de la historia de la danza, pasando por las principales escuelas y artistas del ballet clásico, danza moderna y danza contemporánea, como sería también importante para marcar el pasaje del tiempo en ese arte y entender las problemáticas contemporáneas que destacamos al pensar la danza contemporánea.

Al contrario, trataremos, osadamente, de subvertir ese camino histórico dancístico tradicional para pensar una historia de la danza desde la intuición, por así decir, desde imágenes que permiten comprender el hecho de bailar contemporáneamente más allá del calendario, o sea, tratamos de una forma de danza que subyace al tiempo, aceptando intercambios temporales, como cuando un bailarín clásico baila con el cuestionamiento de las formas típico de la danza contemporánea, a ejemplo de Nijinsky bailando la *Consagración de la primavera*, conforme citamos anteriormente. O cuando una bailarina contemporánea baila una obra clásica con cuestiones tan existenciales propias de los tiempos actuales, a ejemplo de Pina Bausch coreografiando la misma *Consagración de la primavera*. Una obra “atemporal” pues, permitiendo consagrar infinitas primaveras.

Una primera imagen que se nos ocurre para pensar esa historia de la danza desde

la intuición seria, entonces, la del feminismo. Es imposible pensar el avance en la historia de la danza, hacia la consolidación de la danza moderna y contemporánea, sin pensar el papel social que hemos tenido las mujeres al largo de los tiempos.

Desde la declaración francesa "ilustrada" de los derechos del hombre, inmediatamente replicado por Olympe de Gouges y su *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, en 1791, y teniendo en cuenta su fin trágico, con la condenación a la muerte en la guillotina, se nota como la modernidad parece olvidarse que las mujeres somos seres humanos y, por tanto, también seres políticos, sujetos políticos, o sea, personas. Esa importante escritora feminista en su periodo, militaba también por las causas raciales, contra la esclavitud y por la valoración y derechos de los negros.

El hecho es que la lucha por la fraternidad, igualdad y libertada de la Revolución Francesa seguía limitada a los valores masculinos en la construcción de la sociedad, y las mujeres representantes de las luchas sociales y políticas de la época, como Gouges, pasan a enfrentar una lucha tan obstinada por el reconocimiento de los valores de la mujer en la construcción de la sociedad, cuya conquista debemos agradecer hasta hoy. La modernidad, entonces, va a verse iluminada por esta nueva actitud que desembocará en el sufragismo, o el sufragio (derecho a votar) femenino. En las palabras finales de Gouges, tras parafrasear los diecisiete artículos de la *Declaración de derechos del hombre y del ciudadano*, de 1789, se nota su grito revolucionario:

> ¡Mujer, despierta!, el arrebato de la razón se hace oír en todo el Universo; reconoce tus derechos. El potente imperio de la naturaleza ha dejado de estar rodeado de prejuicios, fanatismo, superstición y mentiras. La antorcha de la verdad ha disipado todas las nubes de la necedad y la usurpación. El hombre esclavo ha redoblado sus fuerzas y ha necesitado apelas a las tuyas para romper sus cadenas. Pero una vez en libertad, ha sido injusto con su compañera. ¡Oh, mujeres!, ¡mujeres!, ¿cuándo dejaréis de estar ciegas?,
> ¿qué ventajas habéis obtenido de la Revolución?: un desprecio más marcado, un desdén

más visible. […] Cualesquiera sean los obstáculos que os opongan, podéis superarlos; os basta con desearlo. [73]

El momento inicial del Sufragismo se sitúa en 1848 con la Declaración de Seneca Falls, en Estados Unidos, que reclamaba igualdad de género y acceso al "sagrado derecho de votar", construyendo, años más tarde, la Asociación Nacional Pro Sufragio de la Mujer, con dirección de Elisabeth Cady Stanton y Susan B. Anthony. El sufragismo se ha desarrollado con especial énfasis en países de tradición protestante, debido al mayor grado de alfabetización femenina. Se destacan los principios de dicha lucha, entonces, en Estados Unidos e Inglaterra.

En Inglaterra, tras la petición de Mary Smith aprobada en la reforma electoral británica en 1832, se defendía que como la igualdad de género existía en la ley tributaria, debería existir también en los tribunales de justicia. En 1897, se elabora la Unión Nacional de Sociedades por el Sufragio Femenino (NUWSS, en inglés), de la mano de Millicent Fawcett y en 1903, en una versión más radical, la Unión Sociopolítica de Mujeres (WSPU, en inglés), con Emmeline Pankhurst, que proponía que sus ordenes nunca debían ser cuestionadas, que lleva a la perdida de miembros a la NUWSS.

No queremos profundizar en la historia del sufragismo, solo destacarla como hecho fundamental al marco de la modernidad/contemporaneidad también en las artes, en la danza, en su caso. Como últimos detalles de esa historia de lucha femenina en la política, mencionamos que la primera elección con derecho al voto femenino, entonces, finalmente acontece en 1918 en Reino Unido, con la edad de treinta años, reduciendo a veintiuno años en 1928, en igualdad a los hombres. Y en 1920 en Estados Unidos, como

[73] GOUGES, Olympe de. *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. CAAW Ediciones (Cuban Artists Around the World), 2017, p. 17.

país en totalidad, pues antes solo estaba permitido en algunos estados, como Wyoming, desde 1869.

Vale decir, todavía, que toda esa lucha por el sufragio era por el derecho a que las mujeres fuesen electoras y no elegidas, o sea, todo el esfuerzo para, no obstante, seguir votando en los hombres y, en 1906, Finlandia es el primer país del mundo que permite a las mujeres ser elegidas al Parlamento. De igual modo, el retraso en los derechos a las mujeres puede ser extendido hasta la actualidad, si entendemos que en países como Arabia Saudita, la concesión al voto femenino solo fue liberado en 2015 y en el estado autónomo del Vaticano, considerado el menor país del mundo, hasta hoy el derecho al voto está restricto a los hombres, los cardenales religiosos.[74]

En fin, con la comprensión de la lucha de las mujeres en el sufragismo, queremos entender que esas corporeidades públicas cambiarán el imaginario de la modernidad y, desde luego, de la postmodernidad, el cuerpo-mujer va a ser determinante. Y, con su aparición en el espacio de lo común, dichos cambios originados de estas corporeidades militantes y revolucionarias, por así decir, permean todo lo que significan y todo lo que simbolizan.

La danza moderna y el sufragismo, por lo tanto, son contemporáneos y, además, son cómplices una del otro. Y porque eso va a incorporar, en el territorio de lo común, la esfera de los afectos, de lo íntimo, que también va a determinar la postmodernidad y su posible "fin", con el "inicio" de la contemporaneidad. O sea, el papel de la mujer, la corporeidad poética y política femenina es fundamental en el marco de una transiciónde

[74] Informaciones consultadas el 02 de junio de 2020 en:
https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20170317/47311149512/todo-lo- que-debes-saber-sobre-el-sufragismo.html.
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/sufragistas-lucha-por-voto-femenino_12299/10
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fechas-clave-historia-para-conseguir-voto-femenino_12300/7
https://www.youtube.com/watch?v=DphSUmaZ-VU (Película: *Las sufragistas.* Consultado el 07 de agosto de 2020).

eras, en que la danza grita por nuevos paradigmas, la danza de la escena y la danza de la vida. Los motivos a ser bailados son ya otros, la lucha fortalece la necesidad de hacer arte de protesta, de manifestar los impulsos de transformación.

Podemos pensar también como imagen para entender la historia de la danza desde la intuición la filosofía africana del Ubuntu. En un registro no eurocéntrico, esta filosofía puede ser entendida como una idea presente desde la danza ritual de las tribus africanas, con temas de reverencia a la naturaleza, a los ciclos de la vida y la muerte, o sea, en una valoración sagrada de lo que somos. Tal filosofía se extiende hasta la idea de lo que compone un principio de vida, una forma de vivir, valorando y respetando a sí mismo y al prójimo como un semejante, no de forma cristiana, sino de acuerdo a una ética universal, desde el alma, desde una verdad autentica.

La filosofía Ubuntu defiende que "yo soy porque nosotros somos" y está basada, por lo tanto, en valores como empatía, humildad, solidaridad y tiene como contexto el pensamiento de Desmond Tutu en el proceso de amnistía de Sudafrica, tras los años de discriminación en el régimen del apartheid, seguido por el liderazgo de Nelson Mandela, en busca de igualdad universal y valoración de los derechos humanos. Ambos han sido ganadores del premio Nobel de la paz y son personajes importantes en la comprensión de la liberación de las relaciones entre opresor y oprimido, idea presente en toda esta tesis, a que volveremos en algunos puntos, con base en la teoría educativa de Paulo Freire.

En este punto, pensamos la danza desde esa imagen de la filosofía Ubuntu, entonces, como una necesidad de humanidad y conexión, un ejercicio de autoconocimiento y reconocimiento, un buceo hacia dentro y hacia fuera, a la vez, al encuentro de la danza del yo con la danza del otro. Eso puede ser entendido literalmente, como cuando se comparte el espacio escénico, en la danza históricamente

conocida, según nombres importantes que destacaremos en la segunda parte de esta tesis; o también puede ser entendido metafóricamente, tal como añadimos en la defensa filosófica de nuestro punto de vista sobre la improvisación, como una danza de la vida, de encuentro entre la subjetividad y la intersubjetividad.

Otra imagen que nos ocurre, por fin, para pensar una historia intuitiva de la danza, más allá de sus referencias cronológicas, es la mitología, como un origen "atemporal" del arte. Serian muchos los mitos posibles en la identificación de tal hecho, por lo que elegimos el mito griego de *Kairos*, considerado el dios del tiempo oportuno, de naturaleza cualitativa, que trata de la experiencia en un momento especial, mientras *Chronos* se refiere al tiempo cronológico, medido de forma lineal. Con eso, entramos en el núcleo de comprensión propuesto en este último apartado del primer capítulo, con la reflexión filosófica sobre la temporalidad o sobre lo que llamamos de "temporalidad intercambiada", en el sentido de que los tiempos dialogan entre sí, pues la historia es un hecho vivo.

Con esa reflexión, comprendemos que así como el periodo clásico permanece vivo hasta el periodo contemporáneo, o que el propio clasicismo ya era contemporáneo, en algunos aspectos, también podemos entender lo contemporáneo como clásico, por ya estar antiguo en determinados sentidos. Entonces, podríamos osar tratar de un periodo "poscontemporáneo", como necesidad del siglo XXI.

Sobre el primer punto, entonces, de considerar la relación entre lo clásico y lo contemporáneo, recorremos a la obra *Entreactos - Ensayos de filosofía y danza,* de Ibis Albizu, en que la investigadora lanza la reflexión sobre qué es ser un bailarín clásico hoy y recorre al pensamiento de Gadamer para contestar:

Lo clásico no designa una cualidad atribuible a determinados fenómenos históricos, sino a un modo sobresaliente de ser histórico […] Sabemos que surgió en un determinado

contexto histórico y que solo puede comprenderse históricamente a partir de ese contexto. Y, sin embargo, significa para nuestra comprensión más que un sistema de tareas de reconstrucción histórica, es la obra la que nos interpela como a sus primeros oyentes.[75]

De ese modo, la autora se refiere a la recepción del clásico por los contemporáneos en la danza, destacando la actitud de ruptura al nivel político más que la técnica en sí, pues se trata de:

La llegada de un tiempo nuevo llamado a romper con el canon. Un discurso que, en el mundo de la música y el ballet, está envuelto en una acusación de elitismo. Por eso los contemporáneos acusan a los clásicos de formar un mundo que ya no dice nada del presente, y que está destinado a repetir estereotipos particularmente costosos tanto en términos materiales (económicamente hablando) como vitales (requieren una formación rígida desde edades demasiado tempranas) [76]

Todavía, lo que se nota es un constante recorrido del pasado, mismo que para negarlo, manteniendo una necesidad de tener que criticarlo tanto en el discurso teórico como en la producción artística. Así, se designa el clásico como una paradoja, al final la propia definición de los periodos es algo contemporáneo, pues "fueron los historiadores del arte quienes, a finales del siglo XIX, inventaron las etiquetas de los periodos artísticos para ordenar el pasado"[77]

De tal manera, la autora se refiere al pensamiento de Lyotard de que:

El postclasicismo en arte comienza cuando los artistas tienen como objetivo principal identificar lo esencial de lo clásico y atacarlo. Así por ejemplo, si encuentran que lo importante del ballet clásico es eludir la gravedad harán que sus intérpretes contemporáneos bailen en el suelo. Podríamos añadir que este acto de violencia simbólica, se haga o no con un afán destructivo, implica una definición: el contemporáneo es aquel que tiene que hacerse cargo del clasicismo aunque solo sea

[75] GADAMER, Hans-Georg. *En conversación con Hans-Georg Gadamer: hermenéutica, estética, filosofía práctica*, Tecnos, Madrid, 1998. En: ALBIZU, Ibis. Entreactos. Ensayos de filosofía y danza. Madrid: Cumbres, 2017, p. 55

[76] ALBIZU, Ibis. *Entreactos. Ensayos de filosofía y danza*. Madrid: Cumbres, 2017, p. 55, 56.

[77] Idem, p. 57.

para definirse frente a él. Así, de la etiqueta "contemporáneo" forman parte no tanto Cahusac o Noverre, como Maurice Bejárt o George Balanchine. Y es que se puede ser muy contemporáneo y seguir llevando zapatillas de ballet"[78]

Se puede cuestionar, entonces, por qué no olvidamos lo clásico, porque se sigue retomándolo, a lo cual contestan bailarinas y filósofos con la reflexión de que se trata de encontrar verdades enraizadas en el pensamiento, pues:

Lo que recoge el canon clásico no es un estereotipo: es la producción más sincera de lo que se ha considerado Verdad. Hay algo en nuestra condición misma de contemporáneos que nos hace ver al pasado como una ruina pero, al mismo tiempo, actualiza en nosotros el deseo manifiesto (y desear es repetir) de no abandonarlo, de seguir intentando acceder a él, aunque sea para atacarlo. ¿Qué es, pues, lo clásico? Aquello que se niega a ser abandonado. Aquello que solo podemos ser hoy[79]

El pensamiento de Ibis Albizu, entonces, sería una crítica positiva al clasicismo, al ballet clásico, en caso de la danza, de modo que mismo negándolo en varios aspectos - en su técnica y sentido social, como que describiendo una sociedad burguesa de la época - tiene sus contribuciones en seguir perteneciendo al discurso contemporáneo. Crítica a que estamos de acuerdo, pues para pensar una danza libre es necesario, primeramente, no solo saber de dónde ha partido, sino saber también que la historia es viva y sus hechos van más allá del intento de catalogación lineal.

Así, cuestionamos, pues, otro aspecto posible de esta temporalidad intercambiada, que sería el sentido clásico presente en lo contemporáneo, con una crítica negativa al clásico en este punto, como lo que tiene que ser superado y alcanzar un avance. Pensamos, con esto, lo que ya decíamos antes, que, quizás, lo contemporáneo también ya esté antiguo y se pueda pensar formas de innovación en la

[78] Idem, p. 59. La autora explica en nota que tales ideas de Lyotard están en el libro *La postmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 2009. Pero las palabras son de la autora.

[79] Idem, p. 61.

actualidad. O, mismo sin una crítica negativa al clásico, se trata de considerar que ambos, clásico y contemporáneo comparten el instinto de novedad y no pueden ser demarcados en tiempos finitos. En *La danza del futuro*, Jaime Conde-Salazar nos brinda formas de aclarar ese pensamiento.

La danza del futuro se trata de entender que hay una imprevisibilidad en la danza y en el futuro, que no se mueve en una sola dirección, sino hacia todos los lados. Un "tiempo que es espacio", revela Estrella de Diego en el prologo. Así:

> La pregunta por la danza del futuro desemboca directamente en tu cuerpo, en lo que en este preciso instante está pasando por tus carnes. Todas esas acciones conscientes o inconscientes, espectaculares o sutiles, que tu cuerpo está llevando a cabo mientras lees, todas las sensaciones físicas que ahora mismo se están desplegando en tu cuerpo, son una manifestación rotunda del futuro, son consecuencia inmediata del deslizarse constante y rítmico de la guadaña. Acción directa: el futuro es exactamente eso.[80]

El hecho es que el futuro no existe mientras no sea presente y toda danza, entonces, solo se realiza en el presente. Por lo tanto, la danza del futuro es la que abre espacio a las incertidumbres, a lo que es incierto en lo humano, aceptando el flujo de la vida misma, cuyos hechos solo se anuncian al anunciarse, no ya predeterminados de antemano por convenciones y categorías:

> Al contrario de lo que dicta la Institución de la Danza, la danza del futuro no es una disciplina y no depende de la definición esencialista a partir de su supuesto medio específico de expresión. Ni siquiera necesita confrontar o comentar el sistema de las disciplinas porque eso volvería a atraparla en los cajoncitos y las etiquetas. La danza del futuro sucede de muy distintas maneras: puede ser cine, o algo que sucede en un escenario, o una fotografía, o una carta, o una instalación, o un libro, o un plato de comida, o un vestido, etc. sin dejar de ser nunca danza. En el futuro, el ser es algo borroso y liberador.[81]

[80] CONDE-SALAZAR, Jaime. *La danza del futuro*. Madrid: Continta me tienes, 2018, p. 28.

[81] Idem, p. 50.

Puede parecer abstracta tal afirmación, pero es así que asumimos la danza en este trabajo, pues lo que queremos tratar como una "danza libre" es lo mismo que el autor llama de "danza del futuro". Es la danza como una forma libertadora de ser y estar en el mundo, consciente de los actos, responsable por los gestos, como productor de realidad, sin perder la lucha constante de la vida por los derechos humanos. Así es que se nota ciertos límites en la historia de la danza, una forma lineal de catalogar los hechos dancísticos que empobrece tanto el tiempo como la danza. Según el autor:

La historia oficial de la danza ha establecido un relato en forma de evolución lineal, positiva y, supuestamente, infinita. Esta narración nos ha hecho pensar que los fenómenos que han sucedido en la danza a lo largo del tiempo están unidos por relaciones sucesivas de causa y efecto: después de un movimiento/ estilo/ escuela viene otro que lo supera, y luego otro y luego otro… de tal manera que el último movimiento/ estilo/ escuela es siempre más perfecto que el anterior. Así, en el relato oficial los movimientos/ estilos/ escuelas se disponen como acciones y reacciones a lo largo del tiempo: frente al ballet, la modern dance; frente a la modern dance, la postmodern dance; frente a la postmodern dance, la danza contemporánea; frente a la danza contemporánea, la nueva danza, etc. Está claro que esta estructura tiene muy poco que ver con la realidad. Nada se agota porque aparezca otra aproximación distinta al hecho de bailar o a la danza. En todo caso suceden de manera simultánea y se acumulan. Esto es muy evidente en el caso de la danza, porque las obras solo existen cuando se hacen y "hacer" es algo que solo tiene lugar en el presente donde todo se superpone ymezcla.[82]

Por lo tanto, la danza del futuro es actual, mientras se sigue viviendo con la misma intención creadora frente a la vida, con la voluntad de ser en la máxima potencia, recreando horizontes de inspiración y compartiendo saberes, una función latente del arte. Tal compromiso lo han entendido bien los grandes personajes del pasado, por eso siguen siempre actuales, sus nombres y sus hechos:

Así, aunque ya hayan muerto y sus obras solo existan en la memoria, las compañeras de viaje de la danza del futuro siguen siendo (entre muchísimas otras que aquí no caben o que ni siquiera recordamos su nombre) Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Michel Foline, Marius Petipa, Josephine Baker, Vaslav Nizhinski, Martha Graham, Valeska Gert,

[82] Idem, p. 61.

Katherine Dunham, Merce Cunningham, Pina Bausch, etc. nos queda tanto que aprender de la danza del futuro con ellas…[83]

La danza es un arte que produce subjetividad e intersubjetividad, por eso es performativa, crea modos de ser en el mundo, invitando a "explorar los infinitos estratos del ser y a poner en cuestión cualquier definición identitaria que se presente como algo sólido, estable y cerrado sobre sí mismo"[84]

De ahí que el autor finaliza su pequeña pero profunda obra afirmando que la danza del futuro es un acto de Amor, porque se trata de lanzarse hacia el mundo. "Frente a los límites disciplinares al uso, la danza del futuro sale de sí misma en busca de otros cuerpos con los que producir organizaciones desconocidas, compromisos sorprendentes y conocimiento carnal […] Al igual que sucede con el Amor, la danza solo se puede detectar por las marcas que deja en los cuerpos a su paso".[85]

De esa forma, nos identificamos en totalidad con lo expuesto en este texto, pues más que destacar los principales personajes de la tradicional historia de la danza, tratamos de situar las historias de estos "grandes y pequeños personajes" como recortes de la vida misma, de lo que convoca a la acción de cada momento vivido, las historias que se hacen y se escriben con la tinta invisible de la propia gran Historia.

Sin embargo, destacaremos en los cinco capítulos de la segunda parte de esta tesis algunos de los grandes personajes que componen la tradicional historia de la danza, con enfoque en Martha Graham, Isadora Duncan, Mary Wigman, Pina Bausch y Merce Cunningham, por considerarlos los principales representantes de esa "danza libre", constituida en la gran Historia como la búsqueda por una vida consciente.

[83] Idem, p. 65.

[84] Idem, p. 85.

[85] Idem, p. 97.

Por no se tratar de adelantar sus hechos o resumirlos, dejamos sus nombres para el contexto a seguir, en diálogo con las cuestiones filosóficas profundizadas a que conciernen y en ese primero punto, de contextualización general, describimos el *leit motiv* que os generarán y que nos permite nombrarlos adelante.

Así, finalizamos este primero capítulo aclarando los caminos a seguir a lo largo de esta tesis, con la idea de una "danza libre", a través, principalmente, de la práctica de la improvisación en la danza contemporánea, pero como una práctica de vida y no una técnica. Buscaremos, pues, comprender la danza de forma fenomenológica, como una forma de ser en el mundo y como una "metodología de amor y respeto".

**RECAPITULANDO**

En este capítulo, tratamos de los fundamentos históricos de la danza contemporánea a fin de comprender tal concepto de "contemporáneo" en sus dificultades y enigmas, desde un punto de vista filosófico, marcando, así, la tonalidad de todo este presente trabajo.

Empezamos por comprender la transición de los periodos en la historia mundial, con base a los textos de Hobsbawn, Lyotard y Vattimo, en que vimos que la contemporaneidad no se refiere solo a una época, sino a un modo de ser, cuya demarcación en el tiempo es difícil de precisar. Aunque momentos anteriores han tenido otros nombres en la historia, el hecho es que la actitud contemporánea exige una nueva historia, que sea circular y no lineal.

En la historia de la danza propiamente, destacamos a través de la imagen del feminismo y sufragismo, de la filosofía Ubuntu y del mito de *Kairos*, como se trata más de comprender una corporeidad sensible actuando, y por lo tanto bailando, en el mundo, que enfocar solo en los "grandes personajes de grandes historias". También los

“pequeños personajes” componen grandes historias en la vida que se hace danza en el ritmo del tiempo.

Así, dejamos para destacar los momentos cronológicos con nombres importantes del ballet clásico, la danza moderna y la danza contemporánea, sobre todo con los personajes de Martha Graham, Isadora Duncan, Mary Wigman, Pina Bausch y Merce Cunningham, en la segunda parte de la tesis, ya en diálogo con las cuestiones filosóficas profundizadas que corresponden a sus contextos, aunque lo haremos también de forma genealógica y no lineal. Con eso, nuevamente entendemos que la danza contemporánea, tal como defendemos, es una danza de actitud, cuya actualidad tiene la responsabilidad de actualizar aprendizajes de esos icónicos maestros. De ahí el carácter “pedagógico” de nuestro trabajo.

Por fin, concluímos con una provocación filosófica al reflexionar sobre una temporalidad intercambiada, tiempos que se mezclan en la exigencia de acción consciente. Apuntamos que, quizás, ya sea tiempo de pensar un “poscontemporaneo”, en la danza y en el mundo.

Con esas ideas contextualizadas seguimos, pues, esta investigación en los próximos capítulos con las cuestiones de la expresión y la improvisación para avanzar en la comprensión de la danza libre que proponemos. En la segunda parte, trataremos del marco teórico de la tesis, con la filosofía y bailarinas elegidas para desarrollar la idea de fenomenología de la danza contemporánea, como una forma sensible, consciente y educativa de actuar en el mundo.

# CAPÍTULO II

# LA EXPRESIÓN EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

## 2.1- Bases filosóficas para la idea de expresión

En el lenguaje ordinario, según la explicitación del término en lengua castellana[86], que es la misma en otras lenguas neolatinas, vemos que expresión es la acción de expresar o aún, una declaración, una palabra, un efecto de expresar algo sin palabra, una manifestación de afectos y emociones por medio de la gesticulación. Exprimir proviene del latín "*exprimere*", que aparece con el sentido de extraer el liquido de alguna cosa, sacar el máximo partido de alguien, explotar a alguien o expresar que, a su vez, significa manifestar con palabras, miradas o gestos lo que si quiere dar a entender; dicho de un artista: manifestar con viveza y exactitud los afectos propios del caso o darse a entender por medio de la palabra.

Todavía, tales acepciones pueden ser entendidas desde el punto de vista racionalista, pues toman la expresión por el acto de exprimir en el sentido de dar a entender, como si el sujeto fuese el responsable de encontrar ese entendimiento por sí mismo. De otro lado, si se disloca/transfiere la importancia de tales acepciones sobre el carácter del propio acto de exprimir, se nota que el entendimiento que viene de la expresión depende de una actitud, de un acontecimiento y es en ese ámbito que es relevante rescatar ese sentido de la expresión en el lenguaje ordinario, pues nos interesa destacar una práctica espontánea de la lengua, la "actitud lenguajera", tal como defenderá Merleau-Ponty, que trataremos en el capítulo cuatro, como eje teórico de nuestra investigación.

[86] El Diccionario electrónico "Real Academia Española" ha sido la base para tal explanación. Disponible en https://dle.rae.es/?id=HL12F3g. Consultado el 19 de marzo de 2018.

En la tradición filosófica, se nota la ocurrencia de la noción de expresión desde la antigüedad griega, en que el hombre era definido por su capacidad de expresarse en comunión con el mundo. La propia noción de *logos*, presente en toda la historia de la filosofía occidental, ya indicaba el carácter existencial de la expresión humana. Según Bondía, en *Notas sobre a experiência e o saber da experiencia*:

> Aristóteles ha definido el hombre como *zoon logon echon*. La traducción de esta expresión, todavía, es mucho más 'viviente dotado de palabra' que 'animal dotado de razón' o 'animal racional'. Si hay una traducción que realmente traiciona, en el peor sentido de la palabra, es justamente esa de traducir *logos* por *ratio*. Y la transformación de *zoon*, viviente, en animal. El hombre es un viviente con palabra. Y esto no significa que el hombre tenga la palabra o el lenguaje como una cosa, o una facultad, o una herramienta, sino que el hombre es palabra.[87]

El "hombre es palabra" en el sentido de que comunica lo que percibe espontáneamente en la experiencia sensible y se expresa creando. La creación, en ese sentido, se relaciona a la creación de los propios sentidos y se da en la medida en que el cuerpo se expresa, o sea, en la medida en que se comunica y se relaciona, antes mismo del lenguaje como adquisición simbólica.

En este sentido, Bosi, en *Reflexões sobre a arte*, discute el arte como expresión, relacionada a la fenomenología, tal como defendemos en esta investigación. Conforme el autor, "la idea de expresión está íntimamente ligada a un nexo que se supone existir entre una fuente de energía y un signo que la vincula o la encierra. Una fuerza que se exprime y una forma que la exprime. Fuerza y forma se mezclan y se comprenden mutuamente"[88]. Bosi apunta algunos límites de la relación fuerza y forma entendida como causa y efecto, como percepción interna y percepción externa:

---

[87] BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber da experiência". En. *Revista brasileira de educação*. Nº 19, jan/fev/mar/abr, 2002, p. 21. (traducción nuestra).

[88] BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2004, p. 50. (traducción nuestra).

La fenomenología ha dado un paso adelante al mostrar que el nexo existente entre las fuerzas anímicas y las apariencias no se dejan reducir al par de conceptos positivistas de causa y efecto. El sentido vivo que electriza la palabra y la imagen no es causa determinante de la existencia de estas. La expresión y su significado se forman en un proceso de mutuas atracciones. Y sus grados de transparencia de esas relaciones son diversos. Escaso es el fenómeno evidente por si.[89]

Por lo tanto, para Bosi, no se debe tratar de la expresión artística sin atentar para "la fenomenología del cuerpo", para "la atención de la mirada" y para "la intencionalidad del gesto". La fenomenología parece, entonces, ser más leal a la noción de expresión como existente ya en la percepción, pues el acto de percibir, entendido fenomenológicamente, no divide forma y contenido, forma expresada y contenido expreso, pues entiende la dinámica de tales polaridades en estrecha conexión.

Así, enunciamos las bases filosóficas que recorreremos en este trabajo, a nivel general, pero también a nivel de la comprensión de la idea de expresión, en este punto. Pasamos, por lo tanto, al análisis de la idea de expresión en la danza, como expresión corporal, a que nos concentraremos en el ámbito de la danza contemporánea.

## 2.2 - La Expresión Corporal como método práctico en la danza

Pensar el tema de la expresión corporal en la danza exige algunos criterios y acotaciones. En esta tesis la defendemos como una calidad filosófica intrínseca al gesto que implica en una danza libre, espontanea y autentica, que hace que la danza contemporánea sea una danza expresiva en sí misma. Además, queremos también apuntar, brevemente, aspectos de una tradición que entiende la expresión corporal como un método práctico de búsqueda del movimiento en la danza, a partir de aspectos fisiológicos.

[89] Idem, p. 54.

Según la investigación *Expresión Corporal. Arte del movimiento: Las bases prácticas del lenguaje expresivo*, de Mercedes Ridocci, la expresión corporal es entendida como un tema importante para pensar la renovación cultural-artística- educativa relacionada con el movimiento y el arte.

La investigadora se refiere al inicio de los estudios de tal tema en un contexto de la Alemania de principios del siglo XX, uniendo tres aspectos: la dimensión orgánica del movimiento; la educación rítmica y musical a través del movimiento, promovida por Emile Dalcroze; los nuevos planteamientos sobre la danza y el movimiento, investigados por Rudolf Laban. Así, destaca en su introducción:

> La expresión corporal es un mundo complejo, sistémico podríamos decir, donde factores físicos, psíquicos y culturales entran en juego, interrelacionándose continuamente. De ahí que cada individuo, a través de la sensibilización, del conocimiento y de la experimentación de los factores que componen el movimiento, se encuentre con un mundo interior propio y con un lenguaje que le permite expresarlo[90]

La autora entiende que la expresión se desarrolla con base en un movimiento orgánico, donde hay un pasaje de energía de los movimientos del cuerpo, manifestando su vitalidad y sus impulsos, a través de los caminos óseos-musculares-articulares, buscando desbloquearlos, para proyectarse después al exterior.

Tratando de la relación entre movimiento y emociones, la autora se refiere a una base fisiológica, tal como ejemplifica que tapando la vista, los sentidos internos afloran y que, así, las sensaciones corporales internas son el origen del movimiento. Entonces, describe que se trata de captar lo que hacen las articulaciones, los músculos, los huesos, las tensiones y distensiones, pues que todo movimiento tiene un significado y que descubrirlo implica impregnarse de él.

[90] RIDOCCI, Mercedes. *Expresión Corporal. Arte del movimiento*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 14.

De ese modo, el cuerpo físico es como un soporte del universo emocional, abriendo espacio a la imaginación, entendida como una "memoria guardada en el cuerpo". Así, todo se conecta: cuerpo, emoción, imaginación y se manifiesta a través del movimiento. En sus palabras: "la emoción modifica el tono y este a su vez influye sobre la actitud postural y el movimiento, definiendo un modo de estar y de relacionarse con el entorno: tiempo, espacio, objetos y personas"[91]

La expresión corporal, entonces, tal como entendemos con esa obra de Ridocci, sería el resultado de dicha conexión en el movimiento natural del cuerpo, pero que para traducirse en movimiento creativo en la danza, necesita que la expresión sea un método práctico a explorar tal conexión para llegar a una expresión artística, a través de ejercicios que permiten acceder fisiológicamente a la conciencia del movimiento.

Con eso se entiende que naturalmente gesticulamos al hablar, por ejemplo, que sería la expresión natural. Pero si se quiere convertir esa habla en danza, se debe practicar ejercicios que permiten tener conciencia del flujo incluido entre todo lo que compone dicho movimiento, como las sensaciones de los huesos, músculos y articulaciones a través de la expresión natural como método práctico, como fuente de tales ejercicios físicos. Eso convertirá la expresión natural en expresión artística, un arte del movimiento. "A través de las leyes físicas que rigen el movimiento la persona conecta con la emoción, el sentimiento y la imaginación que de ellos se derivan, canalizándose hacia la expresión simbólica, plástica y o dramática"[92]

La autora también se refiere al suelo, tan usado como base de movimientos en la danza contemporánea, como el espacio donde hay una interiorización del volumen intra

[91] Idem, p. 22.

[92] Ibidem.

corporal, donde coinciden sensaciones articulares y de movimiento con el espacio físico, donde se desarrolla el gesto.

En el suelo también se puede percibir la presencia del antagonismo muscular, que revela matices emocionales. Cuando se presiona el cuerpo contra el suelo, eso se evidencia con más fuerza, por ser el cuerpo todo entregue al espacio, pero que sería la misma relación, en menor proporción, de cuando se presiona una mano contra la otra. En ese punto, nos parece muy evidente una relación con el pensamiento de Merleau- Ponty con su defensa de una "reflexividad del gesto", cuando destaca que cuando la mano derecha toca la mano izquierda, no se sabe quien toca y quien es tocado.

De tal modo, se manifiesta el carácter filosófico de la expresión artística, como la expresión en danza, más allá de un simple ejercicio físico de percepción del cuerpo, pues se trata de la expresión de la vida misma, de lo que vivimos y deseamos comunicar a un público. La autora se refiere a Guayasamin: "cuando pinto una mano, una boca, unos dientes, unos ojos, estos no son solo una forma plástica. Yo quiero expresar en esto más que la plástica misma. Quiero expresar este ojo que está llorando, eses dientes que están mordiendo o estas manos, angustiadas, vibrando"[93]

Podríamos, en consonancia con esa frase, decir que cuando se danza, no se quiere enseñar huesos y músculos en movimiento, sino manifestar una forma de vivir consciente del todo, del cuerpo como aparato físico pero también como expresión viva en contacto con la intersubjetividad.

En ese punto, todavía, seguimos con la explicación de una idea de la expresión corporal como método práctico en la danza, para entender sus puntos positivos y negativos. De antemano, ya podemos concluir que los puntos negativos serían reducir la expresión corporal a una práctica fisiológica del movimiento, con una cierta visión

[93] Idem, p. 150.

científica del cuerpo, en su formación orgánica y anatómica, tratándose, pues, de un cuerpo mecánico. Los puntos positivos, por el contrario, son que las lecturas artísticas de esa práctica de la expresión corporal no se reducen al aparato físico del cuerpo, sino que la relacionan ya en el mundo de la vida, con la existencia, y busca desarrollar un cuerpo de forma sensible con esa conciencia.

En otra investigación, *Conciencia del movimiento y creatividad*, de Leah Bartal y Nira Ne'eman, al tratar del tema de la expresión corporal, se destaca el uso de un método de acceso a una expresión espontanea del individuo, parte integral de toda expresión artística. Recurren, para ello, a la idea de autorrevelación de Stanislavski, que revela "el estado de creatividad interior". Las autoras desarrollan el trabajo más para el teatro, pero lo podemos utilizar para pensar también la danza.

Destacan que los movimientos de un cuerpo plenamente consciente pueden organizarse para que sean tan expresivos como cualquier lenguaje, como si la conciencia fuera la afinación de un instrumento y que en actores, bailarinas, cantantes, el cuerpo es el propio instrumento, donde la conciencia se ajusta. Así, hablan de un método de expresión corporal como un sistema científico, en la comprensión de partes del cuerpo, que busca equilibrar las energías que fluyen por él y las tensiones psíquicas y físicas para permitir el libre fluir del movimiento, la voz y la creatividad.

En sus palabras: "las personas actúan según la imagen que tienen de sí mismas. Muchas lo hacen sin tener conciencia de esa imagen. Pero si se quiere desarrollar la totalidad del potencial de la persona, esa imagen debería responder a la integración de los sentidos con esa conciencia, basándose en la investigación científica".[94]

Tal método de expresión corporal que busca desarrollar la imaginación parte de

[94] BARTAL, Leah; NE'EMAN, Nira. *Conciencia del movimiento y creatividad*. Madrid, Editora Dilema, 2010, p. 15.

improvisaciones con dirección específica, que pasan por una preparación física para dar suficiente flexibilidad al cuerpo, para una expresión de emociones espontaneas y verdaderas. Además, se utilizan de los elementos del suelo y ritmo para la búsqueda de dicha expresión. Las investigadoras destacan que la utilización del suelo es importante por tratarse de una fuente de fuerza, una superficie de contacto, así que "pies seguros y fuertes son 'pies felices' que llevan a su dueño con seguridad por el espacio".[95]

El ritmo, a su vez, en ese método, no depende necesariamente de la música y puede expresarse independientemente de ella, pues "el movimiento también es una creación espontanea igualmente capaz de desarrollar un lenguaje propio"[96]

Mas allá de esos aspectos, el método de expresión corporal de Bartal y Ne'eman se inspiran en técnicas de danza como la de Moshe Feldenkrais y la técnica Alexander. Feldenkrais fue físico e ingeniero mecánico, usando así sus conocimientos científicos para comprender el desarrollo del movimiento. Defiende una economía del movimiento, sin exceso de fuerza y energía. Trabaja bajo las ideas de ligereza y languidez, como en el Tai Chi-Ch'uan, que utiliza un mínimo de esfuerzo para un máximo de eficiencia. Se trata más de entender cómo funciona el cuerpo y utilizarlo bien, según el método de Feldenkrais, que explotarlo demasiado, sin debida consciencia corporal. En las palabras de la autora:

> Su método pretende influir en el sistema nervioso central, reducir los controles restrictivos e inhibiciones del cerebro frontal, y permitir así que las acciones reflejas del encéfalo organicen el cuerpo a un nivel mucho más profundo que el nivel intelectual. Esto implica el restablecimiento de conexiones instintivas entre los impulsos emocionales y las acciones musculares reflejas, para que la energía emocional fluya sin bloquearse por un cuerpo libre.[97]

[95] Idem, p. 18.

[96] Idem, p. 19.

[97] Idem, p. 20.

Feldenkrais establece una conexión intrínseca entre cuerpo y mente, pues defiende que lo que se siente con el cuerpo y los modelos de conducta determinan las emociones. Así, trabaja a partir de lo físico, como por la liberación de los músculos, para cambiar la conducta. Esa liberación incluye la coordinación, la respiración, la flexibilidad y el giro de las articulaciones, para un movimiento con mayor soltura, a nivel físico y mental. Para él, "la pelvis con sus grandes músculos que se conectan a ella es la fuente de la fuerza del cuerpo; en cierto modo, es la fuerza motriz de una persona".[98]

Su trabajo consiste en varios ejercicios, como por ejemplo, trabajar aislando una parte del cuerpo para después compararla con la otra parte, para percibir la diferencia entre el movimiento consciente y el movimiento ordinario. Otro ejercicio es imaginar el movimiento primero con la mente repetidas veces y después realizarlo, mejorando su ejecución, de forma más consciente. Para él, "hay cuatro factores que determinan cada acción: movimiento, percepción sensorial, emoción y pensamiento"[99]

En la técnica Alexander, a su vez, dicho de forma breve, hay un enfoque en los movimientos de la espalda, cuello y cabeza, en sus reflejos, y la extensión de la espina dorsal, que sería el llamado "control primario". Eso libera los músculos contraídos, rompiendo hábitos defectuosos, bien como promoviendo la escucha del cuerpo.

Con esas bases, el método de expresión corporal que tales autoras proponen destaca que el individuo pueda tener mayor percepción sensorial, utilizando el cuerpo de forma sana y correcta, estimulando los sentidos. Lo que importa con esas técnicas, al desarrollar la percepción sensorial, es expandir los niveles del "tocar y confiar". Con

[98] Idem, p. 21.

[99] Ibídem.

eso, habría un mayor desarrollo de la imaginación y la creatividad, en una relación más libre con la vida, más allá del hecho artístico, para que esa sea su expresión, de forma consciente.

Se trata, por así decirlo, de desarrollar lo que se es a partir de lo que se ve y se siente, tal como refiere Paul Klee: "al contemplar el aspecto óptico-físico el ego llega a conclusiones intuitivas sobre la sustancia interior"[100]. O también según las palabras de Romain Rolland, cuya aportación revela la importancia del tema de la creatividad: "solo hay una alegría real en el mundo, la alegría de la creación. Todos los demás placeres son solo sombras que deambulan como extraños por la tierra"[101]

De ese modo, notamos la integración de la conciencia del movimiento y la creatividad, tal como es propuesto por esas investigadoras en su método y que nos ayuda a aclarar puntos importantes de nuestro tema aquí presente. Nuestro enfoque está más en pensar una danza libre y sus aspectos fenomenológicos, como modos de ser y vivir la vida, de donde surge una expresión intrínseca a la relación del cuerpo con el mundo, más que una expresión entendida como método y base de ejercicios fisiológicos prácticos para la escena.

Así, en el apartado siguiente, trataremos de desarrollar el tema de la expresión corporal ya en esa perspectiva que defendemos, entendiendo el sujeto contemporáneo como un "ser artístico" y abriendo la conciencia a una "poética del gesto" en la danza contemporánea.

### 2.3 - Una "poética del gesto" como Expresión en la Danza Contemporánea

Destacamos en este apartado la idea de una "poética del gesto" en la danza

[100] Idem, p. 90.

[101] Idem, p. 185. Las dos últimas citas aparecen como epígrafe. Por lo tanto, no hay referencia bibliográfica.

contemporánea, a fin de comprender que tal danza tiene su carácter expresivo en la existencia. La idea de expresión es comprendida como la que empieza ya en los gestos, con una poética intrínseca al movimiento. Destacamos algunas investigaciones que versan sobre el tema y auxilian a tal reflexión.

En *Danza y Poesía: Para una poética del movimiento*, Ivette Fuentes de la Paz apunta una relación intima entre danza y poesía. Para ella, la danza contiene, en la calidad del ritmo, un elemento que permea todas las manifestaciones del Arte. Con los elementos de la melodía y la armonía, por ejemplo, hay una aproximación del arte de la danza al arte de la palabra, la poesía. Según apunta:

> La Danza invita a danzar; tal es su reto. Pero el poema refuerza el sentido de participación al evocar en cada ser su propio instante de danza, el cuerpo referido, añorado, el tono justo en que cada quien se encuentre y se halle. La danza y la palabra serán un extremo del juego; la sugestión del arte requerirá el caudal de vida del hombre para completar su función mimética de la realidad.[102]

Es como si la danza se ocupara de hacer realidad de la poesía, en su conexión del cuerpo con el mundo, del "uno" con el "otro", pues "el movimiento va en busca de una correspondencia con lo otro que lo reta, es una aspiración a conocer cada fracción que le pertenece porque está contenida en él".[103]

La investigadora destaca una diferencia entre la poesía y el poema, siendo la primera responsable del silencio, que es de la propia existencia, mientras que el poema habla. Así, el ritmo en el poema necesita moverse con el ritmo propio de la existencia para llegar a la poesía, donde el silencio habla más, como en la danza, arte del movimiento por excelencia, posible en el silencio, pero con intensa expresión ahí

[102] PAZ, Ivette. Fuentes de la. *Danza y poesía*. Para una poética del movimiento. Madrid: Cumbres, 2015, p. 18.

[103] Idem, p. 29.

mismo. Hay un ritmo natural en la creación, hacia un movimiento significativo de la propia vida. En las poéticas palabras de la autora: "la Danza es la rueda que gira por la armonía, para que el hombre llegue a ser, algún día, una estrella más".[104]

Esas reflexiones permiten una contribución a nuestro tema, de que hay una poética intrínseca al gesto, que compone la danza contemporánea en su esencia, por el contacto con la vida, pues se trata de un arte vivo, cuyo mundo de la existencia es su espejo.

Con Delfin Colomé, en la obra *Pensar la danza,* retomamos el punto en que cita Jean-Georges Noverre, en sus Cartas sobre la danza, de 1760, con la aportación de que:

> Un paso, un gesto, un movimiento y una actitud dicen aquello que no puede expresarse de ninguna otra manera. Cuanto más violentos son los sentimientos que se quieran comunicar, menos palabras se encuentran para hacerlo. Las exclamaciones, que son el último término al que el lenguaje de las pasiones puede acceder, resultan insuficientes y son remplazados al gesto.[105]

Con eso, vemos que ya es antigua esa consideración de la poética contenida en el gesto y que va a radicalizarse con la danza contemporánea. De este modo, pasamos a relacionar nuestro tema en este punto con una investigación importante para el desarrollo de esta tesis, la *Poética de la danza contemporánea* de Laurence Louppe.

Al discutir sobre la experiencia del gesto, la autora rescata la importancia del ejercicio de escucha sensorial y de autonomía de la conciencia estética que un cuerpo danzante necesita hacer para entrar con éxito en tal discusión. De ahí, concluye que la actitud del sujeto debe coincidir con el sujeto mismo, en la totalidad de su gestualidad, de donde deviene el valor automáticamente expresivo de todo movimiento.

[104] Idem, p. 52.

[105] NOVERRE, Jean-George. Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs. Paris, Librarie Théatrale, 1952. Citado en: COLOMÉ, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid, Turner, 2007, p. 105.

En tal sentido, conviene afirmar con tal autora que la danza es una poesía del cuerpo, en que se puede citar la referencia a Sally Gardner, con la idea de una "hermenéutica de la danza", cuyo significado no está en la "interpretación", sino en un sentido posheideggeriano, de "elaboración de un sentido".[106]

De tal modo, la expresión es comunicación de un significado, elaborando un pensamiento nuevo del cuerpo, que es, al final, el significado mismo, o sea, la expresión corporal en la danza ya tiene en sí un significado, desde su "cuerpo como poética", implicado al mundo en que vive, pues "ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento de saber, de pensamiento y de expresión"[107], lo que implica una cualidad lírica intrínseca al gesto.

Es posible describir una "poética del movimiento" en la danza, cuyo movimiento y el gesto tienen una intención, una vida, pues son más que el resultado del automatismo humano en sus mecanismos motores. Con la danza, el movimiento y el gesto se refieren a una intensidad del cuerpo en su totalidad viviente. En ese ámbito, la autora destaca la interpretación de Alwin Nikolais, con el concepto de "*motion*", como el gesto consciente y la conciencia del gesto, a que "se refiere al movimiento como itinerario de su propia experiencia"[108]

Se puede decir que existe danza cuando esa experiencia del ser en movimiento, en los modos del "*motion*", prevalecen sobre los demás parámetros, sean en la acción común o la creación artística, aunque se quiera buscar entender que en el arte de la danza el gesto siempre sea consciente. Todavía, esa propuesta de gesto consciente en la

[106] GARDNER, Sally. Hermeneutics and Dancing. Writings on Dance, 10 (otoño de 1994), pp. 37-39, esp. P. 37. Citado en: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, p. 28.

[107] Idem, p. 61.

[108] Idem, p. 104.

danza busca ir más allá, proponiendo una intensidad en la propia experiencia vivida. Con las palabras de la autora: "la danza como poética del movimiento no tiene valor ni por la originalidad ni por la configuración espacio-temporal de este último, sino por la intensidad de la experiencia que lo contiene (y que el movimiento transporta)"[109]

Es posible preguntarse, entonces, cuál sería la diferencia entre un gesto fundamental y un gesto cotidiano, a lo que la autora contesta que "para muchos bailarines y muchas corrientes de danza, es inexistente"[110], pues entiende que un gesto cotidiano está incluido en la danza contemporánea. Hay la unión entre teoría y práctica, entre una poética y un proceso, pues bailar ahora está junto al pensar, al estar consciente del gesto para convertirlo en poética.

El gesto contemporáneo o el gesto en la danza contemporánea, por lo tanto, involucra un gesto desconocido. Según Louppe: "la danza no es nunca otra cosa que el escenario que da visibilidad a este inestimable e inmemorial deposito. Pero el gesto contemporáneo no se limita a ser el receptáculo del 'ya allí'. Debe, primordialmente, franquear el camino a todos los movimientos aun desconocidos"[111].

Eso es lo que se practica en el trabajo de "movimiento auténtico"[112], desarrollado actualmente en Estados Unidos, buscando "suscitar en el cuerpo del bailarín el nacimiento de ese gesto desconocido"[113], según la autora. Dicho movimiento no tiene modelos definidos en la existencia, para simplemente seguir o imitar. Es una

---

[109] Ibidem.

[110] Idem, p. 112.

[111] Idem, p. 120.

[112] El "movimiento autentico" ha sido creado en Estados Unidos en la década de 60, por Mary Whitehouse, bailarina contemporánea (habiendo estudiado con Mary Wigman) y una de las pioneras de la Danza Movimiento Terapia (DMT), basada en la psicología Junguiana. Disponible en: www.movimientoautentico.com.ar. Consultado el 25 de marzo de 2020.

[113] Ibídem.

búsqueda de la autenticidad en el gesto, con una originalidad del vivir, cuestionando todos los caminos posibles del sentido danzado.

Tal forma de entender el gesto en la danza contemporánea converge en lo que la autora destacará con la contribución del pensamiento de Odile Duboc, la existencia de una "música interior", una "pulsación originaria", apuntando variadas direcciones y un juego de inestabilidades corporales y espaciales. Tal juego es establecido a partir de la conciencia del instante, de esa "fractura de experiencia", donde "el bailarín trabaja sobre el instante pero también 'en' el instante"[114]. La cualidad del acto en danza es, por tanto, definido por esa entrega al instante, una "presencia del bailarín", en el estar ahí.

El movimiento danzado es, entonces, efímero, pues nace de la experiencia del sujeto que danza y lo hace al mirar el mundo que habita. Así "el 'trabajo de la danza' sobre el tiempo arrebata a Cronos su poder devorador sobre los cuerpos"[115]. O se trataría de referirse a *Kairos*, en un tiempo abierto, como hemos de defender con la práctica de la improvisación y como hemos nos referido en el capitulo uno.

Según la autora, se puede hablar también de una "poética de los flujos", que es un encuentro del tiempo y la energía implicada en el movimiento, destacando las propias tensiones como poética, en su variación de tiempo original y efímera. Tal como recorre al pensamiento de Dalcroze en ese punto, que destaca la existencia de un ritmo interior, implicado en un "estado originario de los fenómenos musicales, como si el cuerpo escondiera el conjunto de las expresiones artísticas y el secreto de su creación"[116].

La danza estaría en ese contexto dalcroziano justamente en la visión de un ritmo

[114] Idem, p. 144, 145.

[115] Idem, p. 146.

[116] Idem, p. 149.

como pulsación de vida, con inicio en la propia respiración, ese movimiento natural y primordial, donde sucede la afirmación de que la "gestión del flujo es un elemento importante en la danza, de consecuencias filosóficas y poéticas infinitas"[117]

Tratando del espacio, es importante resaltar con la autora que el bailarín vive del espacio y de lo que el espacio construye en él, de donde se puede destacar una "Filosofía de la Danza", que trata no de un espacio objetivo, de representación abstracta, sino de un espacio vivido, como trata Merleau-Ponty, según se refiere Louppe. Tal hecho se hace más potencialmente visible a través de la danza.

De tal modo, es posible comprender que "en la teoría de la danza, en efecto, la relación con el espacio no existe en sí misma, somos nosotros quienes la instauramos"[118]. Eso se afirma teniendo en cuenta las implicaciones simbólicas con el mundo y con los otros, que permite mirar la danza contemporánea como productora también del espacio, diferente de las artes clásicas de la representación. Tal producción del espacio puede ser pensada también a partir de la idea de Rudolf Laban de "cinesfera", un entorno que involucra una base simbólica de los gestos que lo expresan.

Otro aspecto importante para pensar las relaciones de significación del espacio es referente al suelo, entendido como "el cuerpo de nuestros apoyos"[119], que permite una "seguridad y plenitud de esta única pared de abandono, que el mundo nos conduce hasta la muerte (incluso en la muerte)"[120]. Según Louppe, el suelo en la danza contemporánea no es solo una superficie de desplazamiento, pero tiene una "función orgánica y filosófica", con una calidad afectiva, pues no se baila sobre el suelo, sino con

[117] Idem, p. 151.

[118] Idem, p. 166.

[119] Idem, p. 178.

[120] Ibidem.

el suelo.

El espacio en la danza contemporánea, entonces, es elaborado con la experiencia del cuerpo. Así, la autora recupera el pensamiento de Bachelard, en su *Poética del espacio,* donde destaca que hay una estructura imaginaria de la función de habitar, componiendo imágenes dinámicas y, por tanto, poéticas. Según Louppe "a menudo los bailarines se han sentido atraídos por el surgimiento de la imagen en el pensamiento de Bachelard. Ese pensamiento adquiere la belleza existencial del no determinismo"[121]. Volveremos a este filósofo en el capítulo seis.

Otro tema importante para nuestra presente reflexión de la poética del gesto es referente a la composición, en que la autora cita Deleuze y Guattari, en su frase "el arte toma un trozo de caos en un marco, para formar un caos compuesto que se vuelve sensible"[122]. Con eso, nos importa relacionar el poder transformador del arte a través del gesto, apuntando como una "filosofía del acto", en que la composición comienza con la "invención" del gesto, según la autora.

Volveremos a este tema de la composición más adelante, cuando tratamos de la improvisación como una expresión libre en la danza. Es un hecho cuestionable la coreografía en danza contemporánea, pues si se trata de una danza de lo efímero, del gesto del instante, ¿Cómo convertirlo en una coreografía estable y repetible? ¿Eso no haría perder su calidad principal del gesto poético? Pues reproducir seria perder la calidad de originalidad y autenticidad, de crear lo nuevo, para reproducir sin tanto vigor lo ya creado por otra persona, en la figura del coreógrafo como director, que "impone" movimientos para el bailarín simplemente ejecutar, sin crear o cuestionar. Sin embargo,

---

[121] Idem, p. 188.

[122] DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía*? Barcelona, Anagrama, 2009. Citado en: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, p. 191.

hay matices en la composición que despiertan toda carga expresiva del bailarín, sin convertirlo en un mero ejecutante o imitador de pasos enseñados.

La autora recorre al pensamiento de Christine Gerard en ese punto, una coreógrafa de escucha delicada, que considera la creación desde el cuerpo del bailarín, según ella, conforme cuestiona: "Todo depende de la materia de cada uno. ¿Cómo coreografiar esta materia personal, única, irreemplazable?"[123]. Así, contesta apuntando que "en una trama tan delicada, tan compleja, es ocioso tratar de distinguir lo principal de lo secundario, lo abarcado de lo abarcador. Lo importante en la composición es hacer existir una materia inexistente, encontrar las vías hacia lo desconocido y lo increado"[124]. Eso nos permite pensar en una relación fenomenológica del hecho coreográfico, que involucra el cuerpo creador y el cuerpo creado, coreógrafo y bailarín juntos en la construcción del gesto poético, en la creación de una coreografía también de expresión libre.

De tal modo, se destaca que la coreografía contemporánea es una obra hecha "in vivo", con la materia del ser-en-movimiento, según las relaciones de los cuerpos entre sí, entre los cuerpos y lo imaginario. Por eso, como destaca Louppe, es delicado pensar en coreógrafos que no son bailarines o que han dejado de serlo, pues se aproxima de la categoría de un director de actores, sin una comprensión de la totalidad de combinaciones posibles del gesto, en que "faltará siempre esa distorsión de la textura subjetiva que solo proporciona la implicación personal del cuerpo creador"[125]

Otro factor importante a destacar con esa autora para pensar la cuestión del gesto

[123] GERARD, Christine. "Enseigner l'improvisation et la composicion, entrevista con Patricia Kuypers", en *Nouvelles de Danse*, 22 (invierno de 1995), p. 40-45. Citado en: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, p. 195.

[124] Ibídem.

[125] Idem, p. 202.

poético en la danza contemporánea seria referente a la "pre-objetividad" del acto en danza, para tratarlo de forma merleau-pontiana. Louppe lo destacará, todavía, como la ausencia de un medio predeterminado en la danza, diferente en otras artes, que tienen una dependencia a sus elementos: el sonido en la música, el color en la pintura, la maquinaria y luces en el cine o el texto en el teatro. Al contrario de esas artes, "la danza es un arte que se ejerce a partir de tan poca cosa: materia propia, organización de una cierta relación con el mundo"[126]

En esa perspectiva, se trata de una "pre-objetividad" en los gestos, aproximando al lenguaje merleau-pontiano, que nos lleva al entendimiento de una poética en los gestos danzados, una originalidad en ese lenguaje primordial, desde la espontaneidad de existir, convertido en baile, a través de ese cuerpo viviente y creativo, antes que un cuerpo técnico, que solo asimila o repite pasos.

La experiencia artística vivida en la danza es, sobre todo, una experiencia humana, fundadora de una nueva poética, entendida también, según las palabras de la autora, como una "experiencia utópica, desde luego, en el sentido de que inventa un 'lugar' hasta entonces inexistente"[127]. Valdría la pena recordar que, como decía María Zambrano, el sueño tiene su lugar especial para pensar el arte y la propia vida y, así, una "experiencia utópica" se torna fundamental en ese contexto y no algo fortuito o digno de vacío conceptual, crítica posible de una visión tradicionalista en la filosofía y en el arte clásico. Es que lo "utópico" aquí merece toda calidad de sentido existencial y no mero juego de palabras.

En esa misma línea de pensamiento, Louppe sigue cuestionando las condiciones

[126] Idem, p. 223.

[127] Idem, p. 230.

impuestas a la danza contemporánea y que no equivalen a sus principios, como el "decorado", en que la vanguardia en danza rechazaría todo aparato que lo preestablezca, cuestionando su función y necesidad. Ese prestablecimiento del decorado en la danza, sería una contaminación del teatro, con su intención de crear "bellas imágenes", que acaba por generar un fracaso en la "poética de la danza", una "tentación estetizante", como destaca la autora y que, todavía, "felizmente, las relaciones entre danza y escenografía siguen frecuentando los laboratorios de lo visible, mucho más que las actividades de decoración"[128]

Esos laboratorios de lo visible, a su vez, serian justamente lo que aquí defendemos, una relación original entre la danza y la vida, producido por una poética del gesto, gestos de un cuerpo que mira el mundo de forma auténtica y crítica y, así, existe de forma diferente, bailando la propia vida, convirtiendo su presencia en una actitud creativa en el mundo, sin la necesidad del decorado, en su caso.

Destacaríamos, todavía, un último punto fundamental en la obra de Louppe y que converge totalmente con nuestro tema. Es lo que se refiere a un "cuerpo crítico" que, según cita la definición de Jean-Marc Adolphe, es un cuerpo "heterogéneo e indisciplinado, que pone en juego la creación contemporánea, abre horizontes inéditos y nos lleva a producir desplazamientos continuos de nuestros hábitos".[129]

Eso enfoca en la idea de que en algún momento de la danza contemporánea, parecía haber un regreso, pues en los años ochenta y noventa, por ejemplo, muchos espectáculos se autorreproducían, con una tendencia a repetir la estructura escénica y temas, atendiendo a un mercado de difusión teatral. Tal hecho permite a la autora

---

[128] Idem, p. 266, 267.

[129] ADOLPHE, Jean-Marc. Nascita di un corpo critico, en Sivia Fanti/ Xing, Corpo Sottile, Milán, Ubulibri, 2003, p. 15. Citado en: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, p. 351.

afirmar que la danza moderna parecía más contemporánea que la danza contemporánea, por su carácter de innovación.

También, recuperando el pensamiento de Geisha Fontaine, la autora apunta que "a mediados de los años noventa aparece una corriente de coreógrafos que cuestionan el enfoque de la danza contemporánea desarrollada en el curso de los veinte años precedentes"[130]. Ella destaca, entonces, que fueran creadas otras líneas de pensamiento en torno a la danza, como las carreras universitarias, las prácticas somáticas, un discurso más crítico, en general, con un avance en la cultura filosófica y estética. Se trata pues de pensar la danza, no solo de bailar. Así define,

> Un cuerpo crítico es el artista que se sirve de su cuerpo para elaborar un pensamiento sobre el mundo. Es la puesta en tela de juicio, a partir del movimiento, de todo procedimiento (aunque deba incluir el no movimiento). Es un cuerpo que hace fracasar los esquemas habituales de autorrepresentación. Es un cuerpo que puede jugar incluso con la ausencia del cuerpo [...] Es un cuerpo que cuestiona los medios de la producción espectacular a partir de la experiencia del cuerpo mismo[131]

Por lo tanto, se puede cuestionar esa noción de contemporáneo, más allá del tiempo, según Louppe citando a Roland Barthes, que alerta sobre una confusión de la noción de contemporáneo con lo concomitante. Según ella, él considera que lo concomitante puede mezclar varias cosas distintas, sin relación entre sí, causando una confusión estética en el hecho artístico. Con la idea de contemporáneo, entonces, se puede decir que se amplían las duraciones, más allá de las concomitancias, con la idea de un "presente actual", en el que se es y se encuentra con el otro, en un tiempo en que se admite un "gesto fugitivo", entendido en la danza de forma muy clara con la

[130] FONTAINE, Geisha. *Les danses du temps*, Centre National de la Danse, 2004, p. 93. Citado en: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, p. 352.

[131] Idem, p. 353.

improvisación, tal como discutiremos en el próximo capítulo.

Finalizamos la referencia a la obra de Louppe, por tanto, en el punto que considera con Michel Bernard, el concepto de "varios cuerpos", cuya corporeidad se traduce como:

> Un cuerpo que se vive como experiencia, experiencia del movimiento, por supuesto, pero también como experiencia del espacio y del tiempo. Una idea ligada a la fenomenología. Precisamente, Michel Bernard ha estudiado con agudeza ciertos aspectos del pensamiento de Merleau-Ponty de difícil interpretación. Es cierto que los conceptos "sintiente-sensible" y "vidente-visible" ofrecen al bailarín pistas infinitas de reflexión.[132]

Con eso, podemos admitir la importante contribución de esa obra para lo expuesto en nuestro trabajo, cuyas referencias pasan por las mismas reflexiones, incluso citando la fenomenología de Merleau-Ponty, nuestro punto central para pensar la relación entre filosofía y danza contemporánea, para entender la improvisación como una expresión libre del cuerpo en el mundo.

Pasamos a referirnos a la contribución de otras investigaciones para nuestro tema de la expresión corporal en la danza contemporánea, en este punto. En la investigación *Reflexiones sobre el danzar: de la percepción del cuerpo propio al despliegue imaginario en la Danza*, Raquel Guido destaca la expresión corporal como una forma "lúdica" de habitar el cuerpo, una disponibilidad para que el flujo del movimiento encarne y despliegue energías, imágenes, sensaciones y emociones en un devenir de entrega a lo espontáneo, según ella afirma.

La danza contemporánea es entendida como un acontecimiento irrepetible, una danza efímera, espontanea, centrada en el aquí y ahora, habitando el espacio y la duración. Conforme ella afirma: "Hay una cierta manera de provocar la sensibilidad

---

[132] Idem, p. 391.

corporal que tiene la Expresión Corporal que promueve una presencia del ser y de esta manera asumimos la propuesta para ser en la Danza"[133]. Por tanto, el pensamiento de tal obra converge con lo expuesto y defendido por nosotros, la idea de la expresión como un modo de ser en la danza, más que un modo de estar en la escena.

En la creación hay un cierto juego, que admite paradojas e incertidumbres, como de una "adaptación activa", en que la investigadora detalla que: "de este modo se rompe el círculo cerrado de reproducción y el sujeto no solo es producido por su contexto sino que es productor de realidad. Crear implica dar origen a algo nuevo y en su relación con lo instituido, el pensamiento creador es divergente y por lo tanto instituyente"[134]. Se considera la existencia de un doble movimiento en el flujo de deconstrucción y reconstrucción del hecho creativo, tal como rescata el pensamiento de Bachelard, con la idea de una "función de lo irreal", zonas desconocidas de la creación.

La creación es entendida como un acto creativo, a través de un "gesto lúdico", en un "espacio no cotidiano" donde haya libertad y espontaneidad creadora, para que el sujeto pueda construir nuevos modos de relación consigo mismo y con el mundo. Con eso, la autora retoma el pensamiento de Jacob Levy Moreno, creador del psicodrama, que defiende que la etimología de la palabra "espontaneidad" viene de "*sponte*", "que remitiría a un desde adentro e implicaría desde su teoría, poner en práctica una filosofía del momento"[135].

El gesto espontáneo es entendido, entonces, como acto, pensamiento o afecto instalado en el "instante", en un aquí y ahora, donde la vida acontece. En el próximo

[133] GUIDO, Raquel. *Reflexiones sobre el danzar: de la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la Danza*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016, p. 16.

[134] Idem, p. 26.

[135] Idem, p. 27.

capítulo, desarrollaremos el tema de la improvisación, donde aparece más clara la noción de espontaneidad en el gesto.

En este punto, defendemos con Guido que el proceso creador permite "apropiarse" de la realidad, en la que el sujeto se construye y se transforma permanentemente, pues la creatividad es una práctica del sujeto, de forma reflexiva y activa. El sujeto sigue "articulando realidad y fantasía, libertad y limite; intelecto, sensorialidad y afectividad, proyecto y acción. Restituyendo el deseo y el placer en la búsqueda de conocimientos de sí mismo y del mundo".[136]

De la misma forma, el espectador es exaltado como un co-jugador de la experiencia artística, participando de la estética de la obra de arte, con las sensaciones producidas. Hay, ahí, un trabajo hermenéutico, que reúne estructuras significativas ambiguas y diversos estímulos de creación.

De eso deriva lo que la autora defiende como la "emoción estética", que se produce en cada aquí y ahora, de forma genuina y desinteresada, mientras que la obra de arte o la performance, a su vez, pueden producir otro tipo de emociones ligadas a la vida personal, al orden cotidiano. En ese caso, la "emoción estética se produce, en cambio, ante un gesto simbolizante que supere la individualidad y reúna lo singular con lo común del nosotros en un gesto que evoque el encuentro con lo diverso".[137]

Es relevante destacar también la referencia de la investigadora a Lyotard, con la idea de "teatro de las energías"[138], que se puede ver también en la danza, una "danza de las energías", cuya idea de imaginación estética tiene un carácter "lúdico-creativo", al

[136] Idem, p. 33.

[137] Idem, p. 36.

[138] PAVIS, Patrice. Análisis de los espectáculos. Barcelona: Paidós, 2000. Citado en: GUIDO, Raquel. Reflexiones sobre el danzar. De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la.Danza. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016, p. 43.

manifestarse de forma libre en un mundo nuevo. Se busca, con tal hecho, superar el pensar discursivo y lineal, "habilitando la imagen, el espacio, el gesto, el movimiento, la energía, la temporalidad; revalorizando la experiencia vivida"[139]

Entonces, se entiende que la idea de la expresión corporal parte de la experiencia de la vida misma y no de técnicas basadas en la flexibilidad, velocidad o dinámica, con una calidad de imitación. "La expresión corporal, en cambio, centra su abordaje sensoperceptivo de los aprendizajes motores y expresivos en la exploración lúdica creativa del movimiento sensible consciente".[140]

También es importante en ese punto recuperar la idea que la autora rescata de Andre Lapierre, de un movimiento libre de finalidad, un movimiento espontáneo, cuyo "aspecto emocional del gesto despierta sensaciones de placer primitivas en relación con la pulsión vital del movimiento biológico"[141]. Todavía, destaca que hay un pasaje importante del gesto como expresión espontánea al lenguaje gestual, en que la motricidad espontanea adquiere valor de lenguaje con un cierto distanciamiento que da lugar a la conciencia.

Así, podemos afirmar que el gesto en su origen de naturaleza espontanea, expresiva e inconsciente deviene en signo y se transforma en lenguaje que permite la comunicación voluntaria a través de la expresión controlada y sometida a convenciones sociales, produciendo una codificación social del gesto; realizando un pasaje que va de la expresión a la representación y al lenguaje[142]

---

[139] Idem, p. 44.

[140] Idem, p. 49.

[141] LAPIERRE, Andre; AUCOUTURIER, Bernard. El cuerpo y el inconsciente en educación y terapia. Barcelona, Científico Médica, 1980. Citado en: GUIDO, Raquel. Reflexiones sobre el danzar. De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la.Danza. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016, p. 53, 54.

[142] Idem, p. 58.

Sin embargo, podemos problematizar en ese punto que el lenguaje gestual es independiente de la representación, que sería, este último, el entendimiento de un lenguaje clásico. Tratamos de un lenguaje más allá de la representación, con enfoque en la conciencia que está también en la expresión espontanea. Tal pasaje, todavía, no es tan marcado, pues hay mezclas de una cosa a la otra, la expresión espontanea ya es consciente y el lenguaje gestual es también espontaneo, de modo que tal pasaje no es lineal, sino circular, tal como la autora recorre a Merleau-Ponty para destacar exactamente ese contexto.

Para ese filósofo, nuestro marco teórico principal, y según la autora aquí lo recupera, se trata de la expresión del ser en el mundo, un movimiento expresivo que el cuerpo ejerce al situarse en un mundo. En sus palabras:

> Ubicar el movimiento en el contexto de una situación vivida implica hablar de una encarnación significativa. La significación de los movimientos expresivos remite a la personalidad y a la subjetividad. De esta manera los movimientos expresivos espontáneos expresan la manera de ser de una personalidad en situación[143].

Se trata de pensar el gesto mismo como expresión espontánea, en esa comunicación con el mundo y con los otros, anterior al lenguaje. La autora destaca, entonces, algo a que ya nos referimos anteriormente, en el primer tópico de este capítulo, referente al significado de "expresar" que, según ella, etimológicamente deriva de "*exprimere*", que significa "salir presionado" y que, todavía, se convierte en algo más que mera liberación, cuya tensión se hace visible con la presencia del otro, real o imaginario.

Además de la expresión del gesto, Guido discute el pasaje de la expresión del cuerpo al lenguaje del cuerpo, como la expresión en arte propiamente dicha, de un punto

[143] Idem, p. 68.

de vista estético. Se trata del arte escénico contemporáneo, en nuestro contexto, la danza, en que la expresión no implica una exposición explicativa o demostrativa de la vida emocional o afectiva del artista, tampoco sentimientos particulares del artista.

La autora defiende que "la expresión, en el contexto del arte contemporáneo, se caracteriza por no ser alusiva ni indicativa y, así como el gesto espontaneo, más que limitarse a ser el signo exterior de una interioridad es uno con esa interioridad que al manifestarse se muestra, ofreciendo al espectador una presencia viva".[144]

El proceso creador expresivo es caracterizado como un acontecimiento espontaneo, en el que el artista crea su propia sintaxis. La autora comenta, para tanto, la recuperación del pensamiento de Pavis, como una crítica a la tradición expresionista del gesto, pues piensa el gesto no como una expresión de un sentido previo, sino como productor de sentido y significación. En el caso de la danza eso significa pensar el propio cuerpo de la bailarina o bailarín como productor de signos y no solamente como reproductor de ellos. "De esta manera el gesto se presenta como una forma viva que posee su propia lógica y queda ubicado como fuente y finalidad del trabajo del intérprete, y es irreductible en términos de sentimientos descifrables a través de un código fijo de pasos, movimientos y posturas"[145]

En esa visión de Pavis, hay la defensa de una oposición entre gesto imitante y gesto original u originario, que implica en una "desemiologización", un abordaje hermenéutico y fenomenológico que confluyen en una consideración energética del hecho escénico. Eso ya afirmaba Lyotard con la defensa de un "teatro de las energías" en vez de un "teatro de los signos", que en la danza sería un pasaje de las formas a una "danza de las energías", presente en el contexto de producción contemporánea.

[144] Idem, p. 79.

[145] Idem, p. 81.

En este sentido, otro autor que merece mención en ese punto es Dufrenne que, en la *Fenomenología de la experiencia estética*, destaca la coincidencia entre el significante y el significado, en el que el signo en arte tiene en si mismo su propio sentido, lo que es exaltado en el arte contemporáneo, con un proceso creativo autónomo y que tiene una presencia viva en el aquí y ahora.

Dufrenne es un autor muy próximo a Merleau-Ponty y aparece como comentador de sus obras, como veremos en el capítulo cuatro, dedicado a su filosofía. A Merleau-Ponty, la autora vuelve a mencionar, al destacar el cuerpo como condición de la existencia, un constituyente de la realidad, un cuerpo fenoménico que implica una apertura al mundo. Hay una conexión entre percepción y vida a través del cuerpo y, así, conocer nuestro cuerpo implica vivirlo.

En la *Estructura del comportamento*, Merleau-Ponty destaca que hay una forma de habitar el cuerpo, que implica una entrega a lo espontaneo, más allá de una visión biologista, que lo entiende como un organismo, vacío en el acto. Para la autora, tal noción alargada del cuerpo tiene una relación con el contexto de la danza contemporánea porque se tratan de danzas entendidas como acontecimientos irrepetibles, danzas efímeras, en que lo espontaneo habita el espacio y la duración, provocando la sensibilidad. Así, para ser en la danza, la expresión corporal involucra una estética de la experiencia, en que "se danza en el cuerpo y no con él"[146].

Tratando de la sensopercepción, Guido rescata el pensamiento de su creadora Patricia Stokoe, que la entiende como la técnica base de la Expresión Corporal para entrenamientos posturales, motores, expresivos y creativos, más allá de una pura anatomía. Es una técnica sensorial al nivel de la conciencia corporal y kinestesica,

[146] Idem, p. 97.

relevante para la comprensión del despliegue poético en la Danza y que se presenta desde la corporeidad danzante. “Gracias a la Sensopercepción, la Expresión Corporal propone una experiencia fenomenológica del cuerpo. Uno de sus principales objetivos es despertar la conciencia corporal por el camino sensorial para habilitar la experiencia de estar presente, habitando el cuerpo en el mundo”[147]

En ese despliegue poético, la autora desarrolla la idea de una “poética de lo óseo”, que propone la búsqueda, en el propio esqueleto, del movimiento consciente desde el hueso, con una calidad de liviandad, como en la Eutonía, creada por Gerda Alexander. Se busca en la danza, bajo esa noción, soltar y mover los huesos, dotando el cuerpo de una cualidad expresiva energética, de gestos y actitudes con una carga “dramática ambigua” que supera la unidad de los signos en una tradición clásica meramente representativa.

Con esa autora, entonces, hemos podido percibir las contribuciones hacia una interpretación lúdica del gesto en la danza con la Expresión Corporal, en el sentido de estar ligada al movimiento espontaneo genuino, desarrollando una poética del gesto, que “mientras algunos entrenamientos apuntan a generar automatismos, limar diferencias, descartar cuerpos y enaltecer los egos, la Expresión Corporal desanda los estereotipos, provoca lo diverso y busca que cada sujeto despliegue su propia poética en un gesto vivo”[148]

De ese modo, hay una indagación fenomenológica de la experiencia corporal y que incluye el despliegue poético, a través de una percepción estética productora de realidad. “Así, tanto el bailarín como el espectador participan de un encuentro en el que

[147] Idem, p. 103.

[148] Idem, p. 145.

los dos ponen su cuerpo en el aquí y ahora de una experiencia sensible, que es a la vez estética y política".[149]

El gesto, entonces, es entendido como poética en la danza contemporánea, puesto que la expresión corporal es más que un método o técnica, es un modo de ser en el mundo, una expresión que ya está implícita en los gestos espontáneos y se convierte en danza con una intención artística viviente, más que en el registro de establecer una obra de arte. Tratamos de las condiciones de la danza conectadas con la vida misma, antes de que sea un espectáculo expuesto a un determinado público, aunque cuando lo es, puede ser con las mismas calidades genuinas de creación.

Así, seguimos refiriéndonos a investigaciones que contribuyen al tema en cuestión, a fin de pensar sobre la danza y sus elementos en la relación más amplia, todavía, entre Danza y Filosofía.

En *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Marie Bardet presenta reflexiones relevantes a nuestra investigación. Al indagar las contribuciones de la danza a la filosofía, destaca que hay en general una inquietud de los análisis por captar lo concreto, el objetivo de las cuestiones en discusión y que la danza plantea a la filosofía el problema de la captación de sus objetos. O sea, más allá de la acusación de una relación con lo abstracto, una filosofía de la danza tendría ahora un objeto concreto a investigar. En sus palabras: "la filosofía buscaría hacerse una mirada objetivante que determina la medida de dichos movimientos en un espacio de referencia, para describir y explicar su objeto: la danza"[150]

Bardet empieza su obra proponiendo una interesante reflexión que titula "el

[149] Idem, p. 158.

[150] BARDET, Marie. *Pensar con mover*: u*n encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 17.

problema de Sócrates danzando", con base en lo expuesto en el libro *El banquete* de Platón, en que cuestiona el hecho de filosofar sobre la danza, a partir de la mirada del propio cuerpo que danza danzando y la mirada del otro hacia su danza. Sócrates hace tal ejercicio, en ese libro, y establece un cuestionamiento sobre su danza, si sería ya filosofía, lo que incita risas del público presente en el banquete, por lo que destacará que no se trata de poner la danza como objeto, sino de establecer una relación anterior al gesto, pues el propio pensamiento ya es movimiento, donde hay un encuentro entre lo sensible y la representación. Ella concluye:

> Así, pensar y mover no son los atributos respectivos y definitivos (que definen definitivamente) de la filosofía y de la danza, sino los haceres redistribuidos continuamente en el encuentro cruzado de sus múltiples teorías-practicas, que trazan a través de sus reflejos y de sus ecos gestos, anclajes, miradas y desplazamientos[151]

Con eso, se puede pensar que el encuentro entre filosofía y danza permite una nueva mirada, más sensible y menos presa a la idea de una objetividad pura. La autora explica su caso particular: "el encuentro entre mi experiencia en filosofía y mi experiencia en danza, en sus reflejos huidizos y en sus ecos diferenciados, puso en juego y nutrió esta inquietud"[152]. Nos identificamos totalmente a ese punto, como nos referimos en la introducción de esta tesis, que el presente tema de relación entre filosofía y danza se justifica por la vivencia en ambos.

Volviendo a la búsqueda, en este apartado, de una poética del gesto en la danza contemporánea, a través del proprio acto de existir, es prudente afirmar, con esa autora, que

[151] Idem, p. 21.

[152] Idem, p. 24.

Hacer filosofía es hacer experiencia de la realidad. Esta manera de ver permite afinar un poco esa imagen del tratamiento que la filosofía hace del cuerpo. Los usos de la imagen de la danza que muy a menudo es la de la bailarina, en algunas páginas selectas de la filosofía, reflejan ya la complejidad de esta relación con el cuerpo. El cuerpo, al igual que la danza, serán tomados aquí no como objetos sistemáticos de un estudio de los textos filosóficos, sino como lugares de una operación posible de su encuentro teórico-práctico.[153]

De acuerdo a esa visión, investigamos el cuerpo que baila por una perspectiva de quien vive la experiencia y reflexiona sobre ella, no estando solo en la teoría, tampoco solo en la práctica. En muchos puntos de la historia del arte, que intenta relacionar esos hechos, acaba por reducir tal relación a una imagen abstracta de ambos, distanciando el filosofar y el bailar de la vida. Bardet afirma:

De hecho cuando la filosofía quiere hablar de arte, convoca gustosamente a la pintura, a la literatura o a la música. La danza apenas es un reflejo que inspira a un filósofo que se observa en ella y ve a través de ella sus propios movimientos de abstracción. La bailarina solo se constituye en referencia para la filosofía en tanto la ligera, la musa, la abstracta, aquella que, mientras pasa por el cuerpo, se sale de él, abstrayéndose, por su ligereza, de la pesantez, en una articulación entre cuerpo, movimiento, pensamiento, pesantez y metáfora.[154]

Entonces, en nuestro trabajo, al contrario, buscamos integrar filosofía, danza y vida, para entender el movimiento directo de la fuente original de la realidad vivida por la bailarina o la persona que baila, en sus gestos auténticos. Se trata de "escuchar con sus pies, esa sería la actividad de la danza en una filosofía en la que el filósofo se pone a bailar: la ligereza de la danza es la de una risa que no se abstrae del suelo y es rabiosa".[155]

Tal hecho nos hace pensar en la utilización filosófica del suelo en la danza

[153] Idem, p. 28.

[154] Idem, p. 29.

[155] Idem, p. 33.

contemporánea, como la base propulsora del movimiento expresivo, con una idea de entrega y desapego, despliegue de la gravedad, salida de los patrones clásicos que exaltan la verticalidad y la postura erecta. “Al pasar por el suelo, la danza es trans- formación y es trans-formada, metáfora singularmente desplazada del ideal de la ligereza abstractiva”.[156]

Así, la investigadora cita a Jean-Luc Nancy, filósofo conocido por sus referencias al arte de la danza, y destaca que la danza es entendida como una acción real, experiencia concreta de pensamiento, no a través de la imagen de la bailarina. De tal modo, “no hay sujeto y objeto bailarina; siquiera hay sujeto en la frase; solo un ‘asunto’ que surge, entre la danza y la filosofía: ellas tienen un asunto”[157].

Tal asunto, sigue defendiendo la autora, está muy presente en el tema de la utilización de ese suelo resignificado, en ese cuestionamiento de la gravedad, como una experiencia sensible de la misma, con una tensión, que es el lugar mismo de la producción del gesto. “Aquello que la danza produce en el pensamiento: el eco de un cuerpo pe(n)sante, situado allí donde el pensamiento no tiene acceso al peso del sentido, en ese ‘discordio entre el peso y el pensamiento, que efectúa todo el peso del pensamiento’ ”[158], conforme cita a Nancy.

Otra contribución a destacar con esa autora en ese contexto es referente a lo ya citado Michel Bernard, que trata de un “heterogéneo de corporeidad”[159], con corporeidades dinámicas que permiten comprender las transformaciones de la

---

[156] Idem, p. 47.

[157] Idem, p. 50.

[158] NANCY, Jean-Luc. *Le poids d’une pensé*. Paris: Corpus, 2000, p. 3. Citado en: BARDET, Marie. *Pensar con mover*. *Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 51, 52.

[159] BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin, Centre National de la danse, 2001, p. 24. Citado en: BARDET, Marie. *Pensar con mover*. *Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 58.

sensibilidad en los cuerpos y los gestos. Los modos de sentir implican una sensación del peso, una relación con la gravedad, que "son altamente característicos de los desplazamientos de las corporeidades estéticas, políticas, filosóficas, que actúan y son actuadas en danza"[160]. El peso es entendido ahí como algo más complejo que la masa corporal, seria "como el signo de interrogación de la danza, la inquietud que atraviesa y pone en movimiento los cuerpos danzantes, que cruza el tema de las masas, en la frontera entre lo singular y lo plural"[161]

Además del peso, es interesante observar como la autora rescata movimientos cotidianos que pueden ser pensados en la danza como elementos de expresión. Por ejemplo el caminar, como la condición mas básica y más compleja del ser humano, pues es de las primeras cosas que hacemos aún bebés, en las primeras etapas del desarrollo biológico y que, adelante, en la vida social adulta implica elegir por donde caminar, determinando estilos de vida.

Ese caminar en la danza puede traducir esa complejidad o invitar a pensarla. Según afirma: "el no virtuosismo y la cotidianidad del caminar incluidos en el arte participan de lo que para Rancière es ese desplazamiento propio del régimen estético de las artes, en el cual la estética ya no remite al juicio estético sino a una *aisthesis*, es decir una relación sensible con el com-partir que se pone en juego en el arte"[162]

De ahí lo que Jacques Rancière llama de "arte en singular", en su obra *El reparto de lo sensible*, a la cual no es tarea detallar, sino solo destacar ese punto en que aproxima arte y vida, que "funda al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad

[160] Idem, p. 60.

[161] Idem, p. 58.

[162] Idem, p. 70.

de sus formas con aquellas a través de las cuales se forma la vida misma"[163]. Así, la autora revela el deseo de que la danza sea un lugar del "reparto", del com-partir, cuyo sensible implica estética y política, tema que trataremos adelante, pero que aquí nos importa entender el caminar como parte de ese proceso de lo sensible que singulariza el arte de la danza, inaugurando un gesto originario.

El caminar entendido como un proceso natural en la vida y un gesto original en la danza no se trata de un arte imitativo que, ya que todos caminan, se podría pensar, entonces, que ese gesto usado en la danza implica en una danza igual para todos. Al contrario, se trata de:

> Enunciar el com-partir íntimo, cinestesico, imaginativo también, de las partes sensibles que se ponen en juego en la danza, en un lazo directo, es decir aquí empático, (ni distanciación representativa, ni imitación identificadora) entre bailarines y espectadores, por repartición de los lugares y de las capacidades. Se sale por esto de la falsa dicotomía entre excepcionalidad virtuosa de la danza como técnica o su desaparición en tanto que arte, reponiendo la cuestión en términos de distribución de las partes y de los lugares, antes que por una imitación o una representación cualquiera. Caminar como cada uno o cada una, no es imitar el caminar que todo el mundo reconoce, una referencia dominante, única y homogénea, sino poner en acto en una caminata la distribución sensible de un terreno donde el contagio del "todo el mundo camina" es com-partir del mundo con el otro, a través de la experiencia común, la experiencia gravitatoria. Redistribución de las partes de quién y de qué gestos hacen la danza.[164]

Además, es relevante presentar la referencia a Michel Bernard en su obra *Danza y utopía*, en que propone dejar de ver en ella una utopía, para observar lo utópico trabajando en la danza, en que se entiende lo real a través de la actividad de la percepción. Se trataría, en la danza contemporánea, de una utopía democrática y libre, que la autora entiende como el "cuerpo democrático", cuya condición gravitatoria

[163] RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible*: esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000, p. 33. Citado en: BARDET, Marie. *Pensar con mover*: u*n encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 71.

[164] Idem, p. 86.

común a los gestos en la danza y los gestos cotidianos, que se nota en el acto de caminar y rolar[165], por ejemplo, implica en otra forma de movimiento, natural y filosófica, a su vez.

Sin detallar ese tema del elemento del rolar, solamente destacamos que se trata de cuestionar la localización del cuerpo al bailar, según la autora: "¿soy yo que rolo sobre el suelo, o el suelo que me mece y me hace rolar? [...] Actividad/ pasividad mezcladas en un rolar entre sensación y acción […] Una duración heterogénea, un rolar continuo y agenciamientos imprevisibles"[166]

Sobre la composición en danza contemporánea y siguiendo sus demás problemáticas, la autora destaca el pensamiento de Michel Bernard. Según ella, él trata de una relación de "quiasmas sensoriales" o del entrecruzamiento entre tres quiasmas, que serian: "intra-sensorial", sentir y a la vez sentirse; "inter-sensorial", el ojo-escucha; "para-sensorial", entre el acto de enunciación y el acto de sensación. Él asume, así, que toda percepción sea una metamorfosis sensible. La autora destaca que, según esa visión, no se trata de elaborar un imaginario a partir de las sensaciones, sino de ver como "lo imaginario es el motor profundo de la sensación, y por eso mismo, el motor de la danza"[167].

Tal noción nos parece muy semejante a lo que aquí defendemos en esta investigación, con la idea de una "fenomenología de la danza", a través, principalmente de las nociones de la filosofía de Merleau-Ponty, que reflexiona sobre el cuerpo como

[165] Aunque en español lo más común es el termino "rodar", utilizamos "rolar" porque es como aparece en este libro citado, y porque esa palabra parece "tener un rol", o sea, "jugar un papel", más allá del movimiento en sí. Rolar en el suelo involucra temas más profundos que simplemente desplazarse por el suelo.

[166] Idem, p. 112, 113.

[167] BERNARD, Michel. *Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels*. Bruxelles, Contredanse, 1993, p. 95 - 100. Citado en: BARDET, Marie. *Pensar con mover*: u*n encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 117.

productor de sentido en el mundo a través de la percepción. En el caso del pensamiento de Bernard presentado por Bardet, tal imbricación del cuerpo al mundo se da a través de una sensorialidad imaginaria, que tendría en común la sensibilidad siempre por hacerse, en metamorfosis, de acuerdo con el movimiento corporal consciente. No obstante, nuestro filosofo sólo va a referirse a ese concepto aquí usado por Bernard de "quiasmo" en la fase de la ontología, en su obra póstuma, tal como nos referiremos en el capitulo cuatro.

Otro carácter fenomenológico para pensar la danza aquí es el doble "sintiente/moviente", tal como Bardet se refiere, en que sentir y mover son entendidos como una actividad simultánea y que deviene de la conciencia del cuerpo y del presente. Hay una atención a la vida dada desde esa conciencia sensorio-motriz que define el presente, en un cambio continuo que definiría la realidad.

Con esa autora, entonces, hemos podido avanzar en el tema de la poética del gesto, por sus reflexiones sobre la relación entre filosofía y danza, embasadas principalmente en Bergson, que, sin embargo, nos permite aproximar a las relaciones aquí tratadas sobre la idea de expresión libre en la danza contemporánea.

Con esas contribuciones, por tanto, concluimos ese aspecto tan importante para pensar la relación entre danza y filosofía, referente a la poética del gesto, que compone lo que sería la expresión como un modo de ser en la danza contemporánea, tal como defendemos. Se trata de que el sujeto contemporáneo ya es naturalmente un "ser artístico", dotado de expresión autentica por vivir en una época de resignificaciones de la existencia, lo que se extiende más aún en el ser que baila esa contemporaneidad, cuestionando a sí mismo y el mundo en sus propios gestos.

Tal forma de entender esa danza permite defender la idea de una "fenomenología de la danza contemporánea", una apertura a la danza del instante, la

danza de expresión potente y efímera, que se nota con maestría en la práctica de la improvisación, como tratamos en el próximo capítulo.

**RECAPITULANDO…**

En este capítulo, tratamos de presentar el tema de la expresión en la danza contemporánea, rescatando la noción de expresión desde su sentido cotidiano de "dar a entender", que nos exige, todavía, un cuestionamiento filosófico, con la intención de ir más allá de ese primer sentido.

Así, expresarse no es solo dar a entender algo, exponer un sentido, sino ser ese propio sentido y manifestarlo de forma espontánea. La expresión en el arte recorre, entonces, esa interpretación. Todavía, vimos que mismo con la noción de expresión en la danza, encontramos ciertos límites o reflexiones posibles.

Hay una tradición de estudios sobre la Expresión Corporal, usualmente aplicada al arte de la danza, pero también al teatro, que la entiende como un método práctico, a través de ejercicios de fisiología que busca una mayor conciencia corporal con el entendimiento del funcionamiento motor del cuerpo, básicamente a partir de las estructuras músculo-esqueléticas.

Aunque consideramos la relevancia de esa tradición, a través de la cual el tema de la expresión corporal ha sido fuertemente difundido, encontramos límites con relación a una idea mecanicista del cuerpo, comprendido a través de las partes que lo componen. Lo que queremos entender como expresión en la danza contemporánea, al contrario, se refiere al cuerpo en su totalidad y que, más que articular partes, tiene una historia a contar.

De tal modo, llegamos a las conclusiones de este capítulo con la idea de expresión en la danza contemporánea como un modo de ser en el mundo, conforme una

interpretación fenomenológica del tema, que conferimos a todo el contenido investigado en esta tesis. La expresión como modo de ser, entonces, involucra las ideas de “poética del gesto”, “ser artístico”, “cuerpo crítico”, que desarrollamos basándonos en otras investigaciones sobre el tema.

Con tales ideas, concluimos que un cuerpo que se expresa en la danza es un cuerpo consciente de su situación en un mundo sensible, que es capaz de expresar sus vivencias a través de los movimientos de forma genuina y espontánea, buscando, por lo tanto, bailar y ser de forma libre.

Es una tarea educativa, por lo tanto, facilitar dichas vivencias de la libertad, tal como exponemos en uno de los objetivos de esta tesis, en que tanto el profesorado como el alumnado tendrían la función de “vaciarse” de prejuicios y determinaciones impuestas, donde uno aprende y otro enseña, tranformando la relación de enseñanza- aprendizaje como un proceso mutuo y constante, en búsqueda de la expresión auténtica. Tal forma de expresarse en la danza se destaca más en la práctica de la improvisación, de lo cual discutiremos en el próximo capítulo.

# CAPÍTULO III

# LA IMPROVISACIÓN COMO MODO DE SER LIBRE

## 3.1- Bases filosóficas para la idea de Improvisación

Tal como entendemos la danza contemporánea en este presente trabajo, la improvisación se torna un factor indispensable para investigar la originalidad y libertad en la expresión corporal. La improvisación es usada en procesos creativos y en resultados finales escénicos, buscando formas diferentes de las formas tradicionales y rígidas, típicas de una tradición dancística clásica, por ejemplo. Formas esas innovadoras que promueven una apertura a lo que Merleau-Ponty llamaría "constante estado de comienzo".

Así, es debido a una pre-objetividad de la expresión artística que se puede decir que la expresión en la danza contemporánea es auténtica y original, hecho que mejor se evidencia a través de la improvisación. En esta práctica, cada movimiento creado tiende a ser único e inacabado, en el sentido de que la creación nunca cesa. Pero la creación, entendida de esa forma pre-objetiva, ligada a la propia vida, está siempre disponible al artista que baila, independiente de referirse a sus ejercicios en clases o al resultado artístico presentado en el palco. Aquí nos referimos a una danza más allá del fenómeno artístico, o entendiendo este ya en la relación con lo que le es anterior, que es la propia vida.

También en coreografías estructuradas, se puede pensar que la improvisación acontece por medio de la expresión particular de cada bailarín, de acuerdo con su propia experiencia existencial: "cuando alguien menciona haber bailado, experimentó, de cierta forma, la improvisación. Independientemente del movimiento corresponder a una

secuencia aprendida o no”[168]. Es esa la expresión libre experimentada en la improvisación en danza.

En este capítulo, por lo tanto, trataremos del fenómeno de la improvisación y sus implicaciones filosóficas. En un primer punto, destacamos el contexto en que surge la improvisación en las artes escénicas, enfocando más en el arte del teatro, por encontrar ahí mayor referencia bibliográfica, que, no obstante, vale para el mismo contexto en la danza, que también describimos brevemente. Ambas artes escénicas, teatro y danza, tienen en común, entonces, la reflexión sobre el avance de la apropiación práctica y teórica del cuerpo en el arte en ese momento, cuyo fenómeno de la improvisación es revelador de tal hecho.

En un segundo momento en este capítulo, destacaremos, pues, nuestro propio punto de vista sobre la idea de improvisación, no solo como la descripción de su uso por parte de artistas consagrados, comprendiendo finalmente la improvisación tanto como un hecho político como un camino hacia el autoconocimiento, pues la entendemos fenomenológicamente, como un acto de libertad, la apertura a una expresión libre del ser en el mundo.

Así, el ser que improvisa es un ser libre, en su forma de bailar o de vivir. El ser que improvisa busca una actuación a partir de un cuestionamiento de sí y del mundo. Una danza improvisada se refiere, entonces, a una danza genuina como la propia vida y que abre a una perspectiva ética en ese modo de comprensión.

### 3.2 –Breve acercamiento a la Improvisación en el Teatro Contemporáneo

Para tratar del fenómeno de la Improvisación en la danza contemporánea tal

[168] ZULUAGA, Diana Patricia. *La experiência del movimiento y de la danza.* 2003, p. 19. Disponible en: http://pt.scribd.com/doc/285884306/Zuluaga-Diana-Patricia-La-Experiencia-Del-Movimiento-y-de-La-Danza#scribd. Consultado el 25 de noviembre de 2015.

como lo entendemos, se hace necesario acercarnos al contexto de la aparición original de dicho fenómeno en el arte del Teatro. Para ello tomaremos la obra de autores que representan un legado valiosísimo de la reflexión filosófica sobre el arte del cuerpo en general. Destacamos, por lo tanto, aspectos de las obras de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook y Jacques Lecoq.

En el contexto de la Europa del siglo XX, durante los años del periodo entreguerras o durante la Segunda Guerra Mundial o, aún, posterior a ella, esos autores tienen en común un enfrentamiento a la concepción clásica del teatro tradicional, con la idea de estructura del palco a la italiana, por ejemplo. Ellos preconizan la ruptura de la cuarta pared, que puede ser considerada una revolución copernicana en las artes escénicas, según las palabras de Eugenio Barba, que veremos adelante. Así, destacamos breves aspectos en la obra de esos dramaturgos desde este punto de vista de la ruptura que ofrecen, para pensar el tema de la Improvisación.

Artaud, en la obra *Para terminar con el juicio de dios/ El teatro de la crueldad* es una importante figura en la época. Dramaturgo, poeta, intelectual, tiene su obra un tanto cuestionada y hasta rechazada por parte de la crítica concomitante y posterior. Uno de los motivos de tal hecho es su conocida historia biográfica, que lo lleva a vivir por diez años en manicomios franceses. Todavía, más allá de la imagen del loco Artaud, queremos recuperar herencias fundamentales de su pensamiento.

El principio de la "locura" parecía anunciarse ya muy antes de su reconocimiento médico, desde sus elecciones artísticas y filosóficas. En 1924, en contacto con André Breton, quien acaba de hacer público el primer Manifiesto surrealista, Artaud asume el cargo de director de la "Oficina de Investigaciones surrealistas", hecho que prueba sus vocaciones vanguardistas contundentes y

transgresoras. En el prefacio de la citada obra artaudiana, cuya edición es parte de una

colección de poesías, Évelyne Grossman anuncia la importancia del texto de Artaud como texto poético, sobre todo, transgrediendo los límites liricos de la poesía tradicional, con la presentación de un cuerpo xilofénico, que mira la poesía no de forma individual, sino "como rito colectivo, teatral y sagrado […]"[169].

Ese cuerpo xilofénico artauniano es entendido como un cuerpo instrumental, explosivo, "cuerpo resonante y vibrante […] Cuerpo abierto, cuerpo tarahumara, anal e impropio - lo inverso del 'cuerpo propio' de catastro anatómico"[170]. Como el concepto central de nuestro principal marco teórico en esta presente investigación, con la fenomenología de Merleau-Ponty, es el concepto de cuerpo, y justamente según la idea del filósofo de "cuerpo propio", podríamos ya partir de un cuestionamento con Artaud de la crítica a ese cuerpo propio.

Entendemos que se tratan de contextos diferentes para dicho concepto, pues para Merleau-Ponty, tal como describiremos pormenorizadamente adelante, el cuerpo propio se trata del propio cuerpo, el cuerpo con consciencia de sí, de su actuación libre en el mundo.

Artaud, al contrario parte de la crítica de tal concepto entendiéndolo desde una concepción biológica, del cuerpo como suma de órganos, a que él llegará a la importante idea de un "cuerpo sin órganos", que la filosofía de Deleuze y Guattari se apropiarán[171].

---

[169] ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de Dios/ El teatro de la crueldad*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2013, p. 7.

[170] Idem, p. 18.

[171] En la Obra *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari desarrollan el concepto artaudiano de "cuerpo sin óganos", asociando a una idea de relación entre política y experimentación. Tal como destacan, tal cuerpo es un límite, un deseo, pero nunca alcanzado completamente, debido al orden social en que vivimos. Es un cuerpo anárquico lleno de sabiduría, de éxtasis, de danza, que solo puede ser ocupado por intensidades y que, por lo tanto, no es contrario a los órganos, sino a la organización, al organismo.

Según Artaud, la idea de cuerpo sin órganos es asociada a la idea de libertad, de librarse de los juicios de dios, o sea, sería posible tratar del tema de forma nietzscheana como una cuestión moral, conforme adelante también destacaremos el pensamiento de este filósofo. Un cuerpo libre es un cuerpo antimoral, un cuerpo xilofenico, sin órganos, sin la necesidad de dar explicaciones constantes a los "juicios de dios", que son los propios juicios humanos en general, que se consideran dios en la exigencia moral de las buenas costumbres y que Artaud apunta caminos para librarse de ello.

Si pensamos psicoanalíticamente, desde las figuras del padre y de la madre en la infancia ya están puestos tales juicios, como diría Freud y que en el prefacio de la obra de Artaud, Évélyne Grossman destaca que se trata de "terminar con esa coagulación parental abyecta que Artaud llama el padre-madre ('desencajarse del abrazo inmundo de la madre que babea') […]"[172].

Eso significa librar el cuerpo de una necesidad constante de justificación en nombre de necesidades ajenas, abrir el cuerpo a una consciencia de sí, a un cuerpo xilofenico que es rítmico, musical. Con eso, se nota otras referencias a la obra artaudiana, como las de los músicos Schönberg o Berg y sus experiencias musicales dodecafónicas, transgresoras a comienzos del siglo; y de pintores como Kandinsky o Klee, en el inicio del movimiento dadaísta, con el *Blauer Reiter*.

Retomaremos dichas influencias posteriormente en esta tesis con otros artistas. Aquí en este punto, las destacamos para comprender el pensamiento de Artaud en sus importantes aspectos para pensar la cuestión de la improvisación en la danza. En las propias palabras de Artaud: "Para terminar con el juicio de dios es por lo tanto

[172] ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de Dios/ El teatro de la crueldad*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2013, p. 13.

precisamente eso: 'la materialización corporal y real de un ser integral de poesía'".[173] O adelante, en forma de poesía él describe:

El hombre está enfermo porque está mal construido.
Hay que decidirse a desnudarlo para rasparle ese animálculo
que lo devora mortalmente,
dios,
y con dios
sus órganos.
Porque pueden atarme si quieren,
pero no hay nada más inútil que un órgano.
Cuando lo hayan convertido en un cuerpo sin órganos, entonces lo habrán librado de todos sus automatismos y
lo habrán devuelto a su verdadera libertad.
Entonces le enseñarán de nuevo a bailar al revés
como en el delirio de los bailes populares
y ese revés será su verdadero anverso"[174]

Así, la idea de ese cuerpo presentado por Artaud es la de un cuerpo que no necesita órganos, que nunca es un organismo, puesto que la experiencia real de la vida no necesita aprobación de ningún órgano, conforme él describe:

[…] todo órgano es un parásito,/ cumple una función parasitaria/ destinada a hacer vivir a un ser/ que no debería estar ahí/ Los órganos no fueron hechos sino para darles de comer a/ los seres,/ mientras que éstos han sido condenados en su origen y no/ tienen ninguna razón de existir/ La realidad todavía no está construida porque los verdaderos órganos del cuerpo humano todavía no han sido armados y colocados/ El teatro de la crueldad fue creado para concluir esa colocación y para iniciar, mediante una nueva danza del cuerpo del hombre, una desviación del mundo de los microbios que no es más que nada coagulada.[175]

De ahí la idea del Teatro de la Crueldad artaudiano, en cuyo segundo manifiesto, en 1933, lo describe como un teatro con necesidad de volver al cuerpo natural, cuerpo

[173] Idem, p. 18.

[174] Idem, p. 51, 52.

[175] Idem, p. 141. Preferimos indicar con la señal las pausas del texto de Artaud que seguir escribiendo en forma de poesía, sin intención de copiar su texto original.

explosivo, anterior a los juicios, como medios de alcanzar la sensibilidad de forma espontanea: "Si en el teatro digestivo de hoy, los nervios, es decir, una determinada sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados de lado, librados a la anarquía individual del espectador, el Teatro de la Crueldad procura volver a todos los viejos medios probados y mágicos de alcanzar la sensibilidad"[176]

La idea es de una invitación del teatro de la crueldad a principios que "[…] hagan bailar finalmente la anatomía humana […]"[177]. El teatro de la crueldad quizás sea cruel porque revela la urgente necesidad de un nuevo cuerpo, un cuerpo del actor y del espectador reinventados, capaces de pensar por sí mismos, sin la imposición de cómo se debe pensar o la aceptación pasiva de lo expuesto sin ni tener que pensar. "Hola, mire, pensé en un teatro de la crueldad que danza/ y que grita para hacer que caigan los órganos/ y limpiar todos los microbios/ y en la anatomía sin bichos del hombre/ donde se haya sacado todo lo que está embichado/ hacer que reine la salud sin dios"[178]

Con esa frase de Artaud se nota la aproximación del tema de la innovación corporal en el teatro con la danza, que nos permite pensar la cuestión de la Improvisación, pues un teatro que baile de forma libre admite improvisación tanto en su preparación como en su resultado final. Se improvisa en danza, antes de todo, la propia forma de constituirse como arte, o sea, como arte que reflexiona sobre el modo de ser humano y vivir la vida; no solo como sistema artístico en el palco, sino como la necesidad anterior que lo impulsa a existir.

El teatro de la crueldad fue creado para proceder a esa renovación filosófica a la dramaturgia de la época, dato que nunca fue exactamente logrado como escena. Artaud

[176] Idem, p. 9. Descripto en el prefacio de la obra, con palabras de Artaud.

[177] Idem, p. 56.

[178] Idem, p. 134.

proponía, entonces, un teatro que bailase la tradición moral y artística, libre de conceptos y juicios que impiden la libertad de existir. Era, pues, una forma de teatro anárquico.

Otro autor importante ha sido Grotowski que, en su obra *Hacia un teatro pobre,* confiere horizontes de reflexión fundamentales a nuestro pensamiento sobre el arte de la improvisación. Con una idea de "economía" del teatro, Grotowski hace un teatro pobre, basado sólo en el actor y en el espectador, contrario a un teatro de la tradición anterior, a que llama teatro rico, con todos los elementos como escenario, música, texto, maquillaje, iluminación. Así, el paso adelante de Grotowski es, en verdad, un paso atrás, para volver a lo esencial del arte teatral que es el cuerpo mismo, lo que garantiza no solo una renovación artística, sino una renovación filosófica, en busca de una nueva moralidad, tal como proponía Artaud.

El prefacio de tal obra es escrito por Peter Brook, que afirma: "Grotowski es único. ¿Por qué? Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislawski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski"[179]

En 1959 Grotowski crea el Laboratorio Teatral que será fundamental para comprender el contexto de la improvisación en el arte teatral contemporáneo. Para él, la representación pasa a ser comprendida como un acto de transgresión, como un vehículo, un camino para descubrir la vida. O sea, no se trata más de representar la vida, sino de vivirla mientras se representa, cuya representación es parte de ella y no su copia.

En las influencias que tiene el arte de Grotowski, se puede destacar los ejercicios rítmicos de Charles Dullin, las reacciones de extroversión e introversión de Delsarte, el

[179] GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1984, p. 5.

trabajo de acciones físicas de Stanislavski, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold y, con el teatro oriental, la Opera de Pekin, el Kathakali hindú y el teatro No japonés. Como una unión de estos varios principios, Grotowski desarrolla un modelo propio de teatro que va a influenciar toda la posteridad.

En su trabajo como director, entonces, propone ejercicios de liberación en el espacio del laboratorio teatral, a través de una apertura del cuerpo del actor. Se trata, entonces, de un teatro experimental, cuyos ejercicios de preparación para la escena se concentra más en hacer nacer un cuerpo consciente y libre que un cuerpo técnico. "El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. La nuestra es la vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos"[180].

La idea grotowskiana es la de un teatro pobre pero de un cuerpo rico, centrado en sí mismo con toda carga expresiva y no en elementos exteriores. Así, se trata de una propuesta artística revolucionaria, cuya ejecución se establece más allá de patrones y se justifica como una búsqueda existencial, de cuestionamiento de la forma de vivir y estar en el mundo.

> ¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando esteriotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hábito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites.[181]

[180] Idem, p. 11.

[181] Idem, p. 16.

Todavía, una importante reflexión presentada por Grotowski es sobre la real originalidad de sus ideas y sobre cualquier renovación artística en general, pues revela que, aunque lo que se presenta sea algo nuevo, nunca será totalmente nuevo. La creación siempre estará basada en influencias, inspiraciones o en determinaciones de la vida misma, puesto que no se vive solo, o sea, nos influenciamos constantemente en el espacio compartido de la existencia.

> No pretendo que todo lo que hacemos sea completamente nuevo, estamos destinados consciente o inconscientemente a tener una influencia de las tradiciones, de la ciencia y el arte […] Cuando enfrentamos la tradición general de la Gran Reforma que en el teatro han realizado Stanislavski y Dullin hasta Meyerhold y Artaud, nos damos cuenta de que no hemos empezado de la nada sino que estamos operando en una atmósfera especial y definida […][182]

De tal modo, él revela otras influencias, más filosóficas en ese ámbito, destacando dichas inspiraciones, enfocando, todavía, su hecho proprio a partir de ellas. Por lo tanto, nunca se produce algo totalmente nuevo, pero hay que tener la innovación como horizonte de ejecución. Es una mezcla entre aceptar el pasado y abrir el futuro.

> Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa. Cuando hablo de "raíces" o de "alma mítica" se me pregunta sobre Nietzsche; si me refiero a la "imaginación de grupo', aparece Durkheim; si hablo de "arquetipos", le toca el turno a Jung; pero mis formulaciones no se derivan de las disciplinas humanísticas aunque pueda utilizarlas para un análisis.[183]

En entrevista a Eugenio Barba en 1964, el dramaturgo destaca su teatro como un proceso de autoentrega, por parte del actor y del espectador. "Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega

[182] Idem, p. 19.

[183] Idem, p. 18.

en amor. Aquí está la clave. Autopenetración, trance, *exceso*, la disciplina formal en sí misma: todo esto puede realizarse siempre que uno quiera entregarse totalmente, humildemente, sin defensa".[184]

Sobre el espectador, es importante destacar que el teatro pobre de Grotowski tiene cierta herramienta "educativa", por así decirlo pues trata de despertar el más profundo interés de conocerse a sí mismo, delante de una obra, no solo con el objetivo de la apreciación pasiva, coincidiendo con el tema "pedagógico" que también queremos destacar en esta tesis.

> Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo; estamos interesados en el espectador que no se detiene en una etapa elemental de integración psíquica, aquel que no se contenta con su estabilidad espiritual mezquina y geométrica, no en aquel que sabe exactamente qué es lo bueno y qué es lo malo y que nunca cae en la duda.[185]

Refiriéndose a Brecht y a Shakespeare, Grotowski revela que ambos están más allá de su competencia, pues su trabajo es el de la creación teatral y no del texto en sí. Revela que para él, lo importante no son las palabras sino lo que se hace con ellas. Así, describe sus ejercicios de entrenamiento del actor, en que no nos compete presentar con detalles, sino destacar el aspecto ligado a la improvisación, pues, según el dramaturgo, aparte del factor de investigación de dichos ejercicios, aparece también el elemento rítmico y de danza, "de tal modo que tanto el que ejecuta el ejercicio como el que produce el ritmo improvisen y se ofrezcan estímulos recíprocos"[186]

Tales aspectos investigativos en el entrenamiento del actor son posibles en ese teatro pobre, también por la estructura diferenciada del espacio que se crea. De acuerdo

---

[184] Idem, p. 32.

[185] Idem, p. 34, 35.

[186] Idem, p. 100.

con el arquitecto Jerzy Gurawski, se diferencian varios tipos de escenario: el escenario "a la italiana", en que los actores están separados del público y actúan siempre dentro de la misma área límite; el teatro-arena, que es un escenario central, pues, aunque cambia la posición de la escena, permanece la barrera entre actor y espectador; y el Laboratorio Teatral, en que los actores y los espectadores no están separados. El espacio es escenario y lugar de los espectadores a la vez. Con esa nueva forma espacial, el teatro de Grotowski logra gran novedad en las tendencias dramatúrgicas de la época que, hoy día, ya no es nuevo.

Con la determinación de esos aspectos originales del teatro, es posible tratar de la improvisación como algo que aparece en los entrenamientos según un avance escénico. Grotowski propone combinar sus ejercicios con la improvisación sin previa preparación. "*No se necesita preparación*. Sólo la autenticidad es necesaria, absolutamente obligatoria. La improvisación no debe prepararse, porque lo natural se destruye. Aún más, la improvisación no tiene sentido si las minucias no se ejecutan con precisión"[187]

Así, la improvisación pasa a ser parte fundamental de los ejercicios de preparación del actor, pero más que preparar para la escena, se trata de preparar el actor para la vida, para actuar de forma más libre, según la idea de ese teatro.

Lo esencial es que todo venga desde y a través del cuerpo, primero debe existir, antes que nada, una reacción física a todo lo que nos afecta. Antes de reaccionar con la voz, hay que reaccionar con el cuerpo, si se piensa, se debe pensar con el cuerpo. Sin embargo, es mejor no pensar sino actuar, tomar riesgos. Cuando les pido que no piensen, quiero decir que no piensen con la cabeza. Por supuesto deben pensar pero con el cuerpo, lógicamente, con precisión y responsabilidad. Deben pensar con todo el cuerpo mediante la acción. No piensen en el resultado y ciertamente tampoco en la belleza posible de ese resultado. Si crece espontáneamente y orgánicamente como los impulsos vitales, finalmente dominados, siempre será bello, mucho más bello que

[187] Idem, p. 161. Destaque del texto en letra cursiva hecho por el autor.

cualquier cosa calculada con anterioridad.[188]

Así, el teatro de Grotowski revela una revolución en las formas escénicas, bien como una trascendencia en el uso de la improvisación, según concluimos, pues se trata de superar sentimientos convencionales, costumbres y juicios, como una experiencia más autentica de la realidad. En su declaración de principios, de uso interno en el Laboratorio Teatral revela:

> ¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás; para destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros, para realizarnos. El arte no es ni un estado anímico (en el sentido de ciertos momentos de inspiración extraordinaria, imprevisible), tampoco un estado humano (en el sentido de una profesión o una función social). El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz.[189]

De acuerdo con esa afirmación, pasamos a considerar el pensamiento de otro dramaturgo importante en el contexto de la improvisación: Eugenio Barba, cuya aproximación a Grotowski permite confirmar la relevancia de ambos y sus similitudes más allá de simple influencia. En la obra *La tierra de cenizas y diamantes* Barba revela su aprendizaje en Polonia y con Grotowski, que será fundamental para desarrollar su propio trabajo en el Odin Teatret, siguiendo también la idea de Laboratorio Teatral.

En 1961, Barba se va a Polonia, con veinticinco años de edad, a estudiar Arte Dramático en Varsovia. El contexto es el de una Polonia socialista, en que él creía ser posible que el arte fuera un grito de libertad. Habían pasado apenas cinco años desde el

[188] Idem, p. 172, 173.

[189] Idem, p. 214, 215.

régimen stalinista e imposiciones políticas por la Unión Soviética.

Sin embargo, Barba destaca que en la práctica el socialismo no contribuía a ese ideal de liberación. Al contrario, mantenía las fronteras muy cerradas, lo que no facilitaba el contexto cultural, por ejemplo. "Había venido a Polonia porque creía que 'el comunismo restituía la fertilidad al ser humano'. Pero el socialismo que tenía ante mis ojos era una caricatura obscena, a menudo una pesadilla"[190]

En esa obra dedicada básicamente a exponer su aproximación al teatro de Grotowski y reconocer su rica influencia, nos permite confirmar hechos ya citados anteriormente con el análisis del pensamiento del dramaturgo polaco. Según Barba, el primer espectáculo de Grotowski que ha visto le dejó indiferente. El hecho de que se eliminara la separación entre escena y sala y los actores se movieran entre los espectadores no le impresionó al principio.

Grotowski, en esos tiempos, no lograba mucho éxito en el contexto cultural y artístico local ni mucho menos mundial. El ya citado cierre de fronteras socialista lo impedía de viajar y hacer su nombre. Igualmente sus elecciones no lo ayudaban a conquistar mayor notoriedad entre sus coetáneos, pues partía de repertorios no populares, basados en textos poco conocidos como de Jean Cocteau o Maiakovski. Así, la aproximación personal y profesional a Barba es fundamentalmente responsable por la expansión del nombre del polaco en la escena artística europea, ya que buscaba apoyos para el desarrollo de su trabajo.

Sobre el ya citado encuentro de Grotowski con el arquitecto autor del espacio escénico, Jerzy Gurawski, "pertenece a la lista de eventos teatrales que pueden definirse como históricos. Uno no habría sido capaz de llegar a aquellas extraordinarias

[190] BARBA, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes*. Barcelona: Octaedro, 2000, p, 23.

soluciones sin el otro”[191], describe Barba. Tal encuentro configura uno de los hechos que revela la importancia revolucionaria del teatro pobre grotowskiano, en sus aspectos filosóficos, de cuestionamiento social, de ruptura con las formas tradicionales vigentes hasta el momento.

La conversión del Teatr 13 Rzedów en el Teatr-Laboratorium es el ejemplo de un teatrito que empieza como una vanguardia artístico-literaria y termina encarnando un proceso creativo que es una toma de posición artística, política y espiritual. Un terremoto teatral que duró 10 años.[192]

Barba decide interrumpir sus estudios en la escuela de teatro de Varsovia para seguir el trabajo de Grotowski, debido a su posterior reconocimiento de la importancia de la obra y proposición artística del polaco. Todavía reconoce:

Richard Wagner fue el primero que creó, en Bayreuth, una continua integración emotiva entre escena y sala al sumergir al público en la oscuridad, impidiendo a los espectadores verse y distraerse recíprocamente, atrayéndolos al círculo mágico de la acción escénica. Esta integración a lo largo de toda la función fue profundizada por Stanislavski a través del trabajo actoral, cuya ‘sinceridad’ debía comprometer emotivamente alespectador.[193]

No es menos importante destacar, en la renovación de Grotowski, el hecho de abolir la separación entre actor y público, creando una unidad no solo física, sino metafísica, por así decirlo. Se trata no solo de aproximar cuerpos, sino de que esos cuerpos representan mucho más que aparatos biológicos, tratándose de la aproximación de la vida misma. “Es una revolución copernicana de consecuencias imprevisibles para la dramaturgia del espectáculo, para la actuación de los actores y para la percepción de

[191] Idem, p. 30.

[192] Idem, p. 35.

[193] Idem, p. 43.

los espectadores”[194]

Se refiere a una dialéctica escénica la propuesta de Grotowski, cuyo despertar de la imaginación del espectador y del propio actor se dan simultáneamente. Así, revela Barba, el método de Grotowski pasa de una “dialéctica de confirmación y superación” a una “dialéctica de apoteosis e irrisión”. O sea, en un primer momento logra superar estados anteriores de la dramaturgia y, en un segundo momento, logra su propio sentido de creación y, desde ahí, sus similitudes al arte de la danza, que nos interesa destacar, según las palabras de Barba:

> La danza de Shiva de la que habla Grotowski no es una metáfora. Es una visión personal de la existencia que, a nivel de técnica actoral, se traduce como organicidad (pulsación y ritmo), a nivel dramatúrgico como coincidencia de los opuestos (dialéctica de apoteosis e irrisión) y a nivel estético como espectáculo que rechaza la ilusión de la realidad y quiere recrear sus contradicciones, sus dilataciones, sus contrastes: su “danza”.[195]

Percibimos el factor común que une los dramaturgos que aquí elegimos destacar para tratar del tema de la improvisación, ligados, sobre todo, al aspecto filosófico de la consideración del cuerpo como un canal rítmico, en movimiento original en la constitución escénica, tema ya desarrollado por Artaud. No obstante, Barba revela que no se hablaba mucho de Artaud en ese contexto polaco. Ni él ni Grotowski usaban esa referencia, lo que, quizás, sea relevante para confirmar la situación marginada en que se encontraban todos ellos, de algún modo.

Tal sentido marginal es importante para nuestra investigación, como lo que refuerza la calidad revolucionaria de dichas manifestaciones artísticas, o sea, tales artistas no estaban preocupados en ocupar los grandes centros estéticos, sino de hacer

[194] Ibidem.

[195] Idem p. 64.

más vivo el arte que dialoga con la propia vida, lo que parece siempre haber sido una minoría que lo consideraba de esa forma.

Cuando hoy me preguntan qué fue lo esencial que me enseñó Grotowski, respondo que aprendí a oponer resistencia al espíritu del tiempo, a no dejarme partir la nuca, a mantener viva la chispa que, a pesar de estar escondida en una provincia lejana, es capaz de encender el fuego de diez, cien, mil personas… Y sin embargo ¡cuánto conocimiento asimilé observando durante horas y meses, sentado en una silla, el trabajo de Teatr-Laboratorium 13 Rzedów! Mi falta de experiencia práctica, de contacto directo con los actores, de colaboración con músicos o escenógrafos me parecía un obstáculo insuperable durante los primeros pasos con el Odin Teatret. Pero fui capaz de funcionar con mis 'actores', jóvenes sin experiencia y con muchas expectativas. Me preguntaba cómo habría actuado Grotowski en aquel caso específico, o simplemente copiaba lo que le había visto hacer durante los ensayos.[196]

El sentido marginal de sus autores, el carácter experimental de sus obras, el aspecto efímero de sus ejercicios son factores para pensar la improvisación como forma de acceso a un arte libre:

El teatro está hecho de raíces que germinan y crecen en un lugar bien preciso, pero también está hecho de semillas esparcidas por el viento siguiendo las rutas de los pájaros. Los sueños, las ideas y las técnicas viajan con los individuos, y cada encuentro deposita polen capaz de fecundar. Los frutos maduran de la necesidad ciega, del trabajo obstinado y del espíritu de improvisación, y contienen semillas de nuevas verdades rebeldes.[197]

Así, Barba destaca que muchos de los reformadores del arte del siglo XX habían trabajado con aficionados: Stanislavski, Meyerhold, Brecht, García Lorca. Esos artistas no profesionales, dentro de la categorización impuesta como profesionalización, eran, en verdad, "preelegidos para la futura revolución artística".[198] O sea, parece que se trataba de improvisar también en todo el proceso artístico de difusión y circulación de

[196] Idem, p. 80.

[197] Idem, p. 82.

[198] Idem, p. 109.

las obras, más que solo en sus momentos de creación, lo que lo efímero del momento os veía como aficionados y que, sin embargo, su sentido cruza los tiempos y se mantiene hoy día como contextos esenciales de despertar creativo verdadero, más allá de las imposiciones académicas o elitistas.

Con las influencias del Teatro Laboratorio de Grotowski, entonces, Eugenio Barba crea el Odin Teatret el primero de octubre de 1964. Él destaca que también el Odin Teatret trabajaba en la más absoluta oscuridad y, todavía, sigue vivo hasta hoy, en Holstebro, Dinamarca. Barba ha anunciado su salida en 2021, estando ya abiertos los procesos para su sustitución, hecho de extrema responsabilidad para quien lo asumirá y que marca la actualidad de lo que discutimos en este punto[199].

Siguiendo los principios del dramaturgo polaco, el Odin Teatret no se trata de una estética, una técnica o un sistema, sino de algo abierto, en movimiento, un proceso. Con esa visión es que nos aproximamos de la idea de improvisación que presentamos para pensar la danza, no solo como ejercicios de creación para la escena, sino como forma misma de existir, bailando entre los desafíos que se imponen e intentan impedir su acontecimiento.

Barba destaca que después del mayo del 68, había una necesidad aún mayor de renovación y de "reencontrar en el teatro aquel sentido político, ético o social que había caracterizado la búsqueda de los reformadores teatrales de los primeros treinta años del siglo XX"[200]. Cuando el Odin Teatret empezó, eran seis: cuatro actores, Barba y Grotowski, hecho que revela la importancia de la relación entre ambos dramaturgos. "Era una simbiosis de energías, pensamientos, soluciones y decisiones con una persona

[199] La carta de despedida de Eugenio Barba está disponible en: http://www.artezblai.com/artezblai/el-nordisk-teaterlaboratorium-odin-teatret-busca-nuevo-director-a.html y tiene un tono que inspira nostalgia y, a la vez, esperanza. Consultado el 13 de febrero de 2020.

[200] Idem, p. 123.

que llamaba Grotowski, pero que era el Maestro. El Maestro me sugería que no siguiera a Grotowski, que fuera a otro lugar. O mejor, me sugería permanecer en otro lugar, al lado de mis actores"[201]

Otra vez se nota el carácter filosófico y educativo presente en la obra y pensamiento de Grotowski, heredado por Barba, pues un maestro que indica a un discípulo a seguir a sí mismo, más que a ello, revela el sentido verdadero de la creación, la tarea libertadora de la misma, tal como defendemos también como un carácter pedagógico en esta tesis, de aplicación en la educación de la comprensión del tema de la improvisación en la danza.

Peter Brook, a su vez, permite otras reflexiones pertinentes a un análisis del fenómeno de la improvisación. En la obra *El espacio vacío* anuncia su propia visión del teatro y analiza aspectos de contextos anteriores, como los de Artaud y Grotowski. En el prologo de dicha obra, Marcos Ordóñez describe que Brook fue uno de los grandes nombres de la renovación teatral de finales de la década de 60, ese momento tan caótico y vivo.

En igual medida, estarían los trabajos presentados en *Hacia un teatro pobre* de Grotowski, *El teatro y su doble*, de Artaud y los textos de Brecht, todavía censurados en España en esa época. Así, vemos repetirse una vez más la confirmación del hilo que une esos dramaturgos que elegimos aquí tratar para investigar sobre la improvisación en el teatro, con influencias en la danza.

Sobre las influencias de Brook, es revelado que él "[…] asume y reivindica la búsqueda espiritual de Grotowski, el ardor dionisiaco de Artaud y la esencialización

[201] Idem, p. 129.

shakesperiana de Kott […]”[202]. En esa su obra, el dramaturgo inglés destaca cuatro formas de hacer teatro, que sería el Teatro Mortal, el Teatro Sagrado, el Teatro Tosco y el Teatro Inmediato, que sería finalmente su propia forma.

Por Teatro Mortal entiende el teatro aburrido, innecesario, mal hecho, antiguo; por Teatro Sagrado entiende el teatro ritual, de dónde brota la esencia humana como un acto de magia; por Teatro Tosco, entiende el teatro popular, imperfecto y carente de estilo; por Teatro Inmediato, entiende el teatro como un arte del presente, según su propia experiencia, su propia búsqueda. Evaluemos brevemente cada uno de esos aspectos del teatro estipulados por Brook que nos auxiliarán en la comprensión del arte de la improvisación en el teatro y, posteriormente, en la danza.

El Teatro Mortal puede ser entendido como el teatro en que el público busca algo que sea mejor que la vida. “El teatro mortal se acerca a los clásicos con el criterio de que alguien, en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse la obra”[203]. El cuerpo del actor ejerce un poder de puente hacia la perfección, por así decir, pues manifiesta la técnica como parte de sí mismo, más importante que la espontaneidad de la vida. “El bailarín de ballet se aproxima a veces a esta condición y reproduce gestos formales no modificados por su propia personalidad o por el movimiento de la vida”. [204]

Brook lo acusa como un teatro de imitación, en que tener estilo significa la “[…] imitación de una imitación de un europeo”[205]. Con esa crítica artística y, sobre todo, social, de una sociedad que se cree señora de la verdad, el dramaturgo inglés da un paso atrás y se cuestiona sobre la real necesidad del teatro y su función: “¿Por qué, para qué

[202] BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 2019, p. 10.

[203] Idem, p. 28.

[204] Idem, p. 31.

[201] Idem, p. 129.

el teatro? ¿Es un anacronismo, una curiosidad superada, superviviente como un viejo monumento o una costumbre de exquisita rareza? ¿Por qué aplaudimos y a qué? ¿Tiene el escenario un verdadero puesto en nuestras vidas? ¿Qué función puede tener? ¿A qué podría ser útil? ¿Qué podría explorar? ¿Cuáles son sus propiedades especiales?"[206]

Así, llega a la idea del Teatro Sagrado, como el teatro esencial, que busca hacer de lo invisible un hecho visible, recuperando los sueños, la gracia perdida. "El mejor teatro romántico, los refinados placeres de la ópera y del ballet fueron en todo momento toscas reducciones de un arte sagrado en su origen"[207]. Se trata de permitir que la duda, la angustia, la inquietud recuperen su espacio frente a un teatro de nobles objetivos.

En ese sentido, Peter Brook recupera influencias del teatro experimental del siglo XX y que, de cierta forma, recuperaron formas del teatro sagrado para pensar sus rupturas y apuntar un paso adelante. Especialmente, Brook se refiere a Artaud, Grotowski y, curiosamente, a Merce Cunningham, con un ejemplo de la danza. Así, seguimos vendo repetirse la línea que trazamos entre los autores aquí elegidos para tratar del tema de la Improvisación.

Sobre Artaud, Brook revela que ha sido un genio iluminado, al oponerse al teatro francés anterior a la guerra, cuyo teatro "[…] actúa como una epidemia, por intoxicación, por infección, por analogía, por magia, un teatro donde la obra, la propia representación, se halla en el lugar del texto"[208]. Todavía, apunta que Artaud nunca logró su propio teatro, lo que tiene sus ventajas, pues "Artaud aplicado es Artaud traicionado […]"[209], pues sería la aplicación de apenas una parte de su pensamiento, tan

[206] Idem, p. 60.

[207] Idem, p. 66.

[208] Idem, p. 72.

[209] Idem, p. 78.

rico y más allá de la pura objetivación. "[…] En las impresionantes palabras 'teatro de la crueldad' se busca a tientas un teatro más violento, menos racional, más extremado, menos verbal, más peligroso"[210]

Así, Brook recupera de esos dramaturgos el ideal de su propia dramaturgia, de establecer un teatro consciente de sus hechos, transgrediendo las órdenes de un teatro mortal, volviendo a lo sagrado de la naturaleza existencial que debe mover el arte. Todavía advierte: "Alentábamos a los actores a no verse solo como improvisadores, entregados ciegamente a sus impulsos interiores, sino como artistas responsables de la búsqueda y selección entre las formas, de manera que un gesto o un grito fuera como un objeto descubierto e incluso remoldeado por el actor".[211]

A esta advertencia contra una improvisación ciega podemos cuestionar, pues tal como entendemos la improvisación en nuestro trabajo, y también esos dramaturgos en muchos puntos de sus obras, la improvisación aparece como un camino hacia la libertad de crear y de ser. Así, discordamos de Brook en ese punto, pues no creemos que los hechos de improvisar y de ser un artista responsable sean antagónicos; al contrario, uno lleva al otro, como también él reconoce adelante, tratando de Cunningham.

Contrario a los ideales del ballet clásico, en que el bailarín tiene por tarea obedecer al director, a la música, a toda la estructura escénica, Brook apunta que Cunningham, en los ejercicios de su compañía, que incluye constantemente la improvisación, prepara el bailarín para ser libre y, así, lucha por un arte sagrado. "Cuando improvisan – al tiempo que las ideas nacen y fluyen entre ellas, nunca repitiéndose, siempre en movimiento - , los intervalos tienen forma y se puede captar la

---

[210] Idem, p. 79.

[211] Idem, p. 75.

justeza de los ritmos y la verdad de las proporciones: todo es espontaneo y, sin embargo, hay orden"[212]. En el capítulo ocho trataremos del arte de Merce Cunningham con más detalles. Aquí nos pareció pertinente citarlo desde el punto de vista brookiano para pensar los ideales de la improvisación en ese contexto del teatro.

Sobre Grotowski, Brook afirma ser un visionario, cuyo teatro también tiene un objetivo sagrado. Se trata de entender que el teatro grotowskiano no puede ser un fin en sí mismo, tal como no puede serlo la danza o la música en ciertos aspectos. Al contrario, el teatro es entendido como un vehículo, un medio a una posibilidad de salvación y "[…] el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo. La mano, el ojo, la oreja, el corazón son lo que estudia y con lo que estudia"[213]. Para Brook, el teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud y que, por tratarse de un teatro pobre, que renuncia a todo excepto al propio cuerpo, es el teatro más rico del mundo.

Siguiendo las ideas de Peter Brook sobre los diferentes tipos de teatro, destacamos sus ideas sobre el Teatro Tosco. Se trata del teatro popular, que no obedece a los principios escénicos formales, en que las composiciones se vuelven más humanizadas, incluso con respeto al espacio, en que comenta que las experiencias teatrales más vivas se realicen fuera de las salas construidas específicamente con ese objetivo. "Siempre es el teatro popular el que salva a una época. A través de los siglos ha adoptado muchas formas, con un único factor en común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro […]"[214]

Con esas calidades, el teatro tosco confiere un alto grado de libertad al arte, desde el punto de vista social, vez que es por naturaleza antiautoritario y

[212] Idem, p. 83.

[213] Idem, p. 85.

[214] Idem, p. 95.

antipretencioso, como describe Brook. Ese teatro tiene la energía de rebelión, en un espíritu de militancia, de cuestionamiento social, pero que asume dicha libertad también en sus formas escénicas: "Necesitamos libertad completa, rica improvisación, nada de contención, ningún falso respeto, al mismo tiempo, hemos de tener sumo cuidado porque alrededor de las escenas populares hay amplias zonas de la obra que la torpeza podría destruir"[215]

En ese punto, Brook admite el poder de la improvisación, como camino hacia la libertad y que actúa de forma consciente, sin que una cosa excluya la otra. Estamos de acuerdo, pues la libertad y práctica de la improvisación que defendemos no es pura defensa del caos, sino que de forma muy pensada se puede construir un arte revolucionario frente a su contexto socio-cultural, mezclando libertad y comprensión de los cánones.

Para finalmente concluir las contribuciones del pensamiento de Peter Brook en esa obra, destacamos su idea sobre el Teatro Inmediato, que sería la descripción de su propio teatro. Él destaca que con ese teatro se hace importante un trabajo de reflexión y humildad, que asuma sus equívocos, que exponga sus inseguridades ante los actores, ya que la materia que lo compone es viva; es cuerpo, voz y sentimientos. Así, Brook "plantea continuamente el problema de la inocencia y de la experiencia, de la espontaneidad y del conocimiento"[216], con la intención de unir ambos, o sea, al admitir las fragilidades del hecho artístico, no debe negar la verdad y potencia de su búsqueda.

Nuevamente el fenómeno de la improvisación es pensado como medio de dar forma a esa supuesta dialéctica: "Quienes realizan trabajos de improvisación tienen la

[215] Idem, p. 124, 125.

[216] Idem, p. 155.

oportunidad de comprobar con asombrosa evidencia con qué rapidez se alcanzan las fronteras de la llamada libertad”[217]. El hecho es que Brook considera, en este punto, que la autenticidad e instantaneidad encontrada en ejercicios de improvisación es una reacción interior derivada de una forma siempre ya vista anteriormente, tal como decía Grotowski, pues la vida misma ya ofrece el repertorio desde el cual se improvisa.

O sea, la improvisación es un ejercicio espontaneo vez que no sigue ninguna técnica determinada, pero, a la vez, tal espontaneidad no es una “tabula rasa”, sino que se encuentra inserida en las propias formas vividas, que siguen cambiantes de un ser a otro. Podemos decir que no se trata de una dialéctica entre espontaneidad y conocimiento, improvisación y experiencia, sino de una ambigüedad, en que una involucra la otra, tal como nuestro punto de vista fenomenológico adoptado en esta presente investigación defiende.

Así, Brook afirma que su teatro “comprende que debe seguir el principio natural de rotación de cultivo, que explicación, lógica, improvisación, inspiración son métodos que se secan rápidamente y que ha de moverse del uno al otro”[218]. Por lo tanto, con el Teatro Inmediato, Brook asume sus calidades dramatúrgicas que confieren horizontes relevantes a nuestra discusión respecto a la improvisación, pues asume tal teatro en su carácter no permanente, diferente de las demás artes, según apunta, pero semejante al arte de la danza, conforme concluímos. Así, el acto teatral es una liberación, cuya verdad está siempre en movimiento y en un sentido de experimentación:

> En la vida cotidiana, “si” es una ficción; en el teatro, “si” es un experimento. En la vida cotidiana, “si” es una evasión; en el teatro, “si” es la verdad. Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno. Se trata de un alto objetivo,

[217] Idem, p. 156.

[218] Idem, p. 157.

que parece requerir duro trabajo. Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego.[219]

De ese modo, concluimos que la retomada de la obra de Peter Brook alcanza su relevancia máxima con la consideración de esa relación intrínseca entre el teatro y la vida, entre el arte y la experiencia vivida, en que se actualizan como un juego. Uno recorre al otro en constante movimiento y la improvisación lo garantiza, posibilitando su continuidad inacabada, en que lo que permanece es la impermanencia, la sucesión de momentos efímeros, que no tiene que durar para siempre pero que su apertura, a un nivel más profundo del entendimiento, sí dura para siempre, como posibilidad permanente de acción.

Es como se puede entender con Heráclito, que en la vida lo único que nunca cambia, es que todo cambia, tal como en la improvisación que representa, ya en ese contexto dramatúrgico, más que ejercicios escénicos: una forma de vivir. Así, pasamos al análisis de la obra de Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*: *una pedagogía de la creación teatral*, como el último dramaturgo a ser considerado en ese contexto teatral.

Lecoq ocupa de pronto un lugar paradójico en las artes escénicas, según apuntan Jean-Gabriel Carasso y Jean-Claude Lallias en el prologo de tal obra, pues es un autor muy importante pero no muy conocido. En su trayectoria personal consta que llegó al teatro a través del deporte y que estudió interpretación, mimo, expresión corporal y danza, especialmente basado en los trabajos de Charles Dullin y Jacques Copeau. Será un autor importante para el Teatro Físico, en que comparte sus ideas centrales de "geometría del movimiento corporal" y "poética del movimiento del cuerpo en el espacio".

Partiendo de la comprensión de la unión entre el mundo y sus movimientos,

[219] Idem, p. 191.

Lecoq caracteriza el teatro como un juego, en el que se pretende reencontrar la vida tal como es; un juego a partir de la improvisación y del análisis de los movimientos de la vida. Así, la improvisación tendrá un lugar central en su obra y pensamiento. Podemos destacar algunos elementos fundamentales para pensar la improvisación en su obra, como el silencio, el ritmo y la naturaleza.

Según Lecoq, hay un silencio anterior a la palabra que el movimiento improvisado busca recorrer. "Comenzamos por el silencio porque la palabra olvida, las más de las veces, las raíces de las que nació, y es deseable que los alumnos se recoloquen, desde el principio, en una situación de ingenuidad primaria, de inocencia y de curiosidad. En todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la palabra"[220]

Dicha inocencia es lo que defendemos como la apertura a la espontaneidad, desde un fondo silencio en sí, como diremos con Merleau-Ponty; o una apertura a lo genuino, como diremos con María Zambrano, filosofía que recorre caminos sensibles hacia una conducta ética, muchas veces, destacando sentimientos como compasión, paz, humildad.

Con Lecoq podemos comprender, según la ética zambraniana, una actitud de paciencia hacia el fondo silencioso que involucra su idea y práctica de improvisación, por lo que él destaca que:

> La *espera* es el gran tema piloto que preside las primeras improvisaciones silenciosas. El principal motor de la actuación se encuentra en las miradas: *mirar y ser mirado*. La vida es una espera continua, en todas partes, con personas que no conocemos: en la oficina de correos, en la consulta del dentista. Esta espera nunca es abstracta, se nutre de diferentes contactos: acción y reacción. Tratamos de reencontrar esto en la improvisación, pero también observando la vida real. Puesto que el recuerdo de lo vivido no es suficiente para el juego de la actuación, tenemos necesidad a cada instante

[220] LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba, 2018, p. 51.

de volver a la percepción de lo que está vivo: observar como camina la gente por la calle, esperar en una cola, observar sus comportamientos.[221]

Por otro lado, él revela que el ritmo es la respuesta a un elemento vivo, que puede ser también una acción, no solo la espera. "Entrar en el ritmo es entrar exactamente en el gran motor de la vida. El ritmo está en el fondo de las cosas, como un misterio"[222]. Según su pedagogía teatral, se trata de que los alumnos/artistas lo descubran por sí mismos, que es el origen de tal actitud originaria, pues enseñárselo sería como frenar el proceso creativo, impidiendo la propia espontaneidad, tal como defendemos con la idea del vínculo al tema de la educación en esta tesis, como práctica eduativa desde la vivencia artística.

Con relación a la naturaleza, Lecoq la caracteriza como fundamental en la comprensión de la improvisación. Así, destaca en los cuatro elementos una disposición siempre dada y que permite acceso a un movimiento natural. El agua seria el elemento que inspira y traduce, metafóricamente, la dinámica del movimiento; el aire seria el elemento del propio movimiento en sí; la tierra, el elemento que invita a un enraizamiento del ser; el fuego es él mismo, según Lecoq. Tal alusión remete al rico pensamiento de Bachelard, que el dramaturgo cita y que vamos a tratar en el capítulo seis.

Así, "la naturaleza es nuestro primer lenguaje. ¡Y el cuerpo lo recuerda!"[223]. Tomando como ejemplo y modelo la naturaleza, Lecoq confiere importancia a los colores en los procesos de creación, en que menciona la pintura de Pollock: "En Pollock el proceso es particularmente interesante, dado que hay que mirar las obras

[221] Idem, p. 54.

[222] Idem, p. 56.

[223] Idem, p. 74.

colocándolas en el suelo. En Pollock descendemos, a través de capas sucesivas, a lo largo de una estructura laminada que nos introduce en las zonas más profundas, y a la postre angustiosas, porque, en el fondo, no hay ningún punto de apoyo”[224]

Con ese ejemplo, Lecoq nos permite una asociación a la danza contemporánea, en el aspecto que permite entenderla como el arte de bailar en el suelo. Hay una condición filosófica en esa entrega a la gravedad que tiene, muchas veces, la improvisación por el camino: o se cae desde la improvisación o se cae para la improvisación. Un ejemplo de eso son los ejercicios de la técnica “*fall and recovery*”, “caída y recuperación”, creados por Doris Humphrey, revisitados por Martha Graham y otros bailarines que destacaremos en los próximos cinco capítulos de la segunda parte de esta tesis.

Así, finalizamos la retomada al pensamiento de Lecoq y de esos dramaturgos responsables por cierta revolución teatral en el siglo XX, con la consolidación de un teatro contemporáneo, experimental y liberador, en que el papel de la improvisación pasa a ser fundamental como transgresión de técnicas anteriores y como vínculo a la vida.

Representar pasa a ser un estado viviente y no una reproducción de la vida, en aspectos aislados, o sea, el artista, el actor, en su caso, no recorta la vida para representarla, sino que al representar no se distingue de la vida en totalidad. El cuerpo que ese escenario teatral recuperó es el cuerpo del ser viviente y actuante. Por lo tanto, los actores “no actúan ellos mismos, ¡actúan *con* ellos mismos! Ésta es toda la ambigüedad del trabajo del actor […] ¡un personaje *sacado* de la vida y no un personaje

[224] Idem, p. 78.

de la vida! La diferencia es tenue pero esencial”[225]

Marifé Santiago, en *Mirar al dios*, al tratar del teatro como camino de conocimiento, expone momentos fundamentales de la historia del teatro para comprender la unión entre pensamiento, arte y vida, realizada a través del cuerpo. Así, trata del teatro como “[…] un espacio de pensamiento creador en el que dar vida a esas palabras intuitivas que soñaban con hacer que el cuerpo piense y que la mente sienta”[226].

En una reflexión nietzscheana, apunta que “la existencia sólo se justifica como fenómeno estético porque necesariamente es apariencia, perspectiva, ilusión: la vida es – no puede ser más que – Obra de Arte”[227]. En ese sentido, un camino en busca de libertad y creatividad será propio de la naturaleza humana, sobre todo en contextos en que eso se configura como una lucha, como en el siglo XX, con ejemplo de esos dramaturgos que aquí tratamos.

La autora apunta que en tal siglo se asume, filosóficamente, que todo lo “real es irracional” y, entonces, intensifica una búsqueda anarquizada del espacio y del tiempo delante de la crisis de la razón. Se trata de entender un contexto cuya realidad se anuncia a partir del reconocimiento de los límites racionales, con la actividad lógica formal, adentrando, entonces, un universo más sensible de creación. Una nueva razón surge, la “razón poética” (concepto de María Zambrano que discutiremos mejor en el capítulo siete), buscando nuevas formas de representar la vida, siendo la propia representación un acto vivido. Así. “Artaud, Brecht, Stanislavsky, Meyerhold, Craig, Grotowski, Barba o Peter Brook son algunos de los ‘invitados’ en esta

[225] Idem, p. 94, 96.

[226] SANTIAGO, Marifé. *Mirar al dios*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, p. 14.

[224] Idem, p. 78.

‘representación’”.[228]

Con esos genios del teatro, podemos entender que el cuerpo recobra su lugar de origen, capaz de crear un arte vivo, cuya actitud será constantemente la de un ser libre. Ese ser es capaz de mirar al dios según el espacio sagrado de su existencia y no según los juicios de dios. “Teatro como forma de vida: y que nada en la vida de los seres humanos sea banal o indiferente: acción humana, toda ella tocada por el dios”.[229]

Por ello, seguimos con el análisis del tema de la improvisación, a fin de consolidar la comprensión de esa forma libre de bailar que aquí tratamos. Veremos ahora en el contexto de la danza, propiamente, como se desarrollaron momentos importantes en la práctica improvisada.

### 3.3 – Una breve aproximación al contexto de la práctica de la Improvisación en la Danza Contemporánea

Después de recorrido un camino en la comprensión del contexto del teatro contemporáneo, experimental en su forma y que, por lo tanto, nos permite avanzar en la discusión sobre la práctica escénica de la improvisación, pasamos a un breve análisis del contexto de dicha práctica en la danza contemporánea propiamente. Al destacar el sentido histórico implicado en el inicio y desarrollo de la danza contemporánea, tal como ya nos referimos en el capítulo uno, es válido apuntar brevemente, en este apartado, algunos momentos importantes en que la improvisación pasa a ser destaque en la práctica dancística.

La razón de esa brevedad es que, de un lado, a pesar de ser importante situar momentos históricos de los hechos discutidos, más nos vale enfocar en un punto de vista propio de la cuestión. O sea, es válido entender como aparece la improvisación en

[228] Idem, p. 98.

[229] Idem, p. 151.

la danza, sin embargo, queremos presentar nuestra propia forma de entender la improvisación en la danza, que haremos más detalladamente en los próximos apartados de este capítulo, aunque ya lo vamos apuntando en las reflexiones sobre esos contextos presentados.

Otro factor determinante de la brevedad en la descripción de ese momento histórico es la ausencia bibliográfica pertinente al tema, pues, nos parece, los improvisadores quizás estaban más envueltos en la tarea de ejercer ese arte vivo que en describirlo o documentarlo, como la tradición filosófica de Sócrates, transmitida de forma oral, sin registros, si nos atrevemos a comparar. Por lo tanto, nos fundamentamos en otras investigaciones españolas sobre el tema que nos permiten recuperar datos históricos importantes y porque valoramos los trabajos hechos en España, como herramientas intelectuales a destacar.

Zulai Osorno en su trabajo sobre la experiencia silenciosa en la danza contemporánea recupera momentos para describirla. La autora destaca una tercera etapa en la danza contemporánea, después de un primer momento, con precursores de la danza moderna como Isadora Duncan y un segundo momento con sucesores de su desarrollo como Martha Graham y Cunningham. Dicho tercero momento apunta ya a una danza postmoderna o contemporánea, cuya definición de nombre puede variar conforme el análisis que se considera.

Esa tercera etapa sería una nueva danza desde Estados Unidos, en que la práctica de la improvisación pasa a ser primordial. La investigadora resalta que en 1962, importantes artistas como Ann Halprin, Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon y Steve Paxton fundan la *Judson Church*, espacio de experimentación del movimiento, en Nueva York. Según sus palabras:

Esta tercera etapa partirá de la experimentación basada en impulsos físicos del cuerpo, y estaría asociada a una toma de conciencia corporal que busca liberarse de todas las convenciones de la danza, en donde se suplanta la técnica por la improvisación y los gestos de la vida cotidiana (sustentando la idea de que todo movimiento puede convertirse en la reflexión de una coreografía).[230]

Con esa escuela artística, hay un avance en la comprensión del movimiento en la danza a partir de estructuras de relajación corporal y no del uso excesivo de fuerza, como en el ballet clásico o en técnicas posteriores que lo utilizan. Vemos con eso no sólo un cambio de calidad de movimiento, sino un cambio filosófico, en que el cuerpo relajado significa la apertura a una búsqueda más intensa de libertad.

Se inaugura, así, el campo de las acciones artísticas performativas, en profunda reconexión con la vida, en que ya no hay tanto la figura del director o coreógrafo separado del acto de bailar, pues el propio bailarín crea con su corporalidad y subjetividad activa, sin la necesidad de órdenes jerarquizadas. Eso es contrario al habitual proceso creativo de instituciones tradicionales de danza, como la autora describe:

en las instituciones dancísticas se forman subjetividades que muestran una micropolítica que configura un discurso de dominación y sometimiento, rangos que tienen que ver con la distribución de funciones alimentadas por el juego permanente de poderes y saberes entre alumnos y maestros, entre coreógrafos y ejecutantes, entre ejecutante y ejecutante, que convierten a la danza en una práctica jerarquizada[231]

Según la autora, se trata de reflexionar sobre una relación entre estética y experiencia, a partir de lo sensible en contacto con el mundo, que lleva al "cuestionamiento de cómo la danza contemporánea puede incidir en este régimen, no

[230] OSORNO, Zulai Macias. *El poder silencioso de la experiéncia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai, 2009, p. 69. (La autora se basa en el artículo "La danse et le théatre danse"en la obra "La scène moderne", de Giovanni Lista. Francia, Actes Sud, 1999).

[231] Idem, p. 89.

como la mera sensación del shock irreflexivo sino como la experiencia que propone una reconfiguración de lo sensible”[232].

Teniendo como una de las principales fuentes teóricas la filosofía de Foucault en ese punto, la autora destaca la importancia de un pasaje de una visión histórica de los descubrimientos del saber a las transformaciones de la experiencia. Tal pasaje se da en un camino, tal como ella defiende, de la “hermenéutica del desciframiento de uno mismo” a una “hermenéutica reactiva”, abierta a la creación por un sujeto siempre renovado. Eso nos sugiere pensar en un desplazamiento de lo sensible a través del tiempo, como reacción a la vida, interpretando hechos sensibles.

Otro nombre importante en el contexto retomado en esa tal obra, es Jacques Rancière, a quien la autora retoma como una forma de entender las relaciones cotidianas como un juego entre determinado modo de relacionar lo visible y lo invisible, como una repartición de lo que se puede ver y decir, denominado por la distribución de lo sensible. A ese contexto es asociado el hecho político, por la vivencia de tal sensible situado en tiempos determinados.

En ese punto, nos interesa destacar que lo sensible pasa por una consideración del tiempo y espacio, como relaciones entre poder y saber, en que la creación aparece como resultado, siendo, a veces, en el caso del ser que baila, una apertura a una danza disciplinaria, otras veces, una apertura a un contrapoder silencioso, que es el caso de la improvisación en danza contemporánea. Entonces, ese sujeto situado política y históricamente permite un avance autentico a las cuestiones de la creación y que se refiere al “ser que danza, al sujeto que no es abstracción, que es porque un cuerpo le da

[232] Idem, p. 22.

vida, corporalidad y movimiento”[233]

Así, ese “cuerpo inacabado” de la danza contemporánea, como dirá la autora, se establece como subjetividad que busca la reconfiguración de lo sensible, que aparece en una expresividad más allá de la técnica, añadiendo un contenido poético al cotidiano y avanzando en el acceso a la improvisación, en nuestra interpretación. O en sus palabras:

> Es así que la danza sugiere ser más que un cuerpo y el cuerpo ser más que un cuerpo ultimo: es potencia que disloca la realidad, que reta la concepción que se tiene de la propia danza al dar cabida al juego de la improvisación, al tacto, a la fragmentación, al ensamble arbitrario, a las yuxtaposiciones, al empleo de movimientos cotidianos, para romper con las convenciones de movimientos hecho a la forma del drama moderno, adecuado a los teatros a la italiana que establecen distancias desde su único frente, con los códigos de un cuerpo virtuoso y con las anécdotas que han preponderado la literatura de las acciones.[234]

Ese cuerpo resignificado en la danza contemporánea inaugura esa esfera de un gesto poético, con cuerpos en escena que reorganizan la función de lo inmediato y el contacto con el público, que es convocado desde la presencia corporal, donde no es posible tocar sin ser tocado. Ese cuerpo que baila, por lo tanto, no se trata más de un modelo ideal, sino que está en un contacto continuo con la vida, en un horizonte siempre por descifrar, apuntando una “necesidad de la ruptura y reconstrucción constante de significados”[235]

El hecho es que el bailarín habita un entorno sensible, de lo cual debe tener consciencia y que está en permanente cambio, donde sucede que será producto de una presencia viva de la alteridad que afecta a la vida y, específicamente, al cuerpo que danza. Hay una fuerza de la vida que debe ser rescatada en ese ámbito de creación

[233] Idem, p. 94.

[234] Idem, p. 108.

[232] Idem, p. 22.

artística y que estará, todavía, sometido a constante apertura de sentidos, sin poder ser descifrada totalmente. Se trata de un estado vivo de creación. Una danza de la vida misma, en sus inúmeras posibilidades y hechos. En sus palabras:

> Germina, entonces, esa danza heterogénea con potencia interna, que hace posible lo múltiple, efervescente, vital, llena de intercepciones, como corriente abierta, que exige al espectador volverse curioso, asombrarse con la vida al ser impactado por imágenes y sus fugas, invadiéndolos, perturbándolos, para hacer de su presencia en el espacio un momento de conmoción. Así, la danza se desvía de la palabra por el silencio que deviene en movimiento, abriendo otro mundo posible, con imágenes que no cesan de desplazarse, de componerse y descomponerse[236]

De tal modo, esa autora ha contribuido en pensar las relaciones entre filosofía y danza, en la perspectiva de un gesto poético en la danza contemporánea, que abre a un mundo de creación conectado con la vida y que destacamos como las condiciones de la improvisación.

Laurence Louppe, a su vez, autora a la que ya hemos mencionado anteriormente debido a la amplia contribución de su obra a nuestro tema, comenta también sobre la improvisación y nos aporta aspectos relevantes al presente momento de la discusión. Ella destaca que hay diferentes tipos de improvisaciones en diferentes tipos de arte, por ejemplo, en el teatro, en la música o en la danza contemporánea y que, en esa última, es donde se descubre el sentido comunicativo, expresivo y dramático del lenguaje corporal.

En sus palabras: “en la improvisación la actitud es fundamental: considerarse parte de un todo y no el centro de atención, ser consciente, adaptable, humilde, generoso, activo y resuelto son algunas de las conductas mentales que favorecen la

---

[232] Idem, p. 22.

comunicación grupal improvisada y la actitud de cooperación”[237]

Así, hay una actitud consciente al improvisar, conectada al propio espacio, que ella destaca como un espacio de liberación, en que hay una elección poética, pero también política, tal como ya defendemos anteriormente y desarrollaremos mejor adelante. Aquí dichos aspectos presentados por la autora contribuyen para esa comprensión del acto vivo de improvisar. Para la autora: “el espacio coreográfico vive, al igual que vive y danza el cuerpo del bailarín”[238]

En efecto, visto de tal forma, el cuerpo no solo improvisa en el espacio, sino que se encuentra en él, yendo de encuentro también a los otros, pues el espacio “surge, se agita, se esculpe de un cuerpo a otro”[239]. Así, ella destaca que hay una ampliación de las fronteras de lo posible e, incluso, los temas de las obras pasan a tener una connotación auto biográfica, como las obras de Pina Bausch y sus bailarines, que también experimentan desde sus propias vidas. Trataremos de esta bailarina de la danza-teatro en el capítulo siete.

Para Louppe, entonces, “la improvisación puede servir como herramienta de construcción, pero puede también ser ‘obra’ por sí misma”[240]. Vida y obra se mezclan en esa actitud genuina del cuerpo en el mundo, dicho de forma fenomenológica.

Con esas contribuciones identificamos nuestra búsqueda en esta investigación, que consiste en trazar un camino para comprender la improvisación como una expresión libre en la danza contemporánea, desde la propia vida, pues entendemos que el artista

[237] LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, p. 152.

[238] Idem, p. 175.

[239] Idem, p. 176.

[232] Idem, p. 22.

es, antes, un ser en el mundo, un cuerpo situado en un mundo sensible, dotado de sentidos. Tal relación expresiva del cuerpo en el mundo lo invita a bailar e improvisar la vida, o sea, se trata de vivir de forma autentica y genuina, para actuar de forma libre y original.

Ana Abad Carlés también revela en su *Historia del ballet y de la danza moderna* la importancia de alguien especial en el contexto de la improvisación, Paul Taylor, a través de quien los ballets avanzaban de forma radical en su grado de experimentación. Alumno de Merce Cunningham y Martha Graham, Taylor avanza en la consideración de la cotidianeidad del cuerpo: "Con él y todos los postmodernistas se inicia el largo camino de la incorporación del movimiento cotidiano en las obras, así como la inclusión en los escenarios de cuerpos ordinarios y dispares"[241]

La figura de Taylor era provocadora, con las intervenciones que producía con cuestionamientos filosóficos, despertando un igual cuestionamiento de la crítica, si su danza era danza. Un ejemplo es su obra *Duet*, cuando baila no bailando una no-partitura de John Cage, de pie, inmóvil, al lado del pianista David Tudor. De ahí comprendemos que la improvisación no es siempre a través del movimiento, pues puede ser también a través del no movimiento, a través del silencio, como ya comprendido antes, desde la contribución de los dramaturgos del teatro contemporáneo. Aunque en ese ejemplo de la "no danza" de Taylor no se trata de una improvisación propiamente, pues él sabía lo que iba a hacer o no hacer, lo había "ensayado".

Así, Taylor da un paso importante en la danza contemporánea, o postmoderna, eliminando cánones estéticos dominantes, como el uso de la técnica, pues mismo otros artistas que también valoraban el uso de la improvisación en su trabajo, como el propio

[241] ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 388.

Cunningham, nunca dejaban de utilizar y valorar la técnica, la clásica, sobre todo. Como ya hemos dicho en el capítulo uno, la técnica y lo clásico tienen fundamental importancia en la danza y, entonces, no queremos defender su ausencia.

Todavía, es notoria la calidad filosófica de la obra de dicho bailarín por el hecho de cuestionar principios tan fuertes, pues tampoco excluye la técnica en sus obras, sino que reinventa su forma de presentarla, con menos énfasis que otros elementos. "Estos contrastes entre el bailarín como artista y como ser ordinario es lo que ha hecho de Taylor un punto de referencia importante en las décadas posteriores".[242]

Siguiendo en el análisis del postmodernismo como fenómeno artístico y experimental, Ana Carlés nos permite destacar nuevamente la importancia del *Judson Memorial Church*, en Nueva York a finales del siglo XX. Sus coreógrafos, entre ellos, David Gordon, Trisha Brown y Steve Paxton, "se dispusieron a explorar los territorios del movimiento cotidiano y cómo éste podía ser plasmado en los escenarios convertido en un producto artístico".[243] El virtuosismo técnico, a modos de Taylor, era sustituido por cuerpos ordinarios en su apariencia a que, igualmente a este coreógrafo, no se trataba de ausencia técnica, sino de énfasis en otros elementos, como la relación de la danza con el cotidiano.

La experimentación ganaba formas y el bailarín podría presentar "cualquier cosa" en el escenario, cuestionando no solo el legado clásico, como la propia danza contemporánea, según apunta la autora: "La 'libertad' que había definido y diferenciado a la danza moderna frente a la clásica en sus inicios había dado lugar a nuevos cánones técnicos y estéticos que esta nueva generación venía a poner en entredicho y a

[242] Idem, p. 389.

[243] Idem, p. 401.

cuestionar una vez más"[244]. De tal modo, no estamos de acuerdo a la calificación de tales hechos como "cualquier cosa", pues justo por el aspecto filosófico del cuestionamiento configuran los propósitos de la danza contemporánea, acompañados de sus resultados estéticos, como grandiosos y no como "cualquier cosa".

Sin embargo, es verdad que la crítica cabe dentro de la propia escuela artística, pues esos coreógrafos mismos alegaban que, muchas veces, llegaban a resultados escénicos como los que criticaban. Había una ausencia de expresión por parte del bailarín, que convertía la danza en meros movimientos corrientes. "Como se ve, la revolución postmoderna, si bien fue limitada en su difusión, iba a plantear grandes cuestiones en todos los ámbitos de la danza y, por supuesto, de la cultura en general".[245] También estamos de acuerdo con la autora cuando comenta que todo tiempo necesita tiempo para ser evaluado y poder lograr conclusiones sobre los hechos pertenecientes a él. Tal como reflexionábamos en el capítulo uno sobre el aspecto histórico, quizás la danza contemporánea necesita llegar a ser "pos contemporánea" para que se pueda comprender mejor sus hechos, incluso la improvisación. Por eso, en vez de enfocar en el análisis de la práctica de la improvisación por parte de importantes coreógrafos, preferimos enfocar en nuestro propio punto de vista sobre una interpretación filosófica del fenómeno de la improvisación que, más que un ejercicio o una práctica escena, es un acto de libertad en el mundo.

Sin embargo, antes de ir a ello, en los próximos apartados de este capítulo, rescatamos aún, brevemente, el contexto del arte de la performance, que nos parece importante para entender las similitudes con la idea de la improvisación en la danza

[244] Idem, p. 402.

[245] Idem, p. 403.

contemporánea. Visitamos la obra *Contemplando el performance Art*, de Celia B. Fernández Consuegra.

La autora comenta la intención de innovación presente en tal arte desde su origen, en el inicio del siglo XX, asociado a las manifestaciones, principalmente en la pintura, del futurismo, constructivismo, dadaísmo y surrealismo. Tal arte se constituye como un arte hibrido, que enfatiza la acción del artista, en vez de la producción de un objeto en sí y que puede incluir poesía, danza, música, pintura, video y fotografía.

Ella destaca que "la representación del 'mundo como texto', durante tanto tiempo dominante, está siendo superada por la representación del 'mundo como acción', como performance"[246]. La autora reconoce, además, que su principal representante en el dominio de los estudios en performance (ya que se trata de un arte demasiado amplio, con extensas posibilidades de vivencias y conceptuaciones) es Schechner y que, para él, el performance significa: "[…] salirse de la estética y situarse en el centro de la experiencia vivida […]"[247]

Así, pasando de los estudios sobre performance a su práctica, propiamente, hay un destaque sobre su principal tarea en la praxis constituirse en "revelar otros nuevos signos que hablan de una emergencia real, donde el artista es también un signo, y su cuerpo, un símbolo de la relación con el otro y con la sociedad"[248]. La acción en performance, entonces, puede ser un conjunto de gestos íntimos controlados, o un flujo continuo de movimientos improvisados, conforme ella comenta y en que vemos la proximidad a nuestro arte en cuestión.

---

[246] FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia. B. *Contemplando el Performance Art*. Madrid, Cumbres, 2016, p. 14.

[247] Idem, p. 16.

[248] Idem, p. 29.

En el *performance art*, desde su punto de vista, es donde se desnuda el cuerpo, la mente y el alma. En sus palabras: "La acción, es el pincel que dibuja el acto y, cada acto, cada simple movimiento, es parte de un lenguaje gestual que expresa sentimientos, recuerdos, anécdotas. Se trata de una traducción, de un traslado semántico de ideas a acciones. El arte de acción es gesto, es decir haciendo"[249]

Ese arte vivo del gesto es lo mismo que defendemos en la improvisación en danza, como una forma de bailar conectada a la vida misma, a los movimientos consecuentes del estilo e historia de vida del bailarín, adaptados en su cuerpo creativo y espontaneo, no impuesto por el coreógrafo, desde fuera. Según Fernández: "muchos artistas que se expresan a través del *performance art*, han explorado la capacidad del ritual, y una atención meditada, para transformar la simple vida cotidiana en un acto artístico por sí mismo; en muchos casos, el artista es la propia obra de arte; el cuerpo y la vida son el sujeto y, el objeto del arte, su contenido"[250]

En realidad, según define la autora, el performance arte configura un espacio propio y libre, más allá de las normas sociales impuestas: "El espacio del performance art significa un lugar para identificarse e incorporar nuevas experiencias mediante el acto creativo de reinventar la pertenencia al mundo. Los limites de este espacio, ofrecen un marco mágico que contiene y permite la entrega de los participantes, un espacio sagrado y divinizado"[251].

Para concluir, entonces, las contribuciones del pensamiento de Celia Fernández, nos referimos al punto en que discute sobre el movimiento Fluxus, como un arte que surge a principios de los años 60 en Estados Unidos, como una consecuencia de la

[249] Idem, p. 33.

[250] Idem, p. 35.

[251] Idem, p. 37.

Guerra del Vietnam. Ella destaca que, "según Robert Filliou, es ante todo, un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. De cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuando nació, luego no hay razón para que termine"[252]

El movimiento Fluxus, entonces, influencia la danza nueva, tal como es nombrada por la autora y, para nosotros, es la danza contemporánea. En artistas como Nam June Paik, del *eletronic art*, o los alumnos de Cunningham y Cage: Simone Forti, Trisha Brown y Steve Paxton, se nota tal influencia, en que la autora destaca que "utilizaron el arte vivo como la forma más radical de 'arte hecho', para interrumpir irremisiblemente el curso de la historia del arte convencional. Para ellos, fue difícil abandonar la imposición del gran arte, para declarar que la vida de todos los días, no tan solo era material artístico, sino que era arte en sí mismo"[253]

Así, la danza contemporánea, o danza nueva, es entendida como un estilo de vida, que utiliza actividades cotidianas, como caminar, comer, bañarse, según comenta la autora, y que abre espacio a la improvisación como camino de creación autentico y genuino, sin la pretensión exclusiva del producto final a ser presentado en un palco, sino que al acontecer ya es arte, según completamos a su pensamiento.

En la segunda parte de esta tesis, en los próximos cinco capítulos, damos un paso atrás para comprender mejor los despliegues de la relación entre filosofía y danza y sus temas pertinentes desde personajes de momentos históricos anteriores, como bailarinas precursoras de la danza moderna. Entonces, seguimos un camino genealógico y no cronológico para primero dejar claro la idea de improvisación en que nos

[252] Idem, p. 313.

[253] Idem, p. 319.

centramos y luego analizar profundamente los caminos filosóficos de comprensión de esa danza libre de que tratamos.

### 3.4 – La Improvisación como acto político

En este y en el próximo apartado, tratamos finalmente de la improvisación desde nuestro propio punto de vista, como un acto político y como un camino hacia el autoconocimiento, después de ya haber presentado reflexiones importantes para definir estas ideas en los contextos anteriormente mencionados. Tratar del tema de la improvisación en la danza contemporánea, entonces, implica en volver la discusión hacia una forma de ser libre, más allá de una forma de bailar libre, pues la danza de que aquí tratamos es un arte en constante relación con la propia vida. Por lo tanto, improvisar es también un modo de vivir. Recorremos, en estos últimos puntos, a algunas investigaciones, cuyos autores, algunos ya citados, contribuyen a esa discusión.

Según Delfin Colomé, Nietzsche ya trataba de la relación entre arte y política, al afirmar sobre el contexto de las guerras, que solo sirven para atraer estupidez y venganza, lo que no es de uso de los artistas, que siempre buscan una cultura de paz, pues la guerra sería una "incultura". Con eso, el autor defiende que la danza es un reflejo de la propia sociedad y enfrenta un reto de ultrapasar el eurocentrismo y "mirar hacia otra latitudes"[254]

El autor parte de tal afirmación con el intento de entender mejor a nuestros semejantes y, así, comprender mejor a nosotros mismos. Trata, para tanto, del ejemplo de la danza en Iraq. Según él comenta: "bailarinas y bailarines están de acuerdo en que cuando entran en su hoy destartelada sala de ensayos, desaparecen las ansias de la calle, que en Iraq no son pocas. 'Es' - dicen – 'como entrar en otro mundo'. El reconfortante

[254] COLOMÉ, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid, Turner, 2007, p. 181.

– y libre- mundo de la danza. Proclamemos, pues, nuestra solidaridad con tan valientes artistas”.[255]

“El reconfortante y libre mundo de la danza”: de esto nos proponemos reflexionar, pues la danza contemporánea, tal como la tratamos, tiene el poder de libertar situaciones de opresión de una sociedad. Ya no se trata de la danza de los príncipes y cisnes del clasicismo. Los temas ahora suelen tratar de los sentimientos delante de un mundo inestable o mismo una ausencia de temas cuestionando los límites del mismo mundo inestable.

Otro punto importante para pensar la improvisación en danza como una forma de ser libre, es el que refiere Raquel Guido, cuando reflexiona sobre la existencia de una “danza para todos”. Admite que, más allá de los marcos de una hegemonía Moderna, con el modelo de danzas de cuerpos de éxito, fuerza, eficacia, destreza, juventud, resistencia, interesa tratar del “otro” cuerpo: “el deforme, el loco, el discapacitado, el débil, el gordo, el viejo… La expresión corporal toma con gusto todo ese espectro de la existencia humana que el modelo hegemónico deja fuera, y lo convoca a danzar”[256].

Eso nos parece de extrema relevancia para pensar un ser libre que baila, pues esa danza hay de estar disponible a todos los seres que la accionen, por una identificación y anhelo desde su alma, tal como para el citado bailarín Paul Taylor. Por medio de la improvisación tal hecho se evidencia todavía más, pues no tratamos de una técnica rígida y estricta, sino de una forma de moverse en la propia existencia, bailando al instante.

Se tratamos del ser que improvisa en danza como un ser libre, entonces,

[255] Idem, p. 186.

[256] GUIDO, Raquel. *Reflexiones sobre el danzar*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, p. 118.

implicaría en arriesgar decir que todo ser ya es, por naturaleza, un ser improvisador, pues la libertad de ese ser, tal como entendemos de forma fenomenológica, es una libertad siempre abierta al mundo, por hacerse. Así, la potencia de bailar improvisando es la misma de ser libre y ambos buscan la misma expresión creativa y autentica delante de la vida.

Bardet construye un interesante argumento a favor de la libertad en la danza, según su defensa de una unión entre lo artístico y lo político, pues entiende que hay gestos colectivos que invitan a danzar, como el caminar. Hay una producción sensible común en ese acto que genera lo que Rancière tratará por "régimen estético de las artes", en su *Reparto de lo sensible*, como comenta la autora.

Otro factor que ella considera al tratar las relaciones entre arte y política y que recorremos para destacar el papel de la libertad en la improvisación, es lo que se refiere a la danza *underground* de los años 60, como una actitud revolucionaria ante la democracia instaurada. Ella recupera, en este punto, la noción de "anarquismo" y se refiere a Sally Banes, afirmando:

> Mientras que Sally Banes creía que la nueva danza de los años 60 daba cuerpo a la democracia, había sido más apropiado describir a los bailarines como anarquistas. En 1968, Jill Johnston veía la danza en ese sentido: todo movimiento *underground* es una revuelta contra una autoridad u otra. La danza *underground* de los años 60 es más que esta cuestión natural de relación padre-hijo. Los nuevos coreógrafos invalidan escandalosamente la naturaleza misma de la autoridad. El pensamiento detrás de ese trabajo sobrepasa la democracia hacia la anarquía. Ningún miembro sobresale. Ningún cuerpo necesariamente más bello que otro. Ningún movimiento necesariamente más importante o más bello que otro […][257]

Nos parece evidente la relación entre el anarquismo y la teoría que aquí

[257] JILL JOHNSTON, Marmalade Me. Hanover, NH and London, Wesleyan University Press, 1998, p. 117. Citado por Ramsay Burt en Judson Dance Theatre. Performatives traces, p. 10. Traducción propia (de la autora). Citado en: BARDET, Marie. *Pensar con mover*, un encuentro entre danza y filosofía. Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 79, 80.

defendemos de una danza libre, o más, un ser libre que baila, improvisando, pues se trata de una danza de rupturas y no de obediencias. Se trata de transgresiones y creatividades que exploran nuevos horizontes artísticos. La autora revela que las experiencias de improvisación estarían en un "entre", una composición "en curso", que revelaría su carácter original y efímero. En sus palabras:

> Elegir improvisar, ¿no es apostar a que uno tiene algo tan interesante para decir que no tiene necesidad de pre-escribirlo, de pensarlo, de reflexionarlo? Dos términos, que no son sinónimos, ya se chocan: pensar y reflexionar. Efectivamente, improvisar es, en cierto sentido, no re-flexionar, no volver sobre una idea o una sensación para tacharla, corregirla, seleccionarla, antes de su presentación, pero es no obstante pensar lo que se hace, o más aun estar pensando haciendo lo que estamos haciendo. El gerundio (el "ando" o el "endo") son las muletas para esbozar una forma de pensamiento no re- flexiva cuyo modelo, o más bien cuya experiencia, está dada posiblemente por la experiencia del movimiento danzado[258].

Así, la improvisación se anuncia como una libertad entregada a una expresión espontanea de un yo, liberación de una autenticidad del yo, lo que había sido negado en momentos pasados en la danza. Todavía, es importante destacar también la relación de la improvisación con la composición, pues no hay que negarla completamente. Como ya hemos dicho anteriormente, una improvisación no debe ser una danza de "cualquier cosa", vacía de intención. Su efecto en el resultado artístico, más allá de su experiencia en el momento ejecutado, puede estar en conjunto con la composición, o sea, la improvisación puede ser un medio para componer, al cual la autora afirma:

> Ciertamente la composición entendida como escritura que da su esencia a la obra danzada volviéndola repetible y respetable se distingue necesariamente de la improvisación como producción espontanea de materia, y solo puede establecerse entre ellas una relación dialéctica más o menos apremiante, "negando" más o menos la composición, dejando más o menos lastre a dicha expresión libre. En cambio, la composición entendida aquí como cierto agenciamiento atento de temporalidad en curso y de desplazamientos en el espacio cualitativo, a la escucha de cierta dramaturgia propia

[258] Idem, p. 127.

del momento presente, ya no se opone a la improvisación; es su agente tanto como su resultado, la aliada en su paradoja misma […] El desafío principal en pensar la improvisación: una inmediatez y sin embargo no un vacio.[259]

El hecho es que la experiencia de una danza libre apunta, claramente, hacia la experiencia de la improvisación, donde se puede expresar de forma más libre, a partir de la propia mirada del mundo, de la forma misma de vivir en ello. Es una inmediatez lo que la experiencia danzada pretende captar. Así, la autora destaca que "antes que novedad absoluta, son los juegos de lo imprevisible los que definirán a la improvisación"[260].

Se trata, por lo tanto, de un arte de manejar lo efímero y lo imprevisible en sus juegos entre la realidad y la intención artística. Y la autora cita alguien importante para pensar la improvisación como expresión libre: "Lisa Nelson define de manera sutil el estado improvisador como un estado de escucha, mezclado con un proceso de lectura, que redistribuye la distinción entre pasividad y actividad, entre percepción y acción"[261]. Y sigue comentando: "Lisa explicita de manera muy clara las problemáticas propias a la improvisación: los hábitos, la confusión entre percepción y la composición, el *delay* de la elección, la inhibición propia a la decisión inmediata y el silencio como lugar de resonancia"[262]

De tal modo, es interesante destacar que el ejercicio de la improvisación se hace envuelto a la existencia, en que la bailarina o el bailarín han de estar sensibles a los hechos todo el tiempo, en como los afectamos y como somos por ellos afectados. Se

[259] Idem, p. 131, 133.

[260] Idem, p. 158.

[261] Idem, p. 173.

[262] Ibidem.

trata de la búsqueda de una expresión siempre nueva que no es, todavía, una novedad absoluta, pues se vive siempre en el mismo mundo, como también ya hemos reflexionado desde el contexto del teatro experimental contemporáneo.

Sin embrago, con esa búsqueda de constante renovación de la mirada y actitud hacia el mundo por parte del improvisador en danza, puede haber otro problema, que consiste en el exceso de informaciones disponibles en el mundo, sobre todo en esa contemporaneidad de extrema apertura informacional por la tecnología y medios de comunicación. Así, la autora contribuye a la respuesta, apuntando que: "la danza no trabajará en buscar todas las danzas posibles, sino en deshacer los imposibles. Lo que será actualizado será lo no imposible, y no posibles que habitarían un mundo irreal" [263]

Ese mundo de no imposibles revela la elección de cada cuerpo que baila en sus repertorios sensibles, pues delante del infinito de posibilidades, es cada cuerpo que elegirá sus afinidades y misterios a contemplar y expresar. Sería como una expresión circular, del mundo de cada cuerpo, sin cerrarse a la colectividad, como la autora se refiere a Deleuze:

> Se traza un circulo, pero sobre todo se camina alrededor del circulo como en una ronda infantil […] Ahora finalmente, el circulo se abre, uno lo abre, uno deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo se va afuera, se lanza […] Uno se lanza, arriesga una improvisación. Pero improvisar, es reencontrar el Mundo, o confundirse con él [264]

La improvisación, entonces, como una expresión libre en el mundo y un acto político asume el riesgo de su existencia, por una confrontación a lo instituido, una actitud creativa un tanto rebelde en un mundo que intenta cuadrar hábitos y costumbres. Salir del estatuto de los rótulos y formas nos parece casi un acto revolucionario, sobre

[263] Idem, p. 218, 219.

[264] DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*, p. 318. Citado en: BARDET, Marie. *Pensar con mover*, un encuentro entre danza y filosofía. Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 248.

todo por entenderlo como más que una danza, como un modo de ser y caminar por la vida, y que implica un estado educativo, en la forma de aprender y enseñar a vivir, en las relaciones mismas, desde el punto en que acontecen.

### 3.5 - La Improvisación como Autoconocimiento

Tratar de la Improvisación como Autoconocimiento será importante para entender que el estado de actuación y cuestionamiento de sí del ser improvisador será responsable por la expansión de conciencia del movimiento creativo espontaneo y original, bien como la conciencia de su propio ser, su existencia situada en el mundo, en relación con los otros.

Luis Álvarez Falcón comenta sobre la pré-objetividade de la expresión artística y esclarece que, al crear, el artista no busca, necesariamente, un contenido articulado solitaria y objetivamente por la razón, sino que reconoce contenidos sensibles ya existentes en el mundo intersubjetivo, enalteciendo la ambigüedad entre creador- creación (quién/qué; sujeto/ objeto) y artista-espectador (quién/ para quién; sujeto/ sujeto). En sus palabras:

> La resonancia de un extraño espectador, capaz de encontrar el estado salvaje del mundo, su esencia bruta e impensada, que opera en la distancia en una vibración de ritmos hiléticos, nos recordará esta mundaneización aparente e impropia que corresponde al "espectador fenomenologizante", des-humanizado, que descubre en la experiencia del arte la experiencia muda y todavía silenciosa del comienzo, de la génesis misma del sentido en el preciso instante de su advenimiento, en un punto cero donde el mundo va a comenzar a fenomenalizarse, transapareciendo sobre un fondo todavía inhumano de "pre-ser" [...] Y por lo tanto, la filosofía no será el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad[265]

Tal afirmación nos conviene por retomar la importancia de un estado

[265] FALCON, Luis Álvarez. "*El régimen de phantasia y la experiencia estética en Merleau-Ponty"*. En: *Eikasia*. Revista de Filosofía, año IV, n. 21, p. 83 - 106. Zaragoza, noviembre, 2008, p. 99.

fenomenológico para entender el autoconocimiento del ser improvisador, en constante contacto con el mundo de la vida. O sea, no se trata de admitir que conocerse a sí mismo se hace de forma aislada o que eso tiene más relevancia que la relación de intersubjetividad y conocerse en esa relación.

Al contrario, inserido en ese mundo de relaciones es que el ser puede conocerse, conociendo al otro, a la vez. Cuanto más se conoce a sí, más se conoce el otro y viceversa. Eso se refiere tanto al ser común, que puede buscar hacer de su propia vida una obra de arte, conforme señalaremos nuevamente adelante, como se tratando del propio artista, la bailarina, en su caso, por la relación con el espectador, como el autor apunta, o también en relación a los otros de su propia vida, antes que tal danza sea un espectáculo, conforme añadimos.

Maria do Carmo Saraiva, a su vez, apunta una relevante relación entre fenomenología y danza, refiriéndose a Merleau-Ponty, que permite pensar el tema del autoconocimiento en este punto:

> Cualquier experiencia vivida del cuerpo incorpora una consciencia pre-reflexiva tanto en su espacialidad como en su temporalidad a través del esquema corporal [...] Siendo la consciencia siempre consciencia de alguna cosa, queda claro que quien danza implícitamente sabe que se ve danzando al mismo tiempo en que está totalmente involucrada en la experiencia en ser danzante: la consciencia existe para su cuerpo en movimiento en la danza, en la forma pre-reflexiva, moviéndose en dirección a una plenitud, proyectándose en dirección a un futuro espacio-temporal como una forma haciéndose [...][266]

El pensamiento de tal autora permite entender que, tal como Merleau-Ponty afirmaba sobre el pintor Cézanne, en que la obra por hacerse exigía aquella vida, como destacaremos en el próximo capítulo, queda evidente que la relación del artista con su

[266] SARAIVA, Maria do Carmo. "O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação". En: *Revista Movimento*, v. II, nº 3, p. 219 – 242. Porto Alegre, set/ dez, 2005. (traducción nuestra).

arte no es mera coincidencia ni mero efecto causal. Se trata, al contrario, de una relación ontológica, en que el artista no consigue ser otra cosa, pues su arte exige su acción. En el caso de la danza, se puede decir que ser bailarina o bailarín no es solamente una profesión, es una razón de existir, es un modo de ser, pues quién danza de forma plena, implica toda su existencia en tal danza, generando una autenticidad, una forma autentica de expresar su arte.

Todo arte hecho con el "corazón", para recurrir a la metáfora de Zambrano, evidencia ese principio existencial y autentico. Todavía, se puede decir que la danza tiene algo más, pues es el propio cuerpo involucrado en la manifestación creativa. Todos "danzamos" nuestra vida, en ritmos aleatorios y cadencias variadas, y cuando la bailarina o bailarín intensifica esa condición, con intención creadora, un efecto casi mágico acontece, revelando movimientos de elevado contenido estético.

Es que tal creación va más allá de la apreciación y fruición de quien contempla, apuntando una especie de "auto-fruición" de quien ejecuta, podríamos decir, extrapolando la propia noción de dualidad que la idea de palco sugiere, en una estructura en que alguien hace para alguien ver, cuyo contexto de innovación desde el teatro contemporáneo ya permitía ver.

De acuerdo con tales nociones, presentamos esa discusión sobre la improvisación como una forma de autoconocimiento, pues revela una dimensión más afectiva del cuerpo y una pre-objetividad de la expresión artística. Al crear, el artista explora una vivencia anterior a los hechos objetivos del mundo, una vivencia que motiva estos hechos, vez que involucra una expresión siempre latente, a la espera de manifestación e interacción, pero que ya está siempre en el mundo, un mundo por hacerse y "modelarse".

Así, esclarecemos en ese punto, que improvisar, tal como lo entendemos,

antecede la creación necesariamente escénica de la danza, inaugurando un estado de originalidad en su propio ejecutar. En otras palabras, la bailarina o bailarín improvisador no tiene, necesariamente, que estar en el palco demostrando su arte a un público específico para generar una fruición estética capaz de abrir a un resultado de fenómeno original y espontaneo. No obstante, hacerlo también es una posibilidad, lo que es considerado por muchos en la improvisación como un método, o incluso una técnica, resultando en la composición, en la creación de espectáculos.

Lo que destacamos aquí, sin embargo, es el momento creativo en que la improvisación es experimentada en sí misma, sea en clase o en el palco o mismo en la vida, yendo más lejos. Se trataría, pues, entendido de forma fenomenológica, de improvisar la vida misma. Asumir el motor de espontaneidad y creatividad para vivir la vida de forma original y, con eso, llegar a un arte autentico. A esa visión se asemeja el comentario de Diana Patricia Zuluaga, al referirse a Sheets-Jhonstone, importante teórica de la fenomenología de la danza, que volveremos a citar adelante, en que reflexiona sobre las cualidades creativas en la improvisación:

> Según la autora, aquel que improvisa en danza tiene claras las reglas que implica esta experiencia: danzar la danza como ella aparece en cada momento y espacio particular […] En la improvisación, el proceso de creación no es una idea sobre una danza a realizar, sino que es la danza misma, esta se crea en el momento en que se ejecuta o practica, y en este sentido, la creación es entendida como un proceso en el cual nadie sabe qué sucederá exactamente en cada momento[267]

Así, la improvisación se torna factor indispensable para investigar el carácter auténtico y original de la expresión en la danza contemporánea y que promueve una apertura a lo que Merleau-Ponty llamaría "constante estado de comienzo". Hasta en

[267] ZULUAGA, Diana Patricia. "*La experiência del movimiento y de la danza"*. Disponible en: http://pt.scribd.com/doc/285884306/Zuluaga-Diana-Patricia-La-Experiencia-Del-Movimiento-y-de-La-Danza#scribd, p. 6. Consultado el 25 de noviembre de 2015.

coreografías estructuradas, se puede pensar que la improvisación ocurre por medio de la expresión particular de cada bailarina, de acuerdo con su propia experiencia existencial.

Paulo José Baeta Pereira, en la obra *A improvisação integral na dança*, trata de "exponer la danza como fenómeno, sus propiedades, su relación con la vida y con la naturaleza, y sus formas potenciales de expresión"[268]. Él revela que hay un encuentro en el cotidiano con el mundo exterior que acontece a través del movimiento, que permite abrir a un "juego danzante de la vida cotidiana". Así, "si hay la vivencia, la forma correspondiente surge por sí misma, espontáneamente [...] Lo que viene desde fuera toca lo que está dentro y se forma exteriormente en un proceso simultaneo."[269]

Según Pereira, entonces, la unión entre vida y movimiento es intrínseca y el secreto de la intensidad en la danza está justamente en esa relación de cambio entre la vida cotidiana y la danza como manifestación de la vivencia, tal como destaca: "El bailarín (la persona que danza) al darse consciencia de una secuencia dinámica de movimientos, se torna creador; él utiliza fuerzas conscientes e inconscientes como elementos creativos, transformándolos en energía intrínseca simultáneamente a la creación formal y a la vida"[270]

Con relación a la improvisación en la danza, propiamente dicha, el autor revela que para danzar libremente se debe tener una actitud básica de buscar encontrar a sí mismo, pero que la danza libre es también "aprendible", a través de métodos como la "improvisación estructurada", que parte de factores como la relación con el espacio, tiempo y fuerza (energía) y la audición sensibilizada de la música, en que se debe oírla

[268] PEREIRA, Paulo José Baeta. *A improvisação integral na dança*. Campinas, Medita, 2014, p. 21. (traducción nuestra).

[269] Idem, p. 39.

[270] Idem, p. 42.

con todo el cuerpo. De tal modo, aunque pueda haber una estructura por detrás de la improvisación, pensando en creación coreográfica, así mismo, se dará de forma integral, espontanea y autentica, conforme él destaca:

> Más allá de todas las coreografías, es la propia vida, vista como un proceso, una improvisación continua, variada y mismo contradictoria, estructurándose continuamente, a partir de los tres elementos: espacio, tiempo, fuerza. Ellos fundamentan la continuidad de la vida, constituyen el instrumental, la *conditio sine qua non* del propio movimiento y, en especial, de la danza.[271]

En ese sentido, el autor expone que la improvisación en la danza es un camino para el autoconocimiento, en la relación entre las fuerzas conscientes e inconscientes del ser, el dentro y el fuera de la percepción del mundo, en la relación consigo mismo y con el otro. El cuerpo es entendido como una totalidad significante, que empieza significando a sí misma.

En tal proceso, el autor destaca la importancia de considerar una organicidad del movimiento improvisado, en búsqueda de un autodescubrimiento, por medio del placer y alegría, que, muchas veces es negado en otros procesos técnicos en danza. Por otro lado, ese proceso también puede traer sentimientos de dolor, liberados desde el inconsciente, muchas veces, pues los caminos emocionales, tal como los movimientos expresos, también son libres y múltiples. En este punto, el autor cita Jung: "el anclar del Yo en el mundo de la conciencia y el fortalecimiento de la conciencia a través de una adaptación tan exacta cuanto posible es de gran importancia"[272]

En otra obra de Jung, aparte de la citada por Pereira, vemos la importancia del

---

[271] Idem, p. 61.

[272] JUNG, Carl Gustav. Aion. Ges. Werke 9/II. Olten: Walter Verlag, 1976, p. 33. Citado en: PEREIRA, Paulo José Baeta. *A improvisação integral na dança*. Campinas, Medita, 2014, p. 75. (traducción nuestra).

inconsciente como composición de la personalidad y como medio para el autoconocimiento. Según Jung, desde Freud la consideración del inconsciente ha estado limitada a aspectos ligados a la infancia reprimida y hay que ampliar tal visión, con la idea de que el inconsciente es "todo aquel material psíquico que no alcanza el umbral de la conciencia"[273].

Así, la relación entre la conciencia y el inconsciente transciende las relaciones del yo, pues encuentra ecos en la relación entre el yo y el otro, donde se puede tratar de una totalidad de la personalidad, según Jung, atribuyendo importancia, entonces, al nivel de lo que llamará "inconsciente colectivo":

> La aplastante mayoría de los seres humanos es totalmente incapaz de ponerse en el lugar anímico de otro. Esto, incluso, es un arte muy raro, que ni siquiera va demasiado lejos. Aun la persona a la que creemos conocer mejor y que nos reafirma ella misma ser para nosotros un libro abierto, en el fondo nos es ajena. Es de otro modo. Y lo máximo y mejor que podemos hacer es por lo menos, intuir ese ser otro, respetarlo y guardarnos de la soberbia estupidez de querer interpretarlo […] Si nos representamos la conciencia, con el yo como centro, frente al inconsciente, y si ahora consideramos el proceso de asimilación del inconsciente, podemos concebir esta asimilación como una especie de yuxtaposición del inconsciente con la consciencia, donde el centro de la personalidad total ya no coincide con el yo sino con un punto intermedio entre ambos sectores. Este sería el nuevo punto de equilibrio, un nuevo centro de gravedad para la personalidad total, centro virtual acaso, que, por su posición central entre la conciencia y el inconsciente, proporcione a la personalidad un nuevo y seguro fundamento.[274]

De acuerdo con la idea junguiana de la personalidad total, entonces, que considera la relevancia del otro y del inconsciente, podemos asumir la relación con nuestro tema de la improvisación en la danza como autoconocimiento. El hecho es que se trata de volver la atención del ser hacia sí mismo, como imposibilidad de conocer al otro, pero considerando su existencia todavía, sin que el autoconocimiento sea un egoísmo. Por lo tanto, improvisar en la danza es conocerse y conceder la apertura al

[273] JUNG, Carl Gustav. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidos, 1993, p. 15.

[274] Idem, p. 122, 123.

otro, es convivir en el mismo mundo de autoconocimiento dado a cada uno como forma de improvisar su propia vida, respetando el espacio de la improvisación ajena.

Volviendo al texto de Pereira sobre la improvisación en la danza, lo que él apunta es la necesidad de vivencia o la experiencia de la unidad del ser, ponerse en contacto con el Yo. Él cita, por tanto, la noción de Neumann, de un "eje yo-*Self*", que entiende el yo como centro representante del *Self* en el campo de la conciencia, destacando dos polos posibles de acciones, de la conciencia y del inconsciente. El caso es que se refiere a la danza como una forma privilegiada de moverse en ese eje, promoviendo tanto un inter-relacionamiento de los polos, como una distancia entre ellos.

A partir de esa noción alargada del conocimiento de sí, el autor apunta que la danza también tiene la calidad de revelar la realidad de relacionamiento con el otro, en que los "yos" se encuentran y que, así, "en la improvisación libre, acontece una interacción de los impulsos interiores con las condiciones exteriores y de la libertad individual con la adaptación colectiva"[275]. Por tanto, conocerse a sí mismo, a través de la improvisación, permite encuentros de seres más conscientes de sí, en general, abriendo a relaciones más conscientes en la totalidad del mundo vivido.

Con la improvisación en la danza contemporánea, del punto de vista que aquí defendemos, presentamos una idea de "bailar la vida". Se trata de la danza como consciencia de sí y del otro, como despertar del sentido crítico y estético, profundización sensible, como acción artística que pueda intervenir de forma espontanea, en diferentes espacios y formas de actuación, sin depender de un dominio intelectual para ser asimilado y sin que sea una noción vacía.

[275] Idem, p. 87.

Al final, como cuestiona Roger Garaudy, ¿qué pasaría si, en vez de simplemente vivir nuestras vidas, nos entregásemos a la locura, o sabiduría, de danzarla? Ciertos de que la respuesta a tal pregunta está lejos de ser única y simple, solamente indicamos que estamos de acuerdo a que tal entrega constituye una sabiduría.

Paul Valery, de forma semejante, en la obra *Filosofía de la Danza*, destaca que la danza no se limita a ser un ejercicio, una diversión o un juego de sociedad, sino que es un asunto serio y venerable, en su entendimiento sobre la unión entre filosofía y danza, tal como aquí hacemos. Así, citando a Nietzsche, comenta:

> Le parece que esa persona que baila se encierra, de algún modo, en una duración que ella misma crea, una duración hecha toda ella de energía instantánea, hecha de nada que pueda durar. Es lo inestable, prodiga lo inestable, transita por lo imposible, abusa de lo improbable; y, de tanto negar con su esfuerzo el estado habitual de las cosas, crea en las mentes la idea de otro estado, de un estado excepcional – un estado que sería solo acción, una permanencia construida y apuntalada gracias a una producción incesante de trabajo, comparable a la vibrante quietud del abejorro o de la mariposa ante el cáliz de la flor que explora, y que permanece, cargada de potencia motriz, más o menos inmóvil, sostenida por el aleteo increíblemente rápido de sus alas [276]

Con eso, nos propone a pensar el carácter del autoconocimiento en la danza que aquí destacamos, más específicamente en la improvisación. Según Valéry destaca, entonces, el movimiento de aquella o aquel que baila busca una espontaneidad en su propia naturaleza, como de la mariposa al volar, tal como dice. El hecho es que esa búsqueda se concentra en el cuerpo mismo, en una atención y escucha a sí mismo, no en una atención a órdenes y demandas exteriores, pues:

> Intenta esclarecer el misterio de un cuerpo que, de repente, como por efecto de un shock interior, entra en una especie de vida al mismo tiempo extrañamente inestable y extrañamente reglada, al mismo tiempo extrañamente espontanea pero extrañamente sabia y sin duda elaborada […] Observa que ese cuerpo que baila parece ignorar lo que le rodea. Parece que solo se ocupa de sí mismo y de otro objeto, fundamental, del que se

[276] VALERY, Paul. *Filosofía de la danza*. Madrid, Casimiro, 2016, p. 17, 18.

separa o se libera, al que regresa pero solo para volver a huir de él… Es la tierra, el suelo, el lugar solido, la superficie sobre la que pisa la vida corriente y se da esa marcha, esa prosa del movimiento humano.[277]

De tal modo, las contribuciones de Valéry son valiosas a nuestro trabajo en este punto, pues afirma entender la danza como un arte más allá de un sistema para producir algunos espectáculos, siendo más una poesía general de la acción de los seres vivos, haciendo del cuerpo una potencia de transformaciones, de sí mismo y del mundo en que vive. Así, tal como él escribe: "nuestros miembros pueden ejecutar una serie de figuras que van encadenadas entre si y cuya frecuencia causa algo así como una embriaguez que va de la languidez al delirio, del abandono hipnótico a una especie de arrebato. Surge así el estado de danza"[278].

A este estado de danza, despierto desde la actitud poética del cuerpo hacia sí mismo y al otro, se suma el estado de la improvisación, como aquí pretendemos tratar, el estado de entrega a la vida, por vías de una búsqueda intensa de espontaneidad y autenticidad. Sería posible afirmar, con eso, que hay una fuerza presente en el cuerpo del ser improvisador capaz de conocerse a sí mismo en el acto de bailar, que viene del acto de vivir de forma crítica, cuestionando el mundo que le rodea.

A ese pensamiento, comparamos la célebre frase de Valery en dicha obra: "Un cuerpo tiene, por su simple fuerza y por su acto, poder bastante para alterar más profundamente la naturaleza de las cosas de lo que jamás el espíritu en especulaciones o metido en sueños consiguiera"[279]. La relación intrínseca entre improvisación y vida, o sea, en que improvisar implica un modo de enfrentar la propia vida y como una

[277] Idem, p. 19.

[278] Idem, p. 31, 32.

[279] Idem, p. 73, 75.

expresión en danza puede revelar una danza genuina.

Para discutir el tema de una danza genuina, entonces, a partir de la idea de la improvisación como autoconocimiento, recorremos a la obra *Filosofía del vivir*, de François Jullien, en que destaca la importancia de establecerse una "filosofía de la vida". Para él, hay una consideración entre la distinción de las ideas de "vivir" y de "vida" que se hace importante. En sus palabras: "La vida se deja tratar discursivamente porque se capta en el estadio de la representación, que es también el de la objetivación, y se concibe en diversos planos. Se le asignan determinaciones que se perciben desde afuera: principio y fin, nacimiento y muerte"[280]. De otro lado:

> Vivir no se deja disociar en diversos planos ni permite exterioridad; en el vivir no disponemos de distancia […] Porque "vivir", en infinitivo, es ese nominal anónimo que retira de antemano al pensamiento la posibilidad de la diferencia, ya sea la de los sujetos o la de la conjugación, y apela solo a su actividad (tan continua y discreta que ni siquiera la experimentamos como tal): vivir es ese eterno silencioso, ese sobrentendido de todo lo que somos que sin embrago no oímos.[281]

Con eso, podemos pensar que, según sus ideas, la noción de vivir está más allá de la noción de vida, pues esa última permitiría un modelo de representación en su cuestionamiento, en que es vista desde fuera como un objeto a ser pensado: "la vida", mientras el vivir es un acto en movimiento, pudiendo ser cuestionado desde "dentro", de forma "viva".

De tal modo, aunque en esta tesis seguimos usando el termino vida para asociarlo a una práctica genuina en danza desde la improvisación, reconocemos el valor de lo expuesto por Jullien y podríamos decir que se trata, entonces, de "vivir la vida", uniendo las dos nociones. Para nuestro tema en este punto, se trataría de "vivir la vida"

[280] JULLIEN, François. *Filosofía del vivir*. Barcelona, Octaedro, 2012, p. 111.

[281] Ibídem.

de forma autentica, danzarla, improvisarla, hacer de la danza y la improvisación artes vivos, más allá de la tradición dancística de crear espectáculos a públicos específicos.

Destacando algunos momentos en la historia de la filosofía en que el tema puede ser pensado, el autor comenta que en la filosofía griega ya había el cuestionamiento sobre la idea de "vida", de forma demasiado fuerte y reiterada. Una posibilidad que tal filosofía ha trazado para pensar el tema ha sido buscando oponer vida a su sistema biológico, suponiendo una proyección hacia el Ser, con la idea de una "vida verdadera" y que, todavía, según el autor, mantiene una idea externa de vida y se pierde el vivir. Él escribe:

> La filosofía griega radicalizó (al menos desde Parménides) el principio de no contradicción (aunque vivir solo puede captarse más allá de esa exigencia); estableció de partida que la "sabiduría" (que tradicionalmente se ocupaba del vivir) se identifica con la "ciencia", y convirtió la *sophia* en *episteme* (al comienzo del *Teeteto*, 145e); y sostuvo (en la primera pagina de la *Metafísica*) que la sabiduría o la ciencia solo son posibles en esta expresión elemental del vivir que es la "sensación", convirtiendo la *sophia* en *aisthesis*. Todo esto selló el compromiso de la filosofía con la aventura del *logos*, como discurso demostrativo y determinante del conocimiento, y estableció como objetivo la "verdad": y así, de pronto, el "vivir" se le escapó [282]

Tal pensamiento nos parece a lo ya referido en el segundo capítulo, cuando destacábamos sobre la noción de expresión en algunos momentos de la historia de la filosofía y, con el texto de Bondía, verificamos que la noción de *logos* es, deslealmente, traducido por *ratio* en la tradición filosófica y que él considera que, más que animal racional, el hombre debe ser entendido como ser viviente, reconociendo, todavía, que ese emprendimiento ya estaba en Aristóteles. En este punto, Jullien, igual a Bondía, defiende que la tradición ha inaugurado ya avances, como de convertir sabiduría en sensación. Pero, contrario a Bondía, Jullien entiende que la tradición griega estaba aún

---

[285] Idem, p. 129.

en un dominio racional que sólo en la posteridad se podrá superar:

> Sólo se redescubrirá si se retiran esos predicados que han dominado la metafísica y se "subvierten" […] Más interés que el tema ideológicamente sospechoso de la "salud", o la denuncia fácil de los valores surgidos de la Decadencia, tiene la inocencia (*Unschuld*), un importante concepto nietzscheano que señala que vivir no se deja ordenar, ni medir, pues no se refiere a nada más que a sí mismo: vivir vale por sí mismo, no tiene ningún propósito ni requiere ninguna legitimación. Es posible dar todos los sentidos que se quiera a la vida, pero vivir está definitivamente más allá del sentido[283]

Adelante, el autor destaca que Montaigne ha sido un filósofo que descubrió el verdadero poder del vivir, con una idea de "cotidianidad del vivir", entendida en el arte de "ensayar", como un acto de experimentar. Según el autor, con esa forma de texto usado en la filosofía de Montaigne, se mantiene algo de improvisado, como él describe: "mantiene la frescura – la *inocencia* – del comienzo siempre renovado"[284]

En ese punto, reconocemos una contribución relevante a nuestro tema, pues al tratar de la cotidianidad del vivir como algo de improvisado, es semejante a lo que defendemos al destacar el arte de la improvisación en relación con la vida, como modo de ser libre y como una danza genuina. O sea, el arte de escribir ensayos y bailar improvisando tendría en común el acceso genuino a la vida, como artes vivos.

El último punto importante a considerar con ese autor seria referente a Merleau-Ponty, cuando comenta que en *Lo visible y lo invisible*, el filósofo desconfía de filosofías que pretenden llegar muy pronto a esa actividad constante del vivir, con un solo movimiento, antes de cualquier categorización. Para Merleau-Ponty, según destaca el autor, se trata de una "fe perceptiva", que "es común al hombre corriente y al

[283] Idem, p. 115, 116.

[285] Idem, p. 129.

filósofo, tan pronto como abren los ojos”[285]. Pues que esa fe perceptiva remite a opiniones mudas implicadas en la vida, como Jullien destaca, o que remite a un modo autentico y genuino de comprender la realidad, conforme comprendemos.

Así, destacamos la idea de artista como un ser que vive artísticamente, antes mismo de producir su arte y un bailarín improvisador que, antes que todo, improvisa la propia vida, en su manera libre y consciente de vivir, buscando formas autenticas y originales de estar en el mundo.

Es lo que Jullien destaca con Merleau-Ponty, en la actitud de fe perceptiva común al hombre corriente y al filosofo, “tan pronto como abren los ojos”, o sea, que tal actitud está disponible en un mundo sensible común a todos que se permitan mirar hacia tal sensibilidad y conocerse a partir de ello. Como el núcleo teórico de nuestro trabajo es sobre la filosofía de Merleau-Ponty, que destacamos en el próximo capítulo, ha sido válido mencionarlo en ese repaso realizado en la obra de Jullien.

Por último, es válido destacar la lectura sobre la improvisación presente en la obra del músico Stephen Nachmanovitch, *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*, que reflexiona sobre la autenticidad siempre presente al ser, que la improvisación permite vivir, de modo que no se trata de aprender algo nuevo, sino desaprender lo que lo impide, como las imposiciones sociales. Así, hay una reflexión que permite avanzar en la idea de improvisación como autoconocimiento, en la relación entre subjetividad e intersubjetividad.

El autor trata del fenómeno de la improvisación en especial en la música, pero ampliando a todas las artes y a la vida, permitiendo pensarla también en la danza y, entonces, se cuestiona:

[285] Idem, p. 129.

¿Cómo se aprende a improvisar? La única respuesta es otra pregunta ¿Qué nos lo impide? La creación espontanea surge de los más profundo de nuestro ser y es inmaculada y originalmente nosotros mismos. Lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, es nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es cuestión de hacer venir el material sino de desbloquear los obstáculos para su flujo natural" [286]

Así, él revela que todos somos improvisadores, desde el lenguaje común, en que al hablar y escuchar, el discurso se da de forma espontánea, instantánea e inédita; en las creaciones cotidianas como cocinar, vestirnos; hasta la producción artística, pues. "Por lo tanto el trabajo del improvisador consiste en extender esos flashes momentáneos, extenderlos hasta que se fusionen con la vida cotidiana. Entonces empezamos a experimentar la creatividad y el libre juego de la improvisación. Como parte de nuestra mente común y de nuestra actividad habitual"[287].

Se trata, entonces, con el tema de la improvisación, en la danza y en la vida, de mantener o rescatar lo genuino perdido, lo anterior a los juicios e imposiciones sociales. También de acuerdo al pensamiento de Nachmanovicth podríamos entender la idea de "transtemporalidad" en el arte y en la vida, con lo efímero que nos une a todos, pues "el hecho de que la improvisación se pierde en el aire nos hace apreciar que cada momento de la vida es único… un beso, un atardecer, una danza, un chiste. Ninguno volverá a repetirse de la misma manera. Cada uno sucede una sola vez en la historia del universo"[288]

Con eso, el músico reflexiona sobre una madurez del alma y se pregunta: "¿El poema existe antes de ser escrito? ¿La idea existe antes de que la conozcan? ¡Por cierto que sí! ¿Adónde vamos a escuchar la música que nadie ha oído todavía? Hay un lugar

[286] NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2018, p. 23, 24.

[287] Idem, p. 31.

[285] Idem, p. 129.

en nuestro cuerpo al que podemos acudir y escuchar. Si vamos allá y guardamos silencio, podremos extraer la música”[289].

Y de ese “lugar secreto del cuerpo” podemos extraer también la danza. La danza de la cual podemos arriesgar los hábitos, revolucionar los cánones. Esa es la actitud revolucionaria en que creemos y pretendemos reforzar en la vida, antes de todo, de lo individual al colectivo.

Así, finalizamos el capítulo sobre la improvisación con la idea de que esa actitud libre que ella involucra es común al ser humano corriente, al filósofo o filósofa y al bailarín o bailarina improvisadores, por la misma posibilidad de actitud originaria constante en el espacio común de la vida, a partir del cual actúa políticamente en el mundo y se conoce a sí mismo.

**RECAPITULANDO**

En el capítulo uno, analizamos históricamente los contextos desarrollados en general en la presente investigación, respecto a la danza contemporánea. En el segundo capítulo, analizamos la cuestión de la expresión corporal, de cómo es entendida en la tradición dancística y cómo la queremos entender en esta tesis, de forma fenomenológica.

En este tercer capítulo, pasamos a la discusión sobre el tema de la improvisación, central en nuestra investigación, para pensar una forma de danza libre. Empezamos por destacar momentos fundamentales en la historia del teatro contemporáneo y de la danza contemporánea, que auxilian en la comprensión del tema de la improvisación como un fenómeno transgresor, con artistas que la utilizaban como práctica en sus obras, pero también como forma de vida.

Partiendo de ese entendimiento destacamos, finalmente, nuestra propia forma de

[289] Idem, p. 186.

entender la improvisación en esta investigación, como un acto político y como autoconocimiento, pues el ser que improvisa su danza y su vida es un ser consciente y actuante, de sí mismo y del mundo en que vive.

De este modo, el tema de la educación también se relaciona con la improvisación, pues el contexto de la improvisación, tanto en el teatro como en la danza, sirve para pensar la educación desde el arte como tejido corporal de la vida consciente. Crear, desde esta perspectiva, no es solo construir la escena reuniendo los elementos que la forman, sino una manera de educar el cuerpo para vivir de modo más ético, en consonancia con los derechos humanos, denunciando todo tipo de opresión y buscando formas de igualdad social por el respeto a las diferencias.

Improvisar, a su vez, involucra dichas intenciones, pues se trata de activar la consciencia del "eterno presente", del aquí y ahora que nunca se repite y siempre se tiene que renovar. La permanencia consciente de la vida exige pensamiento crítico y, por lo tanto, exige educación para la libertad, tal como hemos visto de forma directa con lo presentado con Nachmanovitch, con la idea de que improvisar no es aprender algo nuevo, sino "desaprender" lo que limita lo ya dado, ya aprendido, que debe ser mantenido y rescatado, como la forma de ser uno mismo, auténtica y espontaneamente.

Así, finalizamos la primera parte de esta tesis, con esos tres capítulos que anuncian los principales problemas a ser desarrollados a nivel de la relación entre filosofía y danza, que seguiremos hasta el final de la tesis. En la segunda parte de nuestro trabajo, compuesto de cinco capítulos, profundizaremos en esta relación, destacando el pensamiento de filósofos y filósofas, bailarinas y bailarines fundamentales para comprender la cuestión pertinente a esta danza libre que defendemos. Nos enfocaremos en una discusión fenomenológica, como ya

mencionamos, con Merleau-Ponty como principal marco teórico.

# SEGUNDA PARTE

# FUNDAMENTOS FENOMENOLÓGICOS EN LA RELACIÓN ENTRE FILOSOFÍA Y DANZA

Danzar no es levantarse sin esfuerzo como una mota de polvo en el asiento.
Danzar es alzarse sobre ambos mundos, haciéndose pedazos el corazón, y entregando el alma.
Danza donde puedas partirte en pedazos y abandonar totalmente tuspasiones mundanas.
Los **hombres** de verdad danzan y giran en el **campo de batalla**; danzan en supropia **sangre**.
Cuando se entregan, baten palmas;
Cuando dejan atrás las imperfecciones de sí mismo, danzan. Sus trovadores tocan la música desde adentro, y océanos enteros de pasión hacen espuma en la cresta de las olas.

**RUMI – poeta y coreógrafo persa**

# CAPÍTULO IV

# MERLEAU-PONTY Y MARTHA GRAHAM: LA DANZA DE LA AMBIGÜEDAD

Hemos querido comenzar este capítulo con un poema de Yalal Ad-Din Muhammad Rumi, o simplemente Rumi, un poeta místico sufi persa. Compartiendo su sentido simbólico, nos atrevemos a añadir una reflexión que, de alguna manera, permite sentirnos acompañadas por Rumi en nuestra investigación, pero, además, aportando algo propio que, consideramos, también está en el pensamiento del poeta.

Esta reflexión que añadimos al sentido del poema se refiere a la cuestión de género, pues cuando él destaca que "los **hombres** de verdad danzan y giran en el **campo de batalla**; danzan en su propia **sangre",** nos hace pensar que **"**las **mujeres** de verdad danzan y giran en el campo de batalla… y en el **campo del amor**; danzan en su propia **belleza de existir**". La idea es incluir el poder femenino en la reflexión poética sobre la danza, sobre una forma más sensible de bailar que no esté ligada solo a la "batalla" y la "sangre" derramada por ella, sino al sentido de trascender la lucha sangrenta, entrando en el campo del amor y la belleza.

Esa es la idea que adoptamos en toda la investigación, a fin de presentar reflexiones sobre problemas sociales, desde el punto de vista de limitaciones impuestas, con una intención de recrear los sentidos de vivirlos, ampliando la búsqueda y conquista de libertad. Ahora sí podemos empezar el capítulo cuatro y la segunda parte de la tesis, habiendo señalado el ángulo desde el que se abordará.

## 4-1 – El contexto de la *Fenomenología de la percepción*

Al investigar la filosofía de Merleau-Ponty algunos desafíos se hacen presentes. No es tarea sencilla comprender tal filosofía, vez que hay una historia de la filosofía anterior a la contemporaneidad con la cual esta dialoga, cuestionándola o estableciendo

diferencias y semejanzas con las cuestiones de su tiempo. En esa actitud de recorrer a las filosofías pasadas, a fin de establecer su propia filosofía, el pensador en cuestión se revela original en el cuidado con que lo hace, verificando la relevancia de las discusiones y presentando, así, una obra extremamente valiosa.

Se entiende que el cuerpo es un concepto fundamental en su filosofía. En un escenario en que el problema filosófico principal consiste en el análisis de la producción del conocimiento humano por el sujeto del pensamiento y su organización en un mundo como lugar de la aplicación de ese conocimiento, o sea, en un escenario que opone sujeto y objeto, tomando tal oposición como motor de la actividad humana, el cuerpo presenta una posibilidad de vincular esos términos.

En vez de conferir un estatuto epistemológico o metafísico de la filosofía, Merleau-Ponty apunta su aspecto existencial, pues el cuerpo no es el sujeto del conocimiento ni el soporte sensible de las ideas, sino la encarnación de un sentido en la existencia, la estructura sensible que involucra todo ser en el mundo, la dimensión que permite vivir los fenómenos en la realidad.

Con base en esas nociones es que nos proponemos a investigar los aspectos que componen la noción de expresión, a partir de lo que Merleau-Ponty propone en la *Fenomenología de la percepción*. En esa obra de 1945, el filósofo pretende rever el papel de la fenomenología, como ella consistiría en una filosofía de la existencia y, al mismo tiempo, en una filosofía transcendental, el enlace que excedería el extremo subjetivismo y el extremo objetivismo.

De tal modo, se observa en ese contexto de la obra de Merleau-Ponty la relación directa con el tema de la danza que aquí tratamos, por su entendimiento del concepto de cuerpo más allá del objetivismo y del subjetivismo. Eso nos permite comprender el hecho de bailar como una forma de estar en el mundo, un arte que acontece en el cuerpo

como un lugar en el mundo de la vida. Bailar es, por lo tanto, un arte vivo, que expresa la sensibilidad de existir. Así, seguimos con el análisis del contexto de la obra merleau-pontyana en sus fundamentales contribuciones.

El tema de la expresión puede ser destacado en esa obra del punto de vista en que aparece en la tradición filosófica e involucra una problemática de la sensibilidad, que se refiere a la forma del ser se manifestar sensiblemente en el mundo. Merleau- Ponty apunta que tal tema es mantenido en el ámbito racionalista en una visión tradicionalista, pues la expresión llega a ser entendida como el acto expreso, como lo que ella representa, siendo confundida con una cualidad lógica en el ámbito lingüístico, como en la semiótica, en que ella es entendida a partir de los signos, a partir de lo que significa.

Con Merleau-Ponty, la expresión adquiere un enraizamiento corporal y pasa a referirse a las actitudes de la experiencia sensible, pues antes de los postulados intelectivos o semánticos el ser humano existe y su expresión está intrínsecamente ligada a su existencia como lugar de las experiencias, cuyo arte de la danza seria una traducción original de dichas experiencias, por permitir vivirlas en el cuerpo como un modo posible de ser siempre renovado.

Se trata de comprender la noción de expresión mediante la experiencia corpórea que se da en un mundo sensible, o sea, se trata de la expresión del ser en el mundo, del cuerpo como expresión y del mundo como expresión, de la relación de significación que involucra cuerpo, mundo y sensibilidad. Dichos aspectos nos propone la comprensión de una danza original, una forma libre de bailar, libre de conceptos clásicos y técnicas rígidas, que se encuentra, sobre todo, en la práctica de la improvisación. Se trata de una forma de bailar la propia vida o una búsqueda de sentido vivo, de lo que se vive en lo que se baila, no solo repetir los pasos o escuchar la música.

En este ámbito, los conceptos de “reducción eidética” e “intencionalidad operante” son recuperados de Husserl por Merleau-Ponty, a que señalaremos algunos otros aspectos de dicha retomada en el próximo capítulo. La “reducción eidética” designa esa vuelta a las cosas mismas, al real, a la percepción de un mundo pre-objetivo y ante predicativo, que ya existe anteriormente al concepto, pues se refiere al vivido y no al pensado.

La “reducción eidética” es también transcendental, en el sentido de que camina en dirección al mundo y va más allá de él para completarse. El regreso al vivido no es coincidencia, es el resultado de la admiración del mundo, de ese ir más allá, de esa transcendencia, pues “la reflexión no se retira del mundo en dirección a la unidad de la consciencia como fundamento del mundo; ella toma distancia para ver brotar las transcendencias, ella afloja los hilos intencionales que nos conectan al mundo porque lo revela como extraño y paradojal”.[290]

La “intencionalidad operante” es una noción ampliada de intencionalidad, que difiere de la “intencionalidad de acto”, la cual consiste en determinar el mundo a través de nuestros juicios. Es la “intencionalidad operante” que torna posible el contacto de la percepción con el mundo, por el vínculo de ese movimiento, en que la consciencia se ve en el mundo actuando y realizando operaciones. Se nota en ese punto fuerte conexión con el tema de la danza, pues al pensar la propia conciencia como movimiento, es permitido asociarla al carácter de originalidad que buscamos en la danza autentica de la improvisación, pues no entendemos que pensamiento y movimiento están separados. No se trata de una danza de códigos y copias racionalizadas de pasos, sino de una danza que viene del alma de quien baila, de su proprio sentido de estar vivo, presente en un mundo

[290] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 16 (traducción nuestra).

sensible.

Sobre esa noción ampliada de intencionalidad Merleau-Ponty revela que "forma la unidad natural y ante predicativa del mundo y de nuestra vida, que aparece en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, más claramente que en el conocimiento objetivo, y fornece el texto del cual nuestros conocimientos buscan ser la traducción en lenguaje exacto".[291] Este es el contexto de la *Fenomenología de la Percepción*, revelado en su prefacio, del cual parten las críticas a las nociones clásicas de la relación del sujeto con el mundo, llegando al concepto de cuerpo.

Cuestionando las nociones clásicas de asociación, proyección de los recuerdos, atención y juicio, Merleau-Ponty critica la tradición. Sobre la asociación y la proyección de los recuerdos, él enfoca en la idea del tiempo. La tradición entendía el sentido de los fenómenos dados como proceso asociativo, lo que, habla Merleau-Ponty, trata de la reducción del sentido a semejanzas confusas, pues primeramente se reúnen estímulos para después entregarlos a la percepción. En la cuestión del tiempo, el filósofo critica el empirismo, que solamente ve en el presente la capacidad de atribuir sentido a los fenómenos, entendiendo el pasado y el futuro como horizontes de ausencia.

De esa forma, Merleau-Ponty revela que el empirismo enmascara el mundo humano y cultural, porque ignora la situación temporal y las casualidades de nuestra organización y el hecho de que nuestra percepción se encaja en perspectivas, revelando un sentido de presencia y ausencia de los fenómenos. No nos olvidemos que la importancia de tales críticas merleau-pontyanas a la tradición, en ese punto al empirismo, para el presente tema de relación entre filosofía y danza, aporta un sentido no lógico al hecho de bailar. Se entiende la danza, así, más allá de sensaciones vividas

[291] Ibídem.

en el cuerpo, como un proceso de asociación, como suele ser en bailes coreografiados, diferente de lo que tratamos con la improvisación, ese baile libre.

En la danza viva que proponemos investigar se trata más de encontrar el sentimiento de pertenecer a un mundo a través del cuerpo a cada vez que se baila, que de una sensación bailada en un instante y luego posiblemente olvidada, en aguardo al próximo paso. Queremos tratar de una danza que sea efímera y al mismo tiempo permanente, por recorrer al propio sentido de estar vivo, no una danza que provoca sensaciones al instante y que luego el sentido escapa por no estar conectado al lugar profundo de ser.

Esa danza vacía a la que criticamos, parte de una motivación mecánica, en general conectada a un principio de juicio, de "hacer bien", "hacer cierto". Con la improvisación buscamos simplemente vivir, dejar que el flujo natural de estar vivo recorra los caminos del movimiento, tal como Merleau-Ponty sigue nos auxiliando a comprender.

Siguiendo la crítica a la tradición filosófica, además de la crítica al empirismo, Merleau-Ponty también critica el intelectualismo, cuyos principales ejemplos que nos interesa mencionar, son Descartes y Kant. A partir de los conceptos de atención y juicio construye el filósofo este punto de su crítica. Para el empirismo, la atención se deduce de la "hipótesis de constancia", en que el mundo objetivo pasa de la confusión a la claridad, pues el sujeto en él organiza lo que estaba confuso. Para el intelectualismo, la atención es un poder absoluto dado por la consciencia. Quizás sea esa la más importante crítica de Merleau-Ponty en ese contexto:

> Lo que faltaba al empirismo era la conexión interna entre el objeto y el acto que él promueve. Lo que falta al intelectualismo es la contingencia de las ocasiones de pensar. En el primero caso, la consciencia es muy pobre; en el segundo, es demasiado rica para que algún fenómeno pueda solicitarla [...] A pesar de las intenciones del intelectualismo,

las dos doctrinas tienen por lo tanto en común esa idea de que la atención no crea nada, ya que un mundo de impresiones en sí o un universo de pensamiento determinante están igualmente reducidos a la acción del espíritu.[292]

En ambas las doctrinas, por lo tanto, hay el mismo error, el de ignorar la presencia del ser en el mundo, tomando la resolución de la consciencia de antemano. Al contrario, para Merleau-Ponty: "es necesario poner la consciencia ante su vida irreflexiva en las cosas y despertarlas para su propia historia que ella olvidaba; este es el verdadero papel de la reflexión filosófica y es así que se llega a una verdadera teoría de la atención".[293]

El mismo problema aparece con la idea de juicio, pues en la visión clásica del empirismo y del intelectualismo es el juicio que, unido a la sensación, forma la percepción. Todavía, Merleau-Ponty sigue en la crítica a ese legado clásico al decir que si la percepción interpreta, ella lo hace a partir del mundo, con sentido sensible, anterior a cualquier juicio.

Es con relación al movimiento operante de la razón unida al sentir, o sea, a la comunicación vital con el mundo, que Merleau-Ponty crea el concepto de "campo fenoménico". Este campo consiste en rencontrar una experiencia directa del cuerpo en el mundo vivido, anterior a los conceptos. Eso se da por la relación "yo, el otro y las cosas" en estado naciente, cuyo sentido deberá ser extendido hasta la idea de motricidad, afectividad y expresión. Esa experiencia directa del cuerpo que el "campo fenomenal" busca rencontrar revela el carácter transcendental de la fenomenología, pues nunca se tiene de inmediato todos los pensamientos originarios que contribuyen para la percepción presente, pero es a través de la historia y del movimiento cultural que ellos

[292] Idem, p. 56.

[293] Idem, p. 60.

surgen.

Tal filosofía transcendental propuesta por Merleau-Ponty supera el sujeto transcendental kantiano, pues en este no hay el problema del otro, una vez que conoce a sí mismo a través de una constitución enteramente subjetiva. Con la "reducción eidética", al contrario, Merleau-Ponty ya apuntaba que el camino de la transcendencia es en dirección a la admiración del mundo, apuntando para la intersubjetividad. Con la experiencia directa del cuerpo en el mundo vivido, revelada por el "campo fenomenal", hay el contacto con el otro, o sea, para encontrar el origen de la experiencia, Merleau-Ponty desarrolla el concepto de cuerpo, extendiendo el "campo fenomenal".

Si aquí podemos pensar el tema de la danza, se podría osar decir que con Kant tenemos un baile de la soledad, hecho a partir del pensamiento de bailar, como en un baile de coreografía en que esta es creada por quien baila de forma aislada, pudiendo después ser repasado a un grupo en una clase o presentado aún solo a un público que lo verá desde fuera. Al contrario, con Merleau-Ponty, tendríamos un baile que, aunque pueda también ser hecho individualmente, parte de una conexión con el todo, con los otros y el mundo, y no a partir del propio pensamiento.

El pensamiento aquí, de vivir y de bailar, no es resultado de un proceso cognitivo, hecho por sinapsis en el cerebro, sino un movimiento de vivencia en un contexto y cultura, realizado en el "cuerpo propio". Se trata del cuerpo que tiene propiedad, que se realiza en el momento mismo en que existe, antes de las categorías *a posteriori* del pensar, compuestos por el espacio y tiempo, como si fueran ajenos al cuerpo. Con Merleau-Ponty, cuerpo, espacio y tiempo se conectan en interdependencia, no hay un mundo aislado o un pensamiento aislado, sino un cuerpo que vivencia el tiempo y el espacio, donando a estos el sentido de existir por tal presencia, sin quesean

vacios y separados.

Por “cuerpo propio”, entonces, Merleau-Ponty entiende la experiencia en la cual hay comunicación con el mundo percibido. En él se destaca el movimiento de la percepción como perspectiva espacial y temporal que se une en contacto con el otro y el lenguaje. Hay una comunicación de los momentos que el cuerpo percibe y abre como horizontes a otras conciencias. Sobre esa transcendencia, Lyotard revela:

> Es solamente el transcendentalismo, articulando todo saber sobre un ego fundamental, donador de sentido y que vive de una vida pre-objetiva, pre-científica, en un *Lebenswelt* inmediato cuya ciencia exacta es apenas un revestimiento, que dará al objetivismo su verdadero fundamento eliminando su poder alienador: la filosofía transcendental torna posible una reconciliación del objetivismo y del subjetivismo, del saber abstracto y de la vida concreta.[294]

A pesar de las críticas al intelectualismo clásico, Merleau-Ponty reconoce también la pertinencia de los conceptos y problematizaciones fundamentales en la filosofía cartesiana. Destacamos aquí esos aspectos no sólo en la intención de acompañar el desarrollo del pensamiento de Merleau-Ponty presentado en la *Fenomenología de la Percepción*, sino también a fin de reconocer que ese pensamiento apunta para una originalidad fundamental en la constitución de su filosofía porque, al problematizar la filosofía cartesiana, no sólo destaca sus prejuicios, usualmente conocidos, como también asume sus contribuciones.

Sobre el regreso cartesiano al “yo”, en la cuestión del conocimiento, por ejemplo, Merleau-Ponty encuentra una enorme contribución, pues que ha permitido a la filosofía salir del dilema de la objetividad empirista, aunque obviamente reconozca también que el rumbo dado por el idealismo a esas cuestiones acabaron fracasando por regresar a los mismos principios del empirismo, la misma ignorancia a la relación del sujeto con el mundo.

[294] LYOTARD, Jean François. *A fenomenologia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, p. 39. (traducción nuestra).

Merleau-Ponty considera inevitable reconocer el avance dado por Descartes al regresar al sujeto, porque, de algún modo, después de eso sólo fue necesario reformar esa noción del sujeto, culminando, con Merleau-Ponty, en no ser solamente más un concepto, sino una forma de describir la propia existencia y la vida. Se ha alargado el edificio de la subjetividad, cuya base fue construida por Descartes, situándola en el mundo real y vivido conforme las relaciones en él establecidas, pues "hay una verdad definitiva en el regreso cartesiano de las cosas o de las ideas al yo. La propia experiencia de las cosas transcendentes sólo es posible si yo traigo y encuentro en mí mismo su proyecto".[295]

Merleau-Ponty trata el *cogito* cartesiano como un *cogito* verbal por fijarse en la proposición lógica "yo soy, yo existo" y así perder de vista lo que realmente sea ese ser y esa existencia, que están más allá de lo que el lenguaje exprime en la realidad. Merleau-Ponty considera que ya había en Descartes ese plan más allá del lenguaje puro, porque por detrás de toda expresión, hay lo expreso, que escapa a las pretensiones lingüísticas y adentra en las significaciones de la propia vida, de aquello que no es visto, sino que está puesto, en cada actitud y en cada expresión, como horizontes de ausencia. Es por eso que Descartes no necesitó tratar de ello, de esas ausencias del lenguaje, porque para él eso ya estaba allá, como siempre está, listo para ser lleno por cada significación. Así, Merleau-Ponty revela:

> La maravilla del lenguaje es que ella se hace olvidar: sigo con los ojos las líneas en el papel y, a partir del momento en que soy tomado por lo que ellas significan, no las veo más. El papel, las letras en el papel, mis ojos y mi cuerpo sólo están allí como el mínimo de puesta en escena necesaria a alguna operación invisible. La expresión se borra delante de lo expresado, y por ello su papel mediador puede pasar inadvertido, es por eso que Descartes no lo menciona en parte alguna. Descartes y, con más razón aún,

[295] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 494 (traducción nuestra).

su lector empieza a meditar en un universo ya hablante. Esa certeza que tenemos de alcanzar, más allá de la expresión, una verdad separable de ella y de la cual ella sólo sea el tejido y la manifestación contingente fue justamente el lenguaje que la ha instalado en nosotros.[296]

Especialmente, aún sobre esa cuestión del lenguaje, Merleau-Ponty considera que debe haber un "*cogito* silencioso" por detrás del *cogito* hablado de Descartes, que sería lo que él denomina "*cogito* tácito", que repone el sujeto en la existencia, en el mundo, donde hay los silencios, las desviaciones, los retiros, las ausencias, los cuales el lenguaje no alcanza. Merleau-Ponty, entonces, enfatiza la noción de que ya había ese *cogito* silencioso en Descartes, porque él tenía una visión de su existencia. Es que tales cuestiones a las que se refería, debían tener para él una significación existencial, pensamos con Merleau-Ponty, pues sino él no las habría investigado con tanta devoción. La vida de Descartes proponía pensar las cosas que él pensó. Por eso, dice Merleau- Ponty:

Era ese *cogito* silencioso que Descartes visaba al escribir las *Meditaciones*, él animaba y conducía todas las operaciones de expresión que, por definición, siempre equivocan su destino ya que ellas interponen, entre la existencia de Descartes y el conocimiento que de ella él adquiere, todo el peso de las adquisiciones culturales, que todavía no habrían sido siquiera intentadas si en primer lugar Descartes no tuviera una visión de su existencia.[297]

También en la *Fenomenología de la Percepción*, cuando Merleau-Ponty trata de la atención y el juicio en la introducción, ya reconocía un punto fundamental en el intelectualismo cartesiano al decir que él consideraba el problema de la existencia, de la individualidad y de la "facticidad" al pensar el juicio natural y entenderlos como anterior a la intelección, como perteneciendo a la percepción en ese sentido, como un

[296] Idem, p. 537.

[297] Idem, p. 539.

conocimiento vital.

Todavía, Merleau-Ponty apunta la contradicción de Descartes al afirmar la unión entre el alma y el cuerpo, justamente por ser un conocimiento vital y por otro lado, referirse a Dios al enseñar la distinción entre alma y cuerpo. Sin embargo, mismo en ese aspecto, Merleau-Ponty se apoya en Descartes, diciendo que "tal vez la filosofía de Descartes consista en asumir esa contradicción. Cuando Descartes destaca que el entendimiento se sabe incapaz de conocer la unión entre el alma y el cuerpo y deja para la vida conocerlo, eso significa que el acto de reflexión se muestra como reflexión sobre un hecho 'no reflexivo'[298] que él no capta ni de hecho ni de derecho" [299]

Merleau-Ponty reconoce la verdad de la reflexión que ya estaba en Descartes pues si lo irreflexivo se mantiene después de la reflexión es debido a la propia reflexión que no permite ser incognoscible *y*, entonces, de ese modo, el *cogito* constata el hecho de la reflexión al reconducir la percepción al juicio natural y no a la intelección. En ese punto, Merleau-Ponty destaca que Descartes ha reconocido el verdadero problema de la percepción, que ella es un conocimiento originario. En esos aspectos, llevándolos al tema de la danza, se podría entender que hay ya en Descartes una contribución para pensar una danza libre y auténtica, pues en su filosofía hay algo propio, basado en su necesidad vital de buscar esos temas.

Aunque el cartesianismo sea conocido como un pensamiento vivido en sí mismo, distante de la realidad intersubjetiva, Merleau-Ponty ayuda a entender que había ahí también un pensamiento original, en una búsqueda de sentido más allá del puro subjetivismo, que podríamos hablar, en los términos de la relación con la danza, en un

[298] En este capítulo, contraponemos el termino "reflexivo" a "no reflexivo", en el sentido de lo que no pasa por el mecanismo consciente de la reflexión; y a "irreflexivo" en el sentido de espontáneo, precipitado, lo que viene antes del ejercicio racional de la reflexión.

[299] Idem, p. 73.

“cartesianismo bailarín”, un sentido que sí se pretende autentico en su mundo vivido.

Todavía, siguiendo a las críticas a la tradición, Merleau-Ponty parece mantener la idea de que el gran error de Descartes fue no haber considerado el problema del tiempo, al mantener una conexión entre esencia y existencia que era dada por el infinito y no por la experiencia temporal, donde venía su idea dogmática del ser. No obstante, asimismo Merleau-Ponty reconoce ahí una verdad, la de que, de cierta forma, esa idea dogmática, a la cual el análisis reflexivo se fija, elimina la idea de consciencia de una posición definitiva y acabada porque supone la existencia de un otro, aunque sea divino. De ese modo, Merleau-Ponty concluye esas referencias a la contribución cartesiana en ese punto: “cuando la intelección retomaba la noción naturalista de sensación, en este paso estaba implicada una filosofía” [300] y continúa diciendo en nota:

Según su línea particular, el análisis reflexivo no nos hace regresar a la subjetividad auténtica, ella nos oculta el nudo vital de la consciencia perceptiva porque investiga las condiciones de posibilidad del ser absolutamente determinado y se deja engañar por esa falsa-evidencia de la teología de que la nada no es cosa alguna. Incluso los filósofos que la experimentaron siempre sintieron que había algo que buscar bajo la consciencia absoluta.[301]

Otro punto en que Merleau-Ponty reconoce la contribución cartesiana es en lo que se refiere al cuerpo, destacando que Descartes ya reconocía la “naturaleza enigmática del cuerpo”. En sus palabras:

Descartes lo sabía muy bien, ya que en una célebre carta a Elisabeth distingue el cuerpo tal como él es concebido por el uso de la vida del cuerpo tal como es concebido por el entendimiento, pero en Descartes ese singular saber que tenemos de nuestro cuerpo solamente por el hecho de que somos un cuerpo permanece subordinado al conocimiento por idea porque detrás del hombre tal como de hecho él es, se encuentra Dios como autor racional de nuestra situación de hecho.[302]

[300] Idem, p. 76.

[301] Idem, p. 618, nota 40.

[302] Idem, p. 269.

Merleau-Ponty también elogia a Descartes, en vez de criticarlo, que sería lo esperado, en la consideración cartesiana del cuerpo como reunión de células:

> Nunca se hará comprender como la significación y la intencionalidad podrían habitar edificios de moléculas o aglomerados de células, y es en eso que el cartesianismo tiene razón. Incluso, tampoco se trata de un emprendimiento tan absurdo. Se trata sólo de reconocer que el cuerpo, como edificio químico o reunión de tejidos, es formado pobremente a partir de un fenómeno primordial del cuerpo-para-nosotros, del cuerpo de la experiencia humana o del cuerpo percibido, que el pensamiento objetivo invierte pero del cual él no necesita postular el análisis acabado.[303]

Así, concluimos los avances y rescates del pensamiento de Merleau-Ponty con relación a la filosofía de Descartes con intención de presentar el compromiso de nuestro filósofo al asumir el diálogo con otro pensamiento, examinándolo desde todos los lados, presentando un pensamiento original, que revela las críticas y también los elogios a las relaciones establecidas con la historia de la filosofía.

Eso nos permite seguir con más rigor a la investigación del concepto de expresión en su obra, a fin de asociarla a la noción de expresión en la danza, una expresión auténtica y original, situada en la sensibilidad del hecho de existir y no en un sujeto aislado ni tampoco un mundo aislado que agregaría sus sentidos desde fuera, lo que todavía desarrollaremos mejor adelante.

La idea de expresión para Merleau-Ponty, entonces, por el énfasis en el carácter originario de la comunicabilidad de los sentidos, designa la relación de significado de la experiencia sensible. El cuerpo experiencia el mundo de forma ante predicativa y comunica tal experiencia a los otros. La expresión, entonces, ya está en la propia percepción, pues los sentidos comunicados son los sentidos percibidos, antes mismo que hablados. La percepción es acogida del mundo y se manifiesta en el mundo, de modo

---

[303] Idem, p. 470.

que la expresión es la comunicación de la percepción por la intercorporeidad, o sea, que acontece en el propio cuerpo y se extiende hacia los otros.

El cuerpo es responsable por la institución de sentido en su ligación al mundo y la expresión revela ese sentido aprendido ya en la percepción y de forma ambigua, pues se trata del sentido del cuerpo y del sentido del mundo, al mismo tiempo. Se trata, por tanto, de la expresión del ser en el mundo, del cuerpo que se expresa por medio de la relación sensible con el mundo. Se trata de destacar que mismo la expresión lingüística y la expresión artística viene de la expresión presente ya en la percepción, pues hablar y crear son manifestaciones del campo perceptivo. Percepción, lenguaje y creación artística, entonces, son modos del cuerpo se expresar, son acciones que proceden de la gestualidad, del movimiento de pertenencia del cuerpo al mundo.

Con tales aspectos se evidencian las valiosas contribuciones de la fenomenología de Merleau-Ponty para pensar la danza tal como aquí pretendemos. La expresión entendida desde la gestualidad, desde el movimiento natural de los gestos del cuerpo viviendo en el mundo configura una expresión auténtica en la danza hecha con esos mismos principios de comprensión del mundo vivido. Se trata de una danza improvisada: libre, espontánea y creativa, en que se puede entender la propia vida como una danza, pues somos llevados a improvisarla todo el tiempo.

Es curioso apuntar, todavía, que aunque Merleau-Ponty no tenga textos tratando del arte de la danza directamente, deja un legado estupendamente digno de hacerlo. Es nuestra tarea al rescatarlo en esa presente investigación, en que podríamos mencionar su pensamiento como un “pensamiento danzante”, o que permite entender mejor una danza de la vida misma con la improvisación.

### *4.2* - Motricidad y afectividad en la *Fenomenología de la percepción*

En este apartado destacamos la importancia del texto merleau-pontyano sobre las ideas de motricidad y afectividad, fundamentales para pensar el tema de la danza. En tal obra, el cuerpo es entendido como una potencia motora, afectiva y expresiva y la expresión es expresión del ser en el mundo. El cuerpo se mueve de acuerdo con su afectividad y expresa ese movimiento en la intersubjetividad.

Es la motricidad, pues, que hace la expresión aparecer, como una actitud perceptiva, en un movimiento de percepción en que el cuerpo se expresa. En otras palabras, se puede decir que la percepción es la expresión del movimiento, pues el cuerpo sólo percibe lo que el movimiento capta, sea por el movimiento ocular, desde el cual el cuerpo ve el mundo, sea por el direccionamiento del cuerpo como un todo al mundo según lo que le hace sentido, la situación del cuerpo en el mundo.

Tales ideas son fundamentales para pensar la danza como aquí nos interesa. Una filosofía que tiene el cuerpo como centro de sus conceptos y lo entiende como motor de la percepción y el movimiento a través de los afectos, garantiza la noción de una danza original, entendida a partir de la vida misma. El desplazamiento natural del cuerpo en el mundo, según sus percepciones y deseos es ya una danza o la danza institucionalizada, es decir, la danza hecha historia, la danza contemporánea en el caso de lo que tratamos, se hace más autentica y libre al revisitar esos conceptos, pues una creación escénica hecha a partir de lo más íntimo y profundo de la percepción de su autor provoca reconocimiento y admiración por donde pasa.

Según Merleau-Ponty, entonces, percepción y movimiento se unen en función del carácter perspectivista de la primera. En el texto sobre el cine y la nueva psicología, el filósofo aclara sobre ese aspecto. Para él, “mi percepción, entonces, no es una soma de dados visuales, táctiles o auditivos: percibo de modo indiviso, mediante mi ser total,

capto una estructura única de cosa, una manera única de existir, que hablan simultáneamente, a todos mis sentidos"[304]. Y adelante:

> Una película significa de la misma forma que una cosa significa: uno y otro no hablan a una inteligencia aislada, pero, se desplazan a nuestro poder de descifrar tácitamente el mundo y los hombres y de coexistir con ellos. Cierto que, en el transcurrir común de la existencia, perdemos de vista ese valor estético de la menor cosa percibida. Y cierto, también, que la forma percibida en la realidad jamás es perfecta: hay siempre falta de nitidez, redundancias y la impresión de un exceso de materia [...] Es mediante la percepción que podemos comprender la significación del cine: una película no es pensada, sino percibida.[305]

Con esa afirmación es posible admitir que la percepción proviene del acceso afectivo al mundo y que la propia existencia, en ese sentido, es estética, ya que la experiencia del cine viene de la experiencia de la visibilidad, anterior a cualquier creación artística, la experiencia primordial y sinestésica de la percepción. Lo mismo podría ser pensado respeto al arte de la danza y, quizás, de forma más precisa, por ser el arte hecho con el cuerpo directamente. La danza es arte ya en sí misma, en el momento mismo que el cuerpo se mueve, antes de la escena, siendo esa un resultado de una vivencia ubicada en un mundo sensible.

El cuerpo se sitúa y ve el mundo según una gestualidad espontánea, según movimientos que la propia percepción realiza al buscar sentido. La motricidad del cuerpo, entonces, posee un papel fundamental en la gestualidad expresiva, en la expresión como gesto de significación e intencionalidad.

Al discutir sobre el papel de la expresión más allá de la representación, Slatman afirma y cuestiona: "la intencionalidad es la constitución del sentido. Pero ¿como el

[304] MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. En. XAVIER, Ismael (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 105. (traducción nuestra).

[305] Idem, p. 115.

sentido se constituye?"[306]. Destaca, así, como la expresión alcanza un campo más alargado con relación a la tradición "representacionista", no limitándose al lenguaje escrito o dicho.

La expresión es la vida perceptiva formando un sentido compartido con los otros y esa es la vía ontológica de la expresión, pues el ser se manifiesta a nosotros y se exprime a través de nosotros. Es en el nivel de la carne y de la historia que el comentador destaca haber en la expresión una nueva constitución del sentido que precede aquella de la conciencia. Es así también que se puede tratar la expresión como un movimiento de expiración, de dentro para fuera. Adelante destacamos algunos aspectos de la crítica a la fenomenología de la expresión y apertura a la ontología. De momento, solamente adelantamos la existencia del tema en función del carácter intencional de la percepción.

Volviendo a la cuestión de la motricidad, se puede decir que ella es intencional, el movimiento originario que el cuerpo ejerce en un medio, más allá de sí mismo. El intercambio del cuerpo al mundo se da de forma afectiva, a partir del "esquema corporal", "una tomada de conciencia global de mi postura en el mundo intersensorial, una "forma" [...] un nuevo tipo de existencia"[307]

Ese esquema es dinámico, pues es el cuerpo activo que funda las metas en el mundo y lo hace a partir de este. El cuerpo actúa de acuerdo con la motricidad que, al final, da sentido a la situación corporal, al contacto del cuerpo con las cosas y con los otros. "El 'esquema corporal' es finalmente una manera de exprimir que mi cuerpo está en el mundo [...] el cuerpo propio es el tercero término, siempre subentendido, de la

---

[306] SLATMAN, Jenny. *L'expression au-delà de la représentation*. Paris: Vrin, 2003, p. 135. (traducción nuestra).

[307] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 145, (traducción nuestra).

estructura figura y fundo, y toda figura se organiza sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corporal"[308]. La motricidad es gestualidad, es el propio movimiento de la existencia y revela una práctica de vivencia y sentido, pues si "somos aquello que los otros piensan de nosotros y aquello que nuestro mundo es"[309], eso justamente se debe al hecho del cuerpo adquirir sentido en el constante direccionamiento al mundo. El cuerpo está donde posee lo que hacer, pues realiza movimientos de significación situado en el mundo que le da sentido.

Con eso se puede afirmar lo que deseamos investigar sobre la danza en este presente trabajo, que el sentido de bailar es como una invitación del mundo vivido por la bailarina o el bailarín. Cuando se baila, es porque la vida solicita, no se podría ser de otra forma. La danza es intrínseca al cuerpo que baila, pues es la expresión original y necesaria para traducir su forma de vivir y estar en el mundo.

Según Merleau-Ponty, el cuerpo que habita el espacio es el cuerpo fenomenal y se inserta existencialmente en el espacio. Ese cuerpo posee virtualidad, potencias de acción. Así, el filósofo cita casos patológicos para describir la relación del disturbio con la vida, criticando la cientificidad a que generalmente se aplica para analizar tales casos. Lo que el cuerpo vivencia es la potencia motora, potencia de acción en el mundo. En casos en que se pierde tal poder, no se pierde el movimiento ni el pensamiento de él, como pensarían las teorías ligadas a la fisiología o al intelectualismo, respectivamente. Lo que se pierde es el medio expresivo del campo motor, la "intencionalidad motora", la experiencia efectiva que involucra acción, percepción y lenguaje.

En los enfermos el cuerpo es actual y viven solamente lo que está dado en el espacio limitado, sin las potencias de acción que lo llevan a circunscribir la familiaridad con el

[308] Idem, p. 147.

[309] Idem, p. 154.

mundo. Para el enfermo, la experiencia es cortada en momentos perceptivos y no habita el todo significativo, la experiencia vivida por entero. Lo que se pierde, entonces, es la experiencia de la conciencia, la consciencia como "yo puedo" y no como "yo pienso". El medio expresivo, perdido en el enfermo, es el medio en que la vida de la consciencia – vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva – es sostenida por un "arco intencional" que proyecta en torno a nosotros nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral, o antes lo que hace que estemos situados bajo todos esos aspectos. Es ese arco intencional que hace la unidad entre los sentidos, la unidad entre los sentidos y la inteligencia, la unidad entre la sensibilidad y la motricidad[310].

Harley Mantovani escribe sobre el tema de la patología en la obra de Merleau-Ponty en el sentido de constituir la base para una descripción hermenéutica de su filosofía. Como apertura al pre-objetivo originario, el patológico es anterior a la objetivación que la ciencia pretende al tratarlo por los datos físicos del cuerpo. En ese sentido, lo patológico, según el comentador, revela una originalidad de la expresión, pues es por el comportamiento auténtico que él puede ser pensado, aquello capaz de alcanzar las formas simbólicas.

El enfermo sabe que está enfermo sin necesitar representarlo. Se trata de un sentir pre-objetivo que configura una calidad original. La expresión, así, surge de la experiencia vivida, y el aspecto hermenéutico deriva de la ambigüedad de la determinación con la indeterminación, de lo "reflexivo" con lo "irreflexivo" del propio movimiento originario de la existencia, anterior a la pura determinación de los hechos. Tanto para la motricidad cuanto para la sexualidad, o para las patologías ligadas a ellas, vale esa noción de que se trata de una comprensión anterior al entendimiento, que está ligada a la afectividad e intencionalidad originarias.

El medio expresivo carga una "potencia simbólica" y no una mera función simbólica. Por tal potencia se entiende el cuerpo como el propio medio de expresión, "aquello que proyecta las significaciones en el exterior dando a ellas un lugar, aquello

[310] Idem, p. 190.

que hace con que ellas empiecen a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos”[311]. El cuerpo y la motricidad generan sentido y constituyen el “lazo entre la esencia y la existencia que en general encontramos en la percepción”[312], pues con el entrecruzamiento del carácter primordial y proyectivo del campo perceptivo, la corporeidad es situada, llena de sentido anterior y abierto simultáneamente.

La sexualidad, a su vez, es otro tema, cuya comprensión de Merleau-Ponty privilegia el aspecto de la afectividad. La sexualidad se pone en un “arco intencional”, porque está unida a la percepción y a la motricidad en la intersubjetividad. La afectividad es esencial en la comprensión de la expresión, pues en el encuentro del cuerpo con el otro, el movimiento de la percepción es afectivo, animado por la existencia.

En esa relación, el cuerpo no sólo se depara con el otro, se coloca delante de él, sino que lo percibe existiendo, compartiendo de su existencia, integrando el movimiento originario en dirección a la creación de sentidos. En casos de patologías ligadas a la sexualidad, lo que falta al enfermo es, de la misma forma como en los casos de patologías ligadas a las motricidades, la vivencia de la zona afectiva. La existencia entera es cortada de las intencionalidades, de las significaciones vividas.

Según Merleau-Ponty, la sexualidad asume un papel existencial fundamental, pues considera que: “en el propio Freud, lo sexual no es lo genital [...] Es la sexualidad que hace con que el hombre tenga una historia. Si la historia sexual de un hombre ofrece la clave de su vida, es porque en la sexualidad del hombre se proyecta su manera de ser respecto al mundo, es decir, respeto al tiempo y a los otros hombres”[313].

---

[311] Idem, p. 202.

[312] Idem, p. 204.

[313] Idem, p. 219.

En ese sentido, el tema de la sexualidad se relaciona con el tema de la expresión, no sólo por el hecho de realizarse a través del movimiento originario en dirección al otro, sino también por su lenguaje. El lenguaje articulado es el medio de coexistencia, es el medio de alcanzar el otro, es la comunicación existencial también involucrada en la sexualidad, pues esta es ambigua. Se trata del interés de una existencia a otra, de cuerpos animados por una conciencia, como Merleau-Ponty destaca al citar el ejemplo dado por Alain: "no se ama a una loca, excepto si ya se la amaba antes de su locura"[314]. Locura aquí en el sentido realmente patológico.

Dichos aspectos referentes a la sexualidad, entonces, refuerzan el carácter originario de la expresión, de su situación de inherencia al mundo afectivo. Eso nos permite vincular al tema de la danza en cuestión la vía de dicha originalidad afectiva, pues quien baila, lo hace con intención de transmitir sus afectos captados del mundo a alguien, aparte de sentirlo en sí cuya danza misma transforma tales afectos en expresión corporal. Quizás por ese motivo la danza también es conocida como un arte sensual, pues hay ahí ese nivel de sexualidad intrínseco al ser, el origen de la vida, de dónde venimos todos.

En ese sentido, la obra *El origen de la danza*, de Pascal Quignard, presenta importantes ideas. Pensando en un origen de la danza más allá de su historia, tal como defendemos en el primer capítulo, el autor reflexiona sobre la danza como un acontecimiento anterior al lenguaje, que remite al "mundo anterior al mundo", al mundo líquido, amniótico, del acto sexual que genera la vida. Con una profundidad poética, el autor revela aspectos relevantes para nuestro tema en cuestión. Se trata de una "danza perdida", la primera danza, la danza del nacimiento y éxtasis, pues en sus palabras:

---

[314] Idem, p. 231.

La danza apela a la torpeza natal. Apela a todos los gestos infantiles. No sabe hablar. No sabe cantar. Ni siquiera sabe levantar el pie. Ni siquiera sabe apoyarlo. No sabe unir las palmas, separarlas, golpearlas, producir un sonido. La danza apela al cuerpo silencioso que habita toda la vida en otro cuerpo que precede – en otro cuerpo que ya no está. La danza apela al cuerpo antes del lenguaje (al cuerpo originario, al cuerpo ovular, al cuerpo embrionario, al cuerpo fetal, al cuerpo natal, al cuerpo infantil). Al cuerp antes del yo. Al cuerpo antes de la posición sujeto. Al cuerpo antes del rostro. Al cuerpo antes del espejo. Al cuerpo antes de la piel. Al cuerpo antes de la luz.[315]

Así, encontramos conexión de tal pensamiento con el pensamiento merleau-pontyano, con relación al mundo afectivo, en que la danza podría ser entendida como un arte que expresa los instintos más primarios y salvajes de un cuerpo, por hacerse ahí mismo, en el cuerpo, el cuerpo puro, vacío, desnudo, aunque pueda estar vestido, pero queremos decir "desnudos de apoyos", diferente de todos los demás artes, el cine que se apoya en la camera, el teatro en el texto, la pintura en las tintas o la música en el instrumento. La danza, al contrario, aunque pueda utilizarse también de una mezcla de todos esos mecanismos, en principio solo necesita del cuerpo, lleno de sus sentidos y afectos.

Para Merleau-Ponty, entonces, la situación del cuerpo en el mundo es dialéctica, pero como una tensión de una existencia a la otra y no la unión en un tercer término de términos opuestos, como la dialéctica hegeliana. Tal tensión es el propio tercer término más allá de la objetividad y de la subjetividad, en la mezcla entre ambas, como el filósofo destaca que "la importancia atribuida al cuerpo, las contradicciones del amor se ligan por lo tanto a un drama más general que se refiere a la estructura metafísica de mi cuerpo, al mismo tiempo objeto para el otro y sujeto para mí"[316].

Tal estructura metafísica se refiere a la "emergencia de un además de la

[315] QUIGNARD, Pascal. *El origen de la danza*. Buenos Aires: Interzona, 2017, p. 88.

[316] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 231. (traducción nuestra).

naturaleza que no está localizada en el plan del conocimiento: ella empieza con la apertura a un 'otro', ella está en todas las partes y ya en el desarrollo propio de la sexualidad"[317]. De esa forma, sexualidad y existencia se dan recíprocamente, en tensión constante, en la trascendencia que pone el ser en situación y confiere un sentido a tal unión. El cuerpo es entendido como medio de expresión a partir de la potencia perceptiva, motora y afectiva. El cuerpo ejecuta una "trascendencia activa", una extensión más allá de sí mismo por medio de sus conductas.

Hay una reciprocidad de la esencia y de la existencia en virtud del regreso a las experiencias vividas en un mundo. La experiencia vivida es "ante predicativa" y, en ese sentido, una esencia, por estar siempre ya dada como potencia de acción. Justamente debido a tal potencia, no se trata de una esencia cerrada, que acaba en sí, pero que está siempre en la existencia, en la situación existencial del cuerpo en el mundo. La expresión es, entonces, potencia de significación del cuerpo lanzada en el mundo de sentido.

La expresión remite a la percepción que adquiere un sentido en el mundo y agrega un sentido en el mundo. En su *Vocabulário de Merleau-Ponty*, Pascal Dupond también comenta que en la obra de "1945 la expresión depende de una estructura metafísica del cuerpo humano que es una potencia abierta y indefinida de significar"[318].

Andrea Bonomi busca comprender el problema de la significación, adoptando la descripción de la actividad intencional para analizar el estatuto de la relación entre lenguaje y percepción. Para él, el problema consiste en el hecho de que el lenguaje y la percepción son originarias y, al mismo tiempo, trascendentes, de modo que apunta la

[317] Idem, p. 232.

[318] DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 29 (traducción nuestra).

“teleología de la expresión”, cuya finalidad es la transición de los sentidos, que es la propia comunicación.

El aspecto “ante predicativo” del lenguaje consiste en el hecho del pensamiento y la palabra revelar una relación originaria, pues no es en el pensamiento que está el origen del conocimiento. El lenguaje es simultáneo al acontecimiento del mundo de la vida, no se destaca de él y es el cuerpo que lo vivencia por medio del lenguaje, comunicándose con el otro a través de la palabra o simplemente existiendo en el mundo, ya que la expresión en la percepción tiene ese poder de revelar el mundo en silencio.

En esos términos, para el comentador, Merleau-Ponty considera el vínculo entre el yo y el otro, entre el sujeto y el objeto, entre la percepción y el lenguaje como originarias y trascendentes, como “el estrato originario en que la corporeidad, como “praxis” intencional, sirve de *vinculum* entre el yo y las cosas, es el sujeto-objeto de la experiencia sensible”[319]. Aunque el tema del lenguaje no sea tan desarrollado en este trabajo, es relevante en este punto para mostrar su relación con la percepción, estado primordial de la expresión y medio de comunicación sensible, una vez que es articulada por la afectividad y motricidad.

El cuerpo en el mundo hace posible la comunicación de la expresión, pues esta pertenece al cuerpo situado. El cuerpo es medio de expresión, pues vive en el mundo por la potencia perceptiva y afectiva, que invade la experiencia de sí mismo, de las cosas y de los otros. Tal experiencia es pre-objetiva y se abre en horizontes de significación; es, al mismo tiempo, originaria y trascendente, por la intencionalidad de la motricidad.

El cuerpo se mueve en dirección al otro y a las cosas y se expresa en ese

[319] BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 16. (traducción nuestra).

movimiento. De ahí se nota una vez más las fuertes contribuciones de esa filosofía para pensar la danza de acuerdo a lo deseado en el presente trabajo, pues describe la expresión como el propio movimiento del cuerpo en el mundo y nos interesa comprender esa forma de bailar, autentica y espontanea, enraizada en la vida misma.

En ese mismo ámbito, Dentz reflexiona sobre el aspecto de la motricidad en la fenomenología de Merleau-Ponty y revela que:

> Al poner el término "motricidad" dentro de sus descripciones, Merleau-Ponty querría mostrar que la motricidad era, en última instancia, una intencionalidad originaria (este es el término usual del autor), en el sentido de que el cuerpo sólo se origina como movimiento no porque hay espacio (no hay un espacio y un cuerpo que se mueve en ese espacio), pero porque hay una apelación al cuerpo, desde el mundo, y que es respondido por el cuerpo como movimiento, donde brota el espacio. Hay aquí un cuerpo que se sobrepasa como simple anatomía y se deja penetrar por una significación nueva. Por ser una novedad significativa la que penetra el cuerpo, la motricidad aumenta y alarga, en su movimiento y en su situación significativa, el espacio del mundo como espacio, como horizonte de significaciones[320].

El comentador destaca que el cuerpo debe ser entendido como "contínua situación, como campo de querer, porque se trata de un recurso de un 'yo puedo'. Lo que me permite decir 'yo puedo' no es una determinación de un Ego Trascendental, pero un despliegue en un alter-ego"[321]. De tal modo, él concluye que es por la comprensión de que la motricidad del cuerpo no es sólo el movimiento en el mundo, sino el movimiento en dirección al mundo, ese movimiento de existencia, que orienta una unidad inter-sensorial del mundo:

> El movimiento no es el pensamiento de un movimiento, y el espacio corporal no es un espacio pensado o representado, sino antes, un espacio de afección. El espacio y el tiempo que habito tienen siempre, de un lado y de otro, horizontes indeterminados que cierran otros puntos de vista. La síntesis del tiempo, como la del espacio, está siempre

[320] DENTZ, René Armand. "A motricidade do corpo próprio em Merleau-Ponty". En. *Prometeus Filosofia em Revista*. Ano 2 – nº 4. Julho-Dezembro, 2009, p. 31, 32. (traducción nuestra).

[321] Ibidem.

por comenzar. Por otro lado, es necesario quedar claro que la experiencia motora de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento, antes, ella nos ofrece una manera de llegar al mundo y al objeto. Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin haber de pasar por "representaciones", sin subordinarse a una "función simbólica" o "objetivante". Desde allí, la afirmación de que es necesario y es propio del cuerpo ser operación ("operación existencia").[322]

Al tratar de la afectividad, Merleau-Ponty radicaliza el cuerpo como medio expresivo comparándolo a la obra de arte, en el sentido de que sus significaciones son transcendentes, pues van más allá de la expresión o del expreso, formando una indivisión entre ambos, una significación que es vivida en el medio afectivo. Así: "un romance, un poema, un cuadro, una música son individuos, quiere decir, seres en que no se puede distinguir la expresión del expreso, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo, y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en ese sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte[323]. Y ¿qué decir de la danza en ese sentido? ¡Ningún arte con contacto más directo al cuerpo como medio expresivo!

El arte es asociado por Merleau-Ponty, entonces, a la ambigüedad corporal, a la estructura sensible que convoca al artista a la acción creativa, o sea, el arte no se separa de la relación vivida por el artista en su medio, no es una capacidad extemporánea de alguno genio creativo, sino la tarea en la cual el artista se siente unido, por la propia condición de su mirada. El mundo exige su mirada creadora de artista y que crea la obra debido a tal convocatoria sensible. En el caso de la danza, el mundo exige a la bailarina el movimiento en su cuerpo como forma de expresar su propia vida y donar ese sentido a los demás. Todos bailamos la vida, si lo entendemos como movimiento original de

[322] Idem, p. 33.

[323] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 210. (traducción nuestra).

pertenencia al mundo y juego de sentidos existenciales.

Así, se puede decir que la experiencia estética tiene un papel privilegiado de la conexión sensible en la mezcla de los dados naturales y culturales, creación y fruición, expresión y comprensión. Por lo tanto, el vínculo de los temas sensibilidad y expresión, a partir de lo que fue tratado en la *Fenomenología de la percepción*, se da a través de la relación comunicativa, creativa y gestual de la percepción, pues la expresión como lenguaje y creación artística son modos de la manifestación perceptiva en el mundo natural y cultural, o sea, hasta el arte y el lenguaje derivan de ese fondo silencioso que la percepción capta de su vivencia en un mundo. De igual modo, el cuerpo que baila capta los movimientos, al bailar, de su existencia en un mundo natural y cultural.

De ese modo, se puede comprender la importancia y actualidad de la obra *Fenomenología de la percepción*, por tratar de temas que no son tan obvios en primera vista y que merecen una investigación más detallada, como lo de la expresión. Tal tema, a su vez, involucra nociones que el propio filósofo no ha investigado minuciosamente, como el de la afectividad.

En ese sentido, podríamos decir que hay ya un carácter ontológico en esa obra, conforme algunos autores franceses afirman, contrariando otros que dicen que esa obra aún está muy ligada a nociones clásicas como las de sujeto y objeto. El hecho es que, aunque se refiere a la relación entre cuerpo y mundo, Merleau-Ponty, en esa obra, ya lo hace teniendo como punto de vista la implicación de uno y otro y no la simple relación entre ellos y es tal imbricación que es enfatizada en el carácter ontológico.

En el "Examen de lo vivido y de lo que es expresado por los gestos" presente en la obra *Merleau-Ponty na Sorbonne*, a fin de comprender la relación entre la vida y la expresión gestual, Merleau-Ponty inicia el análisis de la consciencia mística y dice que en las sociedades que la viven hay una relación estricta entre lo experimentado y lo

significado. Lo vivido y la expresión no se disocian. El ritual es vivido como arte, pues "el modo de expresar se torna modo de sentir; no más oposición entre lo natural y lo cultural"[324].

Merleau-Ponty, entonces, analiza el arte dramático porque encuentra en él también un lazo entre lo vivido y el gesto, pues en el teatro, la expresión no se da por el símbolo, sino por el cuerpo. Hay una relación mágica entre el uso del cuerpo y el significado del espectáculo, una relación en que el cuerpo significa. Se refiere a Diderot, en ese sentido, pues él decía:

> El actor no vive su papel como vive su vida ordinaria [...] esa comprensión del papel no es una imitación convencional, es una cierta operación de carácter pre-lógico, la asunción del papel por el actor: "el actor se insinúa en un fantasma"; operación expresiva por la cual un cuerpo se presta a asumir otro papel, diverso del que le es ordinariamente asignado[325].

Eso indica que más allá del uso del cuerpo para expresar los gestos dramáticos, el actor también hace uso de su imaginario para construir su personaje. Todavía, "el actor no es ni una inteligencia, ni una sensibilidad, sino alguien capaz de irrealizarse en el papel"[326]. Esa "irrealización" es la vida en el imaginario, que es pre-objetiva. Hay un lazo intencional en esa relación, pero que excede la posición del actor y se torna la posición de cualquier ser en la vida.

A partir de la noción de estructura, Merleau-Ponty considera tal relación en ese punto y hay, con eso, la relación con el otro y conforme Merleau-Ponty revela: "lo que aprendo a considerar como cuerpo del otro es una posibilidad de movimiento para mí;

---

[324] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Merleau-Ponty na Sorbonne*: resumo de cursos. Campinas: Papirus, 1990, p. 305. (traducción nuestra).

[325] Idem, p. 307.

[326] Idem, p. 308.

podemos decir entonces que el arte del actor es la profundización de un arte que todos poseemos; mi esquema corporal se refiere al mundo percibido y también al imaginario”[327].

El arte es la expresión de lo vivido, según Merleau-Ponty afirma con relación al teatro y que podemos añadir nuestro análisis del arte de la danza, como esa relación con la vida según una intencionalidad que conecta el cuerpo al mundo y eso constituye una relación mágica, en la medida en que los gestos revelan vacios entre las cosas visibles, pero que también significan. Es un movimiento de transcendencia del cuerpo que tiene sentido, que se expresa, que tiene consciencia de sí y del otro. Por lo tanto, “esa zona de percepción marginal compone un todo con las zonas del percibido”[328].

La expresión de la vida, entonces, se da en ese contacto con el otro y constituye la relación entre lo que es dado y lo que va a ser hecho, o sea, como refiere Merleau-Ponty, la relación entre lo que ya se es y lo que se hay de ser en el contacto con las cosas y con los otros. En eso consiste la relación entre vida y obra, en esa relación circular, pues ese movimiento es simultáneo y no se trata de un momento causar el otro.

Con la danza, sobre todo, creemos que se puede percibir tal simultaneidad de forma directa, pues antes mismo de ser una obra, ya es arte, según la pre-objetividad de los movimientos bailados, de ese sentido ya intrínseco al cuerpo cuando él decide bailar. También en eso está contenida la libertad, en la relación con lo que hay que hacer, en la relación de esa expresión que ya es dada con la que surge en la experiencia de la vida, porque es inacabada, está siempre por hacerse. Es de una danza libre que tratamos.

Cada situación abierta tiene la capacidad de ser libre, en cada actitud en la cual

[327] Idem, p. 310.

[328] Idem, p. 312.

hay compromiso, en cada realización de una intencionalidad operante y eso se da tanto en la vida cuanto en la obra de arte. No obstante, hay una diferencia: "en el teatro es siempre posible regresar... en la vida no podemos nunca regresarnos"[329].

En ese punto, podríamos asociar el arte de la danza al del teatro mientras sea entendida como arte escénica, cuando el movimiento se hace obra y sube al palco, por ejemplo, u otros espacios de expresión. Sin embargo, con lo que presentemente defendemos sobre la danza, se trata de ir más allá de comprenderla como arte escénica, sino como arte del vivir.

Así, diferente de lo que el filósofo en ese punto sugiere, en la vida, mediante una forma de bailarla, se podría sí regresar, sobre todo como entendemos la improvisación en la danza, como un arte de improvisar la propia vida, en una búsqueda de libertad, de poder ir y regresar de acuerdo a los principios establecidos por cada ser que vive y baila o que vive bailando. Ir y regresar en los hechos, aunque el tiempo no regrese. Un devenir de afectos, una actualización de lo efímero.

De acuerdo a lo expuesto, destacamos que por la motricidad y la afectividad el cuerpo se expresa en el mundo, o sobre todo, es por la motricidad que el cuerpo se comunica con el campo de la intersubjetividad. Esos aspectos fenomenológicos en la obra de Merleau-Ponty, entonces, son de extrema importancia para pensar la relación de la expresión en la danza, con ese poder del movimiento originario en la experiencia vivida.

### *4.3* - La visibilidad y la ontología en un "pensamiento danzante"

En los textos de la década de 50, Merleau-Ponty confiere mayor notoriedad al tema de la visibilidad y la ontología para pensar el cuerpo como expresión. Investigamos algunos aspectos, en ellos presentes, a fin de comprender mejor tal

[329] Idem, p. 314.

problemática y relacionarlos con la obra en cuestión, la *Fenomenología de la percepción*, y pensar la relación entre filosofía y danza que aquí nos interesa.

En *La duda de Cézanne*, hay la discusión sobre el hecho de que es la relación entre vida y obra que impulsa la creación, lo que es existencial, de modo que la propia vida es expresión y no la causa de la obra. "Así, las 'hereditariedades', las 'influencias' – los accidentes de Cézanne – son el texto que, de su parte, la naturaleza y la historia le donaban para descifrar"[330]. La vida y la obra se comunican y "la verdad es que esta obra por hacer exigía esa vida"[331].

Tal afirmación resulta del cuestionamiento por los motivos implícitos en la obra del pintor impresionista, de captar la naturaleza tal como ella aparece, se serian datos biográficos o puramente artísticos, o sea, se su vida explicaba la obra o lo contrario. El hecho es que Cézanne siempre expresó su obra, incluso antes de expresarla, él siempre fue lo que después pasó a hacer. La forma como las cosas lo afectaban sólo podrían resultar en su obra. Él sólo la ha hecho porque sentía el mundo de tal modo.

Cézanne querría captar lo real de forma primordial, buscando la unión entre la naturaleza y el arte y buscando "reponer la inteligencia, las ideas, las ciencias, la perspectiva, la tradición en contacto con el mundo natural que están destinados a comprender, confrontar con la naturaleza, las ciencias 'que de ella vinieran' "[332]. El arte es, entonces, operación de expresión y el acto expreso nunca es acabado, es un *logos* infinito y que se extiende, pues "si la obra es bien sucedida, tiene el raro poder de

[330] MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Dúvida de Cézanne*. En: Textos escolhidos. Col: Os pensadores. Vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 311. (traducción nuestra)

[331] Idem, p. 312.

[332] Idem, p. 307.

transmitirse por sí”[333].

Eso hace de la expresión algo libre, esa fusión entre constitución y constituyente. Merleau-Ponty enfoca, con esas nociones, que la vida es siempre primordial y que todo acto de expresión debe ser captado en ese ímpeto, pues no hay otra forma de ser, sino estar inserido en el movimiento de la vida y actuar conforme lo que ella demanda.

Conforme ya decimos anteriormente y ahora en ese punto se queda más evidente, el hecho de bailar sería más bien una actitud de expresión hacia la vida y derivada de ella, una actitud de simultaneidad entre expresión y exprimido, entre vida y obra, tal como el filósofo defiende con la pintura de Cézanne. Todavía, según nuestra comprensión, la danza tiene un poder más allá de la pintura en ese aspecto, por no depender de otros instrumentos como la tela, las tintas y pinceles, sino exclusivamente del cuerpo, que ya es arte en sí mismo, que ya capta la naturaleza y la describe en sus movimientos naturalmente.

Podemos decir que lo natural y artístico se mezclan en el cuerpo que baila tal como las nubes se mezclan al cielo. No se puede destacar uno del otro, el cuerpo es arte y naturaleza y bailar para una bailarina es algo natural y artístico, pues antes mismo de un baile ser reconocido como obra ya es encarnado en el cuerpo que baila espontáneamente, por su necesidad de hacerlo, por la decisión de bailar y no hacer otra cosa.

En *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty radicaliza la relación entre movimiento y visibilidad, proponiendo una rehabilitación ontológica del sensible, con la noción de una reflexividad del sensible del cuerpo que es, al mismo tiempo, vidente y visible, tocante y tocado. El acto de la pintura es el cuerpo quien hace y “para comprender esas

---

[333] Idem, p. 311.

transubstanciaciones, hay que rencontrar el cuerpo operante y actual, aquello que no es una parte del espacio, un haz de funciones, sino un entrelazado de visiones y de movimiento”[334]. Visión y movimiento se relacionan intrínsecamente, porque sólo se ve lo que se sigue con el movimiento de la mirada, por medio del cual las cosas se tornan visibles.

La visión no es una operación de pensamiento que implica en representaciones, sino una apertura al mundo, por el movimiento que se despliega: es movimiento de las cosas en el mundo y movimiento del cuerpo y de la mirada que se aproximan de ellas, viéndolas, pero también siendo visto por los otros y por sí mismo. En las palabras del filósofo:

> El enigma reside en eso: mi cuerpo es al mismo tiempo vidente y visible. Él, que mira a todas las cosas, también puede mirar a sí y reconocer en lo que está viendo entonces el “otro lado” de su poder vidente. Él se ve vidente, se toca “tacteante”, es visible y sensible por sí mismo... visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, es captado en la contextura del mundo, y su cohesión es la de una cosa... y el mundo es hecho del propio tejido del cuerpo.[335]

El pintor pinta lo que ve, lo que cuestiona con su mirada, pues es la misma cosa que está en el mundo y en la visión cuya “interrogación de la pintura visa a esa génesis secreta y febril de las cosas en nuestro cuerpo”[336]. Color, forma, línea, movimiento, contorno y fisionomía son partes integrantes de la pintura y son expresiones del cuerpo, a la medida que revelan su visión en acto, por la simultaneidad inacabada de la relación con el mundo. Esa imbricación revela que la pintura es la propia forma de ser en el mundo, es el arte como expresión de la vida, es la unión entre objetividad y

---

[334] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. En: Textos escolhidos. Col: Os pensadores. Vol: XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 278. (traducción nuestra).

[335] Idem, p. 278, 279.

[333] Idem, p. 311.

subjetividad, esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible.

El enigma de la visión es apuntar lo invisible, es ser esa relación abierta, ese encuentro, "como en un cruce de caminos, de todos los aspectos del Ser"[337]. Lo visible proporciona lo que aparece como dimensión, como una cierta ausencia. Según Klee, hay una fórmula ontológica de la pintura: "soy inaprensible en la inmanencia"[338], pues siempre hay la visibilidad se constituyendo.

Merleau-Ponty trata el arte de la pintura para describir ese estado primordial y originario de la visión, como el primer acceso al mundo, a que, sin embargo, podríamos añadir la comprensión de la danza aquí presentado como un aporte significativo a ese punto de su obra. El hecho es que bailar, tal como defendemos, también es resultado de una mirada hacia el mundo, por su implicación a un proceso vital espontaneo que exige tal mirada y, más allá de la pintura parece tener cierto privilegio por resignificar ese acceso visible al mundo en todo el cuerpo.

Aquí podríamos describir, por ejemplo, la experiencia de una bailarina ciega que, aunque, no disponga del acceso visible al mundo, se conecta a él por medio de otros sentidos, como el tacto y la audición, como veremos adelante con el ejemplo de la participación de Helen Keller en las clases de Martha Graham. Es verdad que también con la pintura tal fenómeno puede existir, un pintor ciego que utiliza las tintas y pinceles de acuerdo a lo que sus afectos sugieren.

No obstante, el pintor ciego no podría ver el resultado de sus manifestaciones sensibles como obra, aunque la pueda haber sentido en sí mismo al ejecutarla, mientras con la bailarina ciega, en ese caso, no hace diferencia ver o no el resultado de sus manifestaciones sensibles como obra, pues parece importar más la actitud del cuerpo

[337] Idem, p. 299.

[338] Ibídem.

como un todo implicado en tal acción.

Como ejemplo de esto, podemos mencionar la figura de César Delgado, un pintor ciego español, que perdió parcialmente la visión a los trece años de edad y completamente a los diecisiete años. En entrevista Delgado revela que su arte parte de un arte háptico, entendido como una forma de procesar la información a través de la percepción táctil y destaca que:

> Hay que establecer una estética háptica y olvidarse de asimilar el ojo a la mano. Un ciego de nacimiento jamás comprenderá la luz, ni la perspectiva, además, no le interesa; le importa sólo lo que toca, como lo toca y qué siente respecto de la textura, la temperatura, la viscosidad, la dureza, la forma, etc. Pero no le hables de que la nieve es blanca y la luz clara porque "¿tu codo o tu rodilla saben algo de claridad u oscuridad?"[339]

Además, podríamos mencionar la figura de Evgen Bavcar como un filósofo y fotógrafo ciego esloveno, cuya importancia para el tema es su forma de ampliar la percepción, fotografiando a partir de la imaginación. Su método utilizado es dejar la cámara en la altura de la boca y sacar la foto de acuerdo con las voces de los retratados o de los sonidos del paisaje. En sus palabras: "Disparo contra el tiempo. Soy el grado cero de la fotografía. Digamos que más que un fotógrafo soy un iconógrafo. He conocido a ciegos que también hacen fotografías, pero ninguno de una forma tan reflexiva como yo. Algunos, incluso, la realizan con la esperanza de volver a ver algún día"[340].

Con eso, el fotógrafo defiende que hay un nivel de la percepción alcanzado por el arte más allá de la tradición estética con una expectativa de perfección en los

[339] Entrevista disponible en: https://unojoparaelarte.wordpress.com/2015/04/16/arte-haptico-y-entrevista-al-artista-cesar-delgado/. Consultado el 22 de julio de 2020.

[340] Disponible en https://clubdefotografia.net/evgen-bavcar-el-fotografo-ciego/. Consultado el 22 de julio de 2020.

resultados, pero que incluye la reflexión sobre el hecho artístico, como una forma de cuestionar la realidad vivida o de completar la vivencia de una corporeidad situada, sea ella cual sea, pues tal hecho asume una diversidad al existir. "Yo fotografío lo que imagino, digamos que soy un poco como Don Quijote. Los originales están en mi cabeza. Se trata de la creación de una imagen mental, y de la huella física que mejor corresponde al trabajo de lo que es imaginado…"[341]

Sin querer comparar artes y atribuir juicios de valores de una frente a la otra, volvemos al tema de la danza, destacando que según nuestra comprensión, hay un estado de conexión con el mundo anterior al estatuto de los sentidos y que faltaría a nuestro filósofo un texto que lo analizara, pero que permite tal posibilidad a partir de sus propios estudios.

Sobre la idea de reversibilidad de los sentidos, podemos recuperar las contribuciones del pensamiento de Sheets-Johnston, importante teórica de la fenomenología de la danza, aunque no profundicemos, pero sí señalemos para acercarnos más al pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty. En ese punto, rescatamos la idea presentada por la autora americana sobre el problema del cuerpo por no verse bailando, a que María Carmen López- Sáenz contrapone a Merleau-Ponty en su artículo.

Según la autora del artículo, recuperando a Merleau-Ponty: "precisamente, si podemos hablar de una fenomenología de la danza es porque el sentido no tiene lugar en ella al margen de su aparecer y, por tanto, de su componente sensible. Esta correlación permite a la fenomenología evitar los dualismos espiritualistas y materialistas y no

[341] Ibídem.

reducirse ni a un construccionismo ni a un empirismo".[342]

Por otro lado, la autora se refiere a Sheets-Johnston con la idea de que el cuerpo humano debe ser analizado como objeto cultural y como un universal cultural. Todavía, con esa visión, termina por incurrir en un esencialismo del culturalismo, universalizando una reelaboración cultural de los fenómenos. La autora, como nosotros, se apoya más en la idea fenomenológica merleau-pontyana de que el cuerpo es interrelación entre naturaleza y cultura, cuya intencionalidad corporal motriz lo conduce.

De ahí que la motricidad sea el sentido de todas las significaciones, del punto de vista emocional, afectivo y simbólico. Sheets-Johnston considera la danza improvisada como "el paradigma de un pensar en movimiento", citando a Merleau-Ponty, con la idea de que la palabra ya es cuerpo. Así, entendemos que motricidad, lenguaje y libertad se asocian para pensar una fenomenología de la danza, sobre todo con la improvisación.

Hay una idea de reversibilidad en la propia noción de fenomenología de la danza, que se caracteriza por incluir también las pausas y vacíos que componen la expresión creativa, bien como la reversibilidad de los sentidos, como lo tangible y lo visible, en que Sheets-Johnston parece reducir la experiencia cinética a una idea de propiocepción, en el propio cuerpo. La autora del artículo y nosotros estaríamos más al lado de Merleau-Ponty nuevamente con la idea de reversibilidad como proyección en los movimientos ajenos y en dirección al mundo.

Esta reversibilidad potencial es la que Valéry y Merleau-Ponty reconocen entre el ojo y el espíritu […] Por su parte, Merleau-Ponty mantiene la reversibilidad entre la interioridad y la exterioridad de la carne y llega a asegurar que la mirada del espíritu, entendida como sublimación de la percepción muda y del habla, posibilita la reversibilidad –siempre inminente- entre el tocar y el ver […] En base a esa

[342] LOPEZ-SÁENZ, María del Carmen. "Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets Johnston". En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 2018, p. 470.

reversibilidad carnal […] no compartimos la idea de Sheets-Johnston de que los danzantes dancen y la audiencia los perciba danzando. Esta no se limita a empatizar estáticamente con quienes danzan, sino que se mueve y emociona con ellos.[343]

La autora afirma que la duplicación de las sensaciones en el verse viendo o en el tocarse tocando proviene de una reflexividad más corporal que intelectual. Así, esa reflexividad no está mediada por la reflexión analítica, sino por una capa originaria del sentir en la que se vive la unidad del sujeto y del objeto.

Vivir el movimiento de nuestro cuerpo no solo es experimentar cinestesias, sino relacionarnos con los múltiples niveles de un mundo que es visible y tangible que se expresa en mí tanto como yo en él; además, es dirigirse a otros y otras que son videntes y motrices, como yo. La fenomenología describe esta experiencia del movimiento que acontece cuando el danzante intuye su obra en su propio hacerse.[344]

El fenómeno dancístico, por tanto, no solo es una experiencia individual, sino intersubjetiva, que acontece en el mundo, en sus infinitos modos de darse. Dicha experiencia no se da en una conciencia de moverse, sino en una experiencia vivida en primera (danzante/bailarina) y tercera persona (espectador), un diálogo entre ellas, "porque la danza es tensión análoga a la que existe entre filosofía y no filosofía […] Danzar no es, por tanto, una simple expresión del danzante, sino una dinámica de configuración del ser en el mundo con otros"[345].

Volviendo al tema merleau-pontyano de la pintura, reconocemos la importancia de esos textos de la década de 50, por desarrollar los aspectos ya presentados en la *Fenomenología de la percepción* en lo que respecta al tema de la actitud perceptiva, de la inmersión sensible del cuerpo al mundo que garantiza la expresión por la renovación

[343] Idem, p. 466, 467.

[344] Idem, p. 479.

[345] Ibídem.

constante de significaciones. En esos textos, el filósofo lleva al extremo el hecho de que esa renovación de significaciones es la de la propia visibilidad, de la mirada en dirección al mundo siempre haciéndose, lo que va a suceder en una ontología.

Según Müller-Granzotto, en *La duda de Cézanne*, Merleau-Ponty trata del mundo cultural y de la experiencia creadora, no reduciéndolos al mundo de la percepción, al mundo estrictamente sensible, que torna pasiva la expresividad del cuerpo delante del mundo. Con su recuperación pictórica de la expresividad de la naturaleza, la creación es *a posteriori*, pues acontece en la obra y está siempre a interrogar sus sentidos.

Se trata de realizar en los cuadros el mismo misterio de la percepción, pero no para comprenderlo sino para "desarrollarlo por otros medios, junto a la obra pictórica"[346]. De ese modo, se entiende expresión y creación juntas, porque derivan tanto de los materiales pictóricos como de los dispositivos anatómicos del cuerpo y de las vivencias temporales, según el autor, lo que se aplica perfectamente al que defendemos respeto a la danza. Así, "la expresión no es una operación deliberada. Ella es un efecto que, al mismo tiempo en que se apoya en una acción, no se reduce a ella"[347].

Sobre ese aspecto de la expresión, que tiene en vista el papel de la visión en el espacio pictórico, Iraquitan Caminha y Gisele Cândido tienen otras contribuciones relevantes. Caminha enfoca en la importancia del período intermedio de la obra de Merleau-Ponty. Él evidencia que el interés de Merleau-Ponty por la pintura deriva de la necesidad de profundizar el problema de la percepción. La cuestión es "abordar la

[346] MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José. "Típica ou criação: o problema da universalidade à luz da teoria merleau-pontyana da expressão". En: GONÇALVES, Anderson (VVAA). *Questões de filosofia contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial, 2006, p.163. (traducción nuestra).

[347] Idem, p. 164.

visión ella misma constituyéndose como visión”[348].

Lo visible vivido por la pintura es el propio percibido y lo que ella capta es la revelación misma del aparecer en su espontaneidad, una “ontogénesis de la visión”. El visible no es más responsable por determinar la existencia de un mundo transparente, como en la *Dióptrica* de Descartes, en que es el sujeto pensante quien ve, sino que el visible es habitado por el sujeto que ve. Según Caminha, hay una nueva expresividad puesta por el devenir visible del mundo percibido:

> [...] lo que nos interesa, al tratar de la expresividad del fenómeno perceptivo, es el sentido del devenir visible de lo que vemos como manifestación irrecusable de nuestra comunicación con el mundo. La arquitectura del cuadro no es nada sino el proceso de estructuración efectuada por los toques del pintor, o sea, el aparecer del percibido como la expresión del paisaje en la tela.[349]

Cândido, a su vez, retoma la discusión de Merleau-Ponty sobre la pintura en *El ojo y el espíritu*, apuntando el aspecto cultural que puede en ello ser destacado. La pintura asume una participación originaria con el mundo, al contrario del “pensamiento de sobrevuelo” que es característica del discurso científico. Ella afirma que hay un “término medio” en la forma como el pintor se involucra con el mundo, pues hay una pre-cultura en la pintura, en el sentido de ser una práctica inocente, anterior a lo que puede ser dicho, y una cultura, en sentido del suelo que comparten los diferentes modos de expresión: “[...] esa capacidad del pintor de retomar la cultura y, al querer ir más lejos, tener que regresar al mundo de sentido bruto para reformular sus adquisiciones, y así, de hecho, ir más allá de lo que ya estaba construido, en fin, esas operaciones pueden

[348] CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. “Paisagem e pintura: arte e visibilidade em Merleau-Ponty”. En. VALVERDE, Monclar. (org). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008, p. 201. (traducción nuestra).

[349] Idem, p. 210.

secretar ejemplarmente la manera como la cultura se fundamenta”[350].

En esa relación ambigua, se destaca el lazo entre cuerpo, movimiento, visión y visible, que la pintura implica y que constituye el conocimiento, cuya origen no está en el intelecto, sino en el cuerpo operante, como “un enredar entre movimiento, cuerpo, visión y mundo”[351]. La relación de la visión y de lo visible es operada como la relación del yo y del otro, en la imbricación entre cuerpo y mundo, en el movimiento de uno a otro. El enigma del cuerpo es lo mismo que el de la pintura: encontrar la visibilidad originaria en el mundo, no como función del ojo como órgano de visión, sino a través del ojo sensibilizado por el impacto del mundo. Tal visión originaria tiene alcance ontológico y garantiza un conocimiento silencioso.

Aunque la investigadora, en ese punto, se refiere más al análisis ontológico de la visión, considerando el juego de lo visible y de lo invisible y la imbricación de la carne que, de hecho, ya es tematizada en *El ojo y el espíritu*, reconocemos que el desarrollo de ese aspecto se da en *Lo visible y lo invisible* que trataremos adelante, todavía sin profundizar. En este punto queremos comprender el papel originario de la visión para pensar la expresividad artística de la pintura de que trata Merleau-Ponty, en la cual los sentidos están involucrados en la percepción y en la creación del artista.

De ese modo, entendemos que la comentadora ha tratado como una paradoja la tensión entre la dimensión pre-cultural del acto inaugural de la visión y su expresión cultural, derivada de la necesidad que el pintor tiene de ir más allá. Todavía, ella aclara que el hecho es que eso acontece simultáneamente, pues el pintor no sale de un mundo natural para crear, él crea en el propio movimiento de la naturaleza, que es la

---

[350] CÂNDIDO, Gisele Batista. “A pintura e o fundamental da cultura: algumas revelações da pintura em *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty”. En. PINTO, Débora Morato. (VVAA). *Ensaios sobre filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 160. (traducción nuestra).

[351] Idem, p. 162.

implicación del cuerpo y del mundo.

Una vez más nos conviene tratar de ese aspecto del análisis merleau-pontyano de la pintura en comparación a la danza. Si hay, en esa filosofía, la defensa de una simultaneidad entre visión y visible, por la actuación del cuerpo en un mundo de cultura, lo mismo se da con el arte de bailar y, quizás, de forma más contundente, conforme ya hemos señalado. Porque con la danza, se puede notar esa respuesta a un acceso simultaneo y espontaneo al mundo con todo el cuerpo, en todos los sentidos, no solo la visión, donde se podría tratar, en vez de una simultaneidad entre visión y visible, una simultaneidad entre movimiento y movido, más allá de los pasos de una bailarina, sino antes, como gestos de un ser.

Aunque en nuestro filósofo el tema de la visión ya adquiere una interpretación más allá de simple sentido con una idea biológica, alargando al dominio existencial de tal sentido, todavía, por tal énfasis, podríamos afirmar que le faltaría explorar la simultaneidad de todos los sentidos, la aportación de la visión a todo el cuerpo, cuerpo vivo, cuerpo propio y actuante, que ve, toca, escucha, siente, se mueve, todo al mismo tiempo. Tal efecto ontológicamente sinestésico se nota con vigor en la danza tal como defendemos con la improvisación, una danza libre y autentica.

Todavía la aportación de Merleau-Ponty sobre ese aspecto primordial de la visión ya contiene en sí una semilla sinestésica por el contacto genuino y completo del cuerpo con el mundo, envuelto en sus vivencias. Así, seguimos con las contribuciones de los comentadores del filósofo en este punto. Según Furlan describe, ya en la *Fenomenología de la percepción* la tarea merleau-pontiana consistía en describir un "*logos* del mundo estético", por la vía corporal que condiciona toda la experiencia y actividad del cuerpo como "centro anónimo de convergencia de la percepción del

mundo”[352].

El hecho es que ese cuerpo tiene el poder de investigar el mundo de forma implícita y ambigua, conforme él resalta, ya que el acto perceptivo varía en el enfoque que direcciona a las cosas percibidas. El tema de la pintura en los textos posteriores al de la fenomenología, entonces, reflexiona sobre el sentido de la visibilidad primordial. “En vez de preguntar como la luz actúa sobre los ojos, se trata, antes, de saber como ella se muestra y se abre para un mundo”[353].

> En esos términos, la visibilidad es el propio acceso sensible al mundo y la expresión artística busca captar eso de forma primordial. Se nota, de tal modo, la reversibilidad de la mirada, la implicación entre vidente y visible que celebra el propio enigma de la expresión, en la estructura del cuerpo que ve y es visto, al mismo tiempo.

Con la danza, podríamos añadir que el enigma de la expresión se refiere al cuerpo que se mueve y es movido, la simultaneidad del movimiento como acceso primordial al mundo. También hay un enigma en la danza tal como defendemos que consiste en comprender la vida misma como un baile, por los movimientos naturales del cuerpo en el mundo y, además, contar con el poder de convertir gestos naturales en gestos artísticos, enseñar lo que se mueve en la vida como arte.

Moutinho, a su vez, es otro autor que reflexiona sobre la relación entre arte y ontología en la obra de Merleau-Ponty y comenta que en el “*logos* del mundo estético” no existen juicios predicativos, sino una experiencia originaria del mundo, “mundo sensible de mi experiencia, muda y discursiva, mía y de los otros, articuladas por una rede intencional anterior a todo acto. El sentido allí notado no es aquello que un sujeto

[352] FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. “Arte em Merleau-Ponty”. En: *Revista Natureza Humana*. São Paulo, jan/jun 2005, vol. 7, nº 1, p. 60. (traducción nuestra).

[353] Idem, p. 79.

transcendental configura: él es inmanente al sensible”[354]

De esa forma, el comentador destaca que la expresión estética posee una significación que exige una exhibición, por la propia vía corporal de la aprensión sensible del mundo, no de representación intelectiva. Es a las relaciones entre vidente y visible que tal expresión se refiere, conforme revela citando la pintura de Cézanne. Hay un “descentramiento del artista: el pintor es aquello que empieza por contemplar el espectáculo del mundo, pero a la fuerza de contemplarlo, es el espectáculo que empieza a organizarse por sí mismo delante de él: Cézanne no piensa en el paisaje, sino, como él mismo dice, es el paisaje que se piensa en él; entre él y lo visible, las relaciones se invierten”[355].

En ese punto, la conexión con nuestro tema de la danza se acerca, por la idea de espectáculo. Un espectáculo de danza ya empieza en el espectáculo de la vida misma, el espectáculo de despertar cada día con las tareas y decisiones a cumplir, es ese el baile primero, compuesto de los movimientos genuinos, espontáneos y primordiales.

De otro lado, Monclar Valverde tematiza la existencia de una experiencia estética en Merleau-Ponty. Históricamente, admite que no hay una estética merleau- pontyana, todavía se puede llegar a su problemática a través de las nociones de percepción y expresión. La estética remite al poder de percibir, según la experiencia sensible, no como una categoría del entendimiento, una condición de posibilidad *a priori* que da a conocer, como en la primera crítica kantiana. Al contrario, se trata de una experiencia que atribuye sentido en la existencia y revela una racionalidad estética, por detrás de las formas de la cultura y de la propia conciencia:

---

[354] MOUTINHO, Luis Damon Santos. “Ontologia e artes em Merleau-Ponty”. En. *Revista de Filosofía Aurora*, Curitiba, v. 22, n. 31, jul/dez 2010, p. 486. (traducción nuestra).

[355] Idem, p. 488.

La capacidad expresiva de un sujeto sólo es adquirida y desarrollada a través de la comunicación y representa una cara de las estructuras de comprensión que lo vinculan al mundo, a través de la experiencia. Más allá de eso, como aquella repetida modulación de la expresión, que caracteriza el estilo como 'deformación coherente', opera a partir de una gestualidad anónima, que remete a la condición intercorpórea de la existencia, se refuerza la idea de que la experiencia sensible es la base de toda experiencia estética y la condición de la propia experiencia artística"[356].

La expresión, en ese sentido, carga una gestualidad anónima, de modo que el cuerpo dotado de percepción vive en conexión con una intercorporeidad en la existencia. La percepción surge como un tipo de actividad anónima, como "una agencia corporal, una performance, un comportamiento que, más que representar el mundo, exprime el movimiento por lo cual nosotros lo habitamos"[357].

El cuerpo también es fundamental porque habita el mundo en actitud y la experiencia, entonces, es un acontecimiento, es vivida dinámicamente a través del cuerpo. Tal vivencia es la apertura a un *logos* estético que es histórico e intersubjetivo, porque se hace en la cultura. Con ese comentador también notamos la proximidad a nuestro tema de la danza, por sus nociones de performance y dinamismo, propios de nuestro arte en cuestión.

Volviendo a las contribuciones con el tema de la pintura, Merleau-Ponty reflexiona sobre la expresión originaria que la visión asume en la creación artística. De ese modo, entendemos que el cuerpo comprende y expresa el mismo medio sensible natural y cultural, o sea, él ve y crea en el mismo mundo. Eso implica que hay un lazo entre creación y fruición, "caracterizando plenamente el movimiento de inmersión y

[356] VALVERDE, Monclar. "Forma e instituição: experiência estética e sensibilidade histórica em Merleau-Ponty". En. VALVERDE, Monclar. (org). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008, p. 168. (traducción nuestra).

[357] Idem, p. 171.

proyección del sujeto en relación a su mundo”[358].

Escoubas, a la vez, destaca que la propia raíz de la palabra estética: sensación, se relaciona con el primado del cuerpo en la obra de Merleau-Ponty. Tal cuerpo es ambiguo, es aquello que percibe y es percibido, de modo que la obra de arte se relaciona a la fenomenología por entender el fenómeno estético como exposición del modo mismo de aparecer, que implica en el modo mismo de ser. El arte, entonces, es sensible, teniendo la misma forma que el cuerpo, cuerpo operante y actual que proporciona la comprensión de que existe un entrelazamiento de visión y movimiento, pues lo que el cuerpo vive y crea es a partir del movimiento existencial y perceptivo que ejecuta en el mundo. Aquí también se hace más evidente la relación entre movimiento, expresión y estética, que destacamos con el tema de la danza, arte del movimiento por excelencia.

De tal modo, la constitución de sentidos se da en la propia manifestación, sea corporal, sea artística, por la vía natural de la percepción y por la vía simbólica del arte, pero en el sentido de que ambas se implican, pues la percepción es también simbólica, también está inmersa en un campo de cultura. Así, el arte es también natural, por referirse a la necesidad del artista de exponer su percepción del mundo de forma creativa, pues el mundo exige esa creación, ella no es un acto puramente volitivo.

La autora comenta: “la percepción y la expresión se implican mutuamente: toda percepción es expresión, toda expresión es percepción”[359]. El arte, en esa perspectiva, es fenómeno, pues trata de presentar los modos de aparecer y la relación entre fenomenología y estética es íntima, por la propia estructura sensible del cuerpo.

Es pertinente destacar aún el rumbo ontológico de tales aspectos en *El filósofo y*

---

[358] Idem, p. 182.

[359] ESCOUBAS, Eliane. “*Alguns temas da estética francesa contemporânea*”. Disponible en: http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_21_14_eliane_escoubas.pdf. Consultado el 15 de mayo de 2015, p. 221 (traducción nuestra).

*su sombra*, en que Merleau-Ponty trata de una rehabilitación ontológica de lo sensible, el carácter expresivo de la "intercorporeidad", conforme podemos inferir. En esa obra, él afirma que hay un sentido entre el significante y el significado, como Husserl ya afirmaba con la noción de trascendencia inmanente, pues el cuerpo y el mundo sólo son primordiales si se considera que el movimiento de un entrar en sí es simultáneo a un salir de sí.

Se trata de la propia situación del ser y no de la afirmación de una naturaleza o de un espíritu absoluto. Es una fe primordial que pasa a ser tematizada, el inicio siempre continuado, la relación de la conciencia y de los actos intencionales. "El hecho es que las más célebres descripciones de la fenomenología toman un rumbo que no es el de una 'filosofía del espíritu'"[360]. Así, se Husserl dice que el mundo fenomenológico comienza en la actitud natural, eso no significa un naturalismo que se contrapone al espíritu, que sea la vía de la naturaleza de las cosas, pero un natural que es trascendental, la realidad del cuerpo que es pre-teorética y se ultrapasa a sí misma.

Merleau-Ponty considera un cambio fundamental en la intencionalidad, que apunta para una ontología, pues la constitución es asumida como pre-teorética, sin dejar huellas de cualquier *a priori* fuera de la existencia en acto. Es en un "impensado" de Husserl que el filósofo en cuestión pretende avanzar, reconociendo que "en ese nivel aún hay tramas de hilos intencionales alrededor de ciertos lazos que les comandan, pero la serie de las 'retrotransferencias' que nos llevan siempre a lo más profundo no podría terminar en la pose intelectual de un *noema*: hay una secuencia ordenada de rutas, pero sin inicio y sin final"[361]

[360] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O filósofo e sua sombra*. En. Textos escolhidos. Col: Os pensadores. Vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 433. (traducción nuestra).

[361] Idem, p. 436.

Una rehabilitación ontológica del sensible es proferida en esos términos, en el reconocimiento de que hay algo entre el cuerpo y la cosa que es esa relación en el mundo visible, pues:

[...] es necesario que mi cuerpo esté detenido en el mundo visible: su poder adviene, justamente, de ocupar un lugar donde él ve. El cuerpo es, pues, una cosa, pero una cosa donde vivo. Si se quiere, está del lado del sujeto, pero, no es ajeno a la localidad de las cosas. Su relación con ellas es la relación del aquí absoluto con el allí, del origen de las distancias con la distancia. Mi cuerpo es el campo donde se ubican mis poderes perceptivos.[362]

Por lo tanto, es sobre el vínculo del cuerpo con las cosas donde debe estar la atención, constituyendo una imbricación corpórea, como la mano derecha cuando toca la mano izquierda y no se sabe quién es lo tocante y quién es lo tocado. El cuerpo es "cosa sintiente", "sujeto-objeto". Del mismo modo como el cuerpo se abre en la medida en que abraza el mundo, el mundo se abre en la medida en que es recorrido por el cuerpo. Las capas dichas del sujeto y del objeto se mezclan tanto en uno como en otro, pues el cuerpo tiene aspectos de las cosas y las cosas tienen aspectos del cuerpo, hay una "*lacis*" entre ellos, como Marilena Chauí describe:

El artista, como el filósofo, nunca está en el centro de sí mismo, están siempre fuera de sí, involucrados por la miseria empírica del mundo y por el mundo que deben realizar y revelar por la obra. Siempre han de dudar de los resultados, pues solamente el reconocimiento de los otros confiere valor a la obra. Por eso interrogan el mundo, a sí mismos, su propio trabajo, no pudiendo parar de pintar, componer, bailar, escribir. Su obra es interminable porque nunca abandonamos nuestra vida y el mundo, nunca vemos la idea, el sentido y la libertad cara a cara [...] La filosofía de la visión y del movimiento está por ser hecha y sólo lo será cuando el filósofo llevar en serio la afirmación del artista de que piensa como pintura o escultura o danza.[363]

---

[362] Idem, p. 437.

[363] CHAUÍ, Marilena. "Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia". En: NOVAES, Adauto. (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 481, 486. (traducción nuestra).

Con esa comentadora, aparece el tema de la danza, haciendo evidente la relación entre una comprensión ontológica de la sensibilidad y la expresión con tal arte. Pues el propio movimiento de simultaneidad entre cuerpo y mundo es lo manifiesto por la danza. Quien baila presenta su movimiento de vida al otro. Hay ahí una elección y estilo aplicado que se refiere a la propia historia vivida, de acuerdo a sus contextos y estímulos.

Esa es la reflexión abajo de la reflexión, la reflexión originaria quepone el conocimiento y describe el pasaje de la filosofía de la conciencia para laontología del sensible, pues "el conocimiento entero y el pensamiento objetivo entero viven de un hecho inaugural cuya expresión es: sentí"[364]. Tal reflexión es la intencionalidad como una transición del sujeto carnal, no como pura ligación o conexión del espíritu a los objetos, pero como movimiento de esa experiencia inaugural de entrecruzamiento. La intercorporeidad revela una co-presencia, una co-existencia, ya que el otro es percibido primeramente como una sensibilidad y después como un hombre y un otro pensamiento, o sea, él sólo piensa como proceso de los acontecimientos corporales dinámicos, no como un pensamiento cerrado en sí. Es exactamente ese el enigma del cuerpo, su dimensión reflexiva antes de la reflexión.

Mi mundo percibido, las cosas entreabiertas delante de mí, en su espesura, por provenir de más de un sujeto sensible con "estados de conciencia", tienen derecho a más testigos además de mí. Un comportamiento que se dibuja en ese mundo que ya me ultrapasa, es solamente una dimensión en el ser primordial, que comporta todas las dimensiones... Trata siempre de co-percepción. Veo que aquel hombre ve, como toco mi mano izquierda que está tocando la derecha.[365]

El problema de la constitución lleva, inevitablemente, al problema de lo sensible

[364] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O filósofo e sua sombra*. En. Textos escolhidos. Col: Os pensadores. Vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 438. (traducción nuestra).

[365] Idem, p. 441.

y de la encarnación del cuerpo, situando la cuestión en un doble sentido: "analítica de las esencias" y "analítica de las existencias", en que espíritu y naturaleza están en la misma relación de inmanencia y transcendencia, o sea, se mezclan uno en el otro. Uno no es sin el otro, son correlativos del mismo mundo sensible, pues lo originario es el propio mundo de la vida.

Esa es la forma del "ser bruto", inaugurada por Husserl, que se presenta de un modo negativo como dimensión fundamental del ser, pues la originalidad de la relación corpórea no es vista por completo, no está terminada en el visible que se presenta, no es cerrada en un todo que se muestra entero, sino que es también sus dimensiones, "es hecho también de todo lo que en ellas se dibuja, incluso en el vacio de los intervalos, de todo lo que en ellas deja rastro, de todo lo que en ellas figura, incluso a título de desvío y como una cierta ausencia"[366].

Es lo pre-objetivo que hace posible la intersubjetividad, por eso el Ser Bruto es una tercera dimensión del cuerpo, antes de la objetividad y de la subjetividad. La intercorporeidad carnal es esa anticipación y habita el "*logos* del mundo estético":

> La objetividad lógica se deriva de la inter-subjetividad carnal con la condición de que esa haya sido olvidada como tal, olvido producido por ella propia al caminar rumbo a la objetividad lógica. Las fuerzas del campo constitutivo no van, pues, en un único sentido. Vuelven contra sí mismas: la intercorporeidad se ultrapasa y, finalmente, se ignora a sí misma como intercorporeidad. Mueve y transforma su situación de partida y la espiral de la constitución no puede más ser encontrada ni en su inicio ni en su final.[367]

Algunos estudiosos franceses escriben sobre el pasaje del carácter fenomenológico al carácter ontológico en el tema de la expresión. Taminiaux aborda la relación entre experiencia, expresión y forma en el itinerario de Merleau-Ponty. Para él,

[366] Idem, p. 442.

[367] Idem, p. 443.

el filósofo hereda de Husserl la tarea fenomenológica de mirar la tensión de las relaciones entre las cosas, cuyo problema consiste en la relación misma. Todavía, en Husserl, la expresión es enraizada por el "yo pienso cartesiano", es fiel a una idealidad, de modo que la expresión pasa a tratar de la "vida solitaria del alma".

El autor destaca que, para Merleau-Ponty, el cuerpo, el gesto y la vida silenciosa revelan una instancia inicial del sentido que deriva de las relaciones exteriores del cuerpo en el mundo y no de la interiorización del sujeto, de la pura reducción del índice, ya que el autor también revela que junto a la reducción del índice, otras reducciones son realizadas, la del cuerpo, del otro y de la "temporalización".

Todavía, asumiendo el vocabulario fenomenológico husserliano, Merleau-Ponty realiza un positivismo en su fenomenología, según el comentador, de modo que oscila de una visión positivista a una visión artística de la relación entre experiencia y expresión en su obra. Primeramente él trata de una conciencia irreflexiva y pre-expresiva, en que la experiencia precede la expresión y lo percibido precede el lenguaje.

Con el desarrollo de su obra, Merleau-Ponty pasa a tratar de una significación que no es anterior a la expresión, una reducción que es ella misma producción de significación y afirma que no hay experiencia de la significación sin producción en la expresión misma. Hay, entonces, la comprensión de que el sentido vive en el silencio de la conciencia ante predicativa y, después, la comprensión de que el silencio del *Lebenswelt* y la expresión se unen uno al otro.

El autor aclara ese pasaje determinándolo como pasaje de la fenomenología a la ontología, de la idea de que "soy vidente en la medida en que puedo proyectar mi cuerpo en el mundo"[368] a la idea de que "mi cuerpo solamente ve cuando él mismo parte

[368] TAMINIAUX, Jacques. *Le regard et l'excédent*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1977, p. 110. (traducción nuestra).

del visible”[369].

Por otro lado, Bimbenet destaca la imbricación entre naturaleza y humanidad en el movimiento de existencia en el pensamiento de Merleau-Ponty como un tema antropológico. Él considera que para el filósofo el propio cuidado físico es un medio de práctica, de comportamiento, de apertura intencional al mundo. Hay en esa relación un movimiento natural, de la vida pre-personal, como el sístole y el diástole, una sensibilidad del cuerpo siempre ya dada, pero al mismo tiempo, nunca garantizada, recomenzada a cada percepción, como una inherencia histórica de la subjetividad. Existe una motivación que impulsa el fenómeno, pero no en el sentido de una causa, pues la solicitud es anterior a la propia conciencia.

De ese modo, para el comentador, el fondo de una historicidad en el fenómeno de la expresión revela su aspecto ontológico, pasando de la propia noción de un ser expresivo a un ser histórico, que incluye la problemática de una “transtemporalidad”, por la vía de la institución. Ese aspecto más ontológico en la descripción de la expresión involucra aún la cuestión artística. Es como si la potencia creadora presente en el arte impulsase toda la realidad humana, en sus relaciones culturales, es decir, en la comunicación de las conciencias.

La potencia expresiva es asociada a la necesidad de creación humana, a la voz dada a la experiencia muda del mundo y la paradoja de la expresión figura el pasaje del silencio inaugural al acto de expresión. Bimbenet confiere aún el papel de una teleología a la expresión, de un poder que no aparece al hombre, de un “humanismo del hombre inacabado” [370]

---

[369] Ibídem.

[370] BIMBENET, Etienne. *Nature et humanité*. Sorbonne: J. Vrin, 2004, p. 218. (traducción nuestra).

Saint-Aubert, a su vez, comenta sobre el inédito de Merleau-Ponty, *El mundo sensible y el mundo de la expresión* y revela haber una insuficiencia en la *Fenomenología de la percepción*, en que es necesario rever la noción de conciencia y la vía perceptiva como vía expresiva. Según el comentador, profundizar el análisis del mundo percibido ya supone la función expresiva y se trata siempre de una circularidad entre conciencia y movimiento, percepción y expresión. Hay una dimensión motriz de toda expresión y una dimensión expresiva de toda percepción. Tal circularidad se refiere a la propia conciencia del cambio, de modo que "nosotros no percibimos la profundidad, nosotros vemos en profundidad"[371]. La profundidad tiene una temporalidad compleja que imbrica percepción y motricidad.

El mundo percibido tiene huecos. "Ni voluntad ni representación, la visión en profundidad nace de un diálogo entre la pasividad de nuestra carne y la negatividad del mundo"[372]. La complejidad de la relación entre actividad y pasividad revela el cuerpo como potencia de expresión y la visión en profundidad remite a un régimen motor e imaginario. Otra vez, el tema de la danza se hace en evidente conexión, por la reflexión de la relación entre percepción y expresión llegar a la relación entre visión y movimiento. Hay un baile proprio de la forma autentica de existir.

El estudioso se refiere, además, a la expresión como proyección antropológica, pues hay un *empiétement*, una mezcla, cuya "conciencia del movimiento es siempre aquella de un sujeto ocupado por un cuerpo en el ser"[373]. La percepción del movimiento es ella misma motriz. Es aún la relación de la percepción con la "impercepción" que

---

[371] SAINT-AUBERT, Emmanuel de. "Conscience et expression chez Merleau-Ponty". En. *Chiasmi international*. Milano: Mimesis, 2008, p. 91 (traducción nuestra).

[372] Idem, p. 92.

[373] Idem, p. 95.

determina el aspecto ontológico de la expresión, cuya conciencia encuentra al ser a través de sus vacios. Si la percepción se da en la distancia, el vacío mismo es expresivo, pues es por la intencionalidad corporal que "el mundo percibido 'me habla', 'me solicita', despierta en mí una complicidad"[374]. Son las relaciones renovadas de la expresión con el mundo percibido, más allá de una pura inherencia.

Stefan Kristensen aborda la cuestión de la fe perceptiva y de la fe expresiva a fin de marcar un pasaje ontológico en la obra merleau-pontyana con el tema del lenguaje. Al discutir sobre "el cuerpo como expresión y el lenguaje" en la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty somete el lenguaje al sentido percibido y, según la autora, en los años 50 es que el "sentido lenguajero" será verdaderamente tematizado. Ella afirma haber límites en la fase fenomenológica del filósofo, pues él parte de la extensión de la noción de fe perceptiva en el dominio de la expresión.

Un aspecto interesante que la autora destaca aún en el tema fenomenológico de la expresión, es la percepción como hermenéutica, el papel del cuerpo como potencia de expresión, que despierta el ser de la cosa, y el ser de la cosa que despierta el ser para el cuerpo. Eso es el milagro de la expresión, esa dimensión abierta de la significación que forma el campo perceptivo y la intersubjetividad.

Con relación a ese último tema, la comentadora destaca que en los años 50 se gana notoriedad. No se trata más de la ciencia objetiva del lenguaje, sino de una fenomenología del hablar, que deriva de una historia de la lengua. Es a una potencia "hablante", entonces, que el sentido lenguajero remite, a una mediación entre la intención muda y las palabras. La expresión comporta un excedente de significaciones.

Así, aunque la discusión sobre ese pasaje de la fenomenología a la ontología en el tema de la expresión, por la insuficiencia de la primera, involucra otros temas

[374] Idem, p. 100.

conforme visto en los textos de esos autores citados, como el del lenguaje y de la historia, destacamos que esos temas se unen en ese primer aspecto que tratamos de discutir en nuestro trabajo. Se trata del aspecto del cuerpo como expresión, porque el propio cuerpo ya conlleva la potencia de comunicación e inscripción en un medio cultural, permitiendo entender el arte de la danza como expresión autentica y original, por ser el arte del cuerpo hecho directamente en él.

Finalizamos la discusión de tal pasaje de la fenomenología referido a la ontología con el comentario de Renaud Barbaras, que señala que son complejos los temas que suponen el entrecruzamiento en el pensamiento de Merleau-Ponty, dificultando incluso la demarcación exacta de tales pasajes metodológicos. Él discute el problema de la expresión y empieza por investigar que el mundo percibido tiene idealizaciones y necesita ser repensado, no como lugar del nacimiento, que implica una teleología, una fuente de la verdad.

Es el cuerpo mismo que debe ser entendido como la potencia infinita de significar a partir del fenómeno de la expresión, como el rastro de una existencia y no más como sujeto de la receptividad sensorial, según el comentador. El cuerpo como expresión revela la implicación entre el mundo natural y cultural.

Todavía, según Barbaras, hay en el tema de esa implicación una concepción naturalista y que después de 1945 es que lo percibido pasa a ser el lugar de la racionalidad, con un destaque de que no existe saber sin inscripción sensible. La expresión comporta, entonces, una buena ambigüedad, mismo en la fenomenología, pues, aunque Barbaras considere haber allí un naturalismo, la relación entre naturaleza y cultura es dada en términos de espontaneidad y, en eso, ya reside una ontología en semilla, según el propio comentador reconoce.

A partir de la lectura de esos comentadores entendemos la expresión artística

como una dimensión de la expresión proveniente del propio motivo corporal, de la propia forma de ser en el mundo. Crear, así como hablar y percibir vienen de esa simultaneidad, de ese acceso sensible de uno a otro y no de una manifestación de sentidos posterior a la vivencia, que sería la vía de la representación. El arte, la danza, en el caso de lo que aquí destacamos, es, entonces, existencial y la expresión, en todos sus modos, es la manifestación de esa existencia, la exposición de los sentidos asignados por tal inherencia sensible del cuerpo al mundo.

En su obra póstuma e inacabada, *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty realiza un despliegue de la noción de expresión. Él lo hace revisando el camino de la interrogación filosófica con relación a la fe perceptiva y revela que se trata de una fe común al hombre natural y al filósofo, digna de opiniones mudas, implícitas en nuestra vida: "vemos las cosas mismas, el mundo es lo que vemos"[375]. Las propias cosas llevan a la expresión y ganan un sentido ontológico, el sentido de ser en el mundo. Sin embargo, eso no se da de antemano, las cosas no se destacan del vacío para aparecer claramente, sino que ellas mismas tienen cierto vacío: "la filosofía no se instala en el orden de lo dicho o de lo escrito, como lo lógico en el enunciado [...] son las propias cosas, desde el fondo de su silencio, las que desean conducir hasta la expresión"[376].

Hay un alargamiento del ser en sí, una superación de la creencia ingenua de que la existencia del mundo puede ser cuestionada, como en el argumento cartesiano del sueño. Se difiere sueño y vigilia de forma absoluta, como si no fuesen complementares en el medio de las experiencias vividas. Se olvida que la cuestión de la falsedad sólo se sitúa sobre un fondo de verdad.

[375] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 15. (traducción nuestra).

[376] Idem, p. 16.

Lo que nos importa es precisamente saber el sentido de ser en el mundo; a ese propósito nada debemos presuponer, ni la idea ingenua del ser en sí, ni la idea similar de un ser de representación, de un ser para la conciencia, de un ser para el hombre: todas esas son nociones que debemos repensar a respeto de nuestra experiencia del mundo, al mismo tiempo que pensamos el ser del mundo. Nos vale reformular los argumentos escépticos fuera de todo prejuicio ontológico, justamente para sabernos lo que es ser-mundo, el ser-cosa, el ser imaginario y el ser consciente.[377]

En ese sentido, la percepción está en el cuerpo como cosa en el mundo, lo que garantiza un mundo sensible común a todos y que configura la intersubjetividad como "dimensión de una vida generalizada que entró en la mía"[378], pero que no resuelve la paradoja de la percepción interna, la fe perceptiva. Esa contiene equívocos, porque confunde la percepción con el pensamiento de percibir.

Así, una "conversión reflexionante" establece la relación entre la percepción y la reflexión, pero no como análisis reflexivo, que sería capaz de mantener la paradoja, y sí como vínculo, reciprocidad de la reflexión y lo irreflexivo, ligazón pre-lógica. "No se trata de poner la fe perceptiva en el lugar de la reflexión, sino, al contrario, de abrazar la situación total que comporta el reenvío de una a otra"[379]. Todavía, la "filosofía reflexionante", en esos términos, también tiene sus límites, pues integra el ser y las razones del ser de antemano, transformando la apertura del mundo en consentimiento de sí a sí.

Es necesario, por lo tanto, tomar otro punto de partida, según él comenta: "para darme cuenta de lo sea ver y sentir debo suspender el ver y el sentir en lo visible, circunscribiendo, anterior a ellos mismos, un dominio que no ocupan y a partir del cual

[377] Idem, p. 18.

[378] Idem, p. 22.

[379] Idem, p. 43.

se tornan comprensibles según su sentido y su esencia".[380]

Es necesario pensar la reflexión en su acto inaugural, en un doble juego, yendo más allá de su evidencia aparente. Es el pasaje a la discusión de la interrogación como dialéctica y de la fe perceptiva como negatividad. De ese modo es que se puede pensar el ser como "ser bruto", en esa negatividad que no es vacio. Es el pensamiento del negativo que satisface la tercera exigencia de la fe perceptiva, en que no hay sino el ser.

En la fe perceptiva positiva, al contrario, había el mundo como totalidad confusa y en la reflexión, el mundo como conjunto de conciencias paralelas. La cuestión ahora es considerar que: "la 'nega-intuición' de la nada es la actitud filosófica que pone la reflexión y la espontaneidad en una especie de equivalencia"[381]. Todavía, hay una cohesión entre el ser y la nada, de modo que la nada no conserva más una distinción absoluta al ser, en que la dialéctica reposa en la ambivalencia. Tanto la pura nada como el puro ser ignoran "los segundos mundos".

El cuerpo habita una región de no ser, una espacialidad y una temporalidad que son "de proliferación, de implicación, de promiscuidad – perpetua pregnancia, parto perpetuo, "generatividad" y generalidad, esencia bruta y existencia bruta que son los vientres y los lazos de la misma vibración ontológica[382]. Merleau-Ponty destaca que no hay puramente una esencia, pero una "región salvaje del ser", que reúne el esencial y el "inesencial", el dominio de la vida ella misma, que transciende la esencia y la existencia, conciliándolas:

Los hechos y las esencias son abstracciones: lo que hay son los mundos y un mundo y un Ser, no suma de hechos o sistema de ideas, pero la imposibilidad del no-sentido o del

[380] Idem, p. 44.

[381] Idem, p. 70.

[382] Idem, p. 114.

vacío ontológico, como el espacio y el tiempo no son la suma de individuos locales y temporales, pero la presencia y latencia detrás de cada uno de ellos [...] La respuesta está más alta que los "hechos" y más baja que las "esencias", en el Ser salvaje donde estaban indivisos y donde, detrás o debajo de las divisiones de nuestra cultura adquirida, siguen así [383]

Ese ser previo, ese lazo del ser tocante y del ser tocado, del ser vidente y del ser visible, es ese originario que Merleau-Ponty pretende encontrar con la interrogación filosófica, más allá de la intuición, pues "el originario se divide y la filosofía debe seguir esa división, esa no coincidencia, esa diferenciación"[384]. Así, Merleau-Ponty desarrolla la idea central de su ontología, la idea de "quiasmo". Hay un intercambio directo del cuerpo a las cosas por su ontogénesis, lo que proviene de él y de donde él proviene como sensible.

Así, "la cuestión es saber cómo el sintiente sensible puede también ser pensado [...] pero, esa nueva reversibilidad es la emergencia de la carne como expresión y constituye el punto de intersección del hablar y del pensar en el mundo del silencio"[385], o sea, no sólo lo visible y lo vidente, lo tocante y lo tocado se cruzan, sino lo visible y lo tocante, lo vidente y lo tocado, todos los sentidos. Es esa la "profundidad inagotable" del ser.

La ontología es esa simultaneidad de la carne, eso que no tiene un nombre en la filosofía tradicional, como dice Merleau-Ponty. Es la intercorporeidad que posibilita salir del juego entre consciencia y objeto, pues hay un vínculo entre la carne y la idea, y "es necesario pensar la carne, no a partir de las sustancias, cuerpo y espacio, pues sería entonces la unión de los contradictorios, sino como elemento, emblema concreto de una

[383] Idem, p. 115, 120.

[384] Idem, p. 122.

[385] Idem, 133, 140.

manera de ser general”[386].

El intercambio de la presencia y de la potencia, del actual y del dimensional, del óntico y del ontológico, es la propia cultura que vincula el cuerpo al mundo, lo natural al creado, la percepción a la inteligencia, de modo que se constituyen como el mismo fenómeno de la expresión. También en el lenguaje, se da la reversibilidad entre el hablar y la significación, que no es inversión dialéctica que necesita ser reunida en una síntesis, porque:

> Excluimos el término percepción en toda la extensión en que ya subentiende un recorte del vivido en actos permanentes o una referencia a las “cosas” cuyo estatuto no es preciso, o solamente una oposición entre lo visible y lo invisible [...] La percepción como encuentro de las cosas naturales está en el primer plan de nuestra investigación, no como función sensorial simple que explicaría las otras, sino como arquetipo del encuentro originario, imitado y renovado en el encuentro del pasado, del imaginario, de la idea[387].

La percepción en la ontología es ese sentido originario que viene de la capa de totalidad integral del sensible, el sentido salvaje. El ser bruto y salvaje, por lo tanto, es ese que vive en el mundo del silencio, en el mundo visible e invisible, en el mundo del “quiasmo”, de la dialéctica, de la reflexividad, de la interrogación constante. El cuerpo fenomenal es prolongado en el co-funcionamiento con él para-otro, en un cambio indivisible, es la misma existencia vertical y el mismo mundo, el ser de indivisión, el mundo dimensional.

Así es que el ser bruto y salvaje es descripto en la ontología de *Lo visible y lo invisible* y que se relaciona con la descripción fenomenológica de la noción de expresión. En esa obra ontológica, Merleau-Ponty radicaliza la propia noción de percepción, de modo que la vincula a un mundo de diferenciaciones, de negatividades

[386] Idem, p. 142.

[387] Idem, p. 158.

que no son el reverso de los fenómenos, sino lo que los posibilita, porque lleva al extremo la noción de intercambio y de intersubjetividad, del cuerpo que se conoce por el quiasmo y nunca está sólo. La expresión, en ese contexto, más que la expresión del cuerpo o del ser en el mundo, es la expresión de la "carne", de ese cuerpo radicalizado con relación al acercamiento a la sutura ontológica al mundo.

Con esas nociones, por lo tanto, podemos defender el punto de vista que nos interesa en este trabajo, de la relación auténtica y original del ser en el mundo, a través de la expresión, pues el propio cuerpo ya es expresión desde que percibe el mundo hasta su carne que lo vive de forma sensible, en un quiasmo, entrelazándose a él.

Así que nuestra hipótesis sobre la relación entre la filosofía de Merleau-Ponty y el tema de la improvisación en la danza contemporánea pasa por el entendimiento de ese nivel de sensibilidad presente desde siempre en el cuerpo. Antes mismo de la coreografía o de estructuras técnicas más rígidas, el cuerpo que baila ya expresa la danza existente en sí por simplemente haber elegido la danza como la expresión artística de su cuerpo o haberse dejado elegir por ella, en su relación de expresión con el mundo.

Por eso nos referimos, con Merleau-Ponty, a un "pensamiento danzante" y a una fenomenología de la danza, pues, según esa filosofía, entendemos que si el cuerpo baila, es porque el mundo lo exige, es una elección inherente a su condición existencial, vía auténtica de su expresión ya poseída en su cuerpo que simplemente vive en el mundo. Además, tal como presentamos en este apartado, hay algunos comentadores que destacan los límites de la fenomenología para pensar el tema de la expresión, apuntando que su desarrollo se hace con más rigor en la ontología que la sucede.

Nos ha sido importante destacar esos puntos, pues vemos que la calidad de un trabajo de investigación viene desde su capacidad crítica, de testar lo que está de acuerdo o no con el punto de vista tratado. No obstante, defendemos que desde la

fenomenología ya hay sí un avance a la noción de expresión como algo originario, desde su enlace al mundo, esa relación siempre abierta, que será desarrollada después de acuerdo a otros conceptos, como también destacamos, por entender que sería importante hacerlo, para entender las diferentes fases del pensamiento del filósofo.

El hecho es que la fenomenología, según nuestra opinión, ha sido fundamental para el paso siguiente de la ontología y que, por eso mismo, ya estaba allí la semilla principal del pensamiento del filósofo, que nos permite destacar para pensar el tema de la expresión en relación con la danza, destacando aún la pertinencia de una "fenomenología de la danza contemporánea", en su tarea anticipativa de los sentidos. O sea, bailar es un acto fenomenológico, sobre todo en la danza de improvisación que destacamos como danza libre, pues recoge los sentidos esenciales en la existencia del cuerpo en el mundo de modo primordial, anterior a los actos de intelección y los expresa en una ambigüedad no dualista ante la vida, moviendo y siendo movido. El sentido que se baila es el acto originario de existir.

### *4.4* - Martha Graham: respirar la danza

Después de presentar esos aspectos de la fenomenología de Merleau-Ponty, destacamos aspectos en la obra y pensamiento de Martha Graham, a fin de relacionarlos. Considerada una de las grandes precursoras de la danza moderna, Martha Graham ha sido una importante personalidad artística en el siglo XX. En los Estados Unidos de entreguerras y posguerra, los hechos de la bailarina trascendían la danza, configurando una descripción de la intensidad de su propia vida y la reivindicación de valores humanos en una sociedad caótica y desigual.

Martha Graham empieza a bailar tras ver a Ruth Saint Denis, que se va a convertir en su gran maestra, junto a Ted Shaw, por lo cual, a los veinte dos años

Martha Graham empieza a bailar profesionalmente, estudiando en la escuela Denishaw, en 1916. En las propias palabras de Graham: "me enamoré de Ruth Saint Denis como intérprete; era más que exótica: ahora comprendo que era una figura divina y en el aquel momento comprendí que yo iba a ser bailarina"[388]. Allí se mantiene por siete años y en 1926 funda su propia compañía.

La importancia que Graham adquiere para su generación actual y posterior, hasta la actualidad, le permite ser comparada por la crítica al poder que adquirió la producción de Stravinsky en la música o de Picasso en la pintura, por ejemplo. Tanto los temas tratados en sus trabajos coreográficos como su técnica de movimiento en sí tienen profunda importancia en los cuestionamientos de la sociedad y de la vida en general. Con una carga humana sensiblemente desarrollada, Martha Graham revisita cuestiones filosóficas fundamentales en su trabajo y que nos da a pensar en lo nuestro.

Según Delfin Colomé, los hechos sobresalientes de Martha Graham fueran uno de los puntos responsables por definir verdaderamente el inicio de la danza moderna. Tal como describe: "Según el criterio general, la danza no será moderna hasta que Martha Graham dé su famoso recital del 18 de abril de 1926".[389]

Aunque el autor pone énfasis en la consolidación de la danza moderna en la figura de Merce Cunningham, pues considera que mientras el recital de Marta Graham suponía la inauguración de una corriente, el de Cunningham es que consolida la ruptura con los hechos dancísticos precedentes e inaugura un lenguaje por el que definirá la verdadera esencia de la danza del siglo XX. Cunningham ha sido alumno de Martha Graham y lo destacaremos en otro capítulo. Aquí queremos destacar la importancia de

[388] GRAHAM, Martha. *Martha Graham*. Barcelona: Circe. 2012, p. 64.

[389] COLOMÉ, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid: Turner, 2007, p. 34, 35.

Martha Graham en el inicio de la danza moderna hasta la danza contemporánea, actual.

Zulai Osorno es otra investigadora sobre la danza contemporánea y tratando históricamente de sus inicios, sitúa que en 1930, diez años después de Mary Wigman - a que también destacaremos en otro capítulo - el desarrollo de la danza moderna será enfoque en los Estados Unidos, con Martha Graham, inaugurando su propia tradición dancística y describe que:

> Tanto la una como la otra hacen del creador un mediador entre su interior y el mundo que lo rodea, reivindican el cuerpo libre, el retorno a la naturaleza y a lo instintivo; mediante el movimiento, pretenden liberar al hombre de sus represiones y buscar hacer partícipe de sus creaciones el lado ensombrecido por la razón, así que toman como herramienta para sus investigaciones coreográficas la teoría psicoanalítica y los descubrimientos del inconsciente [390]

Según se refiere, Graham quería expresar los problemas de su tiempo, una época de pos guerra en que las emociones y los instintos están revueltos. Lo que queremos destacar en este capítulo, aparte de situar el inicio de la danza moderna, como camino hacia la danza contemporánea, con una de sus importantes precursoras, es dialogar filosóficamente con los temas propuestos en el baile desarrollado por Graham, que desde nuestro punto de vista, tienen extrema relación con la filosofía de Merleau-Ponty.

Según las propias ideas de Graham en su autobiografía, hay una magia en la danza que es un símbolo de la representación de la vida: "los principios son idénticos, tanto si se trata de aprender a bailar bailando como de aprender a vivir viviendo"[391]. Ella trata de entender que la danza parte de un paisaje interior, que es el alma humana, capaz de componer lo que se llama la danza de la vida: "el instrumento mediante el que se expresa la danza es también el instrumento mediante el que se vive la vida: el cuerpo

[390] OSORNO, Zulai Macias. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*, Bilbao: Artezblai, 2009, p. 64.

[391] GRAHAM, Martha. *Martha Graham*. Barcelona: Circe, 2012, p. 9.

humano”[392].

Aunque sea obvio poner énfasis en el cuerpo para tratar del arte de la danza, podemos destacar aquí la primera aproximación a la filosofía de Merleau-Ponty, con la cuestión de un cuerpo vivido, más allá del cuerpo puramente fisiológico. No se trata de mover partes del cuerpo, sino de mover una historia de vida que es lo que constituye ese cuerpo, tal como entiende nuestro filósofo, que el cuerpo es la sede sensible de la presencia en el mundo.

Martha Graham recorre siempre a un fondo silencioso y latente del ser para comprender el ser humano y el ser artista. Ella revela que para ser bailarina, no es necesario solamente desarrollarse técnicamente, muscularmente, sino culturalmente, “del ser del que procede todo cuanto tienes que expresar. No surge simplemente de la nada sino de una gran curiosidad”[393]. Graham expresa así el asombro por existir, el milagro de la vida y revela un acto de “fe en la vida, en el amor, en las personas, en el acto mismo de bailar”[394]. Tal como en Merleau-Ponty, podemos encontrar en ambos la similitud que constituye el eje de una filosofía fenomenológica, con la idea de una presencia sensible de la actuación del cuerpo en el mundo, bailando o viviendo.

Según Martha Graham “el cuerpo es un don sagrado. Es tu prenda primera y última; con él llegamos a la vida y con él nos vamos de ella”[395]. Entre la vida y la muerte, el cuerpo y el otro, están los misterios de existir, que la danza busca frecuentar. En ese sentido, hay un nivel de reflexión sobre la intersubjetividad, en que la bailarina ayuda a pensar muy filosóficamente que debe haber un esfuerzo de comunicación a

[392] Idem, p. 11.

[393] Idem, p. 12.

[394] Ibidem.

[395] Idem, p. 15.

través del gesto, por lo que se puede relacionar con lo que revela sobre el hecho de la palabra teatro haber sido un verbo antes que sustantivo, una acción y luego un lugar. Así, hay una actitud que conduce a los sentidos a ser interpretados, en el palco de la vida y en el escenario artístico.

También sobre la inspiración, Martha Graham cuestiona sus orígenes y destaca que viene sobre todo de la emoción de vivir, por lo que no se sabe si sería mejor llamar de inspiración o necesidad. "¿Cómo empieza todo? Supongo que nunca empieza. Que solo continua"[396]. Sería la necesidad del propio cuerpo o del cuerpo propio, como habla Merleau-Ponty, ese cuerpo con propiedad, activo en revisitar los sentidos encarnados en la vivencia. Una necesidad de expresión siempre continuada, como el camino de la vida misma.

Sobre su técnica específicamente, Martha revela que está más allá de la composición coreográfica y de la propia idea de técnica, pues pone énfasis en la construcción de una historia, una idea o una emoción. Todavía, así mismo la posteridad ha reconocido el valor de la técnica Graham, basada en el ritmo de la respiración. En su propia descripción:

> Observo lo que hace el cuerpo cuando respira. Cada inspiración es una expansión; cada expiración, una contracción. Inspiramos y espiramos, inspiramos y espiramos, dentro, fuera. Es el uso físico del cuerpo en acción. Mi técnica se basa en la respiración. Yo he basado todo cuanto he hecho en el pulso de la vida, que para mí es la pulsación de la respiración […] Nacemos con estos dos movimientos y los conservamos hasta la muerte. Pero los utilizamos conscientemente de forma que sean beneficiosos para la danza dramáticamente[397].

Con esos principios de la técnica de Graham es donde encontramos mayor semejanza a los principios fenomenológicos de Merleau-Ponty, pues la respiración

[396] Idem, p. 25.

[397] Idem, p. 54.

parece ser el primer movimiento de ambigüedad no dualista, movimiento tal como defiende el filósofo. El sístole no excluye el diástole, como el día no excluye la noche, ambos se mezclan en un continuo encaje expresivo. Bailar a partir de la respiración es bailar al ritmo de la vida, de las esencias repuestas en la existencia, como decía el filósofo.

Refiriéndose a sus influencias, la bailarina destaca elementos que interesan a nuestro trabajo. Apunta que en Denishaw se aprendía a improvisar y que, con el rescate de principios orientales del teatro de Kabuki y el Nö, había una experiencia de lo sagrado, con una búsqueda interior profunda sobre el significado de la vida. Con eso, se refiere a Heráclito, con la idea del rio de la vida, el cambio, el impulso que todo arrastra. Con ese pre-socrático es importante mencionar la idea de un rescate de lo clásico que siempre permanece, como hemos dicho en el primer capítulo, en la medida en que nunca permanece igual, es decir, hay un flujo de sentidos que nunca cesa y que todavía es revisitado con una nueva hermenéutica a cada instante.

Lo que interesa entender sobre las influencias de Graham en ese punto se nos acerca a la importancia de discutir el tema de la improvisación en nuestro presente trabajo, pues defendemos la idea de una danza libre, que surge de la relación con la vida misma. Martha parece haberlo entendido profundamente, bailando al ritmo de la vida de forma intensa, la vida que le exigía esa obra por hacerse, como Merleau-Ponty defendía con el ejemplo de la pintura de Cézanne.

Martha bailaba con pasión e intensidad, al describir un impulso vital: “yo era salvaje. La critica dijo que ardía en el escenario, y después de tantos años, ese sigue siendo mi comentario preferido”[398]. Ella decía buscar siempre la sinceridad, pues no

---

[398] Idem, p. 82.

haría algo que no sintiera. Tal intensidad quizás sea la clave del elemento peso en su técnica, como una entrega al suelo, un abandono de la gravedad: "En aquella época yo no tenía lo que se llama técnica […] pero en la técnica que creé después el peso se desplaza en la extraña forma animal que no es ballet sino danza contemporánea: el desplazamiento del peso es así la clave del movimiento"[399]

La técnica Graham se consolidó al largo de la historia como técnica tal cual, aunque ella misma al principio no lo veía así, pero con el tiempo lo ha asumido y agradecido. "George Balanchine dijo una vez que mi técnica era clásica. Me gustaron mucho esas palabras. Significaban que no era una excentricidad pasajera, sino algo científico que podía transmitirse de una generación de bailarines a la siguiente"[400]

Aunque la temática de Graham pasa mucho por el tema del feminismo, con la emancipación de la mujer a principios del siglo XX, podemos considerar que en alguna medida ella estaría en el límite del género, pues trasciende la propia condición humana, en algún sentido, con su estado valiente, salvaje, casi animal, conforme define ella: "no pertenecía al reino de las mujeres. No bailaba como bailaba la gente. Utilizaba lo que llamaba una contracción y una relajación. Utilizaba el suelo. Utilizaba el pie flexionado. Mostraba el esfuerzo. Iba descalza. En muchos sentidos, exhibía en el escenario lo que casi todo el mundo intentaba evitar cuando iba al teatro"[401]

Esa transgresión de las ideas y actitudes de Graham auxilian en la comprensión de una fenomenología de la danza que aquí queremos defender, pues se trata de pensar una revolución en las formas clásicas, en el pensamiento y en la práctica dancística. Se trata de reponer la subjetividad en sus orígenes no racionalistas, sino en un lugar de

---

[399] Idem, p. 105.

[400] Ibidem.

[401] Idem, p. 111.

vivencia en constante estado de comienzo, donde se encuentra el cuerpo.

Como un ejemplo práctico en la obra de Graham, destacamos el espectáculo *Lamentation* (1930), en que ella misma lo revela como la descripción de una tragedia que obsesiona al cuerpo, la capacidad de estirarse en el interior de la propia piel, lo que da mucho que pensar filosóficamente, sobre esa capa del cuerpo, la piel, que separa, y a la vez une, lo de dentro y lo de fuera.

Marie Bardet, en su obra *Pensar con Mover*, destaca la potencia expresiva de la piel, que nos permite mirar de forma autentica el tema de la expresión en danza, relacionando al espectáculo de Martha Graham en ese punto. Según la autora, es posible tratar de una "filosofía de la piel": "Al danzar, la piel renuncia a su rol de cierre, de embalaje, abriéndose, sensiblemente, "ella da a luz volúmenes", que abren el cuerpo al mundo, para una danza particularmente llevada sobre la piel"[402].

Bardet destaca que hay en la piel una calidad de estar "animada y animando", un "acariciador acariciado", lo que también se revela fenomenológicamente. En sus palabras:

> La piel es un órgano, pero órgano descentrado por excelencia, nada de corazón, nada de centro, nada de orientación fija, solo queda el límite entre lo interior y lo exterior que tiende a perderse en su materia dérmica, en su estallido multidirecional, en su expansión temporal de la experiencia de una duración tendida entre un antes y un después, en esta igualación entre actividad y pasividad que teje un espesor intensivo […] medio en el que se afina la experiencia de la relación gravitatoria, la piel es lugar de la duración: basta ver las arrugas. Una filosofía de las caricias, una danza de los pliegues[403].

En el libro *La metáfora de la piel*, Andrea Saltzman ofrece valiosas contribuciones a esa reflexión. Tratando del diseño de moda, la autora cuestiona cómo

[402] BARDET, Marie. *Pensar con mover*. Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 188.

[403] Idem, p. 187.

la indumentaria sería como una segunda piel, un punto de contacto con el mundo, a través del cual los sentidos transcienden el propio cuerpo. “Ese ‘entre’ es un recuerdo de la exterioridad, una frontera incesantemente desplazada que le procura al sujeto la sensación de su propia existencia”[404]. Hay un elemento de transformación que pertenece a la piel, penetrando al cuerpo y abriendo un horizonte de acción en el espacio colectivo.

Con la metáfora propuesta en ese libro, la piel adquiere un punto de cruce entre el yo y el otro, entre el sujeto y la acción, lo mismo que defendemos en este punto con la danza de Graham que, al moverse, abre despliegues entre lo de dentro y lo de fuera. Saltzman trata de una “riqueza vincular” y una “vitalidad del entre”, cuyo cuerpo se caracteriza por la porosidad y capacidad de intercambio. Citando a Merleau-Ponty destaca:

> Como bien ha expresado Maurice Merleau-Ponty, vivimos sumergidos en la carne de un mundo que no cesa de atravesarnos. Esta visión de cuerpo se enfoca en la vitalidad de la conexión […] Desde la piel nos sumergimos en la misteriosa trama de los vínculos; por eso, no proyectamos sobre el maniquí sino desde esa conexión misteriosa y dinámica entre el cuerpo y el mundo.[405]

Hay una especie de “escucha-acción” de la piel, cuyo contacto que pone en movimiento lo interior y lo exterior, una causa y una consecuencia, revela gestos originales, una expresión a partir de un com-partir de lo sensible, más allá de un cuerpo puramente orgánico. En esa perspectiva filosófica, relacionamos el espectáculo de Graham con la fenomenología de Merleau-Ponty en ese punto.

En sus sentimientos de igualdad, Martha Graham revela una subjetividad, más

---

[404] SALTZMAN, Andrea. *La metáfora de la piel*. Buenos Aires: Paidós, 2019, p. 9.

[405] Idem, p. 37.

allá de una obra, extremamente leal a los valores humanos, de respeto e inclusión. Como ejemplo de tal hecho, podemos destacar su aproximación a la figura de Helen Keller, una ciega y sordomuda, que revoluciona los parámetros de la educación y arte que frecuentaba en la época. Participando en las clases de Martha, Helen se concentraba en los pies, en el suelo y en la dirección de las voces. "No podía ver la danza pero dejaba que las vibraciones de la misma se alzaran del suelo y entraran en su cuerpo"[406].

En un momento histórico en su encuentro con Cunningham en las clases de Graham, Helen es aconsejada a poner las manos en la cintura de Cunningham durante un salto para que pueda sentir la danza y entonces ella exclama: "¡Como se parece al pensamiento! ¡Qué parecido es la mente!"[407]. Tal frase resume mucho del sentido que aquí queremos defender de la relación entre filosofía y danza, la danza de Graham y la filosofía de Merleau-Ponty específicamente en este punto, para pensar la cuestión de la improvisación como expresión libre.

Encontrar similitud entre la fuerza que impulsa un salto y el pensamiento revela una consciencia extremamente filosófica, por entender que el pensamiento también se mueve, también baila en saltos de ideas, en una comprensión que es viva, en constante movimiento.

Esa misma consciencia pulsante se encuentra en el pensamiento y danza de Graham, lo que se puede destacar en sus reacciones políticas. Ella describe en su autobiografía que rechazó la invitación firmada por Laban y Goebbels para bailar en Alemania en 1935 después de oír un mensaje de Goebbels, sugiriendo que todos los artistas del mundo deberían estar en Alemania en ese momento. Su rechazo se basa en

[406] GRAHAM, Martha. *Martha Graham*. Barcelona: Circe, 2012, p. 139.

[407] Ibidem.

lo siguiente:

> ¿Cómo iba a bailar en la Alemania nazi? Me es imposible bailar en Alemania en la actualidad. Tantos artistas a quienes respeto y admiro han sido perseguidos, privados de su derecho al trabajo por razones absurdas y poco convincentes, que debo considerar imposible identificarme, aceptando la invitación, con el régimen que ha permitido tales cosas.[408]

Tal hecho deja claro las convicciones ideológicas de Graham en defensa de los derechos humanos, más allá del hecho artístico, en un contexto en que bailar exigía ese posicionamiento crítico. Por eso ella trata de la existencia de un amor a la danza, en cuanto emoción y poder, por lo que sitúa su propia técnica como manifestación de ese poder y la sitúa en la danza contemporánea y no en la danza moderna, por decir que esa última pasa rápido, mientras la primera es siempre actual, de la época, del momento.

En cuanto al amor a la danza como emoción y poder revela: "tanto en el ballet como en la danza contemporánea utilizan ese poder. Mi técnica es elemental. Yo nunca la he llamado 'técnica Martha Graham'. Nunca. Es una forma completamente distinta de hacer las cosas. Es un empleo concreto del cuerpo. Es una libertad del cuerpo y un amor al cuerpo"[409]

Son estas contribuciones de Graham que llegan hasta la noción de una libertad del cuerpo que nos interesa rescatar para pensar la relación con la fenomenología de Merleau-Ponty y la idea de la improvisación como la apertura a una fenomenología de la danza. El hecho es que una danza libre es la que busca una forma novedosa del cuerpo moverse en el mundo, más allá de una tradición de pensamiento y movimiento rígidos. Esa libertad se concentra en realizarse en el instante, en afrontar el ahora, cuya

[408] Idem, p. 140.

[409] Idem, p. 215.

inspiración, como se refiere Graham, viene del momento que es siempre nuevo y espantoso. “Mi papel preferido es el que estoy interpretando ahora. No cuentas con la seguridad. Te arriesgas. Todo es un riesgo”[410]

Arriesgar en ese sentido se refiere a un riesgo consciente, no vacío de sentido, pero justo al contrario, una suma de sentidos capaces de acompañar la transformación del tiempo, siempre desconocida y abierta. Tal como propone la fenomenología de Merleau-Ponty.

En *Historia del ballet y de la danza moderna*, Ana Abad Carlés, al escribir sobre las pioneras de la danza en América, destaca la importancia de Martha Graham para su generación y posteridad. La autora apunta el elemento de la libertad del cuerpo como una forma de emancipación para el contexto de la época, en que había un rechazo al cuerpo y la danza era considerada una actividad censurable, debido al “marcado puritanismo que la tradición protestante había dictado en el país”[411].

A principios del siglo XX, entonces, es que empieza a haber un avance a las cuestiones de emancipación de la mujer y de la cultura en general en Estados Unidos, como el desarrollo de la cultura popular, a ejemplo de la cultura negra, con la música del jazz. En ese contexto se inserta la danza de Martha Graham, con innovaciones a un nivel social, político y artístico, a fin de crear un nuevo tipo de lenguaje coreográfico.

El hecho es que el “ballet clásico y su vocabulario no eran útiles para el medio de expresión que estaba intentándose desarrollar y, por tanto, fueron descartados en su integridad para, al menos simbólicamente, intentar crear un nuevo lenguaje que se

[410] Idem, p. 226.

[411] ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza editorial, 2012, p. 280.

adecuara a los nuevos contenidos”[412].

La historiadora de la danza destaca el papel filosófico en la obra de Graham. A empezar por el cuestionamiento tratado con Doris Humphrey, otra precursora de la danza moderna del mismo contexto. Mientras Martha Graham afirmaba, con base en expresionismo alemán, que “la emoción surge de la forma”, Humphrey afirmaba que “la forma surge de la emoción”. Aunque no nos detenemos al pensamiento y obra de Humphrey en este trabajo, es curioso rescatar ese punto de la discusión con Graham para entender la fuerza filosófica de dichos pensamientos y obras.

Parece que fenomenológicamente nos pondremos de acuerdo con Graham para entender la forma como lo previamente dado en la relación entre el cuerpo y el mundo y que desde ahí se construye la emoción, no al contrario, una emoción ya dada de antemano, a nivel puramente psicológico, quizás, de donde se produce la corporeidad viviente.

Sobre los temas presentes en la obra de Graham, la autora destaca la fuerte influencia de la filosofía de Nietzsche, sobre todo con la importante recurrencia a los mitos de Apolo y Dionisio: “[…] el deseo de todo hombre y artista es seguir las ideas asociadas a Apolo, el arte puro, el arte por el arte en su más perfecto equilibrio de belleza y forma. Sin embargo, la naturaleza dionisiaca nos hacía perder ese equilibrio en pos de un arte y una concepción espiritual mucho más cercana al placer momentáneo.”[413]

A ese pensamiento completamos que, además de asociarse a las ideas nietzscheanas, tales hechos se asocian también a lo que aquí reflexionamos sobre la

[412] Idem, p. 286.

[413] Idem, p. 290.

fenomenología de Merleau-Ponty, donde también están presentes temas de la ambigüedad no dual de la vida. Sobre el importante pensamiento de Nietzsche y sus contribuciones, destacaremos en otro capítulo relacionando con la danza de Merce Cunningham. En este capítulo, nos concentramos en la danza de Martha Graham.

Referente al contenido de su obra, la carga filosófica de Graham se muestra en su temática, sobre todo en los años 40, con espectáculos de temas relacionados a la mitología griega, en que, aparte de Nietzsche, se basa también en el pensamiento de Jung, con la idea del inconsciente y de los arquetipos, explorando, por ejemplo, personajes de heroínas mujeres, como una investigación del alma de la mujer.

Otro factor que caracteriza la vertiente filosófica en la obra y contexto de Graham es la integración a la Escuela de Verano de la Universidad de Bennington en 1934, asociando los estudios universitarios a la producción artística. Así, surge la "naturaleza de formar y compartir espacios e ideas creativas y académicas, no solo en materia de danza, sino también en campos complementarios como la música, las artes plásticas o la filosofía"[414]. De ese modo es que se puede decir que en la danza moderna que empieza en Estados Unidos se aceptan influencias de todo tipo, evitándose el abismo que separa la danza moderna de la clásica, como ocurrió en Europa.

Con esas cuestiones es que concluimos la relación entre el pensamiento y obra de Martha Graham con la fenomenología de Merleau-Ponty en este capítulo, a fin de haber podido demonstrar que el impulso de la vida está presente en ambos, de donde derivan teorías y espectáculos valiosísimos para la historia del pensamiento humano, dejando caminos abiertos a la reflexión constante. El camino abierto que aquí desarrollamos se refiere a la improvisación en la danza, que se trata ella misma justo de esa apertura constante, de esa práctica que nunca empieza y nunca termina, solo

[414] Idem, p. 291.

continua, como decía Graham.

**RECAPITULANDO**

En este primer capítulo de la segunda parte de la tesis, que se corresponde con el capítulo cuatro del total de la misma, tras presentar la contextualización en la primera parte, presentamos el pensamiento del principal eje del marco teórico de la investigación, es decir, la fenomenología de Merleau-Ponty, para acercarnos a una fenomenología de la danza.

Partiendo del concepto de cuerpo, Merleau-Ponty es responsable de una fenomenología revolucionaria, por así decirlo, que descentraliza el aspecto únicamente racional del intelectualismo , pero no atribuye al cuerpo solo una capacidad sensorial como en el empirismo. Cuestionando dichas tradiciones de pensamiento, el filósofo promueve una apertura a la comprensión de la situación existencial del cuerpo en el mundo, como una historia de vida que se escribe a partir de sus movimientos y afectos o, podemos añadir, a partir del baile de la vida misma.

En ese sentido, se puede hablar de un "*logos* estético", cuya relación primordial de ser en el mundo ya es expresiva, antes incluso del lenguaje. Se trata, pues, de una comunicación anterior a las palabras, donde la percepción es el primer contacto de expresión muda en el mundo.

De ahí que se destaquen las cuestiones de la visibilidad y ontología, como la relación vital que el cuerpo establece desde el mundo que ve, antes incluso de los actos del pensamiento, de los juicios sobre lo que se ve. Añadimos a eso la comprensión de que, aparte del sentido de la visión como acceso directo y vivo hacia el mundo, todos los demás sentidos se conectan en la vivencia corporal como totalidad, como una sinestesia del modo de estar en el mundo.

Finalizamos este capítulo, de introducción a la idea de fenomenología de la danza que queremos desarrollar a lo largo de la tesis, relacionando el pensamiento del filósofo en cuestión con el pensamiento y obra de Martha Graham, a fin de relacionar filosofía y danza de forma original. Entendemos las similitudes de ambos, por ejemplo, en la idea de ambigüedad, lo que la bailarina enfoca en su técnica desde la respiración, como modo de unir forma y fondo, como modo de relacionar la propia estética de su danza con sus cuestionamientos filosóficos y políticos, tan necesarios en la época.

Podemos concluir, por lo tanto, que el baile de Graham es una aplicación práctica de la fenomenología merleau-pontyana, que nos permite ampliar ese sentido para la elaboración de un pensamiento general sobre la fenomenología de la danza contemporánea, lo cual seguiremos explorando en esta investigación hasta sus conclusiones finales.

Se trata de comprender la danza como un movimiento vital, como acceso primordial del ser al mundo, anterior a los elementos escénicos de la danza como obra de arte. Dichos elementos serán una derivación posible del acceso vital primordial, también importante en la construcción de los cánones traducidos en la historia de la danza.

Pero, a pesar de su complejidad conceptual, queremos referirnos a la danza anterior al canon histórico, lo que permite una relación con la educación, tal como se ha expuesto en los objetivos de esta tesis. En síntesis, podemos abordar el tema de la educación con Merleau-Ponty desde su máxima de que la filosofía es “reaprender a ver el mundo”, por lo que la tarea educativa, tal como defendemos, no es solo la condición pedagógica de enseñanza/aprendizaje, sino una condición más allá, una forma crítica de re-aprender, de renovar los aprendizajes constantemente, a través del cuestionamiento de sí mismo y del otro, manteniendo actualizada la conciencia del cuerpo en el mundo.

Para Martha Graham, el tema de la educación se podría pensar como ese lugar sublime que se alcanza al bailar al ritmo de la respiración y que exige una entrega silenciosa a uno mismo, que pasa por la consciencia de sí y del mundo, como forma libertadora de actuar y vivir. A veces lo más simple se convierte en lo más complejo y parece ser así en la "pedagogía" de Graham cuando propone un espacio de escucha, de seguir el corazón, mezclando fuerza y delicadeza, esos opuestos complementarios que describen el ritmo mismo de la vida. Hay que aprenderlos o re-aprenderlos constantemente. Solo quien lo aprende puede enseñarlo.

Seguiremos pues, en los próximos capítulos, investigando las relaciones entre filosofía y danza, a fin de avanzar en la comprensión de esa fenomenología de la danza contemporánea, enfatizando la improvisación como expresión libre del cuerpo en el mundo y como estado educativo, según una forma ética de vivir. En el próximo capítulo, trataremos del pensamiento de Husserl y Heidegger para comprender mejor el origen y ciertas herencias del pensamiento fenomenológico merleau-pontyano del que partimos, relacionándolo con la danza de Isadora Duncan, importante precursora de una danza libre.

# CAPÍTULO V

# HUSSERL, HEIDEGGER E ISADORA DUNCAN. DE LA TÚNICA AL *DASEIN*: PRECURSORES DE LA LIBERTAD

## 5.1 – Husserl y la idea de fenomenología

Para tratar del tema de la relación entre filosofía y danza, partiendo de la fenomenología de Merleau-Ponty y pensar sus contribuciones al tema, se hace necesario recuperar principios de la herencia del pensamiento de Husserl. Obviamente será una breve aproximación a sus principales ideas, puesto que es considerado el padre de la fenomenología al crear el término. No se trata de profundizar, pues no es el tema central de nuestro estudio, pero sí se hace necesario señalar los principios básicos.

En la obra *La idea de la fenomenología: cinco lecciones*, se presenta la idea. Se trata de un texto que pretende ser directo y claro por ser la exposición de manuscritos de clases de Husserl en 1907 en la Universidad de Gotinga y no tener la intención de ser publicado exactamente. Sin embargo, asimismo se nota el estilo husserliano complejo y profundo.

En esas cinco lecciones sobre la idea de la fenomenología, podemos entender un resumen de la idea central de su pensamiento, presente en otras obras como *Investigaciones lógicas* (1901), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913) y *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (1936), para citar algunas. Nos interesará en este punto de nuestra investigación, entender y exponer el núcleo de esas cinco lecciones sobre la idea de la fenomenología para comprender la base del pensamiento husserliano de donde sigue Merleau-Ponty y que nos servirá para pensar la relación con la improvisación en la danza.

Partiendo de una cuestión epistemológica, Husserl investiga la posibilidad y

condiciones de la existencia del conocimiento y apunta la fenomenología como la ciencia filosófica fundamental, como el método por excelencia de la filosofía, que versa sobre tales cuestiones epistemológicas. Veremos adelante como se desarrolla el tema en esas cinco lecciones husserlianas.

En la primera lección, el filósofo cuestiona sobre la relación entre ciencia natural y ciencia filosófica en defensa de la fenomenología como una forma de definir la segunda. Para tanto, analiza algunos conceptos relevantes a tal investigación. Entendiendo que el pensamiento natural cuestiona sobre la posibilidad del conocimiento en un ámbito que involucra las ciencias tal como la lógica y la matemática, afirma que quedaría por comprender la correlación entre la vivencia del conocimiento, la significación y el objeto de conocimiento.

Contrario a un extremo objetivismo, que evaluaría solamente el objeto del conocimiento sin la correlación con sus vivencias, Husserl apunta que tampoco se trata de recorrer a los principios empiristas, como los de Hume, donde la objetividad termina reducida a la psicología, sin justificarse racionalmente. Según se entiende, para Husserl esa noción empirista del conocimiento implicaría en un riesgo escéptico, por el relativismo de confiar el conocimiento solo a las formas intelectuales humanas, incapaces de alcanzar la naturaleza de las cosas mismas.

Así, la fenomenología sería la ciencia que propone la reflexión de la separación entre ciencia natural y ciencia filosófica, a que el filósofo llama de reflexión gnoseológica, por entender que la ciencia fenomenológica es también metafísica, en el sentido de que se pretende una ciencia del ser en sentido absoluto, una ciencia de las esencias y que surge de una crítica del conocimiento natural y, por lo tanto, como un método específicamente filosófico, que se contrapone al método natural. O sea, la fenomenología surge como un cuestionamiento del extremo objetivismo y del extremo

subjetivismo, no por elegir uno u otro, sino por buscar reflexionar el alcance de uno y otro a las cuestiones del conocimiento del ser.

> Si hacemos abstracción de las miras metafísicas de la crítica del conocimiento y nos mantenemos puramente en su tarea de aclarar la esencia del conocimiento y del objeto de conocimiento, entonces la crítica es fenomenología del conocimiento y del objeto de conocimiento y constituye el fragmento primero y básico de la fenomenología en general[415]

En la segunda lección, Husserl retoma el pensamiento de Descartes, con la cuestión de la duda como la esencia del conocimiento. Sin embargo, la apunta con una crítica, pues entiende que en la meditación cartesiana la percepción se refiere a los datos intuitivos, constituyéndose en un concepto ambiguo, que exige ser complementado con el examen del concepto de esencia y del conocimiento de esencias.

Así, con la fenomenología se hace necesaria una crítica del conocimiento, con una búsqueda por la esencia del conocimiento y por la idea de trascendencia, importante en el pensamiento husserliano. Para el filósofo, todo conocimiento natural, tanto pre- científico como científico, es conocimiento que objetiva trascendentemente. En ese caso, la trascendencia tiene un doble sentido: lo que es inmanente es entendido como ingrediente en la vivencia del conocimiento y también se refiere a un darse de modo absoluto y claro, el darse a sí mismo en el sentido absoluto, cuya trascendencia en los dos sentidos es el problema inicial y guía de la crítica del conocimiento.

Entonces, lo que la teoría husserliana pretende en ese punto es investigar como es posible que el conocimiento alcance objetos trascendentes intersubjetivamente constituidos, como la objetividad del conocimiento puede ser referido a algo trascendente. O sea, podemos concluir que el paso epistemológico husserliano por la cuestión del conocimiento va más allá del paso epistemológico cartesiano, porque en

[415] HUSSERL, Edmund. *La Idea de la fenomenologia*. Mexico: FCE, 2015, p. 31.

este había más la cuestión de la inmanencia, del sujeto pensante que conoce el objeto por intuición, la percepción como datos intuitivos. Mientras que para Husserl, ya hay el énfasis en la cuestión de la trascendencia en la comprensión del conocimiento, por lo menos como un enigma a ser investigado, pues el sujeto que conoce está en la vivencia con el conocimiento, en la intersubjetividad.

En la tercera lección, todavía, Husserl sigue con la cuestión de la trascendencia y revela en ella una especie de límite, apuntando otras posibilidades de investigación al tema del conocimiento. "El ser de la *cogitatio*, dicho con más precisión, el fenómeno de conocimiento mismo está fuera de cuestión y libre del enigma de la trascendencia"[416]. Así hay que interpretar las *cogitationes* cartesianas como datos inmanentes absolutos, de donde viene la percepción y de donde deriva el hecho psicológico.

Husserl critica a la psicología como una ciencia natural y apunta que con la fenomenología se puede llegar a fenómenos puros, a través de la reducción fenomenológica, en que define pues la "fenomenología del conocimiento como doctrina de la esencia de los fenómenos cognoscitivos puros"[417]. En esa perspectiva el filósofo vuelve a la cuestión del inicio de la fenomenología, de cómo ella es posible. Se trata, entonces, de conocer científicamente los fenómenos puros, que son como "un eterno *rio heraclitano* de fenómenos"[418], en un porvenir de manifestación a los sentidos, entendemos.

Con eso, se puede cuestionar aún donde estarían dados esos sentidos a que se presentan los fenómenos puros, si en la percepción o en la experiencia. Husserl retoma a Kant para explicar que con él había una diferencia entre juicios de percepción y juicios

[416] Idem, p. 47.

[417] Idem, p. 51.

[418] Ibidem.

de experiencia, que, todavía, le faltaban los conceptos de fenomenología y de reducción fenomenológica para comprender mejor la cuestión y desatarse del psicologismo y del antropologismo.

Con Descartes, a su vez, Husserl retoma la idea de percepción, como lo que asegura los dados fundamentales, "*la clara et distinta perceptio*" que, sin embargo, admite entenderla en sentido más puro, como una esencia que se extiende en la universalidad. "Se trata de posibilidades universalmente en cuestión, y, por lo tanto, las investigaciones fenomenológicas son investigaciones universales de esencias"[419].

Ahí se encontraría pues la idea central de la fenomenología en esas lecciones husserlianas, que sería la ciencia que repone el análisis e investigación de las esencias en la universalidad. Más allá del objetivismo y subjetivismo clásicos, o de la inmanencia y la trascendencia puras, hay un campo de actuación del conocimiento que es vía de la intencionalidad, otro concepto importante al nivel fenomenológico, que aparece en esas lecciones husserlianas.

En la cuarta lección, Husserl enfatiza la idea de que la fenomenología del conocimiento trata de la esencia del conocimiento y desarrolla la idea de intencionalidad, como lo que se refiere al inmanente en sentido intencional, las vivencias cognoscitivas, el objeto del conocimiento en el ámbito universal.

> El fenómeno cognoscitivo singular, que, en el río de la conciencia, viene y desaparece, no es el objeto de la averiguación fenomenológica. La mira está puesta en las fuentes del conocimiento; en los orígenes, que hay que intuir genéricamente; en los datos absolutos genéricos, que constituyen las medidas fundamentales y universales con que hay que medir todo sentido…[420]

De tal modo, se hace evidente también la aclaración de la idea de reducción

[419] Idem, p. 55.

[420] Idem, p. 58.

fenomenológica, como el método filosófico por excelencia, el de la crítica del conocimiento y al de toda crítica de la razón en general, o sea también la crítica de la razón estimativa y la crítica de la razón práctica, según apunta Husserl. "Reducir" en ese sentido, no sería limitar la investigación de conocimiento al inmanente, sino restringir el objeto del conocimiento a la esencia, a lo que se da puramente en sí mismo, pero sin volver al escepticismo de una ilusión *a priori*. Se trata, pues, de una anterioridad cualitativa, si así podemos concluir, un "ya estar dado" en la vivencia, a que todos compartimos, y no de forma lógica, como la pre-concepción de que si hay lluvia, la calle se moja, por ejemplo. Tratar del fenómeno puro es el fenómeno reducido.

Con tales nociones, pasamos al análisis de la quinta y última lección husserliana en esa obra para finalmente comprender los orígenes de la idea de fenomenología que ha heredado Merleau-Ponty. En esta quinta lección Husserl trata de la condición temporal en el fenómeno del conocimiento bien como de la aclaración de la relación ya mencionada entre la conciencia singular y la conciencia universal.

En la condición temporal del objeto del conocimiento se hace necesaria la reflexión sobre el acto de la memoria, a que Husserl llama primero recuerdo y que está entretejido con toda percepción, al paso que la vivencia actual ofrece conocimiento inmediato. Hay, por lo tanto, un ser temporal que experimenta una variación de fenómenos como "siendo", en el porvenir dado universalmente.

> En la percepción y su retención se constituye el objeto temporal originario; sólo en una tal conciencia puede estar dado el tiempo. Asimismo, en la conciencia de lo universal, levantada sobre percepción o sobre fantasía, se constituye lo universal; en la fantasía – más también en la percepción – se constituye, prescindiendo de la posición de existencia, el contenido de intuición en el sentido de la esencia singular[421].

Así, se entiende que el fenómeno del tiempo es intrínseco a la relación entre

[421] Idem, p. 70.

esencia y existencia, entre singular y universal, pues es temporal la manifestación de una esencia de conocimiento singular en una existencia universal, dado que el tiempo existe para todos y el conocimiento, bien como la capacidad de reflexionar sobre ello, también. Aunque dicha reflexión va por caminos diversos en la filosofía, como el camino fenomenológico adoptado en este punto por Husserl.

Lo que tales ideas apuntan, al final, es la importancia de reflexionar sobre la existencia del conocimiento en sus diferentes condiciones, pasando por las concepciones husserlianas en estas lecciones presentadas: la *cogitatio*, el recuerdo, la unidad, la trascendencia, la mutación, la fantasía, la percepción, la representación, lo universal.

Las contribuciones husserlianas en esa obra se trata, sobre todo, de aclarar los problemas de la esencia del conocimiento y del sentido de la relación entre conocimiento y objeto de conocimiento. Según el filósofo, el problema fenomenológico originario fue la relación entre la vivencia subjetivamente psicológica y el ser en sí captado con ella, cuyo problema radical se refleja más al de la relación entre conocimiento y objeto, en sentido reducido, como el conocimiento en general, no solamente el conocimiento del yo, en sentido existencial.

Todavía, Husserl termina la reflexión de estas lecciones sobre la idea de fenomenología evaluando que el problema verdaderamente importante es el de la donación ultima de sentido por parte del conocimiento y del objeto en general, lo cual solo es lo que es en su correlación con el pensamiento posible. A tales ideas podemos añadir la comprensión de que las contribuciones husserlianas son fundamentales al pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty, central en nuestra investigación sobre el tema de la danza.

El hecho es que, aunque Merleau-Ponty critica Husserl en varios puntos y

propone un avance a sus teorías, se hace notable sus herencias y defensa en muchos otros puntos, como en los conceptos de intencionalidad, reducción eidética, intersubjetividad, a que ya describimos con más detalles en el capítulo cuatro. Recuperamos en este punto, todavía, algunos elementos de apoyo o crítica de Merleau- Ponty a Husserl.

A lo que se refiere al avance a las teorías cartesianas y kantianas por Husserl, Merleau-Ponty estará de acuerdo, asumiendo la herencia fenomenológica husserliana, pues será importante al rumbo de la filosofía contemporánea dichos avances, con un entendimiento del ser más allá de una pura subjetividad de las *cogitationes* o de la *razón pura.* A que Merleau-Ponty no estará de acuerdo a Husserl se refiere a que en él la fenomenología aún está limitada a una epistemología y a las condiciones racionales del conocimiento.

Con Merleau-Ponty, por lo tanto, la fenomenología gana un paso más allá, en dirección a una cuestión estética, podríamos arriesgar decir, como la relación con el tema que nos interesa en esta tesis defender. O sea, una fenomenología que involucra sentimientos, sentidos y sueños en una dimensión más humana y existencial, cuyo concepto de percepción pasa a ser central, bajo esa comprensión, concediendo un estatuto totalmente nuevo, vez que en Husserl aún estaba demasiado involucrada al concepto de conciencia.

Así, concluimos ese breve acercamiento al pensamiento de Husserl como contribución al tema de la danza presente en esta investigación, pues danzar e improvisar al modo de lo que aquí proponemos exige una retomada al análisis de las posibilidades de conocimiento, dado que defendemos la existencia de un pensamiento que baile y un baile que piense. Para tanto, hay que comprender los caminos posibles
del pensamiento en ese territorio filosófico que manejamos, cuyo próximo filósofo que

destacamos para desarrollar las ideas en cuestión es Heidegger.

## 5.2 – Heidegger y el ser en el mundo

Dedicada a Husserl, aunque más tarde borra la dedicatoria, la obra *Ser y Tiempo*, de Martin Heidegger también es conocida por su densidad, tanto en los temas y quizás más en su leguaje, por generar una serie de conceptos nuevos, que se nota en su recurrente uso de comillas, destacando sus neologismos. En esa línea se nota las influencias y concomitancias entre estos pensadores para trazar la demarcación fenomenológica que aquí nos interesa visitar. Merleau-Ponty sigue la línea fenomenología heredada desde Husserl y Heidegger, que más adelante marcaremos mejor esos matices.

En este apartado, tratamos de aclarar algunas herencias del pensamiento heideggeriano, fundamentales para el entendimiento de una vertiente fenomenológica en la cuestión del ser, que será de utilidad para pensar el tema de la danza. Nos concentramos en la primera sección de *Ser y Tiempo*, donde se sitúa las cuestiones del ser, de la subjetividad, que nos parece de mayor valía para reflexionar los temas inherentes a una fenomenología de la danza a que queremos llegar y que relacionamos con la danza de Isadora Duncan en este capítulo. Obviamente la segunda sección de la obra, dedicada al análisis de la temporalidad, la imbricación del ser al tiempo también es de fundamental importancia, pero consideramos que en la primera sección ya encontramos los principios de la cuestión de la subjetividad y de la fenomenología a que preferimos aquí nos concentrar.

En la pregunta inicial "¿Qué es el ser?" Heidegger ya identifica lo que trata por un enigma *a priori*, pues si el "ser" "es", ya hay ahí la primera paradoja. Según él, preguntar por el ser implica en que "todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su

dirección previa que le viene de lo buscado"[422]. Así, no hay una división entre el "ser" y lo que "es", sino una anticipación en la imbricación de esos sentidos, a que Heidegger llamará de "ente" y "*Dasein*" o "ser ahí"[423], cuya estructura es "óntica", en el primero, y "ontológica" en el segundo. Lo que ES se refiere al ente, ónticamente proyectado hacia el mundo; el SER, de que se cuestiona que es, se refiere a la presencia anterior proyectada ontológicamente al mundo, el *Dasein*.

Sin embargo, ambos, ente y *Dasein*, coexisten, por lo que se trata no solo de cuestionar por el ser, sino de comprenderlo, desde una preeminencia, como el filósofo destaca: "la primera preeminencia es óntica: este ente es, en su ser, determinado por la existencia. La segunda preeminencia es ontológica: en razón de su ser determinado por la existencia, es el 'ser ahí' en sí mismo 'ontológico' […] La tercera preeminencia de ser la condición óntico-ontológica de la posibilidad de todas las ontologías"[424]. O sea, no se trata del "ser" que "es", sino del "ser que ya es siendo", pues la cuestión del ser es posterior al ser, que ya es siempre situado en un mundo.

Según esa idea, el filósofo reconoce que las materias como psicología filosófica, antropología, ética, política, poesía, biografía e historiografía revelan una interpretación y destinos del *Dasein*, o sea, no son su traducción exacta, sino caminos de comprensión, situados siempre en el tiempo, como horizonte de toda comprensión e interpretación del ser.

En el caso de la temporalidad, Heidegger destaca ya en ese punto, aunque va

[422] HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Mexico: FCE, 1971, p. 14.

[423] "*Dasein*" es el termino original en alemán, que en algunas traducciones se mantiene. "Ser ahí" es el termino traducido, en algunas versiones del texto, como la que usamos, de la editorial Fondo de Cultura Económica, titulada *El ser y el tiempo*. Aunque mencionamos en este capítulo al título de la obra como *Ser y tiempo*, como es más conocido en la mayoría de las traducciones y al termino *Dasein*, algunas veces, por marcar que es lo mismo que "ser ahí".

[424] Idem, p. 23.

desarrollarlo adelante, lo que no llegamos a analizar por no ser eje de la cuestión, pero en este punto es interesante analizar que ya apunta aspectos de una "transtemporalidad" al tratar del ser. Apunta que también lo "intemporal" y "supratemporal" son "temporales", por lo que hay una historicidad en la propia estructura del ser, que pertenece históricamente a la historia mundial.

De tal modo, Heidegger destaca que la forma de tratar las cuestiones del sentido del ser es la fenomenología, punto a que queríamos llegar para discutir en nuestro presente trabajo. Él destaca que la expresión "fenomenología" significa primariamente el concepto de un método, referente a las cosas mismas, tal como el origen del concepto con Husserl. Todavía, complementa que entender mejor el concepto, desde su visión, implica en entender las ideas de fenómeno y *logos*, cuya fenomenología seria la ciencia de los fenómenos.

Según apunta, el concepto de fenómeno deriva del griego mostrarse, lo que se muestra, lo que está o puede ponerse a la luz, lo que los griegos identificaban, a veces, con los entes. Ese mostrarse puede darse de distintos modos, también como lo que no es, lo que parece ser, sin que sea apariencia. Aparecer en un no-mostrarse, es el anunciarse por medio de algo que se muestra. Así, se entiende que los fenómenos no son nunca apariencias, pero en cambio toda apariencia necesita de fenómenos.

Con eso, Heidegger admite que puede haber una confusión lingüística, entre esos nombres: fenómeno, parecer ser, apariencia, simple apariencia, que puede ser aclarada comprendiendo el principio del concepto de fenómeno: lo que se muestra en sí mismo. Así, retoma la idea de Kant, de que el concepto formal de fenómenos se refiere a los entes accesibles por intuición empírica, se tratando de un concepto no fenomenológico de fenómeno, por contraponerlo a la "cosa en sí". No obstante, revela que ya en Kant es posible entender fenomenológicamente por fenómeno esto que se muestra en sí mismo,

por entender que ya hay en esa filosofía la semilla para entender los fenómenos según la fenomenología, con la cuestión de las formas de la intuición sensible.

De otro lado, para entender el concepto de fenomenología es necesario entender el concepto de *logos*, que la compone, según Heidegger. Él destaca que en Platón y Aristóteles había un equívoco, por interpretar el *logos* como razón, juicio, concepto, definición, razón de ser o fundamento, proposición. Así, el *logos* es un permitir ver, que puede ser verdadero o falso. El hecho es que la idea de verdad griega no puede ser entendida como concordancia, sino como la percepción de algo, cuyo *logos* no puede ser considerado como el lugar primario de la verdad, como entiende el realismo y el idealismo, asociando *logos* a razón de ser, *ratio*.

Por lo tanto, asociado a la idea griega de verdad, que ha escapado hasta a Platón y Aristóteles a principio, según Heidegger, le permite a este llegar al primer concepto de la fenomenología, que consiste en ver lo que se muestra, tal como se muestra por sí mismo, las cosas mismas. De tal modo, el filósofo alemán defiende algo importante a su idea de fenomenología, que retomamos con Merleau-Ponty y en nuestro trabajo de investigación sobre la danza, la idea de que lo oculto pertenece por esencia a lo que inmediatamente y regularmente se muestra, de tal suerte que constituye su sentido y fundamento.

Heidegger concluye que la ontología solo es posible como fenomenología, cuyo ser depende del no ser. Hay la idea de una elección perceptiva que, a cada vez que elige algo, deja de elegir otras tantas posibilidades, que componen la misma existencia en el mundo, concluimos nosotros. "Tomada por su contenido es la fenomenología la ciencia del ser de los entes-ontología"[425], esa frase explica la imbricación entre lo que es - y

[425] Idem, p. 48.

puede no ser - con lo que es en sí mismo, cuya definición es tarea de la fenomenología.

Heidegger destaca que el sentido metódico de la descripción fenomenológica es una interpretación. "Fenomenología del 'ser ahí' es hermenéutica en la significación primitiva de la palabra, en la que designa el negocio de la interpretación"[426]. Tal hermenéutica involucra una trascendencia, que sería la propia idea de verdad fenomenológica, ese "estado de abierto" del ser. Es *veritas trascendentalis*. Así, "la filosofía es la ontología universal y fenomenológica que parte de la hermenéutica del 'ser ahí', la que a su vez, como analítica de la existencia, ata el cabo del hilo conductor de toda cuestión filosófica allí donde toda cuestión filosófica surge y retorna"[427]. La comprensión de la fenomenología, pues, consiste en tomarla como posibilidad.

El hecho es que el propio "ser ahí", o *Dasein*, ya había sido definido como la posibilidad de ser, por lo que Heidegger introduce la noción de una analítica existenciaria del *Dasein* que es anterior a toda psicología, antropología y mucho más a la biología, dato que la esencia del ser parte de la existencia, pues que tratando de una persona, su unidad constitutiva es distinta de la de las cosas naturales, como ya decía Husserl. Así, "todo tomar los actos por algo psíquico, equivale a una despersonalización"[428].

La idea es que la persona se da siempre como ejecutora de actos intencionales ligados por la unidad de un sentido, o sea, una persona está donde tiene qué hacer, donde su lugar es también su motivo, lo que une espacialidad, temporalidad y afectividad, sensiblemente desarrollada por la filosofía de Merleau-Ponty, como tratamos. Con esa idea, se llega a la noción fenomenológica tan cara del "ser en el

[426] Ibidem.

[427] Idem, p. 49.

[428] Idem, p. 60.

mundo”, que admite un análisis profundo en la filosofía heideggeriana.

Lo primero a pensar con la idea de “ser en el mundo”, seria la propia noción de “ser en” que involucra la diferencia de la “facticidad” con la “mundaneidad del mundo”, tratando el propio mundo de forma fenomenológica. La idea es que para Heidegger, sujeto y objeto no coinciden con “ser ahí” y mundo, o sea para el ser “ser en” un mundo, no significa estar dentro de él. Eso sería característica de los entes intramundanos, las cosas, por así decir, en que se puede enumerar lo que hay en el mundo, casas, arboles, hombres, montañas, astros, que sería una descripción óntica y prefenomenológica, según el filósofo.

Al contrario, lo que se busca en esa filosofía es el ser mismo, describir fenomenológicamente el propio mundo, que constituye el sentido ontológico del ser, por su previa imbricación. Todavía, Heidegger cuestiona si de tal forma no sería el mundo algo subjetivo, pues ¿cómo comprender un mundo común “en” que somos universal y distintamente? Por lo que contesta que se trata de la “mundanidad del mundo en general”, cuyo mundo es un carácter del “ser ahí” mismo, o sea, uno depende del otro en su existencia, pues el mundo no sería sin el ser, como el ser no sería sin el mundo.

El “ser en”, por lo tanto, no es solo un pertenecer en sentido de estar contenido en algo, como serian las paginas en un libro, por ejemplo, en términos de lo que constituye algo, sino, se trata de un pertenecer existencial y ontológico, cuyo sentido de uno se completa con el sentido del otro.

Así, hay una idea de la “circunmundanidad”, con la exegesis ontológica de los entes intra-circunmundanos, o sea, se trata de entender el ser en el mundo más allá del ser, en que debe haber una comprensión del ser y del mundo, cuyo mundo público, revela Heidegger, es la naturaleza del mundo circundante, en que el ser es ya previamente abierto al mundo.

Tratando de la cuestión de la espacialidad, pues, Heidegger retoma a Descartes en su famosa distinción entre *res extensa* y *res cogitans*, que sería la distinción entre la constitución del mundo y la del ser, entre la sustancia corpórea, que compone el mundo, y la sustancia pensante, por lo cual, exige una discusión hermenéutica de la ontología cartesiana del mundo.

Según Heidegger, Descartes sabe muy bien que los entes no se muestran inmediatamente en su verdadero ser y que, a pesar del problema de la dicotomía, ya hay en esa filosofía la comprensión de la necesidad de un esfuerzo en entender cómo se da esa diferencia y como unirla, o sea, como resolver la dicotomía entre ser y mundo. No obstante, con Descartes, tal posible solución dicotómica aún se queda asociada a la imagen de Dios, el ser mayor, que garantizaría la existencia de los demás seres. Con Heidegger hay el entendimiento de que la solución para ese problema metafísico es fenomenológica y se trata de entender la composición ontológica del ser en el mundo, la imbricación significativa de uno a otro.

Por lo tanto, con la cuestión de la espacialidad, Heidegger aclara la imbricación significativa entre el ser y el mundo, pues destaca que con la "significatividad" hay un "estado de coabierto del espacio", en que "ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio. El espacio es, antes bien, 'en' el mundo, en tanto que el 'ser en el mundo', constitutivo del 'ser ahí', ha abierto un espacio"[429]

Para Heidegger, finalmente, la solución de la dicotomía cartesiana está en que la sustancia del hombre no es el espíritu, como síntesis de alma y cuerpo, sino la existencia, por lo cual el "ser ahí" es esencialmente "ser con", lo que tiene un sentido ontológico-existenciario y es su proposición fenomenológica.

[429] Idem, p. 127.

Por fin, podemos destacar en la obra de Heidegger la idea de libertad, para el sentido que queremos relacionar con la fenomenología de Merleau-Ponty y pensar una fenomenología de la danza, en este capítulo partiendo de reflexiones sobre la danza y pensamiento de Isadora Duncan. Para el filósofo alemán, el sentido ontológico ultimo del *Dasein*, o "ser ahí", es "dejar ser", que es un sentido del previo dar libertad, dejar ser previamente.

Heidegger asume en ese punto la idea del *Dasein* como encontrarse, en que se trata de un ser abierto que se encuentra en su estado de ánimo, que ya está dado como modo de ser en el mundo. "El estado de ánimo 'cae sobre'. No viene ni de 'fuera' ni de 'dentro', sino que como modo del 'ser en el mundo' emerge de este mismo (…) Este previo 'estado de abierto' del mundo, inherente al 'ser en' es constituido concomitantemente por el 'encontrarse' "[430]

Por lo tanto, podemos concluir con Heidegger que de ese estado abierto del ser en el mundo, el análisis fenomenológico es lo que garantiza la posibilidad del "abrir originalmente", permitiendo que el ser en el mundo se interprete a sí mismo. Tal "abrir", por lo tanto, contiene la condición de elevar existenciariamente al concepto el contenido fenomenológico de lo abierto, según las palabras del filósofo. Con eso, vemos la importancia de retomar el pensamiento del filósofo para pensar el tema de una fenomenología de la danza, a través de la danza libre de la improvisación.

### 5.3 - Las influencias de Husserl y Heidegger en la fenomenología de Merleau-Ponty

Después de recorrido ese camino en la comprensión de algunas de las principales ideas presentes en la filosofía de Husserl y Heidegger, sobre todo referentes a la idea de fenomenología, volvemos a destacar nuestro filósofo cuyo pensamiento

[430] Idem, p. 154.

fenomenológico es eje en este trabajo para pensar la relación con el tema de la danza. Entonces, volvemos a destacar ahora algunos puntos de las influencias de Husserl y Heidegger al pensamiento de Merleau-Ponty.

Conforme Benedito Nunes afirma, hay una tesis de que "Merleau-Ponty se ha esforzado en husserlianizar Heidegger y heideggerizar Husserl"[431], justamente según las nociones de mundo de la vida husserliano (*Lebenswelt*) y de ser-en-el-mundo heideggeriano (*In-der-Welt-Sein*), mostrando que tales nociones son cómplices una de la otra.

El comentador revela que, en ese emprendimiento, Merleau-Ponty habría revisto la idea de naturaleza a partir de la crítica husserliana de una cientificidad ya propuesta por Galileu. Con el *Lebenswelt* (mundo de la vida), Husserl atenta para una experiencia pre-científica del mundo, que Merleau-Ponty, sin embargo, apunta que en esa reducción fenomenológica, la transcendencia está más en la consciencia que en la percepción y, según él, sería necesario apoyarse en la segunda.

Con eso, el filósofo francés se aproxima más de Heidegger, entendiendo la naturaleza como historia del ser, ontologizando la noción de desarrollo de los organismos, y radicalizando tal ontologización con la idea del lenguaje, de la ligación intersubjetiva. Él asume, así, a ambos filósofos alemanes, con una idea de apertura de la consciencia, con el ser que sólo puede ser tratado negativamente, en la experiencia irreflexiva del cuerpo, con la idea de un silencio en el lenguaje que también comunica y es fuente de percepción, en su perspectivismo.

Así, Merleau-Ponty estaría más allá de Husserl y de Heidegger, pues testa los

[431] NUNES, Benedito. "Physis, Natura – Heidegger e Merleau-Ponty". En. *Natureza Humana. Revista Internacional de filosofia e práticas psicoterápicas*. Vol. 6, nº 2. São Paulo: EDUC, julho-dezembro de 2004, p. 272, (traducción nuestra).

límites de ambos, del primero con una transcendencia aún ligada a la consciencia, del segundo por enfatizar en la cuestión del tiempo, la *ek-stase*[432] del porvenir, en el perspectivismo, y por despreciar la percepción, considerando que sigue presa del análisis dicotómico que involucra el sujeto. Nunes destaca aún que, con esas aproximaciones y distancias, Merleau-Ponty se explica con más rigor con la noción de carne, en su obra póstuma, *Lo visible y lo invisible*, que ya hemos citado en el capítulo anterior.

De tal modo, se observa en ese contexto de la obra de Merleau-Ponty la relación directa con el tema de la danza que aquí tratamos, por su entendimiento del concepto de cuerpo más allá del objetivismo y del subjetivismo. Eso nos permite comprender el hecho de bailar como una forma de estar en el mundo, un arte que acontece en el cuerpo como un lugar en el mundo de la vida. Bailar es, por lo tanto, un arte vivo, que expresa la sensibilidad de existir. Así, seguimos evaluando algunas herencias husserlianas y heideggerianas en la obra merleau-pontyana, para comprender ese contexto de la fenomenología que nos interesa tratar para destacar el tema de la danza.

Paul Ricoeur, a su vez, también escribe sobre el avance de Merleau-Ponty con relación a Husserl y a Heidegger. Para él, tal avance ya se muestra con rigor en la *Fenomenología de la percepción* con la noción de *Cogito* tácito, en que una transcendencia activa husserliana es integrada al ser-en-el-mundo heredado de Heidegger, en la medida en que tal *cogito* designa una potencia de discurso anterior a todo hablar y pensar. Es en el silencio de la existencia que el sentido ya se encuentra y, así, podemos pensar la danza como un arte hecho en silencio, hecho con la voz del

[432] El término es usado en esa filosofía con influencia de Heidegger, con el sentido de éxtasis, de estar fuera, de estar en el tiempo, pasado, presente y futuro, pero desplazando de uno a otro, de forma no estática, sino en movimiento. Es el "*ek-statico*".

cuerpo en movimiento, sin necesidad de palabra, que sería el caso del arte del teatro, por ejemplo, según él apunta y que podemos añadir que acontece con más nitidez en el arte de la danza, que aquí tratamos.

Ricoeur destaca que Merleau-Ponty estaría más cerca de Husserl al considerar la temporalidad al lado de la subjetividad, en el tránsito de las intencionalidades, pues ese movimiento abierto del tiempo es del propio sujeto en dirección al mundo. Por otro lado, estaría también cerca de Heidegger al privilegiar la temporalidad *ekstatica*. Sin embrago, para Merleau-Ponty el presente es donde "el ser y la consciencia coinciden". Según Ricoeur:

> La genialidad de Merleau-Ponty consiste, de un lado, en haber percibido en la fenomenología husserliana del tiempo un análisis que subvierte todo idealismo de la *Sinngebung*[433] y exige una refundación de las nociones de intencionalidad y de constitución, de acuerdo con el primado del ser-en-el-mundo: por otro lado, en haber reconocido en la hermenéutica heideggeriana no tanto una ruptura con toda la fenomenología de la subjetividad, como una transposición de esta en un lenguaje ontológico que extiende su eficacia.[434]

Con el rescate de esas herencias de Husserl y Heidegger en la fenomenología de Merleau-Ponty, es posible destacar una problemática sensible, que se refiere a la forma del ser se manifestar sensiblemente en el mundo, cuya sensibilidad revela una idea autentica de expresión, basada en la libertad fenomenológica a que el filósofo francés llega debido a sus herencias del pensamiento alemán que destacamos en este capítulo. Es que Husserl y Heidegger han sido las bases para la fenomenología de Merleau- Ponty, capaz de superar la tradición racionalista que identificaba la producción humana al ejercicio de su razón. La fenomenología, por lo tanto, permite un paso más en la

[433] El término en esa filosofía significa "donación de sentido".

[434] RICOEUR, Paul. "Merleau-Ponty: além de Husserl e Heidegger". En. *A região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996, p. 131 (traducción nuestra).

comprensión de la unión de los temas de la subjetividad, creación y libertad, que destacamos en el arte de la danza.

Dicho eso, pasemos al análisis de algunas ideas presentes en la obra de la bailarina Isadora Duncan, cuyo legado le posicionó como una las precursoras de la danza moderna, o la precursora, como es considerada por muchos críticos, por ser tan importante para su generación y toda la posteridad, hasta la actualidad.

**5.4 – Isadora Duncan: bailarina de fuego**

Referirse a Isadora Duncan exige un profundo despliegue al nivel del entendimiento de la autenticidad, pues la vida y obra de esa artista precursora de la danza moderna se unen en un constante movimiento de originalidad. La obra de Maurice Lever dedicada a entender su biografía ayuda a comprender dicho emprendimiento, bien como su propia autobiografía, titulada *Mi vida*.

De forma fenomenológica, la suma de vida y obra en Isadora Duncan se hace muy presente, tal como era con el pintor Cézanne, a que se refería Merleau-Ponty, analizando tal arte según las herencias husserlianas y heideggerianas. El hecho es que con esa bailarina de fuego, como la crítica llegó a nombrarla, se nota el vinculo que queremos establecer entre filosofía y danza como la interpretación de una forma libre de vivir.

Una vida errante configuró una danza propia, innovadora y revolucionaria a su tiempo, en una América a finales del siglo XIX, con todo puritanismo y moralismo de la tradición protestante, se extendiendo por toda Europa en principios del siglo XX, en pleno caos y confusión de valores en la guerra. Isadora desde edad muy remota ya era segura de la elección por su vida de bailarina. Ya en la infancia se destacó como profesora de danza a niños, con total éxito y en la adolescencia revela su tendencia militante, en la lucha por la liberación de las mujeres, tema que permanecerá en toda su

vida, se uniendo más tarde a otras causas, como la crítica al matrimonio.

Referente al propio sistema educacional, Isadora se rebela contra los patrones instaurados, contra una formación creativa y liberadora de la identidad, como ella defendía, también en su danza y en las críticas al ballet clásico. Entonces, a los doce años de edad abandona la escuela y sigue una formación autodidacta como lectora compulsiva, especialmente de la filosofía y la literatura, y una formación totalmente dedicada a la danza.

Su danza partía de la naturaleza, el movimiento de las olas, siendo el mar su gran pasión y fuente de inspiración. Quería bailar la libertad, una forma de ser basada en los instintos. Por eso abandona el tutu y las zapatillas del ballet para bailar con una simple túnica griega, con los pies desnudos y el pelo suelto, formas totalmente transgresoras para la época. "Isadora no posee ningún método ni jamás lo tendrá. Se contenta con seguir su fantasía, improvisando las figuras que se le ocurren. Sobre todo, trata de armonizar sus movimientos con las impresiones que la producen la música o la poesía[435]".

Por eso, consideraba el ballet anti natural, una tortura al cuerpo: "¿De puntas? ¡Nadie anda sobre las puntas de los pies! ¡Va contra la naturaleza! […] Es una herejía. Un sacrilegio espantoso. Una mecánica sin alma. Un corsé que deforma el cuerpo y bloquea los impulsos. Para bailar solo reconoce una escuela: la naturaleza. Y solo un maestro: Terpsícore. El arte es ante todo un cuerpo liberado"[436]. Ella no creía en la danza como ejercicios o mecánica. Nunca confundió la danza con lo que ella decía que era la técnica de la danza y decía: "todo lo que se estremece, todo lo que promete una

[435] LEVER, Maurice. *Isadora*. Barcelona: Circe, 2007, p. 28.

[436] Ibidem.

nueva vida. Esto es lo que significa mi danza”[437].

. Isadora soñaba con el retorno al ritmo de la naturaleza y a la verdad del cuerpo. “Isadora baila. Con embriaguez. Como en una especie de trance. Por primera vez, la danza ya no es la simple posesión de su cuerpo, sino la posesión de ese cuerpo en el mundo. Toma conciencia de su poder”[438]

Con esa forma salvaje y revolucionaria, dionisíaca e instintiva, es común asociar la danza de Duncan a la filosofía de Nietzsche, como ella misma decía: “comprobé que los únicos maestros de baile que yo podía tener eran Juan Jacobo Rousseau (Emilio), Walt Whitman y Nietzsche”[439]. También lo asume en otro punto: “tuve tres grandes maestros, que fueron los tres precursores de la danza de nuestro siglo: Beethoven, Nietzsche y Wagner. Beethoven creó la danza en ritmos potentes; Wagner, en forma escultural; Nietzsche, en espíritu. Nietzsche fue el primer filósofo bailarín”[440]

Todavía, encontramos también en su arte aspectos que permiten asociarla a la fenomenología de Husserl y Heidegger como eso que se refiere a la “posesión del cuerpo en el mundo”, que sería el propio *Dasein* heideggeriano bailado. Es como se Isadora fuera capaz de poner en movimientos lo que estas filosofías defendían en conceptos, es un filosofar vivo, en el cuerpo y, por lo tanto, una danza fenomenológica por así decir, que cree en un sentido propio, situado en el mundo y anterior a la predicación, o sea, una expresión previa, trascendental y ontológica, como defendía ya Heidegger, un dejar ser.

Otro punto en el que podríamos vincular la danza de Duncan con las filosofías

[437] DUNCAN, Isadora. *Mi vida*. Madrid: Debate, 1985, p. 255.

[438] LEVER, Maurice. *Isadora*. Barcelona: Circe, 2007, p. 30.

[439] DUNCAN, Isadora. *Mi vida*. Madrid: Debate, 1985, p. 95.

[440] Idem, p. 355.

que destacamos en este capítulo, se referiría al “volver a las cosas mismas” husserliano. Pues cuando Isadora deja las zapatillas y baila descalza, por ejemplo, es un deseo de volver al suelo, a la tierra en su estado natural, donde simplemente se está, anterior a las condiciones de estar. La libertad de la bailarina, entonces, no está solo en los elementos transgresores de su danza, sino también en su cuestionamiento al elegirlos y actuar en el mundo con ellos.

En una visión revolucionaria de la danza, la bailarina asume una doble misión en su arte, la de instaurar una danza moderna innovadora, cuestionando los principios de ese arte tan viejo como el mundo, bien como anunciar una nueva era, crear por medio de la danza relaciones diferentes entre los hombres, más humanas, basadas en una fraternidad real. Ella quería imponer al mundo, con su danza, su propia visión de la humanidad. Nada más propio que la misión de una artista que vive su arte en la propia piel.

De ahí la noción política de su danza, por buscar construir una sociedad libre de cualquier dominio y control, como imaginó que debió de ser la de Grecia Antigua. La danza es, para ella, un combate por una ideología de la libertad. Lo que para algunos será considerada una utopía, sobre todo en los peligrosos periodos que atraviesan la guerra que, sin embargo, no la impiden de seguir soñando y luchando, mismo en la constante aventura de miseria y terror que marcó su vida .

En un contexto de relación con artistas como Oscar Wilde, Rodin, Stanislavsky, la bailarina presenta una obra que propone una renovación de la expresión corporal, enfocada directamente a los sentidos, a lo que transborda el cuerpo como mecanismo. Es que esos artistas tienen en común la comprensión del cuerpo como actitud, como significación vivida, más allá del biologismo, que también proponían las filosofías de Husserl y Heidegger.

Según Stanislavisky: "El encanto no está en el diálogo, sino en lo que esconde, en los silencios, en las miradas […] La intuición tiene aquí un papel primordial"[441]. Esa idea parece asemejarse a la propuesta fenomenológica que aquí defendemos sobre todo con la filosofía de Heidegger, en este capítulo, que luego influencia a Merleau-Ponty. Lo que se oculta y que también da a conocer, la sombra que también revela la luz, ambigüedades que no se contradicen, sentidos que se suman en la totalidad del acontecimiento, de la obra, en el caso del arte. En las palabras de Duncan: "¡Alegrías y tristezas! ¡Nacimiento y muerte! ¡Ritmo de la danza de la vida! […] ¿Qué es el arte sino un débil espejo del placer y del milagro de la vida?"[442]

Así, la danza de Isadora Duncan, a que destacamos en este punto, admite conexión también con el pensamiento de Freud, cuya intuición y el inconsciente están en el centro de toda actividad humana, y principalmente de la creación artística. Se tratan de las mismas formas sensibles de comprender el cuerpo en el mundo desde la filosofía, la psicología y el arte: la literatura, la escultura, el teatro y la danza, en el caso de esos respectivos artistas y que, según Duncan, deben estar juntos, vivir en unión:

> Pienso que el cuerpo debe ser transparencia, intuición, simbiosis perfecta de alma y espíritu. Pienso que el bailarín es en primer lugar un cuerpo humano, es decir, una realidad plástica de tres dimensiones, un elemento vivo, animado, móvil, y no un frio mecanismo. Creo que la danza pensó que podría funcionar por sí sola y que por eso llegó a esa herejía: el ballet clásico. En tiempos de Sófocles, la danza, la poesía, la música, la dramaturgia, la arquitectura, formaban un todo armónico y manifestaban una emoción única de maneras diferentes[443].

Preguntada por Stanislavsky sobre quién le había enseñado a bailar, contesta: "Fue Terpsicore. Bailo desde que me sostengo sobre las piernas. He bailado toda mi

---

[441] LEVER, Maurice. *Isadora*. Barcelona: Circe, 2007, p. 143.

[442] DUNCAN, Isadora. *Mi vida*. Madrid: Debate, 1985, p. 203, 208.

[443] LEVER, Maurice. *Isadora*. Barcelona: Circe, 2007, p. 138.

vida. Todos los seres humanos deben bailar, el mundo entero debe bailar; eso ha sido y será siempre así. Es un error resistirse, no querer comprender esa ley de la naturaleza”[444]. En su autobiografía declara que “el entusiasmo producido por el teatro de Stanislavsky fue tan grande como el horror producido por el ballet”[445]. Dicha comparación marca bien las elecciones de Duncan, sus caminos artísticos y vivientes.

En 1914, con la confirmación de la guerra, Isadora cuestionará su propio baile y la función del arte en general: “Mientras yo planeaba el renacimiento del Arte y del Teatro; mientras yo preparaba festivales de gran júbilo y exaltación humanas, otras fuerzas planeaban la guerra, la muerte y el desastre y ¡ay! ¿Qué significaban mis débiles fuerzas ante el empuje de las otras?”[446]

Así, en los años finales de la guerra, ella encuentra aliento en la Unión Soviética con la revolución bolchevique, defendiendo los principios comunistas en teorías y prácticas como las de Marx y Lenin. Isadora llega a afirmar: “Rusia posee todo lo que Norteamerica no tiene, así como Norteamerica posee todo lo que no tiene Rusia. El día en que estas dos grandes naciones puedan entenderse nacerá la aurora de una nueva era”[447]. De ahí se nota el atrevimiento de Isadora, con ese tipo de afirmación, principalmente en ese contexto en que en los Estados Unidos defiende el aislamiento contra ideales europeos, especialmente contra el comunismo.

Es que exigir prudencia a Isadora consistía en una acción inútil y ella misma, contra las acusaciones de ser comunista se asumía no nihilista o bolchevique sino revolucionaria, más en su arte que en la política. Militaba a través de su cuerpo, de su

[444] Idem, p. 141.

[445] Idem, p. 184.

[446] DUNCAN, Isadora. *Mi vida*. Madrid: Debate, 1985, p. 319, 320.

[447] LEVER, Maurice. *Isadora*. Barcelona: Circe, 2007, p. 320.

danza. Por eso, desde siempre con su típica rebeldía, luchaba contra una sociedad opresora, pues lo que buscaba era la expresión de la libertad. Esa era la condición del origen de su danza: "nosotros decíamos que nuestro sistema de baile era nuevo, pero, en realidad, no había ningún sistema. Yo seguía mi fantasía e improvisaba, enseñando a los discípulos cualesquiera cosas bonitas que se me ocurrían"[448]

Con eso, entendemos que el núcleo de lo que pretendemos investigar en este presente trabajo se encuentra en el arte de Isadora Duncan, pues ella ya entendía y vivía la improvisación en su danza, tal como aquí entendemos, como una forma libre y espontanea de bailar, a través de los sentidos de la vida misma. En *Historia del ballet y de la danza moderna*, al tratar de lo que lo que llama de aires de cambio en los teatros imperiales, Ana Carlés destaca que Isadora Duncan es la artista que cambia el futuro de la danza, en el final del siglo XIX.

Influenciada por Wagner, su danza proponía la unión de la música con las demás artes, inspirada en el ideal y la estética griegos. Todavía, en el momento auge de la danza moderna, en la década de veinte del siglo XX sus sucesoras como Mary Wigman y Martha Graham ya seguían aspectos diferentes de lo que proponía Duncan en sus principios, "porque la razón por la que Isadora Duncan ha pasado a la historia guarda relación con sus improvisaciones en el escenario"[449], lo que también harán sus sucesoras pero que con ella guarda una calidad inaugural.

Duncan fue la primera bailarina que utilizó la gravedad como un medio de expresión. Podríamos, entonces, destacar que esos dos elementos, la improvisación y el suelo, usados en toda la danza contemporánea posterior, son los principios que

[448] DUNCAN, Isadora. *Mi vida*. Madrid: Debate, 1985, p. 37.

[449] ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza, 2012, p. 151.

garantizan mayor nivel de ruptura en la danza de Duncan, pues eran elementos muy innovadores para la época. Hasta el ballet clásico se valió de esas innovaciones propuestas por Isadora: "los bailarines clásicos la acusaban de no tener técnica alguna, pero reconocían, por el contrario, su genialidad en los escenarios"[450].

Su revolución en el ballet se puede ejemplificar con el ejercicio de improvisación que creó para Pavlova en *La muerte del cisne*, una obra de tres minutos. Otro ejemplo podría ser lo del baile creado con Fokine, cuyo cuerpo de baile con las solistas bailaban de espaldas a la audiencia, algo impensable de acuerdo con la estética de la época, conforme destaca Ana Carlés.

Desde ese punto se nota un avance filosófico provocador de esa gran artista precursora de la danza moderna, que molestaba a la crítica conservadora del periodo. También sobre los temas bailados hay una innovación con Isadora, que ella confirma con el hecho de dejar una obra también escrita. En general, comenta Delfin Colomé, los coreógrafos no suelen escribir ya que se satisfacen expresando lo que llevan dentro por medio de la danza.

Isadora Duncan es una excepción que, aparte de bailar, deja una obra sobre su vida y obra, en que trata del placer de la danza y de la creación como un acto de amor, según el autor. Así, lo que Isadora Duncan pretende es bailar la vida misma, más allá de los temas bailados en las historias del ballet romántico y sus figuras míticas como gnomos, cisnes blancos y negros, que ya no sirven más.

Empieza, entonces, una tendencia a bailar temas más "reales", ligados a la vida y a los hechos del complejo siglo XX, aunque también si pueda seguir pensando en bailar temas de literaturas más existenciales y universales, como los skakesperianos del siglo

[450] Idem, p. 154.

XIX, que, según el autor, "estéticamente permite una infinidad de juegos relacionales"[451], como Dostoyevski y también Cervantes, siglos XVI y XVII, autores muy relacionados al baile desde el ballet clásico hasta posibles infinitas relecturas contemporáneas.

Todavía, la revolución de la danza moderna y contemporánea propone una distancia de los temas clásicos, mismo que en relecturas actuales, para hablar de lo "no hablado", si así podemos decir, bailar de lo que ya no cabe en las palabras, de lo que ya no es suficiente en la literatura y que, por lo tanto, exige entrar en la vida para ser una danza viva. Eso ha hecho con maestría la ardiente Isadora Duncan.

**RECAPITULANDO**

Caminamos hacia la conclusión de este capítulo rescatando la intención central de nuestra investigación que nos llevó hasta Husserl, Heidegger e Isadora Duncan. Tratar de la relación entre filosofía y danza, más específicamente entre fenomenología (la de Merleau-Ponty como núcleo) e improvisación en la danza contemporánea, exige revisitar contextos anteriores que conducen hasta ellos.

Así, tanto Husserl y Heidegger han sido precursores de la idea de fenomenología presente en el pensamiento de Merleau-Ponty como Isadora Duncan ha sido precursora de la danza moderna. La danza de Isadora es la expresión misma de la libertad, en una búsqueda de bailar la vida misma, luchando por una sociedad más justa y humana, tal como defendemos en nuestro trabajo.

Queremos rescatar ese sentido de ser en el mundo: un cuerpo crítico y estético, actuando con belleza pero sin abandonar el sentido de justicia por una belleza solo conceptual vacío de sentido vivo, cuando la realidad es una constante de contrastes tan

[451] COLOMÉ, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid: Turner, 2007, p. 100.

necesitada de cambios. Queremos bailar y pensar como esos grandes maestros del arte y del pensamiento han hecho. Queremos actualizar esos sentidos. Vivirlos en ese siglo XXI.

Eso nos permite volver a otro objetivo de esta tesis, el de vincular la idea de fenomenología de la danza con la danza libre de la improvisación y llegar a la educación, como una praxis de la libertad. Con Husserl y Heidegger, según las máximas de "volver a las cosas mismas" y "ser en el mundo", se puede pensar la educación como la relación entre ontología y ética en una búsqueda constante de ser libre, con consciencia de sí y de la actuación en el tiempo. Hay una actualización de ese estado de consciencia que permite volver a las cosas y proyectarse hacia el mundo. Un estado de esencias y transcendencias que comparten el mismo saber consciente. De acuerdo a estos valores proponemos una práctica educativa para la libertad.

Con Isadora Duncan tenemos un rico ejemplo sobre una forma de educación libre, basada en su propia historia de vida, pues podría ser considerada una "hija del anarquismo", por así decirlo. Desde su actitud de abandonar la escuela a los doce años de edad para dedicarse enteramente al aprendizaje y enseñanza de la danza, pero también por oponerse al modelo de educación de las escuelas que segregan el conocimiento en lugar de promover la integración entre ellos. Así mismo, Isadora ha sido una excelente intelectual, instruyéndose de forma autodidacta como lectora compulsiva de filosofía, literatura y política.

Ella había sido educada de forma libre y anarquista también por sus padres, que no seguían las tradiciones americanas de la época e, igualmente, educa así a sus hijos y alumnado, siempre incentivando el pensar por sí mismos, de forma extremamente original. No por casualidad la bailarina ha marcado a su generación y a toda la posteridad de forma tan contundente, por lo que la hemos llamado "precursora de la

libertad”.

Pasamos, ahora, al siguiente capítulo tras situar toda la base fenomenológica que guía nuestro trabajo. En el capítulo sexto, trataremos de aspectos del pensamiento fenomenológico de Bachelard, en relación con el pensamiento y arte de Mary Wigman. Con ellos, entenderemos la condición auténtica de ser en el mundo a través de la idea de una espacialidad poética.

# CAPÍTULO VI

# BACHELARD Y MARY WIGMAN: UNA ESPACIALIDAD POÉTICA

## 6.1 – Bachelard y la fenomenología del espacio

Un autor importante para pensar el tema de la relación entre filosofía y danza, en una perspectiva fenomenológica, es Gaston Bachelard. En su obra *La poética del espacio*, aporta contribuciones relevantes sobre una fenomenología de la imaginación. Permite comprender que una imagen poética procede de una ontología directa, cuya imagen en la conciencia es producto directo del corazón, del alma, según sus palabras.

El ejercicio se trata de entender lo poético más allá de la poesía, como el ser poético que vivencia el tiempo y el espacio de modo a mantener la creación como una constante posibilidad. Aunque en la propuesta de Bachelard se trata de reconocer en la propia poesía misma la existencia de una fenomenología del alma, nos interesa reconocer ahí elementos para pensar la danza y la improvisación, tal como aquí tratamos. Una danza cuyo poder efímero de manifestación asume dichas calidades fenomenológicas, revelando el alma de la bailarina, en movimientos que vienen más del corazón y de la vida vivida que de un repertorio coreográfico puramente memorizado mecanicamente y repetido.

Hay un valor de intersubjetividad a ser rescatado de la fenomenología bachelariana, a lo que se refiere a su descripción de la comunicación del entusiasmo. Hay una emergencia del lenguaje en la imagen poética que busca transmitir estados interiores profundos. Una vivacidad revelada como un fenómeno de la libertad: “Viviendo los poemas se tiene la experiencia saludable de la emergencia (…) Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático, son

miniaturas del impulso vital”[452].

En la danza, podríamos reconocer ese fenómeno de emergencia aun más latente por el lenguaje expreso estar en el propio cuerpo, en la misma capa lingüística del que vivencia, o sea, no hay un nivel posterior de la escrita como en la poesía, sino un acontecer inmediato en el mismo lugar de donde baila y vive, su cuerpo. Con la expresión de la improvisación tal entendimiento se hace más directo, pues es donde más hay emergencia en la danza.

Recogiendo a la obra de Jean-Bertrand Pontalis, Bachelard apunta la presencia de una fenomenología de la expresión en que “el sujeto que habla es todo el sujeto”[453]. También se refiere a Jan Hendrik van den Berg, con la máxima de que “los poetas y los pintores son fenomenólogos natos”[454]. A esas dos fuertes consideraciones podemos añadir, con el tema de la danza, la idea de que el sujeto que baila es todo el sujeto y que las bailarinas y bailarines son fenomenólogos natos, con la repetida explicación de que se trata del arte hecho más directamente con el cuerpo, ese medio de vida siempre presente a todos y que algunos tienen el privilegio de conducirlo hacia el baile. Los bienaventurados, como veremos con María Zambrano en el próximo capítulo.

Para Bachelard, en una fenomenología de lo poético, hay un espacio del no- saber como condición primera, un estado que suscita a la investigación creativa, por ocupar los no-saberes con saberes poéticos, más allá de saberes puramente racionales. Saberes que se construyen en la vida misma, con imágenes vividas, con la imaginación activa. Lo mismo se podría decir de la persona que baila, que aporta una especie de fenomenología de lo poético bailado, con imágenes de movimientos sentidos en el

---

[452] BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 18, 19.

[453] Idem, p. 20.

[454] Ibidem.

proceso vital, como que busca un saber bailado del no bailado, o sea, del no-saber. La que no sabe, no baila; la que baila, se sabe bailando. Saberes íntimos entre vida, cuerpo y mundo.

En el libro *A veces me pregunto por qué sigo bailando*, hay una preciosa serie de ensayos sobre "prácticas de la intimidad", tal como lo describe el coordinador Óscar Cornago. Son ensayos sobre la práctica escénica, desde España y otros lugares, en una perspectiva filosófica. Podemos describir algunas contribuciones de uno de esos ensayos como relación con el tema de la intimidad que propone Bachelard.

En general, el libro tiene un tono bastante bachelardiano, por así decirlo, por partir, por ejemplo, del papel de la imaginación en la vivencia íntima, en el arte y en la vida, bien como por algunos autores citaren el filósofo. Enfatizamos en uno de estos ensayos, del performer español Quim Pujol, que describe la práctica de la intimidad según la afectividad y la intersubjetividad.

Según Pujol, analizando una obra de danza contemporánea sobre el tema del amor, encuentra una relación entre afectos y contemporaneidad que pasa por la intimidad. Hay siempre un juego entre similitudes y diferencias que marca el cuerpo como signo, por lo que el autor cita el antropólogo Edward T. Hall, con la idea de "proxémica", para distinguir los espacios vividos por el cuerpo: el espacio íntimo, el espacio personal, el espacio social y el espacio público.

La intimidad en esos espacios es marcada por la proximidad de los cuerpos en él presentes, por el tacto y la piel de uno que toca al otro, como un "flujo hermenéutico que se establece entre ambos"[455]. Con eso, hay una "poética del vinculo", en que el autor cuestiona en qué medida afectamos y somos afectados, alegando pertenecer al arte

[455] CORNAGO, Óscar (org.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Madrid: Continta me tienes, 2016, p. 144.

el efecto relacional por naturaleza, por lo que constatamos, una vez más, que vida y obra se implican.

Volviendo a Bachelard, con esa idea de intimidad en el saber, el filósofo nos regala una feliz imagen, rica para una investigación de dicha fenomenología de la imaginación, la imagen de la casa, como un espacio feliz, en que desarrolla una poética de la casa. Según él destaca, ya para Jung la imagen de la casa era considerada como un instrumento para análisis del alma humana, con la idea de vivir en nosotros mismos.

Añadimos a tal noción, el pensamiento del antropólogo brasileño Roberto da Matta, cuyo análisis en una de sus obras titulada *A casa e a rua* (La casa y la calle) recorre el mismo camino sensible. Se trata de comprender el espacio de la casa como una poética de la intimidad, como lo que permite vivir una subjetividad más auténtica, diferente del espacio intersubjetivo de la calle, dónde se construyen las comunidades y sociedades, con demasiados problemas, como la violencia, en el caso de la sociedad brasileña que el antropólogo describe. Para él, en casa se puede ser "superciudadanos", mientras en la calle se es "subciudadanos"[456], sometidos a las autoridades, sin paz ni voz.

Podríamos pensar todavía, con Roberto da Matta, sobre la idea del espacio de la calle, como un espacio de artificialidad, donde hay los retos sociales y el "teatro", en el malo sentido, como el espacio de representación de papeles, de asumir seres no naturales, porque el sentido bueno del teatro, por así decirlo, el teatro como arte realmente, también necesita un espacio reservado para hacerlo, "el teatro". Parece que lo social sigue oprimiendo el hacer artístico y hay que ocultarlo y reservar su acceso a pocos privilegiados, cuestiones que permiten una discusión en el ámbito socio-político, referente a la relación entre opresores y oprimidos, llegando al tema de la educación,

[456] DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

otro objetivo de esta tesis, que detallaremos en un anexo al final.

Así, la improvisación, tal como la abordamos, es un acto político de resistencia por mantener la confianza en una equidad entre los espacios de la casa y de la calle, entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo compartido, vez que recorre sentidos de la propia vida a ser bailados, pudiendo también estar en escena.

Con el recuerdo de esa teoría del antropólogo brasileño, sumado a la teoría bachelariana, queremos reflexionar sobre el arte de la danza, como apertura a un espacio íntimo, en ese sentido, como el cuerpo que baila como una casa del ser que lo vive. El cuerpo que baila, entonces, puede ser entendido como una casa habitada con intensidad, que capta los sentidos del mundo, dramáticos o no, conviertiéndolo en expresión estética, por el propio movimiento de ir y venir.

Aunque Bachelard se refiere al espacio de la casa propiamente dicha, nos permite reflexionar sobre la casa como metáfora del cuerpo. Sobre la casa en sí, él revela que el espacio habitado trasciende el espacio geométrico, tratándose de un espacio de consuelo e intimidad, en que "se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo"[457]. Con eso, el filósofo sigue analizando la idea de intimidad y destaca que con una idea de inmensidad intima, se trata de una fenomenología más pura, una fenomenología sin fenómenos. Un ser puro de la imaginación pura, cuyas obras de arte son los subproductos de este existencialismo del ser imaginante.

Bachelard trata, pues, de una fenomenología de la imaginación poética, como una fenomenología ante toda reducción. Una fenomenología del ser de una superficie, una zona de superficie sensibilizada, según sus palabras. De acuerdo a tales ideas, se puede concluir sobre esa su obra y sus contribuciones que, para el fenomenólogo, el lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y de lo cerrado. Así, postula originalmente

[457] BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 80.

una fenomenología de lo redondo, cuya aptitud fenomenológica describe una redondez del ser, de ese espacio de relación entre lo de dentro y lo de fuera. Se trata ahí de una fenomenología pura, a su ver.

Desde nuestro punto de vista, la originalidad de los temas fenomenológicos en Bachelard, más allá de referirse a una fenomenología pura o no, permite un diálogo rico al tema de la danza que aquí buscamos investigar. De acuerdo a todo lo ya expuesto, bien como a este aspecto de la redondez de la existencia, podemos pensar una fenomenología de la danza desde esa perspectiva de "danzar por dentro y por fuera", en un juego entre subjetividad e intersubjetividad, un danzar desde el alma a sí mismo y un danzar en la escena, ofreciendo datos a la contemplación, cuya imaginación es factor importante en todos esos aspectos. Imaginación de quien baila, imaginación de quien ve. Un encuentro de una esfera abierta, que desde dentro y desde fuera promueve saberes sensibles sobre la vida, la calidad de estar vivo y producir arte, bailar.

Es de un saber originario que trata la fenomenología y más la imaginación, según Bachelard, y más aún el arte de la danza, según nuestra investigación, pues danzar revela una sensibilidad anterior a los datos de la razón. Nos referimos a una imaginación intrínseca al hecho de estar vivo que la propia filosofía, muchas veces, termina por perder, estando más preocupada con la objetividad del conocimiento que con el sentido más puro y primario del amor a la sabiduría, buscando formas de vivirla, que sería la forma danzada, por ejemplo. Por eso, en esta tesis nos apoyamos en filósofos y filósofas que tienen tal comprensión sobre la sabiduría de vivir de modo más auténtico y puro.

> La filosofía nos madura demasiado aprisa y nos cristaliza en un estado de madurez. ¿Cómo entonces esperar vivir, sin "desfilosofarse", las conmociones que el ser recibe de las imágenes nuevas, de las imágenes que son siempre fenómenos de la juventud de ser? Cuando se está en edad de imaginar, no se sabría decir cómo y por qué se imagina.

Cuando se sabe decir cómo se imagina, ya no se imagina. Por lo tanto, habría que *desmadurizarse*.[458]

Ese *desmadurizarse*, neologismo bachelardiano para describir la juventud de ser, revela una apertura al aspecto onírico en el análisis fenomenológico y que podemos encontrar respuestas en el arte de la danza, pues danzar es una forma de mantenerse eternamente joven, con la esencia del ser siempre renovada en el sentido del amor a la sabiduría. Bailar la vida para mantener los sueños vivos, creer en la transformación del pensamiento por el arte, sin que sea esa una tarea pueril, sino un acto maduro de fe, maduro por su consciencia.

Así, podemos contar con las contribuciones de Bachelard desde su otra obra, importante al tema de la danza, *El aire y los sueños*: ensayo *sobre la imaginación del movimiento*. En una reflexión curiosa y original que propone el filósofo sobre el estado de los cuatro elementos como categorías de una fenomenología de la imaginación, encontramos en el elemento del aire mayor proximidad para pensar el tema de danza, dato que se le atribuye la condición del movimiento de forma intrínseca.

Para el filósofo, imaginación y movilidad están siempre juntas, pues destaca que la acción imaginativa proviene de un cambio de imágenes, o sea, es el movimiento lo que le da vida. Así, concluye además, que "el poeta del fuego, del agua y de la tierra no trasmiten la misma inspiración que el poeta del aire"[459]. Entendemos, entonces, que es con el aire que la imaginación gana fuerza y poder, permitiendo un avance a la idea de fenomenología bachelariana.

Para pensar la imaginación creadora, el filósofo exige las imágenes de uno de los

[458] Idem, p. 275.

[459] BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 13.

cuatro elementos: fuego, tierra, aire y agua. Con la vida de las imágenes aéreas, por lo tanto, se llega a la comprensión de una imaginación más dinámica. Él destaca que el movimiento aéreo es liberador, vez que reconoce que el aire natural es el aire libre y que, todavía, se debe tener cuidado en ese análisis de una liberación producida por las imágenes del aire libre, para entender su real sentido y que no sean metáforas vacías de una libertad plena.

Con esas imágenes poéticas del aire se puede entender una dialéctica del entusiasmo y de la angustia, en que hay un dinamismo positivo en el fenómeno de la ascensión pero también un viaje hacia abajo, una "caída psíquica como capitulo de física poética y moral"[460]. En la misma vía, también hay la reflexión sobre la inercia, como ausencia de devenir, por el habito, por ejemplo, de donde se concluye que "la imagen aprendida en los libros, vigilada y criticada por los profesores, bloquea la imaginación"[461], tal como dicho anteriormente sobre cierto nivel del conocimiento filosófico que pierde la esencia imaginativa, e importante reflexión para el vinulo del tema de la improvisación en danza con el tema de la educación, como un modo de ser libre. Para el filósofo entonces, "el aire imaginario es la hormona que nos hace crecer psíquicamente"[462].

De acuerdo a esas nociones, Bachelard destaca, entonces, la idea central en esa su obra, la del sueño del vuelo, que revela un onirismo dinámico. Para él, soñar que se vuela exige una interpretación más allá del psicoanálisis clásico, que destaca el símbolo como deseos voluptuosos. Con Bachelard, se puede interpretar el sueño del vuelo de acuerdo a un carácter estético, que necesita, en verdad, una interpretación múltiple:

---

[460] Idem, p. 21.

[461] Idem, p. 22.

[462] Ibidem.

pasional, estetizante, racional y objetiva.

Se trata de una metapoética entender el valor estético del sueño, como un vuelo positivo que "no es un vuelo rítmico, tiene la continuidad y la historia de un impulso, es la creación rápida de un instante dinamizado"[463]. Desde esta perspectiva, el análisis bachelariano auxilia en la comprensión del tema de la danza y la improvisación, pues se trata aquí también de dinamizar el instante al bailar, como un crear alas al salir del lugar común de la vida y hacerla arte. Mismo en la danza contemporánea que se baila en el suelo, se puede decir que hay una voluntad de volar hacia el suelo, un vuelo en la calidad de desprenderse de la materia densa, entregar el peso a la gravedad. En esa entrega hay una poética poderosa.

Así, volvemos a Bachelard, cuando cita a André Schaeffner para tratar del origen de la danza, pues reconoce en ese arte un deseo de crecer y de volar, basado en los elementos de la naturaleza.

> Uno de los orígenes de la danza, "es que la tierra, la madre, sea hollada, y que los saltos sean tanto más altos cuanto que la vegetación deberá subir a esa altura; se trata aquí de símbolos primaverales, de ritos de fecundidad – la *Consagración de la Primavera* estará llena de esos mismos pisoteos rituales del suelo –, dando a esas presiones y a esos brincos un sentido que fue tal vez el primero". El ser humano, en su juventud, en su primera salida, en su fecundidad, quiere surgir del suelo. El salto es una alegría primaria[464].

De ahí se nota el poder de la danza para entender la imaginación en relación con la vida misma, con lo que se vive naturalmente, en búsqueda de felicidad, según afirma el filósofo. Por lo tanto, él desarrolla la idea de una poética de las alas, que se nota tanto en referencia al arte de la danza, cuanto a su materia de investigación de inicio, el sueño

[463] Idem, p. 43.

[464] Idem, p. 84.

del vuelo. Ambos coinciden en una expresión de energía que posee ligereza y alegría: "Solo se vuela en sueños cuando se es feliz"[465].

Así, podemos caminar rumbo a las conclusiones de lo aprendido con Bachelard para pensar el tema de la danza, destacando su retomada al pensamiento de Nietzsche en esa obra, con relación a lo que él llama de psiquismo ascensional nietzscheano. Al mencionar el caso Wagner en *El crepúsculo de los dioses*, cita: "todo lo que es bueno es ligero, todo lo que es divino corre sobre pies delicados"[466], considerado por Bachelard como la primera tesis de la estética nietzscheana.

Bachelard reconoce la contribución de Nietzsche para el pensamiento y para la poesía. Lo trata como un poeta de las cimas, poeta vertical, poeta ascensional, cuya imaginación es dinámica, siendo un poeta de la acción y no de la materia. "En la cadencia ligera, solemne y ardiente de la música antigua, en su movimiento sucesivamente lento y vivo, había que buscar otra cosa – había que danzar"[467], cita nuevamente al *Nietzsche contra Wagner*.

Lo que Bachelard pretende en este punto de su obra que nos interesa retomar, es demostrar que Nietzsche es un poeta del aire, más que de cualquier otro elemento, pues aparte del agua y la tierra, fácilmente demostrables en tener más distancia al pensamiento nietzscheano, hasta el fuego aún no es suficiente para describirlo, elemento sí más cercano a dicho pensamiento, pero como un fuego que es casi siempre instantáneo, que involucra una paradoja: "el fuego nietzscheano desea el frio"[468]. Se reconoce en la identificación a tal elemento la típica trasmutación de los valores

[465] Idem, p. 91.

[466] Idem, p. 47.

[467] Idem, p. 165.

[468] Idem, p. 168.

nietzscheana. Bachelard revela que no se trata del fuego como bienestar del calor de un Novalis, sino el fuego como "la voluntad ardiente de unirse al aire puro y al frio de las alturas"[469]

Con eso, queda claro que el elemento de la poesía de Nietzsche es el aire, como la sustancia misma de la libertad, de la alegría sobre humana. "La alegría terrestre es riqueza y gravedad – la alegría acuática es blandura y reposo – la alegría ígnea es amor y deseo – la alegría aérea es libertad"[470]. El aire nietzscheano revela una filosofía del devenir total, cuyo ser se manifiesta siempre en movimiento. "La tierra encima del agua, el fuego encima de la tierra, el aire por encima del fuego, tal es la jerarquía completamente vertical de la poética nietzscheana"[471].

Consecuente a tales ideas, Bachelard concluye que la imaginación de Nietzsche es más instructiva que toda experiencia, a que estamos de acuerdo del punto de vista de que la imaginación es factor importante para pensar la danza tal como defendemos, abriendo espacio al pensamiento fenomenológico de una poética de la imaginación. Sin embargo, podríamos aún cuestionar en qué medida imaginación y experiencia se disocian, vez que con la fenomenología merleau-pontyana, núcleo del eje fenomenológico de nuestra investigación sobre la relación entre filosofía y danza, parece sugerir lo contrario, que la imaginación ya está en la experiencia misma.

Aunque Merleau-Ponty no se refiere en esa obra aquí tratada más detenidamente a la noción de imaginación propiamente, nos permite comprender, en ese punto de relación con el pensamiento de Bachelard, que estaría involucrada a la percepción, como el fenómeno primero, que expresa la existencia. Al percibir, el sujeto ya es capaz

[469] Idem, p. 169.

[470] Idem, p. 170.

[471] Idem, p. 188.

de imaginar y crear una expresión viva de lo que existe, su propio cuerpo, el otro y el mundo. Con esa fenomenología podremos comprender el sentido de esa danza autentica y libre que investigamos en esta tesis, con énfasis en el arte de la improvisación y con relación al pensamiento y arte de Mary Wigman en este capítulo.

Antes de tratar de la danza expresionista de esta bailarina, tratamos aún de destacar en otra obra de Bachelard, *La intuición del instante*, que el fenómeno del tiempo, aparte del fenómeno del espacio, también es importante para comprender la condición libre de la danza tal como queremos enfatizar. Al reflexionar sobre la calidad del tiempo en el instante, el filósofo revela que se trata de orientar el alma y el espíritu hacia una intuición original.

Para tal reflexión, Bachelard parte del pensamiento del filósofo Bergson, con su noción de "duración" y del filósofo Roupnel, en la obra *Siloë*, con la noción de "instante", confrontando conclusiones de ambos y presentando su propio pensamiento. Él destaca que, según Bergson, tenemos una experiencia intima y directa de la duración, cuyo instante sería considerado una ruptura artificial. Eso admite una crítica bachelariana, pues por partir de una idea de unión indisoluble entre el pasado y el porvenir, el análisis bergsoniano acaba por entender el tiempo en bloques para tomarlo en su realidad y que, por lo tanto, según Bachelard, es necesario conceder al instante una realidad decisiva.

Así, pasa a defender el pensamiento de Roupnel, cuya filosofía es considerada por Bachelard, en ese punto, como una filosofía del acto, mientras la filosofía de Bergson es considerada una filosofía de la acción. Para Bergson, la acción es un desarrollo continuo entre la decisión y la finalidad; para Roupnel, un acto es una decisión instantánea. Se identificando más al segundo en ese aspecto, Bachelard

destaca una imbricación fenomenológica entre acto y instante, pues entiende que el acto

es instantáneo y lo instantáneo es un acto, cuya naturaleza del acto es ser actual. En ese sentido, una expresión permanente solo sería posible pensada como una yuxtaposición de resultados fugaces e incesantes, según Bachelard.

Sobre esos resultados fugaces, queda implícita otra condición fenomenológica que Bachelard asume y que a nuestro trabajo es muy cara, la idea de accidente, de aquello que surge del no-saber y que también da a conocer, como ya dicho anteriormente. Son condiciones previas del conocimiento que se da en la realidad de la vida misma, como ya decía Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty, en esa línea fenomenológica de que partimos para pensar la improvisación en la danza.

Según Bachelard, Bergson ignoraba los accidentes, mientras para Roupnel: "Si se considera la historia de la vida en detalle, se ve que es una historia como las demás, llena de repeticiones, llena de anacronismos, llena de esbozos, de fracasos y de reanudaciones"[472]. Así, es necesario entender el propio accidente como principio en la comprensión de ese tiempo poético bachelariano, por así decir, como el tiempo que asume datos de la imaginación, más que la sucesión histórica.

Para Bachelard, entonces, se hace necesario unir ambas doctrinas filosóficas, de Bergson y Roupnel, apuntando un tercer término, más conectado al afecto. En Bergson se trataba de ajustar devenires y acciones, en Roupnel se trataba de ajustar reanudaciones y actos. Con Bachelard se trata de entender la "vida ardiente de lo efímero"[473] según un bergsonismo parcelado, cuyo impulso vital se divide en impulsiones. "Démonos cuenta entonces de que la experiencia inmediata del tiempo no es la experiencia tan fugaz, tan difícil y tan docta de la duración, sino antes bien la

[472] BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 22.

[473] Idem, p. 24.

experiencia despreocupada del instante, aprehendido siempre en su inmovilidad”[474].

Se podría cuestionar con Bachelard, todavía, dicha noción de inmovilidad, ya que tratando del arte de la danza, entendemos la experiencia del instante justo a través de la movilidad, como también defendida por el filósofo en otros puntos. Es que se trata de reconocer aquí el elemento de la pausa, como la ausencia que confiere presencia, tan evidente en la ejecución del arte de la música y de la danza. Es la suma fenomenológica entre inmovilidad y movilidad como volumen compositivo en una obra dancística, bien como en el flujo de la propia vida.

En sus palabras: “En la orquesta del Mundo hay instrumentos que callan con frecuencia, pero es falso decir que haya siempre un instrumento que toca. El Mundo está regido de acuerdo con una medida musical impuesta por la cadencia de los instantes […] De esa repetición nace la impresión de continuidad”[475].

Dicha cadencia de los instantes asume una conciliación afectiva: “Lo que constituye el carácter afectivo de la duración, la alegría o el dolor de ser, es la proporción o la desproporción de las horas de vida utilizadas como hora de pensamiento o como hora de simpatía. La materia se olvida de ser, la vida se olvida de vivir y el corazón se olvida de amar. Durmiendo perdemos el Paraíso”[476]. Así, se entiende con la perspectiva bachelariana una unión entre los fenómenos del tiempo y espacio en el fenómeno de la existencia, que nos ayuda a pensar el arte de la danza tal como pretendemos.

El hecho es que hay una actuación afectiva del ser que recorre los instantes vividos, o bailados, a través de una motivación. Tal como Merleau-Ponty decía sobre el

[474] Idem, p. 31.

[475] Idem, p. 43.

[476] Idem, p. 44.

espacio, que estamos donde tenemos qué hacer, Bachelard trata ahora sobre el tiempo, que "el porvenir no es lo que viene hacia nosotros, sino aquello hacia lo cual vamos"[477]. O sea, hay una elección de instantes vividos según nuestra afectividad, dónde se elige "perder el tiempo" o ganarlo, ya que cada instante vivido implica una sucesión, como en una danza improvisada, que se "pierde" en el momento siguiente, pero se gana el sentido de plenitud en él vivido. Según la citación del filósofo de una frase del poeta Mallarmé: "Toda alma es una melodía que se debe renovar"[478], o sea, hay una busca de sentido incesante del ser en cada instante de la vida.

> […]Un amor profundo es una coordinación de todas las posibilidades del ser, pues es en esencia una referencia del ser, un ideal de armonía temporal en que el presente se ocupa sin cesar en preparar el porvenir. Es a la vez una duración, un habito y un progreso […] Así, por el propio hecho de que vivimos, por el hecho mismo de que amamos y sufrimos, nos vemos adentrados por los caminos de lo universal y de lo permanente[479].

Así, concluyendo la idea bachelariana de unión de las doctrinas de Bergson y Roupnel es posible destacar que el fenómeno de la duración es un principio de razón para la unión de los instantes, o sea, ni solo considerar la duración con un porvenir abstracto, existente por sí, ni solo considerar el instante como suficiente en la descripción temporal afectiva, sino atentar a una "historia de los instantes". Se trata, entonces, de considerar el poder del instante instaurado en un flujo, una originalidad siempre renovada, que no se encierra en sí y tampoco se pierde en una linealidad.

Con eso, Bachelard reconoce un éxito estético que determina la solidaridad de los instantes en movimiento, a que podemos volver a nuestro tema central, referente al arte de la danza. Así, tal comprensión fenomenológica del tiempo y del espacio provoca una apertura afectiva vivida con propiedad por quien baila, permitiendo pensar el

---

[477] Idem, p. 48.

[478] Idem, p. 55.

[479] Idem, p. 85, 86.

instante vivido como una síntesis sentimental. De acuerdo a esas nociones podemos presentar el pensamiento y obra de una importante precursora de la danza moderna, Mary Wigman, gran exponente del expresionismo alemán.

### 6.2 – Mary Wigman: el expresionismo danzante

En la relación entre filosofía y danza que estamos desarrollando en esta presente tesis, no siempre es fácil elegir los autores que poner en debate, dada la importancia de tantos nombres que se podrían destacar. En este capítulo, enfocamos la importancia de la fenomenología de Bachelard, como contribución a la idea de fenomenología central que nos apoyamos desde la filosofía de Merleau-Ponty, como eje para pensar una danza libre, a través del fenómeno de la improvisación. El reto empieza por buscar la bailarina o bailarín que se asemejaría a la rica propuesta filosófica bachelariana.

El nombre de Mary Wigman nos confiere un encaje perfecto a dichas ideas filosóficas presentadas en este capítulo debido a la carga poética presente en su danza expresionista, sobre todo vinculada a la noción de espacio, tal como Bachelard cuestiona. A ese elemento espacial enfocaremos en este punto, bien como mencionando otras cuestiones importantes en la reflexión y arte de la bailarina.

En su obra *El lenguaje de la danza*, Mary Wigman apunta como un principio de su arte la necesidad de mover el espacio creando danza, mediante una voz interior, entendiendo la danza como una experiencia de vida. Tal principio es ya definidor de la perspectiva expresionista, cuyos impulsos interiores revelan la expresión exterior, en una conexión de intensidad, vivida a través de la conciencia del artista creador. “De esta fuerza de concentración, nace un sentimiento de fortaleza y disponibilidad nunca experimentado. El cuerpo ocupa una nueva dimensión. Se mueve más libre en un

espacio más vital”[480].

Conforme el crítico John Martin:

…Con Wigman la danza se manifiesta por primera vez en su especificidad; no es una historia que se cuente, ni una pantomima, ni una escultura en movimiento, ni una geometría en el espacio, ni virtuosismo acrobático, ni ilustración musical, sino solamente danza, un arte autónomo, totalmente ejemplar en lo que encarna el ideal del modernismo: el eficaz y magistral empleo de un material propio (a este arte) y que desemboca en la abstracción. Esto no implica de ninguna manera un estado de cristalización, ni de fidelidad, sino más bien una afirmación específica de identidad y establecimiento constante de los mismos principios que permiten abrir y rechazar fronteras…[481]

Tal identidad en la danza de Wigman puede referirse de forma subjetiva y intersubjetiva, de acuerdo a las filosofías que manejamos, más específicamente la de Bachelard en este punto, pues es una danza que revela la identidad de ella misma, de sus actitudes artísticas, bien como nos permite identificarnos con su arte, como espectadores o artistas, concomitantes o sucesores a ella. Tal identificación se da a través del espacio mismo, en el espacio de vivencia en que todos nos encontramos, como el ser en el mundo que somos, como decía ya Heidegger, o en el espacio escénico, en dinámicas de movimiento en el caso de la danza.

De la misma forma que el hombre y el mundo exterior se influyen mutuamente, modificando y construyendo recíprocamente su carácter y su destino, el movimiento y su entorno, el espacio, juegan el uno contra el otro, el resultado es la danza. El bailarín ha dejado de ser un “yo” en un vacio, pero es la encarnación del individuo en su universo.[482]

De ahí la condición expresionista en la danza, que revela una danza de

[480] WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul, 2002, p. 10. (Prefacio de Jacqueline Robinson).

[481] Idem, p. 11.

[482] Ibidem.

introspección, con la manifestación de estados interiores. Por eso el elemento espacial es tan importante en esa corriente artística dancística, pues es donde tal manifestación se hace posible, donde la revelación intima permite un alcance más allá de la introspección: "Con el sentido del espacio de Wigman, símbolo tangible de las fuerzas exteriores, le es dado al bailarín una cosa externa a sí mismo, que puede modificar a su gusto, y en la que puede canalizar sus reacciones emocionales, hasta el punto en que se manifiesta su más subjetiva vivencia"[483].

Moviéndose estrictamente en el terreno de la expresión humana, por eso el movimiento se llama expresionismo, se trata, en la danza, en su caso, de explorar una expresividad intensa del cuerpo, con una vitalidad y profundidad de las emociones, una forma de comunicar los sentimientos más allá de la experiencia intelectual. Por lo tanto, el expresionismo, del cual Mary Wigman es gran exponente, tiene como objetivo avanzar al racionalismo en un momento histórico de crisis de la razón, con apertura más a un "yo siento" que al "yo pienso", tal como en el carácter afectivo de las filosofías fenomenológicas que defendemos.

El medio de expresión en la danza de Wigman es, entonces, el propio cuerpo humano, a través de un lenguaje vivo, cuyas emociones íntimas tienen la necesidad de comunicarse a través de los movimientos. En sus palabras, el ser humano "es a la vez emisor e intermediario, ya que el medio de expresión es el cuerpo humano, porque el movimiento natural de este es el material de la danza"[484]. Nada más fenomenológico que dicha afirmación, de que el hombre es actuante y actuado, como se podría decir desde Merleau-Ponty y tal hecho se da situado en el mundo, en el espacio, volviendo al

[483] Ibidem.

[484] Idem, p. 17.

tema bachelariano.

Tiempo, energía, espacio: he aquí los elementos que dan vida a la danza. De esta trinidad de fuerzas elementales, es el espacio el reino de la actividad real del bailarín, le pertenece porque al mismo tiempo es quien lo crea. No se trata de un espacio tangible, limitado y limitante de la realidad concreta, sino del espacio imaginario, irracional, de la dimensión danzada, este espacio que parece borrar las fronteras de lo corporal y puede transformar el gesto fluido en una imagen de apariencia infinita, perdiéndose a semejanza de rayos y riachuelos y como en el mismo halito[485]

Wigman revela, así, que es a través de un "abrazo espacial" que la danza finalmente se consolida, añadiendo la comprensión de que no se trata de un espacio ordinario, sino un espacio que se hace extraordinario al pertenecer a la consciencia de las fuerzas del movimiento y de la emoción. "Es el espacio de la espera creativa y es un santuario. Por consiguiente, bajemos la voz y escuchemos los latidos de nuestro corazón, el susurro y murmullo de nuestra propia sangre, que es el sonido de este espacio" [486]

Cuestionando sobre las formas de la danza, Wigman revela que la danza es un arte de la representación y que solo puede expresarse en breves instantes, provocando un sentimiento de lo efímero. "La unicidad pasajera del proceso de creación - esta fugacidad, este carácter efímero propio de la danza – me ha parecido estar siempre condicionada y calificada por su propia naturaleza".[487]

Ese punto de la reflexión de la bailarina se acerca bastante a la idea bachelariana de la intuición del instante, de que además de una espacialidad poética, hay también una temporalidad poética que debe ser considerada en la manifestación afectiva de los fenómenos. Sea en el arte que, por consiguiente, la estética adquiere cierto privilegio, o

[485] Idem, p. 19.

[486] Idem, p. 19.

[487] Idem, p. 22.

en la vida misma, como condición del ser de la imaginación, que imagina y es imaginado, en términos de la filosofía de Bachelard, pero que se extiende a toda la consideración de la simultaneidad fenomenológica. "¡Pregunta, respuesta! Las dos se enunciaban simultáneamente en mí. Era 'la que llama' y 'la llamada', todo a la vez"[488]

Sobre sus espectáculos específicamente, Mary Wigman os describe como dotados de carga dramática, diferente de Isadora Duncan, por ejemplo, que buscaba bailar la alegría, como forma de transcender el caos del mundo. Próxima a temas ligados a la naturaleza, destacamos sus espectáculos *Danza de verano* y *Danza de otoño* en que, en el primero, revela una entrega a la felicidad, ya que esa no dura más que un instante, según ella. En el segundo, dice tratarse de entrar en el otoño de la vida, una danza del silencio, con la necesidad de escucharse a sí mismo. O sea, son temas densos los que baila Wigman, yendo hacia lo más profundo del ser humano, enfrentando el dolor de la condición humana, sobre todo en contextos como el suyo, delante de la guerra.

Tratando de ese contexto en concreto, es importante destacar los motivos de creación del movimiento expresionista y los caminos que llevaron Mary Wigman hacia él. Después de la primera guerra mundial, Alemania se encuentra en estado deplorable, por lo cual una generación de artistas crea innovadoras corrientes, atentando a la necesidad de transformación del mundo desde todos los puntos de vista. De ahí se puede destacar la fundación de la Bauhaus, por ejemplo, con una visión arquitectónica futurista y el expresionismo, como un movimiento de vanguardia, en varias expresiones artísticas.

Con inicio en las artes visuales, el expresionismo empieza con el movimiento *Die Brücke* (El puente), con pintores como Kirchner, Enrich Heckel, cuya pintura enfatizaban un culto al cuerpo humano, un rechazo a la sociedad industrial que

[488] Idem, p. 24.

avanzaba y una influencia de los griegos, con la idea de una vida natural y bucólica. Luego, el expresionismo es seguido por el movimiento *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), con pintores como Kandinsky y Franz Marc, con base en la abstracción, buscando nuevas formas a la pintura. En la música, también es relevante la influencia de Schoenberg con composiciones atonales, cuestionando la armonía musical. O sea, había un clima de experimentación en la Alemania de principios del siglo.

En la danza, el expresionismo se inicia con el movimiento de Dalcroze, en 1911, en su escuela con estudios de principios eurítmicos, con influencia, a su vez, de Delsarte, cuyo desarrollo físico, entre otros factores, promovía un avance a la libertad de la mujer, o sea, un avance físico y moral de la corporeidad, de la cual se sirvió también Isadora Duncan. "Delsarte dividió el cuerpo humano en tres zonas (cabeza y pecho, torso, abdomen y caderas) y les asignó una relación emocional. Así la cabeza y pecho serían el centro espiritual, el torso contenía el centro emocional, y el abdomen y caderas, el centro físico"[489]

De ahí la influencia a Dalcroze y a todas las pioneras de la danza moderna de Estados Unidos y Alemania, según Ana Abad Carlés. La autora de *Historia del ballet y de la danza moderna* también destaca que Diaguilev acudió a esa escuela para la formación de Nijinsky en la *Consagracion de la Primavera*, en 1912. Pero, lo que más nos interesa destacar en este capítulo es la influencia importante de Dalcroze a Mary Wigman, que decide ser su alumna tras ver una presentación en su escuela de las alumnas de Duncan.

Mary Wigman tenía un interés especial por las clases de Dalcroze con ejercicios de improvisación, lo que nos permite identificarla a nuestro tema en cuestión, de la

[489] ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 226.

búsqueda de una danza libre. En 1913, Mary Wigman sigue su formación con Rudolf Laban, siendo su asistente hasta 1919. Laban fue considerado otro expresionista revolucionario, que propone un nuevo sistema de desarrollo del movimiento corporal. Juntos, los bailarines fundan el *Cabaret Voltaire* en Suiza, con influencia de otros movimientos artísticos, como el dadaísmo. Habían experimentaciones en torno a lo que llamaban la "danza absoluta", en que la cuestión ya no se trataba más de lo que la danza representa sino de lo que la danza es.

La influencia de Laban a toda la danza moderna y contemporánea es notoria, aunque acaba encontrando algunos límites. Con el desarrollo del *Labanotation*, en 1928, hay el enfoque en un estudio del movimiento cotidiano y de la danza, a través de partituras coreográficas y las ideas de coreutica, movimiento en el espacio, eukinesia y dinámica. No obstante, ese lenguaje se hace un poco inaccesible a los bailarines, por problemas en la interpretación de la partitura, algo un tanto complejo y quizás un tanto científico a quienes estaban acostumbrados con el lenguaje sensible de la música y del alma, aunque no menos complejo.

Así, una de las artistas que han desarrollado las ideas de Laban ha sido Mary Wigman, aunque con los años de va independizando de sus maestros y de todo, hasta de la música, según Ana Abad Carlés apunta, y en 1920 crea su primera escuela. "Hay quienes apuntan que es ahora cuando realmente nace la danza moderna y no con figuras como Isadora Duncan que, en su expresión de una danza libre, mantenían los principios wagnerianos de la Gesamtkunstwerk"[490]

En este capítulo estamos relacionando el arte y pensamiento de Mary Wigman con la filosofía de Bachelard, por su fondo fenomenológico, con base principalmente en

[490] Idem, p. 233, 234. Gesamtkunstwerk significa "obra de arte total".

el elemento del espacio, como dotado de carga poética e imaginativa. Sin embargo, sobre las bases filosóficas de la danza expresionista de la bailarina alemana, es común asociarla a Nietzsche, ya que su estética niega todos los cánones hasta entonces asociados a la danza, como el preciosismo del ballet.

En esa época de fuerte agitación política, por lo tanto, el arte de Mary Wigman es considerado "arte degenerado" y en 1936 su escuela es vigilada por el partido nazi y ella casi entra en su lista negra. Ella decía: "Tenía que ser prudente en todo. Nunca he sido 'prudente' en mi trabajo y seguí mi camino como yo lo entendía"[491]. En ese clima de una rebeldía consciente, la danza de Wigman definitivamente se consolida como innovación necesaria, como protesta contra la guerra y una sociedad enferma, no muy diferente de hoy. "[…] Los bailarines tenían que desgarrar el espacio y llenarlo de tinieblas, como abanderados del reino de los muertos"[492]. Hasta en el sentido de acción social, en un cuestionamiento político, la cuestión del espacio es revisitado con una carga crítica.

Según Colomé, Mary Wigman fue considerada una alemana nacionalista y feminista, que subvierte la erotización de la mujer intérprete, hablando de un aura místico del germanismo, valorando el lazo entre arte y sociedad, tal como afirma que la devoción de Wigman por su país se compara a su devoción por el arte.

Artistas como estos han sido el despertar de ese punto en la historia de la danza que empieza a avanzar con temas polémicos en la época y objetos de crítica, como la de Joseph Goebbels, que en 27 de junio de 1937 escribe: "he prohibido las danzas filosóficas de Wigman, Palucca y demás […] la danza tiene que ser optimista y mostrar

[491] WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul, 2002, p. 74.

[492] Idem, p. 91.

los cuerpos de bellas mujeres. Y eso no tiene nada que ver con la filosofía"[493]

Según Ferrari, al tratar de Martha Schinca como precursora del teatro del movimiento - que no nos interesa detallar aquí, sino por su rescate de la herencia desde Mary Wigman como una de las precursoras del segundo momento del movimiento expresionista - describe la danza de Wigman como: "no solo es una técnica; es mucho más que una ejercitación, se extiende hasta la vida misma, es una concepción del mundo partiendo de la organicidad vital del hombre".[494]

Sobre la formación de Wigman con Dalcroze, la autora destaca los límites, con la idea de que: "La simplicidad de movimientos enmarcados en el compás musical frenaba el 'hambre gestual' de Mary Wigman"[495]. Es que para la bailarina, importaba más en la danza comprender el "yo" por detrás de los movimientos que los propios movimientos.

En sus procesos creativos partía muchas veces de la improvisación para sentir el cuerpo como un instrumento de expresión cuando el gesto deja de existir como tal para convertirse en un acto creador. Otro factor importante en su forma de expresión es el uso de máscaras que acentuaba el carácter trágico de sus danzas, pero también lo acentuaba como recurso expresivo, cuestionando a partir de ese rostro que no apareciendo, "aparecía", como algo inerte, artificial e impersonal.

Podríamos pensar sobre ese uso filosófico de las máscaras en la danza de Wigman si sería una limitación o una liberación de la expresión, pues como un artificio que vela lo real, se podría entender que termina limitando la expresión real de un rostro

[493] COLOME, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid: Turner, 2007, p. 38.

[494] FERRARI, Helena. *Marta Schinca, precursora del teatro de movimiento*, vol 1. Madrid, Fundamentos, 2017, p. 15.

[495] Idem, p. 45.

y, así, la expresión de la propia realidad.

Sin embargo, conforme ya reflexionamos desde la filosofía de Bachelard, el cuerpo es una casa donde vivimos, cuyos ambientes ocultos también dan acceso al conocimiento, es decir, hay espacios en nuestro cuerpo que debemos habitar con la imaginación para descubrir sus sentidos secretos. Por lo tanto, entendemos que las máscaras son como un ambiente más en la casa del baile de Wigman, que ofrece horizontes impensados de comprensión del cuerpo en el mundo, de esa vivencia llena de misterios y encanto.

Con esa reflexión sobre la elección y el efecto del uso de las máscaras en las composiciones coreográficas de Mary Wigman, caminamos a la finalización de este capítulo, retomando la idea fenomenológica que nos permitió unirla a la filosofía de Bachelard. Según Wigman lo que se encuentra "entre líneas", lo oculto, no es menos significativo de la forma que lo que se expresa con claridad. "Aun en la desnuda pureza del gesto abstracto, el fondo espiritual y mental se perfila en una vibrante filigrana y le confiere perfume y color, en este juego de luces y sombras – climas en el que la creación coreográfica se desarrolla espacialmente y se convierte en experiencia artística".[496]

Así, con Wigman entendemos la danza no solo como un arte del tiempo y del espacio, sino del momento consciente, en que "las relaciones espaciales no soportan limitaciones estrechas; exigen una expansión espiritual con la misma intensidad que el gesto danzante que se proyecta hacia un espacio infinito"[497]. Con Bachelard y Mary Wigman podemos avanzar en la comprensión de la experiencia afectiva en la danza, que sigue nos conduciendo hacia la comprensión de la improvisación como una danza libre

[496] WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul, 2002, p. 98.

[497] Ibidem.

y la vida misma como una danza.

**RECAPITULANDO**

Partiendo de la fenomenología de Merleau-Ponty para llegar a la idea de una fenomenología de la danza, a través de la comprensión de la improvisación en la danza contemporánea como una expresión libre y el arte de vivir como una forma de improvisar, en este capítulo hemos considerado otra filosofía fenomenológica importante, la de Bachelard.

Tal filósofo ofrece una reflexión sobre el tema de la espacialidad en la defensa de una experiencia poética situada. A través del afecto, el ser se reconoce viviendo en un mundo vivo, dotado de sentido poético, cuyo alcance estético se muestra en el arte como una vivencia privilegiada de esa comprensión. Según el filósofo, la poesía confiere ese privilegio en algunos puntos; nosotros, lo situamos en la danza.

Así, en nuestro intento de relacionar filosofía y danza, desde la relación entre pensamiento y movimiento como configuración de una subjetividad consciente de actuación critica en el mundo, vinculamos el pensamiento bachelariano al de Mary Wigman y sus hechos dancísticos.

La bailarina, una de las precursoras del expresionismo alemán, revela una obra contundente en la búsqueda por la expresión humana en sus matices más profundos, exaltando lados oscuros de la personalidad. En el escenario de la guerra, se trata de volver la mirada hacia la capacidad de crueldad del ser humano y cuestionar el mundo íntimo de los sentimientos provocados ante dichas vivencias.

La reflexión sobre el tema de la espacialidad es una de las principales rupturas inauguradas por el expresionismo en la danza, punto en que acercamos a Mary Wigman y Bachelard, además de hacer una interpretación fenomenológica general de la obra de

la bailarina. El espacio en la danza de Wigman adquiere una atmósfera viva y llena de sentimientos, pues no se trata de un simple lugar para bailar. Bailar en un espacio, desde esta perspectiva, significa mover los sentidos elegidos según el contexto al que invita el propio mundo.

Otro aspecto que se puede revisitar en la obra de Mary Wigman, respecto a nuestro último objetivo de esta tesis, vuelve a ser el tema de la educación. Con ella se puede pensar una propuesta educativa desde la emoción, como exponente del expresionismo alemán, o sea, una propuesta que consistiría en un buceo introspectivo para soportar el propio drama de existir y convertirlo en arte de existir. Aparte de esas interpretaciones posibles sobre el tema de la educación en la obra de Wigman, ella llega a proponer en su obra una "pedagogía de la danza", escribiendo una "carta a un joven bailarín", título que retomará Maurice Bejart. Ella se pregunta sobre la actuación de una bailarina y profesora de danza:

> ¿Puede resignarse a no ser más que un imitador? Exprésese con su propio lenguaje y trate de comunicar a sus alumnos algo que le haya empujado hacia la danza, su entusiasmo, su obsesión, su fe; y la obstinada resistencia con la que trabajaba cuando todavía era un alumno. Tenga el valor de ser sí mismo, y también de ayudar a sus alumnos a encontrar el camino hacia ellos mismos.[498]

La obra de la bailarina revela la tarea pedagógica a través del amor, lo que ella llama "eros pedagógico", donde la relación entre profesora y alumna debe ser de un intercambio vivo.

> Enseñe a los alumnos a ver y a absorber con los ojos abiertos la plenitud de la vida cotidiana. Ahí se encuentra más que lo que uno pueda percibir siguiendo simplemente su camino. Enséñeles a pensar en grandes dimensiones. Las relaciones espaciales no soportan limitaciones estrechas; exigen una expansión espiritual con la misma

[498] WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul, 2002, p. 96.

intensidad que el gesto danzante que se proyecta hacia un espacio infinito[499]

Con el propio ejemplo de su vida, por haber muerto a los ochenta y siete años y enseñado hasta los ochenta y dos, Wigman describe la pedagogía de la danza en general y la suya propia como una experiencia afectiva, pues entiende que la danza no es un lenguaje cotidiano, aunque su material sea el mismo con el que uno se expresa día a día. "La danza es, como la poesía y la música, la concentración intensa de múltiples oscilaciones interiores que tienden a unirse para cristalizarse, para que nazca y se desarrolle la forma"[500]. Es hacia estas "oscilaciones interiores" que hay que conducirse en una propuesta educativa, para que "desarrolle la forma" hacia los demás. En un eterno encuentro entre el yo y el otro es donde se sitúa la educación libertadora.

Con Bachelard, igualmente, es posible admitir aproximaciones en el ámbito educativo. Para este filósofo, parece ser la imaginación la clave de todo saber originario, por lo que consideramos que una práctica educativa libertaria debe ser también imaginativa. La fuerza de un pensamiento consciente que actúa de forma ética en el mundo incluye horizontes de acción y pensamiento depositados en la imaginación; imagen y acción que construyen la realidad, antecediendo la práctica concreta, o sea, antes que cualquier cosa sea, ha sido antes pensada y creada en la imaginación. Ese conocimiento amplía el espectro de los saberes posibles.

Así, siguiendo ese contexto de filosofías sensibles que entienden el límite de la razón para pensar las relaciones del cuerpo en el mundo y, por lo tanto, ofrecer avances a la reflexión sobre una danza libre, pasamos en el próximo capítulo al análisis de

[499] Ibidem, p. 98.

[500] Ibidem, 98.

algunos aspectos de la filosofía de María Zambrano en relación con el arte de Pina Bausch.

En ese capítulo siguiente, pues, ya no estaremos en el registro fenomenológico propiamente dicho, tal como ha sido trazado desde el contexto que hemos recorrido con Husserl y Heidegger para llegar a Merleau-Ponty, añadiendo a Bachelard. Aunque, genealógicamente, las cuestiones apuntadas en la filosofía de María Zambrano permitirán reflexiones al nivel de la fenomenología, por lo que también mencionaremos breves apuntes que la filósofa hace sobre el tema.

# CAPÍTULO VII

# MARÍA ZAMBRANO Y PINA BAUSCH: MUJERES QUE BAILAN LO SAGRADO

## 7.1 – María Zambrano: una filosofía que baila

Destacamos el pensamiento de María Zambrano para aclarar la discusión sobre el diálogo entre filosofía y danza, desarrollado en este trabajo, referente, entre otras cuestiones, a la pre-objetividad de la expresión artística. Hemos mencionado tal noción en el ámbito del aspecto fenomenológico del cuerpo con la filosofía de Merleau-Ponty, heredado de Husserl y Heidegger, a que añadimos las contribuciones de Bachelard, en otro punto. Todos los filósofos elegidos en el desarrollo de los cinco capítulos de la segunda parte de esta tesis tienen en común, entonces, una filosofía sensible, con predominio del cuerpo sobre la razón.

María Zambrano revela una obra extremamente rica en lo que dice respecto a diversos aspectos, como una noción transformadora de tiempo, un tiempo que va más allá de los hechos y de la historia. Es un tiempo que involucra sueños, sensibilidades y afectos, vislumbrando cierta anterioridad de los hechos que se refiere a una pre- objetividad de la corporeidad y del arte.

Otras nociones consideradas por Zambrano que importan a nuestro presente trabajo se refieren a la actitud original del hombre delante de la vida, revelada por su relación con el sagrado, con la poesía, con la filosofía. La situación del hombre en la vida es derivada de una relación primordial en la existencia. Es lo que destacaremos en sus obras referidas.

El hecho es que tal como Merleau-Ponty en su obra, principal marco teórico de esta tesis, Zambrano también privilegia el carácter fenomenológico en la descripción de la relación intersubjetiva y creadora del ser, por la conexión entre los fenómenos y el

mundo de la vida, tal como concluimos. Así, en la relación con los otros y con el mundo, el ser crea de forma sensible, cuyo fenómeno que surge de esa creación, sea un objeto (artístico, en ese caso) o una relación afectiva, establece un nexo entre sensibilidad y cuerpo, tiempo y espacio, más allá de una relación meramente causal.

En esos términos, osamos llamar la filosofía de Zambrano de una "filosofía que baila", pues el tema de la danza aparece de modo recurrente en sus obras y, además, nos presenta un diálogo perfecto con el tema de la danza aquí deseado, por permitir un entendimiento sensible sobre el cuerpo y su expresión en el mundo.

### 7.2 - La temporalidad y lo sagrado en la existencia

Algunos aspectos serán necesarios investigar en la obra zambraniana, a fin de establecer un entendimiento más claro de ella y apuntar posibles relaciones con nuestro presente tema de unir filosofía y danza al pensar una forma de expresión libre del ser. El primer punto a destacar sería lo de su obra *Los sueños y el tiempo*, sobre una temporalidad que admite aportes sensibles en el constante movimiento del ser al mundo. Zambrano se refiere, entonces, a la relación entre sueño y vigilia como la primera división del tiempo humano, como lo que divide la luz y la oscuridad, y que trae, por lo tanto, una "revelación". Tal acontecimiento aborda una circularidad temporal en el fenómeno del existir y, podemos asumir, de la creación artística, lo que nos permite ver semejanzas con la filosofía de Heidegger, cuando trataba de la "circunmundaneidad del mundo". Yendo un poco más allá, todavía, la filósofa incorpora las ideas de circularidad temporal al sujeto sensible, a través del aspecto misterioso de los sueños, en este punto:

> Es el dormir, soñado o no, lo que determina este sentir y este disponerse a vivir un hoy, un presente, afrontar una unidad de tiempo: el día como una unidad de presente, el hoy. Un presente más amplio que el instante así llamado. El primer modo de presente no es

el instante, sino el hoy con el que al despertar se encuentra. Separado por una síncopa – la del sueño – de lo inmediatamente vivido: el ayer.[501]

De ese modo, el tiempo constituye el aspecto misterioso de la realidad, cuya presencia del ser se manifiesta a través de su pasaje, con el pasado, presente y futuro conectados en la misma acción espontánea y consciente.

Bajo la conciencia alienta una oscura continuidad; sentires y sentimientos comienzan a reaparecer, entran en escena como personajes, pero la escena es ya otra, lo sería sólo porque tienen que entrar. Y la situación se desmenuza así, se analiza espontáneamente. Y este análisis espontáneo es ya una operación del tiempo, del tiempo natural [...] el tiempo separa. Separa al revelar o revela separando. Extrae del oscuro fondo que forma la continuidad del vivir sucesos y vivencias a ellos correspondientes. Los hace nacer.[502]

Tal reflejo de esa circularidad temporal en el fenómeno del arte constituye como un modo de vivir espontáneo y creativo. Según Zambrano, se trata de una ambigüedad y una cierta "enajenación", en el sentido del conflicto siempre inmanente a la vida, entre esa y el sujeto que la vive. Es un "asombro de estar vivo":

Tiene la vida un carácter invasor, donde aparece coloniza, toma posesión de un espacio y trae consigo un tiempo, una modulación del tiempo, y parece consistir, ante todo, en una avidez que devora y aun consume, en un movimiento que arrastra consigo a aquello que es su centro. Porque vida es siempre vida de alguien, de algo o de alguien a quien tendemos a llamar siempre ser, en realidad no conocemos la vida, sino seres vivos[503].

Existe, por lo tanto, un acto heroico en vivir, de forma espontánea y creativa, o sea, vida y arte se mezclan, como un hecho originario, dotado de autenticidad y lucha, pues ninguno ser vivo es igual y, al mismo tiempo, todos los seres vivos poseen en común la vida, pero hay que luchar para mantenerla, más allá de la cronología de inicio

[501] ZAMBRANO, María. *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1998, p. 44, 45.

[502] Idem, p. 47.

[503] Idem, p. 48.

y fin, el nacimiento y la muerte, sino con todo lo que involucra ese intervalo.

Como si para el hombre vivir fuera originariamente ir a crear, ir a volcarse de sí mismo encontrándose, a realizarse absolutamente en un único movimiento. Un movimiento que no es el que recorre la distancia que le separa de una finalidad a alcanzar, sino un abrirse con una unidad encerrada que se manifiesta, como un día que se abre y que en vez de tener ante sí las horas que han de recorrerse una a una, se hiciera día total y único, día del todo.[504]

Según esa metáfora del movimiento, podemos entonces recurrir al pensamiento de la filósofa española como una aclaración del diálogo aquí pretendido entre filosofía y danza contemporánea para pensar la improvisación, pues danzar, en esa perspectiva, sería similar a cruzar ese tiempo transitorio que se constituye en vida libre y auténtica: "el eterno retorno, tiempo ya, que puede ser el de la naturaleza, el primer tiempo concebido como órbita de un transcurrir sin avanzar, la libertad que en él es solamente espontaneidad"[505]

Siguiendo con las contribuciones de la obra de Zambrano, retomamos el contenido presente en *El hombre y lo divino*, que también presenta nociones significativas a nuestro tema en cuestión, de la relación entre filosofía y danza. En el prefacio de tal obra, Marifé Santiago presenta una máxima muy cara a nuestra investigación, sobre el posible "método" de Zambrano, que de cierta forma, define el uso de su obra en ese trabajo, entendido como: "'razón poética' que constituye, más que sólo un método de trabajo, un modo de habitar la existencia"[506] y que, según María Zambrano, toda su obra podría llamarse "el hombre y lo divino", dada la importancia de los temas en esta presentes.

[504] Idem, p. 49, 50.

[505] Ibidem.

[506] ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 10.

En las palabras de la filósofa sobre la relación sensible entre filosofía y vida, podemos destacar que la realidad "es una irradiación de la vida que emana de un fondo misterioso; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma a lo que hoy llamamos 'sagrado'"[507]. Las cuestiones presentes en tal obra dicen respecto a esa cierta función "sagrada" que tendría la filosofía, de investigar la vida en todas sus posibilidades, desde lo más brutal humano, hasta los dioses y la mística de sus hechos que, no obstante, pertenecen a nuestro mundo terreno, donándonos sentidos a ser expresos.

Podemos destacar también algunas referencias al arte de la danza de que la filósofa se utiliza en esa obra, como cuando habla de los dioses griegos y las metáforas de la luz. Así apunta:

> Todo entra o puede entrar en esa luz danzando […] Incorpórea, la claridad de la mañana danza. ¿Quién no ha visto en la claridad de la mañana, en la danza perfecta que es metamorfosis, una pluralidad de figuras que dibujadas y desdibujadas, no se corporeizan, transformándose infatigablemente? Nacen y se deshacen; se enlazan y se retiran; se esconden para reaparecer como el hombre juega a hacer cuando es niño o cuando juega a esos juegos en que la infancia se eterniza: música, poesía[508]

Así, Zambrano defiende la espontaneidad del hacer filosófico, de donde viene el arte y la historia: "la vida espontánea de las criaturas hijas de esta luz es la metamorfosis y no el ser. Forma primera, original del arte y de la historia"[509]. De la relación con lo sagrado deriva una cierta inspiración, una mirada hacia los dioses y sus formas divinas, en que la danza seria del tiempo y del amor. Un ejemplo seria del dios Dionysos:

La especie de divinidad de que Dionysos es el más egregio representante, infunde en el

[507] Idem, p. 48.

[508] Idem, p. 59.

[509] Ibídem.

ánimo humano esa suerte de embriaguez que por momentos le acerca a la vida de los dioses; los varios posibles que hay en cada hombre asoman su rostro a la luz. Mas, en realidad, no pueden alcanzar un rostro y se asomarán bajo una máscara o danzarán en un caleidoscopio de gestos fugitivos, pues todos los que gimen no son alguien, ni tan siquiera algo. Son solamente instantes, destellos del fuego recóndito de la vida: almas en conato. Dionysos, al infundirse en el alma humana, la saca de sí, la hace danzar en una metamorfosis liberadora; le dan, en suma, el don de la expresión, la embriaguez – furia y olvido – para que se atreva a expresarse.[510]

La expresión del ser en el mundo, por lo tanto, sería en este punto entendida como una especie de "rito" que visa a una "libre expresión", porque el hombre sabe que no es Dios ni participa del mundo de los dioses, pero busca una manera de comunicarse con el mundo de forma "sagrada", en sentido de intentar vivir bien y describir su existencia: "el logro ultimo del esfuerzo humano para ayudar a lo divino a revelarse, la luz ganada y que inextinguible seguirá iluminando: sería otra historia a sorprender más que en parte alguna en la historia de aquella actividad nacida de la colaboración más estrecha del hombre con los dioses antiguos: en el arte" [511].

Se puede concluir desde ese punto de vista que la relación entre el hombre y lo divino, según apunta la autora, tiene total relevancia para pensar el tema de la expresión artística, pues revela la búsqueda transcendental del hombre por nuevas formas de sabiduría y comprensión del mundo, lo que adelante relacionaremos con la danza de Pina Bausch, entendida como una expresión auténtica del cuerpo en búsqueda de sentido más allá del intelecto o pura sensación, sino una expresión que entra en el mundo para vivirlo e ir más allá de ello.

### 7.3 - La metáfora del corazón como horizonte de saber

En otras obras, la autora revela otros aspectos esenciales a la discusión del tema

[510] Idem, p. 68, 69.

[511] Idem, p. 228.

aquí presente. En *Hacia un saber sobre el alma* versa sobre una filosofía extremamente sensible, que va en búsqueda profunda de esa sensibilidad siempre inmanente a la vida, de que el arte se utiliza y que para muchas filosofías, presas de la razón, ha permanecido olvidada.

Es el intento de comprender que la filosofía es un "camino de vida", según la filósofa comenta sobre Platón en referencia a Pitágoras. Así, investiga lo que sería el alma en su concepción, considerando las herencias de los antiguos, pero avanzando más allá de ellos. Para ella, "entre el yo y el fuera de la naturaleza se interpone lo que llamamos alma"[512]. Ella destaca que el alma no es conciencia como pura acción intelectiva, sino expresión y creación, una vida que pide para ser vivida.

De tal forma, la expresión se revela a través de ambigüedades, latentes a la condición humana, por ejemplo, a través de la palabra, que carga también silencios, sea en la poesía, o en la propia filosofía. Tal relación es pertinente a la autora, pues ambas, poesía y filosofía, hablan sobre la vida, sobre el hombre en el mundo con sus sensibilidades, tema que será desarrollado de forma más destacada en otra obra suya, que comentamos a continuación. Para la autora, hay una relación primordial entre ritmo y silencio, pues "la palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y su enemigo: el silencio. Querrá unirse a él, en lugar de destruirle. Es 'música callada', 'soledad sonora', bodas de la palabra y el silencio"[513]

Por la relación entre filosofía y vida, en defensa de una filosofía viva, que es creada a cada instante en que se vive y no *a posteriori*, en un pensamiento distante de la vida, como representación de sus pasajes, Zambrano destaca el papel del ritmo. Este

[512] ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 32.

[513] Idem, p. 49.

tema es importante para pensar la relación con la danza, que suele estar relacionada a la música, aunque pueda haber otras posibilidades, una danza del silencio. En este punto, vale destacar que según la filósofa, "el ritmo es uno de los más profundos, decisivos fenómenos de la vida y especialmente de la creación humana, cuyo primer secreto descubrimiento en la aurora de la historia, tal vez, sea el del ritmo"[514]. Así, se entiende el ritmo ligado a la propia vida, anterior a la música, de donde se puede afirmar que la propia filosofía es también expresión de la vida, pues:

> La vida al exigirle a la Filosofía que se justifique ante ella, le pide que ponga de manifiesto su origen, las raíces del filosofar, que como todas las raíces se hunden en la vida […] Y esta imagen originaria de la Filosofía deja ver otra más pura aún: es la necesidad todavía indiferente que el hombre tiene de expresarse creando, de una expresión que sea al par, creación objetiva[515]

Desde esa reflexión hay una importante referencia en la obra de Zambrano, de la "metáfora del corazón", en que lo ve como una "víscera secreta y delatora […] es víscera más noble porque lleva consigo la imagen de un espacio, de un dentro oscuro, secreto y misterioso que, en ocasiones, se abre"[516]. Lo que defiende es la existencia de una Vibración, que revela integridad e intimidad, entendiendo el corazón como:

> Sede de una intimidad […] Que al ofrecerse no es para salir de sí mismo, sino para hacer adentrarse en él a lo que vaga fuera. Interioridad abierta; pasividad activa. Tal parece ser la vida primera del corazón, víscera donde todas las demás cifran su nobleza como si hubieses delegado en ella para ejecutar esa acción suprema, delicada e infinitamente arriesgada [517]

Los aprendizajes con esa obra de Zambrano para el tema aquí presentado es que

[514] Idem, p. 52.

[515] Idem, p. 53.

[516] Idem, p. 62 - 66.

[517] Idem, p. 66.

experimentamos todos en la vida, de la más sencilla a la más envuelta en complejidades, mismo sin conocer tales conceptos, el disfrute del ser y que se debe buscar vivir de forma espontánea, con una conciencia original, lo que el filósofo tiene la oportunidad de hacer de forma maestra. "La vida solo precisa de la conciencia de ser vivida para constituir la más peligrosa y fantástica aventura que puede pensarse. En su virtud el filósofo es el más audaz aventurero, el que ejecuta el más arriesgado juego, poniendo su vida en el máximo peligro al pretender alcanzar la suma claridad de su conciencia"[518].

Todavía, en otros puntos de sus obras, hay un pasaje de esa especie de ventaja del filósofo al poeta y, podríamos aquí defender o cuestionar, si no sería la bailarina la que está más cerca de vivir ese privilegio del ser auténtico, sobre todo en la experiencia de la improvisación, pues cuando baila improvisando lo hace con su propia historia. Es como expresar de forma más viva en el cuerpo toda la conciencia captada del mundo.

En *Filosofía y poesía*, un libro curioso por haber sido escrito en su exilio en México - como prácticamente toda su obra pero que en ese, ella describe en el prólogo como un libro que pasa de "lo imposible a lo verdadero"[519] - la filósofa trata directa y detenidamente de la relación entre la expresión filosófica y la expresión poética y todo lo que las involucra, apuntando sus diferencias y similitudes. Se sigue en una especie de defensa de la expresión poética, que en nuestra actual investigación es relevante para pensar el diálogo con la danza, el hecho de que el arte tiene cierto privilegio en la historia del conocimiento, por su forma sensible de expresar la vida.

Según Zambrano, "en la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser"[520]. De

[518] Idem, p. 190.

[519] ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 7.

[520] Idem, p. 13.

acuerdo con su pensamiento, entendemos que la filosofía sigue con la belleza del espanto inaugural, su esencia espontanea del cuestionamiento siempre presente, pero lo transforma en una especie de martirio, sobre todo por su método, que proviene, en gran parte, de la historia racional del pensamiento.

El camino de la filosofía, en que el filósofo impulsionado por el violento amor a lo que buscaba abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión total, en una primera renuncia. El ascetismo había sido descubierto como instrumento de este género de saber ambicioso. La vida, las cosas, serían exprimidas de una manera implacable; casi cruel. El pasmo primero será convertido en persistente interrogación; la inquisición del intelecto ha comenzado su propio martirio y también el de la vida[521]

Sobre la relación del artista con su arte, o sea, el camino entre la idea y su expresión, Zambrano destaca que el poeta estaría más cercano de su expresión, en que expresión y exprimido no se separan y afirma:

Así es, sin duda: el poeta alcanza su unidad en el poema más pronto que el filósofo. La unidad de la poesía baja en seguida a encarnarse en el poema y por ello se consume aprisa. La comunicación entre el logos poético y la poesía concreta y viva es más rápida y más frecuente; el logos de la poesía es de un consumo inmediato cotidiano; desciende a diario sobre la vida, tan a diario, que, a veces, se la confunde con ella. Es el logos que se presta a ser devorado, consumido; es el logos disperso de la misericordia que va a quien la necesita, a todos los que lo necesitan. Mientras que el de la filosofía es inmóvil, no desciende y sólo es asequible a quien puede alcanzarlo por sus pasos [522]

La expresión poética, en esta perspectiva, tiene algo de embriaguez, que hace con que el poeta se sienta cargado, lleno, poseído, no como el filósofo que se siente vacio, siempre en búsqueda por sentido. La relación del poeta con la poesía, entonces es intrínseca y "por eso, la tiene que expresar, por eso tiene que hablar, 'sin saber que dice', según le reprochan. Y su gloria está en no saberlo, porque, con ello, se revela que

---

[521] Idem, p. 17.

[522] Idem, p. 23.

es muy superior a un entendimiento humano la palabra que de su boca sale; con ello nos muestra que es más que humano, lo que en su cuerpo habita”[523]. De esa forma, la autora cuestiona una posible “definición” para el ser poeta: “¿Cómo llamarse el poeta? Perdido en la luz, errante en la belleza, pobre por exceso, loco por demasiada razón, pecador bajo la gracia”[524]

Lo que sucede de estas colocaciones es la existencia de una “metafísica de la creación”, concepto importante, que muestra que “el hombre quería ser, ser creador y libre y seguidamente: ser único [...] La metafísica de la creación. Nada más natural que dentro de ella, la creación artística tenga su lugar y aun su lugar central, pues al fin, el acto de la creación es un acto estético, de dar forma” [525]

La función metafísica del Arte sería, entonces, revelar el “genio artístico”, “el interior de esa naturaleza bienaventurada”[526], pues, según la filósofa, se trata de una metafísica de la creación, de la voluntad y de la libertad. En ese sentido, una vez más se apunta el privilegio del poeta frente al filósofo, pues mientras este buscaba a sí mismo, comprenderse en el mundo, el poeta busca a todos. En sus palabras:

> El poeta es aquél que no quería salvarse él sólo, es aquél para quien ser sí mismo no tiene sentido: ‘una felicidad que no puede comunicarse no es una felicidad’. No es a sí mismo a quien el poeta busca, sino a todos y a cada uno. Y su ser es tan sólo un vehículo, tan sólo un medio para que tal comunicación se realice. La mediación, el amor que ata y desata, que crea[527]

Zambrano finaliza, entonces, definiendo las similitudes y diferencias entre

[523] Idem, p. 41.

[524] Idem, p. 63.

[525] Idem, p. 78.

[526] Idem, p. 79.

[527] Idem, p. 99.

filosofía y poesía: "[…] en esta referencia a la unidad integra del universo, en este dirigirse abrazando todas las cosas, poesía y filosofía estarían de acuerdo. En lo que no estarían jamás de acuerdo sería en el método. La poesía es ametódica, porque la quiere todo al mismo tiempo"[528]. Tal obra ha sido importante para pensar nuestro tema de la relación entre filosofía y danza, porque sería posible identificar la bailarina al poeta, a ese ser bienaventurado, de expresión libre y auténtica en el mundo en que vive, sobre todo la bailarina improvisadora.

Otra obra zambraniana muy importante en ese contexto es *Los Bienaventurados*, en que ella usa varias metáforas de la danza. Se trata de describir quien sería ese ser bienaventurado, que está más allá del mundo de la conciencia, cuya conciencia encarna en su cuerpo lleno de expresión pura y verdadera.

Hay una especie de "desconocido ontológico", pues el bienaventurado es un cuerpo abierto, lanzado en el mundo de la expresión, una cierta "danza de la posibilidad", un "cálculo existencial", un "sentir originario", en que el filósofo está en búsqueda del ser, pero en un modo diferente, originario. "Y aparecen así en ronda, en una especie singular de danza que es al par quietud, los bienaventurados según nos han sido dados"[529]

La filósofa defiende que los bienaventurados son seres intangibles e inaccesibles, esa es su propia condición de ser. Así "apenas se le discierne al bienaventurado, en verdad nunca puede ser discernido por humano intelecto. Es bienaventurado por eso, o eso es lo que resulta de su bienaventuranza, el no ser discernido"[530].

---

[528] Idem, p. 113.

[529] ZAMBRANO, María. *Los Bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2001, p. 64.

[530] Idem, p. 65.

Desde ese punto de vista, dichos seres bienaventurados, seres de cierta conciencia privilegiada, como los filósofos, tienen una libertad en vivir más allá de la conciencia general instituida y vivida por el sentido común. Nadie puede entenderlo totalmente, lo que consiste, todavía, en un privilegio, por no hacer parte del sentido común. Tampoco dicho privilegio es una condición moral, de ser "mejor" que los otros seres, sino una cierta condición estética, de su forma de moverse en el mundo, de su uso consciente de la sensación de pertenecer a un mundo más allá de ese mundo de simple lugar de las cosas. Los bienaventurados:

> Están rondando en silencio en una danza que cuando se hace visible es orden, armonía geométrica. Más de una geometría no inventada, de una geometría dada como en regalo por el Señor de los números y de las danzas, por tanto, invisible, insensible, es decir, con un mínimo de 'materia sensorial'. La danza de lo acabado de nacer o de lo que no ha nacido todavía, o de lo que nunca nacerá, pero la danza que es danza para siempre[531]

De tal modo, según las contribuciones de la filosofía de Zambrano a nuestra investigación, sobre la relación entre filosofía y danza, permite asumir que su filosofía, tal como la de Merleau-Ponty, eje central de nuestro marco teórico, son filosofías sensibles, que tratan de una sensibilidad primordial, originaria, que involucra la expresión en un carácter de autenticidad. En las palabras de Zambrano:

> El sentir y el entender no pueden reunirse sino, como todo lo viviente o en vía de serlo, por una especie de simbiosis. Simbiosis, danza en un comienzo y durante un tiempo en el cual los que van a reunirse ocupan el uno el lugar del otro. Cambios de lugar, entrecruzamiento según ritmo.[532]

Debido a tales aspectos en esa filosofía de Zambrano es que la destacamos como una "Filosofía que baila", una filosofía que reconoce la danza como un arte autentico,

---

[531] Idem, p. 69.

[532] Idem, p. 90.

ya que la solicita en varias de sus metáforas, aunque no tenga un texto referido directamente a tal arte. También consideramos la filosofía zambraniana como una "filosofía que baila" porque, en todos los conceptos e ideas presentadas, nos propone reflexionar sobre el tema de la relación entre filosofía y danza que aquí tratamos, en una perspectiva de originalidad.

Vale destacar aún la relación entre la filosofía de la española María Zambrano y del francés Merleau-Ponty, presentada por algunos comentadores. María Carmen López Sáenz trata de la reflexividad del "*logos* estético', como "*logos* sensible y sintiente". La autora apunta que los dos filósofos tienen en común la consideración de la razón como experiencia vital, despertando un estado poético, de la propia vida y de la creación artística: "La razón poética zambraniana se suma a la lucha merleau-pontiana contra los opuestos y se adhiere al postulado fenomenológico de la unidad de la razón teórico-práctica y a la relación de lo universal con lo singular o del ser con las apariencias"[533].

Eso implica en asumir la relevancia de la discusión filosófica para pensar el arte, pero también la propia vida. Esa será la autenticidad de la expresión artística, tal como la comentadora desarrolla:

> El arte y la poesía siempre ayudaron a la filosofía a ver de otro modo, a "volver a las cosas mismas" (Husserl), al "corazón" (Zambrano), escuchando la voz de su silencio para captar su realidad muda, pero tan real como la existencia misma. Ir a las cosas mismas significa ser radical. En Zambrano esa radicalidad es propia del milagro del encuentro poético que alcanza las cosas renacidas desde su raíz.[534]

Con las contribuciones de tales filosofías es que seguimos para el análisis en los próximos apartados referente al "método" propiamente dicho de la filosofía de

[533] LÓPEZ SAENZ, María del Carmen. "Merleau-Ponty y Zambrano: el 'logos' sensible y sentiente". En. *Revista Aurora*, nº 14, jul 2013, p. 110.

[534] Idem, p. 112.

Zambrano, referente a la razón poética. Al final del capítulo, vinculamos dichos aspectos filosóficos a la danza-teatro de Pina Bausch, cuyo sentido de existencia se conecta a su arte de forma demasiado auténtica y original.

### 7.4 – La razón poética como "método" filosófico

Como se ha dicho sobre *El hombre y lo divino*, la razón poética define el "método" de la filosofía de María Zambrano, por estar presente, de forma más o menos directa a depender de la obra, en toda su obra. Sin embargo, tal "método", en un primer momento, necesitaría comillas para ser entendido, por tratarse de un aspecto más allá del discurso metódico tradicional. El hecho es que se trata de vida y no de ciencia, donde el principal método seria no tener un método, en sentido estricto, de pautas definidas a seguir, ya que la vida es abierta y la razón poética, que la describe, también. Así, pasamos a la consideración de puntos de la obra *Notas de un método*, para entender mejor dicho método zambraniano, ya sin comillas, por tener presentado sus principios.

En la introducción de tal obra, en la versión que utilizamos, Agapito Maestre destaca que la razón poética se trata de una razón consciente de su función vital y que, por lo tanto, la relación entre pensamiento y vida queda establecida desde siempre en tal filosofía. Recuerda la idea de un "método del naufragio" de Ortega, en que "sólo quien esté al borde de perecer, *in extremis*, pensará"[535]. Es como un "naufragio de la vida", en que coincidirán Ortega y su discípula María Zambrano de que se trata de convertir la vida en un arte, arte de pensar.

En la crítica del idealismo, que separa vida y pensamiento, Zambrano "es una pensadora que vincula unidad y dispersión, ser y apariencia, ley y frenesí, *logos* y delirio, razón y embriaguez, tiempo y eternidad, recuerdo y olvido, filosofía y

[535] ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Madrid: Tecnos, 1989, p. 29.

poesía"[536]. Según el comentador, dichas calidades revelan que la filósofa es una pensadora carnal y que nos ayuda tanto a pensar como a vivir.

Según las consideraciones de la propia filósofa en esta obra, el método consiste en un conocimiento de saber transmisible, a través de la experiencia, cuya unidad íntima entre vida y pensamiento se consolida. Hay un ritmo en dicha unidad, como de una melodía que es creadora, una melodía operante entre los cielos y la tierra.

Así, se entiende tal ritmo como el de la experiencia originaria, que precede a todo método, pues la experiencia es "a *priori*" y el método "a *posteriori*", según el sentido tradicionalista, conforme destaca Zambrano. Citando a Descartes con el *Discurso del Método*, revela una crisis del Renacimiento, con una reducción de la vida espontanea del sujeto a una ciencia del sujeto. Es necesaria, entonces, una nueva visión, en que:

> Una nueva concepción de la claridad, una atención a las formas discontinuas de la luz y del tiempo, se abre camino ya, aun dentro de la llamada psicología de lo profundo. Y así también, en la Fenomenología de Husserl. Ambas carecen de una última exploración metafísica. Una metafísica experimental que, sin pretensiones de totalidad haga posible la experiencia humana, ha de estar al nacer"[537]

Con eso, vemos el reconocimiento de la filósofa, relevante para nuestra investigación fenomenológica, del avance de los fundamentos fenomenológicos dados con Husserl, a la cuestión del conocimiento del ser a través de la experiencia que, todavía, necesita unos pasos más, que busca establecer en su propio método. Para ella, el conocimiento es un "saberse", un "moverse" realmente en la experiencia, cuyo método cartesiano no comprende, terminando por reducir el sujeto o que la propia

[536] Idem, p. 32.

[537] Idem, p. 75.

noción de sujeto, en ese sentido, ya es vacía de real sentido:

Decir sujeto es enunciar una especie de esclavitud, un concepto. A ningún ser, aunque humano, se le presenta el sentir de ser sujeto. Eso es ya filosofía. ¿Y es que acaso el filosofar es lo primario y original que el hombre hace? De haber sido así, no podríamos hablar de estadios anteriores. ¿Se sintió Adán, este que conocemos, ser sujeto? La pareja sujeto-objeto no pudo aparecer sino en época muy adelantada del pensamiento. No parece que se encuentre ni en los presocráticos. ¿Cuándo comienza el hombre a sentirse ser sujeto? Cuando ha reflexionado, cuando se ha mirado a sí mismo. Mas lo primero en el ser humano no es mirar sino sentirse mirado, sin saber por quién ni cómo[538]

Con el método zambraniano, se trata, pues, de la razón poética, que viene de un "sentir originario", de lo que sería un "volver a las cosas mismas" husserliano, sumado a un sentido espontaneo de "ser en el mundo" heideggeriano, una corporeidad encarnada merleau-pontyana, y una imaginación poética bachelarina. Así, vamos encontrando ecos entre las voces de los filósofos aquí referidos en esta parte de nuestra tesis.

Con María Zambrano y el método que recorre toda su filosofía, podemos añadir, pues, el carácter genuino de ese sentir originario, que confiere una razón poética. "Y es que la condición originaria, la inocencia primera, por algo, se nos perdió; al menos a los llamados protagonistas de la cultura de Occidente. Mas podremos rescatar la inocencia perdida según algunos filósofos, tal como Nietzsche, perdieron la razón, por buscarla"[539]

Sobre la importancia del pensamiento de Nietzsche hablaremos en el próximo capítulo. Vale ya destacar aquí como Zambrano lo considera como una filosofía innovadora, al comprender el sentido genuino de la razón. A ese sentido se suma una consideración fenomenológica de vacío, en que hay que considerar, por lo tanto, un

[538] Idem, p. 98.

[539] Idem, p. 99.

nexo entre transitar y transcender, cuyo transcender necesita, pues, un instante de vacío. "La penumbra es algo musical. Habría que cerrar los ojos, como hacen los ciegos o los que ven a medias, para oír la música. La música del pensamiento"[540]

La vida es tránsito y así, se trata de entender el pensamiento a través del propio cuerpo que recorre ese tránsito, constituyendo la transcendencia de antemano, no como una categoría de la razón, sino como movimiento mismo de una razón encarnada, poética. "Se puede ir sabiendo sin esfuerzo y sin conciencia por tanto, según se avanza en el camino de la vida, de un modo orgánico y viviente, espontáneo, que sugiere imágenes de la vida física y aun del crecimiento y transformación de la materia (…)"[541]

La razón, por tanto, ha de encontrar sus propios movimientos a la situación: la razón vital, la razón viviente, la razón poética, según la filósofa. No obstante, esa razón que aparece cuando recorrida por el cuerpo con esa conciencia ya está dada y dicha dualidad no dual, como ya vimos con otras filosofías, se presenta conforme un carácter fenomenológico importante a este trabajo. "Buscar en ese espacio del no-ser ha sido siempre tentación de libertad, de encuentro de algo originario perdido que hay que rescatar, como si al encontrarlo fuéramos a ser de verdad 'libres', por dar un nombre a eso que no tenemos y que la aparición de cada cosa nos roba, alejándonos más y más de ello"[542]

Se trata de llegar a una idea de libertad, a través de una filosofía que baila y que, con un cuerpo que realmente baila, según la conexión con el tema de la danza que aquí destacamos, se pueda llegar a una forma libre de ser y pensar.

---

[540] Idem, p. 122, 123.

[541] Idem, p. 146.

[542] Idem, p. 164.

De la razón poética es muy difícil, casi imposible, hablar. Es como si hiciera morir y nacer a un tiempo; ser y no ser, silencio y palabra […] necesidad de la convivencia, de no estar solo en un mundo sin vida; y de sentirla, no sólo con el pensamiento, sino con la respiración, con el cuerpo […] sentir la vida, donde está y donde no está, o donde no está todavía. En este '*logos* sumergido', en eso que clama por ser dentro de larazón"[543]

Así, caminamos rumbo a las conclusiones de la contribución de la filosofía de María Zambrano a nuestro trabajo, analizando, todavía, aspectos de la obra *Claros del bosque,* que ofrece horizontes teleológicos de inspiración y sentidos al tránsito hacia el arte de Pina Bausch, como queremos relacionar en este capítulo.

Esa obra de 1977, de la fase final de la obra de la filósofa (antes de *Bienaventurados* y *Notas de un método,* a que presentamos en este capítulo, por lo tanto, de forma genealógica y no cronológica[544]) nos presenta aspectos originales para pensar la relación fenomenológica entre danza y filosofía.

Según Jesus Moreno Sanz, *Claros del bosque* revela la descripción de una fenomenología poética, espiritual y mística como un retorno al sentido original de ser, siguiendo el camino de la discontinuidad de la experiencia. De ahí la semejanza con la idea de *Lichtung* heideggeriana como el saber de una *vita nova*. Según Mercedes Gómez Blesa que, a su vez, presenta la obra en la presente edición de las Obras Completas, el camino de la razón poética trata de religar el ser al ser del mundo, idea también heideggeriana y que, con Zambrano, involucra la idea de amor y humildad, en una simbiosis entre razón y sentimiento, que llega a un "saber de experiencia".

En palabras de la comentadora: "el claro es un lugar vacío, sitio sin sitio, un no-

[543] Idem, p. 168.

[544] El orden de las obras aquí usadas sería: Filosofía y poesía; Hacia un saber sobre el alma; El hombre y lo divino; Los sueños y el tiempo; Claros del bosque; Notas de un método; Los Bienaventurados, aunque no hemos detallado el mismo proceso con las obras de los demás filósofos. Tenemos ese cuidado con Zambrano dado que sus Obras Completas están siendo publicadas justo en este momento y es una filósofa española, cuando tenemos el honor biográfico de vivir en su mismo locus durante la elaboración de esta tesis.

lugar, un centro que nos remite a un aislamiento del sujeto de sus circunstancias, a una ruptura de la cotidianidad, a un hueco hecho en la continuidad de la conciencia y en la linealidad del transcurrir temporal, donde se da el acontecimiento del encuentro entre el alma y su ser, entre el ser y la vida"[545]

Así, citando a Heidegger, la comentadora revela que se trata de entender el lugar del acontecimiento como perteneciente a un "claro de lo abierto", dónde se daría la "posibilidad de todo aparecer" y, por lo tanto, la presencia misma. Entendemos que Zambrano y Heidegger tienen en común la idea de verdad como un espacio abierto, "un saber de oído", en términos zambranianos, o un "estar a la escucha", en términos heideggerianos", como presenta Mercedes Gómez Blesa. Tal apertura confiere la idea de una "teología de la palabra", liberada del lenguaje convencional, en un *logos* encarnado.

Ya según el pensamiento de la filósofa, propiamente, se puede entender que los claros del bosque revelan un movimiento circular que conduce hacia la pregunta por el ser de las cosas o por el ser, simplemente. Tratase de una "herida que se abre hacia dentro, hacia el ser mismo, no una pregunta, sino un clamor despertado por aquello invisible que pasa sólo rozando"[546]

La sensibilidad revelada en ese texto permite pensar el tema de la danza de forma original, como una comunicación silenciosa a través del cuerpo, que garantiza los sentidos como un despertar entre lo claro y lo oscuro.

La comunicación es un don. Y antes de que ese don se establezca hay que ser poseído por él, esencia que se trasfunde en un mínimo de sustancia, y, aun sin ella, por la danza**,** por la mímica, de la que nace el teatro; por la representación que no es invención, ni

[545] ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*. En: Obras Completas. Volumen IV. Tomo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018, p. 65, 66.

[546] Idem, p. 83.

pretende suplir a verdad alguna; por la representación de lo que es y que solo así se da a conocer, no en conceptos, sino en presencia y figura; en máscara que es historia. Signo del ser que se da en historia. La pasión de la vida que irremediablemente se vierte y se sobrepasa en historia[547]

De ese modo, señalamos una vez más la comprensión de la filósofa de que el arte de la danza consiste en un espacio inaugural del saber, cuando la usa como metáfora en su pensamiento o como ejemplo de forma de acceso directo del cuerpo a un mundo de sentidos, que escapa hasta a las palabras en el lenguaje común.

Con esa comprensión, entonces, de espacios abiertos, de horizontes claros y oscuros en la forma de cuestionar la vida y, de hecho, vivirla, a través de una razón poética, encarnada en el cuerpo, la metáfora del corazón resurge en esa obra. "En su ser carnal, el corazón tiene huecos, habitaciones abiertas, está dividido para permitir algo que a la humana conciencia no se le aparece como propio de su centro"[548]. Se trata de un estado inaugural del ser que vive según su sensibilidad, según una vivencia en "estado de comienzo", como diría Merleau-Ponty.

Un ser viviente que resulta tanto más "ser" cuanto más amplio y cualificado sea el vacío que contiene. Los vacíos del humano organismo carnal son todo un continente, o más bien unas islas sostenidas por el corazón, centro que alberga el fluir de la vida, no para retenerlo, sino para que pase en forma de danza, guardando el paso, acercándose en la danza a la razón que es la vida[549]

Nuevamente la danza vuelve a aparecer como metáfora de la relación entre pensamiento y vida, cuyo latir del corazón reitera el movimiento incesante de la vida, con una pulsación germinal que nos separa de la muerte. El hecho está presente también en el reino animal, a que la filósofa recorre también a metáforas de la naturaleza (el

[547] Idem, p. 99.

[548] Idem, p. 109.

[549] Idem, p. 110.

bosque mismo) para pensar relaciones esenciales de la vida. Así, con la metáfora del corazón en esa comprensión de los claros del bosque como un espacio revelador de la sensibilidad pionera de la vida de los sentidos, Zambrano retoma el tema del lenguaje como una danza y que notifica algo más en las abejas:

> ¿Y qué nos notifica la danza de las abejas destacadas del enjambre para buscar lugar nuevo donde albergarlo? ¿Dicen algo, danza y canto, más allá de lo que notifican? ¿Anuncian ya la palabra? […] la que no da nunca certeza de quedarse, la que va de vuelo./ Y vuelo hay también en la danza y en el canto. Y la privación del lenguaje, del solo lenguaje, es ya privación del vuelo, de ese algo que se escapa y que puede no volver, y que si vuelve es un anuncio. Un reiterado anuncio de que está al nacer, la palabra concebida.[550]

El lenguaje en ese aspecto sensible, anterior a la palabra, que recorre el sentido mismo del cuerpo que vive en un mundo en tránsito constante, destaca la necesidad zambraniana de un saber autentico. Se trata de una tarea existencial que expone la necesidad del ser de vivir por sí mismo, que consiste en: "crear en el interior del hombre un espacio de visibilidad, un claro en el que sea posible la aurora de su ser escondido y, por ende, un encuentro con la fuente sagrada de la vida que lo sustenta"[551], conforme revela Jesús Moreno en el anejo de la obra.

Para finalizar, entonces, lo recorrido en la filosofía de María Zambrano y avanzar en el pensamiento sobre la danza, consideramos el pensamiento de algunos comentadores de sus obras. Con Juana Sánchez-Gey Venegas, rescatamos la idea de que la filosofía de Zambrano revela un "saber de salvación", cuya reflexión está unida a una acción política, es decir, al deseo de transformar el mundo.

En la condición extrema de la vida de Zambrano, en sus cuarenta y cinco años

[550] Idem, p. 131.

[551] Idem, p. 585.

de exilio, desarrolla una filosofía con aspectos místicos, que pasa por los temas de ontología, epistemología, metafísica, fenomenología, ética, pero con un fondo místico, en la comprensión de la vida en relación con lo sagrado, con metáforas cristianas, a veces, como la idea de que "hay que compartir el pan y la esperanza"[552]. Así, los sentimientos de humildad, misericordiosa, compasión, amor, gratitud son frecuentemente rescatados por la filósofa, como una mediación entre lo divino y lo humano. Hay en ese pensamiento un "saber de salvación", que busca la paz.

Con eso, concluimos que la razón poética, método de la filosofía zambraniana trata, al final, de una causa humanista, de que es necesario vivirse con más amor y esperanza, con una "razón de amor", según Sánchez-Gey Venegas. La razón poética es, por lo tanto, un modo de ser y de decir, una razón sentida íntimamente.

Marifé Santiago, a su vez, recorre al pensamiento de María Zambrano al destacar la conexión entre cuerpo y arte de modo a considerar un lazo imposible de desatar en la composición de la realidad. En *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, ella presenta la idea de un "pensar con el cuerpo".

Refieriéndose a la mítica figura de Ofelia, propone caminos hacia el pensamiento de una corporeidad sensible, que actúa de forma poética en la propia cotidianeidad o en una búsqueda artística, pues convoca la mirada de mujeres calladas por la sencillez del anonimato, pero de vivencias fuertes y que gritan sabiduría, bien como el arte del teatro como camino del conocimiento.

Asumiendo la herencia del concepto de "razón poética", la autora destaca la presencia de un lenguaje de los misterios en el acto creador, una expresión simbólica, más allá de lo decodificable, cuya tarea del arte será intentar frecuentarla, más que traducirla. Dicho misterio se evidencia en cada instante regalado por la naturaleza, por

[552] SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana. *María Zambrano*. Madrid: Mounier, 2016, p. 42.

cada sujeto contemplado como espectador en la existencia. Tal misterio de la existencia es destacado por Marifé Santiago al referirse al uso de la razón poética por parte de sus interlocutores, como algo que les "pide que cada cual ofrezca lo mejor de sí para que el sol no tenga pereza de darle un día más"[553]

Así, la autora se refiere al propio acto de escribir como un acto de fe, en la búsqueda de describir el misterio de la vida misma, un "acto de secreta libertad, dibujo del rostro que la máscara social tapa. Reconocimiento en la oscuridad de la imaginación, cuarto de revelado donde brotan las fotografías"[554]

En esa misma medida, como que personificando la actitud de enfrentamiento al caos creador y viviente, alude: "Ventolines: nada es ocioso en la existencia. Cada gesto cotidiano de la naturaleza es un símbolo que enlaza al ser humano con su entorno, con ese entorno que lo acoge porque es parte del mismo, y lo trasciende porque forma parte de la memoria global que se crea desde la experiencia personal"[555]

De igual modo, más comprometido con un tipo de producción, pero no menos profundo e involucrado al enigma de vivir, está el acto creador artístico, tal como escribe: "La creación escénica – la creación artística en general – configura tal experiencia: la del cuerpo devenido espacio ritual, la del límite del cuerpo como elemento desde el que se oficia tal rito, la de la sobredimensión que el cuerpo (espacio y tiempo) adquiere o proporciona cuando el arte anula los umbrales porque se genera en lo que ellos significan[556]

---

[553] SANTIAGO, Marifé. *El secreto de Ofelia*: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria. Madrid: Cumbres, 2013, p. 25.

[554] Idem, p. 37.

[555] Idem, p. 39.

[556] Ibídem.

Tal pensamiento sobre la forma del cuerpo generar conocimiento creativo, es la apertura al entendimiento del teatro como camino de conocimiento. Se nota, entonces, el poder del arte, de la creación artística como acceso transformador del cuerpo en la realidad. En esa medida, si puede hablar del "pensar con el cuerpo", lo que abre caminos a nuestro sentido del "ser artístico".

En ese ámbito, es que la autora recorre al pensamiento de Zambrano sobre la razón poética: "claro que la razón puede dar cuenta de la vida, pero eso significa que ha de sumarse a la *poiesis*, es decir, que ha de constituirse como construcción de uno mismo, albergando la esperanza de llegar a nacer de una vez por todas"[557]

Eso implica en mirar el hecho teatral como mezcla en el espacio humano en general, incorporando lo marginal, la intuición, los sueños, los símbolos, lo que sea dotado de calidad creadora, haciendo del espacio escénico un templo, un rito, tal como la autora se refiere también a la danza ritual, presente, por ejemplo, en las fiestas populares, valorando los elementos del circulo como figura sagrada y el ritmo, como "latido del corazón, alternancia entre el día y la noche"[558]

Pensando en dicha "razón poética", tan cara al arte escénico y para pensar todo material humano situado en el mudo, Marifé Santiago nos recuerda que ya en Kant había tal entendimiento, pues destaca tres estadios de la razón, en primero lugar, la "razón pura", que se trata de conocer, al nivel de la epistemología; en segundo lugar, la "razón práctica", en qué consiste la actuación, con el "imperativo categórico", lo que rige las normas, a nivel de la ética; y, por último, también el filósofo racionalista poetiza la razón, en la *Crítica del juicio*, responsable por el sentir, al nivel de la estética. Sin

[557] Idem, p. 54.

[558] Idem, p. 58.

embargo, lo mencionamos sin profundizar en tal compleja filosofía, para no perder el tema central en cuestión.

Ha sido importante retomar la mención kantiana en la obra de Marifé Santiago a fin de destacar el pasaje del pensamiento de la autora a la idea de "pensar con el cuerpo", considerando tanto la importancia de la filosofía occidental como la filosofía oriental, todavía apuntando ciertos límites de la primera, en su tradición, cuya necesidad de recorrer a filosofías más sensibles, como la de María Zambrana, se presenta.

Se hace visible, entonces, la consideración de que algo escapa a la filosofía tradicional, con su apoyo en ciertas verdades absolutas, impidiendo el espacio de lo nuevo, lo utópico, lo posible, que se pretende rescatar con el pensamiento artístico, pues: "Pensar con el cuerpo, máxima que el Arte reivindica, es incluir esa dimensión humana que sufre y goza, que nos hace conscientes de la efímera condición que nos caracteriza y, a la vez, nos permite ponernos en el lugar del otro. Pensar con el cuerpo es conciliar la libertad con la naturaleza que impone y pone sus leyes, pero que propicia el sueño cuando se dialoga con ella[559]

Así, es tarea de la razón comprender, no conquistar. La razón está presente en el Arte, pero también en el arte de vivir, como una actitud de "juego', nueva a cada momento que es recorrido por el cuerpo:

> La razón mediadora dará paso a la razón poética, y la razón poética aceptará la carne, aceptará lo efímero de lo encarnado y, por ello, será capaz de entender el dolor como entenderá el placer, aceptará la vida y la muerte sin temer ese límite que nos hace ser temporales, nómadas y transitorios, pero que por lo mismo permitirá situarnos en el lugar del otro que actúa así como espejo. La razón poética anida en la inquietud de nuestro desamparo, de nuestra metafísica orfandad, de nuestro ser menesteroso y dependiente, y por ello permite que florezcan el respeto y la solidariedad[560]

[559] Idem, p. 71, 72.

[560] Idem, p. 150.

Por lo tanto, a través de la razón poética se puede pensar desde el cuerpo, que nos aleja y nos acerca a los demás, nos pone en contacto con la alteridad desde una carnalidad, por nuestra propia piel, tal como la autora describe "piel como frontera externa con capacidad de ser transgredida; lugar que contiene lo uno y lo derrama"[561]. Igualmente, los griegos decían que el arte de la Danza nació con el mundo, "y que era contemporáneo del Amor más antiguo. E, igualmente, señalaban que no hay posibilidad de ceremonia sin contar con el arte del cuerpo por excelencia"[562].

Así, finalizamos lo recorrido desde las contribuciones de la obra de esta comentadora como identificación con el tema de nuestra tesis, por entender la danza no solo como un arte del movimiento, sino como un arte de acceso consciente al mundo, a la vida misma. Con Marifé Santiago, entendemos esa idea de "pensar con el cuerpo" a través de la razón poética de Zambrano, que nos permite pensar la danza como la expresión más original y autentica contenida en cada gesto viviente, antes mismo de ser artístico, pues el cuerpo antes de ser obra de arte ya es obra de arte. En sus palabras, citando la danza flamenca de María Pagés:

> El cuerpo es nuestra memoria, el recuerdo de nuestro limite. El cuerpo danzante y danzado revela la vida interior del espíritu. Al danzar, lo dionisiaco se expande en el cuerpo, se derrama e impregna de su poder al que participa de tal ceremonia: infierno y paraíso, como aquellos antepasados que en su danza entraban en contacto con lo numinoso, María Pagés perturba al contemplador cuando lo lleva hasta esa otra realidad universal donde parece estar esperando el significado de la vida.[563]

De tal modo, después de acompañar contribuciones fundamentales de la filosofía de María Zambrano, bien como de algunos comentadores y estudiosos de su obra, en una interpretación fenomenológica, buscamos entender la sensibilidad de la relación

[561] Idem, p. 175.

[562] Idem, p. 276.

[563] Idem, p. 279.

entre cuerpo y mundo. Se trata de una vivencia autentica, que nos permite avanzar a la finalización de este capítulo, pasando al análisis de la danza-teatro de Pina Bausch, en relación con dicha filosofía, como un ejemplo de arte vivo, una danza que es una actitud humilde y amorosa ante el mundo, como defendía Zambrano.

### 7.5 - Pina Bausch: la danza-teatro como actitud ante el mundo

En la obra *Pina Bausch: danza-teatro*, de Norbert Servos, hay una mirada filosófica hacia el arte de la bailarina y coreógrafa, a que recorremos para destacar sus principales hechos y contribuciones a nuestro trabajo, bien como relacionar con la filosofía de María Zambrano, en este capítulo.

En una Alemania del pos guerra, Pina Bausch integra lo que es considerado ya danza contemporánea, a finales del siglo XX, después de los momentos de innovación de la danza moderna, con algunas de las precursoras cuyo trabajo acompañamos en los capítulos anteriores. A los treinta y tres años de edad, empieza a dirigir el Tanztheater Wuppertal, en 1973, hasta su fallecimiento en 2009. La compañía de danza-teatro sigue activa hasta hoy en Wuppertal.

Una de las primeras cosas que el autor, que ha convivido con Pina, aclara ya en el prólogo de su obra dedicada a ella es que su danza-teatro no se trata de técnica, sino que materializa una determinada actitud ante el mundo, pues busca mirar a las personas y sus comportamientos de forma honesta, sin juzgar. Es que Pina tiene principios sociales fuertes, basados en los derechos humanos en búsqueda de la felicidad y del amor.

Su danza, por lo tanto, pretende ser un lenguaje propio, con dirección hacia lo político y lo social, aproximándose de la realidad. “Abierta, como casi ningún otro estilo de danza precedente, acoge estilos diferentes jugando libremente con todos los

géneros artísticos existentes, mostrando así una determinada actitud ante el mundo”[564] De

ahí notamos una primera aproximación a la filosofía de María Zambrano, con ese ideal humanista, de donar el sentido de la danza para construir una sociedad más justa y amorosa, tal como creía la filósofa que debía ser la misión de la filosofía. De ese punto, se suma otro aspecto en la conexión entre las dos importantes figuras, la unión entre el corazón y la razón. “Pina Bausch hace suyas las palabras de Antoine de Saint- Exupéry, en *El principito*, cuando afirma: ‘Solo se ve bien con el corazón’”[565].

Dicha unión será, más allá, la de la imaginación y la realidad, como métodos de transformación social, a través de una “restitución de la poesía, no como la mera expresión del ‘arte por el arte’, sino como algo que hermana lo real con lo posible”[566]. Así, la realidad es entendida como posibilidades de la imaginación, cuyo poder de creación tiene efecto en las vivencias, tanto cotidianas como artísticas, en el caso de la danza-teatro.

El hecho es que tanto el arte se sirve de la vida en su expresión, como la vida es convertida en arte en sí misma, con una visión poética de la misma, como defendía la razón poética zambraniana. En la danza-teatro hay un lenguaje complejo, cargado de metáforas, cuyo rescate de capas ocultas del ser se hace necesario, pues se trata de “dejar entrever” la danza, como algo que “ya se conoce”. Según el autor, en la obra de Pina existe un reconocimiento de la anterioridad de la expresión artística, tal como consideramos en una interpretación fenomenológica de la filosofía de Zambrano.

Hay un fondo sensible de la vida que ambas reconocen y recorren en sus pensamientos, a fin de donar tan importante sentido, en avance a la racionalidad

[564] SERVOS, Norbert. *Pina Bausch*: danza-teatro. Madrid: Cumbres, 2018, p. 15.

[565] Idem, p. 16.

[566] Idem, p. 17.

tradicionalista. La idea de la danza de Pina no es promover cambios en la sociedad exactamente, sino dejar que los cambios se produzcan, a través de la conciencia de los artistas y el público, seres que deben asumir la responsabilidad de vivir, conforme la dignidad humana.

La danza-teatro no acepta la división entre lo real y lo irreal, entre el sueno y la realidad, entre lo visible y lo invisible; y tampoco considera válida la división transmitida desde siempre entre el cuerpo y el alma, entre el cuerpo y el espíritu. Las obras de Pina Bausch tratan de personas alegres y apasionadas, que evitan el punto de intersección entre polos extremos, creando con ello una tensión activa que se puede soportar[567]

Así, conforme su formación con Kurt Joos y cierta influencia del expresionismo alemán, Pina todavía da un paso más allá de esa tradición que había desaparecido con la segunda guerra. Con Pina Bausch, se trata de abrir camino a una actitud revolucionaria en la danza ante el mundo, con cambio de consciencia, tal como los efectos catárticos que proponía el teatro de Artaud, conforme describe Servos. Aunque destacamos en nuestro trabajo otros contextos en la danza también como actitudes revolucionarias.

Con Pina Bausch pareció restablecerse – al menos de forma indirecta – el vínculo con dicha tradición revolucionaria casi olvidada: sin el *pathos Ecce Homo*, sin la fatalidad del ser humano y de una forma del todo única. Aquello a lo que habían aspirado los bailarines expresionistas, pero que, sin embargo, no habían logrado alcanzar, se abrió paso, obra a obra, con el desarrollo del Tanztheater Wuppertal: la liberación de la danza de las convenciones literarias y de una imaginería de cuento, y su acercamiento a la realidad.[568]

Podríamos cuestionar la polémica afirmación del autor, con el hecho de que otros contextos fueron también revolucionarios a su modo y momento, como ya dicho. El hecho es que la danza-teatro enfatiza el trabajo artístico con enfoque en las energías

[567] Idem, p. 19.

[568] Idem, p. 26.

corporales y pasa a contar una historia del cuerpo, no una literatura bailada, cuyos temas surgen de la propia vida de los bailarines, que son co-creadores de las coreografías. Eso es innovador en su época, con la crisis de la razón en la contemporaneidad, que encuentra como medida de transgresión romper con la dirección unilateral y jerárquica de la enseñanza dancística, de la coreógrafa a las bailarinas, en el caso de la danza.

> La importancia del trabajo de Pina Bausch reside, por tanto, en la ampliación del concepto danza y en el hecho de que, con ella, la coreografía dejara de concebirse como una secuencia de movimientos. La danza estaba convirtiéndose en un objeto en sí mismo, algo digno de cuestionarse y cuyas formas de expresión empezaban a no darse por supuestas. Así, la *danza-teatro*, se convirtió en algo que podría denominarse como teatro de la experiencia, un teatro que transmitía la realidad de forma estética mediante un enfrentamiento directo que el cuerpo experimenta.[569]

Otra vez se hace evidente la relación del arte de la bailarina con el pensamiento de María Zambrano, pues el "teatro de la experiencia" y el "saber de experiencia" son expresiones de ambas, respectivamente, y coinciden en el eje filosófico de comprender el estado genuino de ser como fuente de la experiencia, a ser bailada o escrita, según el arte de las dos mujeres, con el mismo fin de vivir mejor en una sociedad más consciente.

Por eso, la danza-teatro exige un espectador activo. "Solo cuando la corporeidad expresada sobre las tablas (la consciencia representada del cuerpo) está en correlación con la experiencia corporal del público, cabe establecer un 'sentido'"[570]. El punto de referencia principal de dicho arte es la estructura afectiva social, situada históricamente, tal como en el teatro realista de Brecht, conforme cita Norbert Servos.

Hay una libertad en los estudios de campo de la danza-teatro, que parte de la

[569] Idem, p. 29.

[570] Idem, p. 32.

experiencia del día a día como una "forma subterránea", cuya lógica se basa en el cuerpo mismo, no en la razón. "La lógica de los sentimientos y de los afectos no se rige por la razón"[571]. Pina Bausch no estudia cómo se mueven las personas, sino qué las mueve, más allá de una psicología de la personalidad. El motivo de estar en el mundo fundamenta la busca de Pina, tema bastante fenomenológico.

Lo que es expuesto en escena con Pina Bausch es resultado de sentimientos verdaderos y de experiencias autenticas. Se muestra la expresión vital de quien actúa y, así, la vivencia precede a la explicación racional, tratándose de una experiencia intensa, con enfoque en lo real y en la obra, sin disociación. "Igual que en el caso de Brecht, la *danza-teatro* 'se basa en la gestualidad', en un 'gesto' propio del ámbito de las acciones corporales. No reafirma ni contradice una afirmación literaria; habla por sí mismo. El cuerpo se emplea como medio para un fin, es el centro. Empieza algo nuevo para la danza: el cuerpo cuenta su propia historia"[572]

Los espacios reales expresos por la danza-teatro "son espacios poéticos […] que tornan el realismo de la *danza-teatro* en una realidad utópica, una utopía real"[573]. Eso consiste en otro fuerte punto de conexión con la filosofía de María Zambrano, de una razón poética, del cuerpo que vive en los espacios de forma espontanea y original. El lenguaje corporal y la historia del cuerpo contenidos en la danza-teatro se asemejan a lo que el autor describe, retomando la idea de Ernst Bloch, al entender "la danza y la música como elementos de la reafirmación humana, ambos anteriores a la literatura"[574].

En el arte de Pina Bausch, la danza busca vivir por sí misma, emancipándose de

[571] Idem, p. 37.

[572] Idem, p. 39.

[573] Idem, p. 42.

[574] Idem, p. 44, 45.

sus propios medios y volviendo a sus orígenes, si la entendemos como una de las primeras expresiones humanas, desde la pre-historia, por ser el movimiento atributo intrínseco al cuerpo. "Parece inútil hablar de técnica cuando se habla del ser humano. El Tanztheater Wuppertal quiebra la continuidad de la historiografía de la danza, que se limita a destacar, desde una limitadísima perspectiva, las innovaciones técnicas como si la persona que baila viviera al margen del desarrollo social"[575]

Con Pina hay que retroceder. El autor destaca, todavía, la relación de la obra de la bailarina con la del sociólogo Norbert Elias, en la comprensión de una relación entre el cuerpo y las estructuras socioeconómicas, cuyo desarrollo de la personalidad y de esas estructuras se unen. Según el fenómeno de la industrialización, por ejemplo, en el siglo XX y con aceleración en al actual siglo, con la tecnología, hay un contexto de mayor control de los impulsos y de la expresión del cuerpo, por parte de los intereses del Estado y las instituciones, que afecta directamente en las estructuras afectivas. Mencionamos la cuestión social presente en la danza-teatro de Pina Bausch que el autor apunta para pensar los avances de dicho arte.

Para destacar una de las obras de Pina Bausch, recorremos a *La consagración de la primavera*, que fue su primer trabajo con repercusión internacional, en 1975. Se trata de una coreografía basada en las composiciones de Stravinsky, dividida en tres partes, con un empleo más radical de los recursos teatrales y transgresión de la concepción tradicional de la danza. En esa obra, se representa una relectura enfocando en el tema de una comprensión del ritmo de la realidad como mecanismos de coacción, tratando, pues, de un dolor existencial, del deseo del ser humano de experimentar una segunda primavera.

El tono realista en el arte de Pina Bausch, anteriormente descripto, se nota en esa

[575] Ibidem.

obra. Se trata de mostrar todo lo que pertenece al escenario natural de la danza, el cansancio y esfuerzo de los bailarines, el sudor, todo que ocurra; nada se oculta. "*La consagración de la primavera* graba con el cuerpo una historia en el suelo: la superficie, al principio lisa, semeja al final el lugar de un encarnizado combate"[576]

Aunque dicha obra coreográfica se trata de un clásico, habiendo sido montada por innúmeros coreógrafos en la historia de la danza, con Pina gana un acento especial, una ampliación existencial del tema, en que uno de los motivos fundamentales es denunciar los antagonismos entres los sexos, hombres y mujeres. Hay una concentración radical en los sentimientos con el teatro de la experiencia, cada vez más próximo a la vida cotidiana, denunciando sus dolores, pero sin perder su contenido poético. Una vez más se evidencia la relación con la filosofía de María Zambrano, cuya filosofía de protesta a una sociedad cruel y desigual no deja de luchar por la paz, apuntando la importancia de conexión a los sentimientos de esperanza y humildad.

En las palabras de la propia bailarina que el autor rescata en sus entrevistas, revela que para ella la danza "no se trata en absoluto de apreciaciones de coreografías, sino de humanidad"[577], aclarando su sentido de interpretación de la danza como vida o, más adelante, cuando afirma que: "casi todo puede considerarse danza. Tiene que ver con una determinada conciencia, con una actitud corporal interna, con una gran precisión de conocer, respirar, de tener en cuenta cada pequeño detalle […] Precisamente hoy vivimos en un tiempo en el que la danza debe renacer de verdad. Y no por vanidad, claro está"[578]

De acuerdo a esas ideas, presentamos el recorrido de la obra de Pina Bausch, a

[576] Idem, p. 55.

[577] Idem, p. 429.

[578] Idem, p. 430.

fin de avanzar en la comprensión de la relación entre fenomenología e improvisación, como una forma de expresión libre, partiendo de la filosofía de María Zambrano en este capítulo. Se trata de que ambas poderosas mujeres ofrecen contenidos para pensar un baile de lo sagrado, cuya producción, artística y filosófica, parten de sus propias formas de ver la vida, aludiendo a la belleza de ser, aunque sea en el caos de la existencia.

Hay un punto de misterio sagrado ahí, que se aproxima de un contacto divino entre la vida y lo que nos la gobierna, entendido zambranianamente, cuyo aspecto universal de la danza es exaltado como parte de la vida misma, como comenta Ibis Albizu, en su investigación sobre las relaciones entre filosofía y danza:

> El filosofo Norbert Servos escribe que Pina Bausch tiene la intención de que la danza recupere su esencia misma, perdida debido a las convenciones y rutinas de la tradición. Esto es precisamente lo que hace que se pueda decir que la danza es el único lenguaje universal y ello porque los sentidos fundamentales de los seres humanos, con independencia de la cultura y la tradición a lo que pertenezcan, son universales. La danza, precisamente por no necesitar de lo arquitabrado del lenguaje, puede expresar directamente con el cuerpo las emociones.[579]

Por fin, recorremos al pensamiento de Delfin Colomé, al destacar la obra de Pina Bausch como un volumen que envuelve la vida. Para él, Pina es danza, lo que permite comprender de forma acentuada lo que aquí defendemos en este trabajo, una idea de que danza y vida se mezclan, en que se baila contenidos vividos y que la vida es, en sí misma, una danza. Según recupera palabras de la propia bailarina: "Quiero danzarme a mí misma". "Siempre he tenido el deseo de bailar, al igual que todos los miembros del grupo. Todos quieren bailar". "Si el deseo de danzar se acabara, creo que todo se acabaría". "Una caricia puede ser como una danza"[580].

[579] ALBIZU, Ibis. *Entreactos*: ensayos de filosofía y danza. Madrid: Cumbres, 2017, p. 182, 183.

[580] HOGHE, Raimund. *Pina Bausch*: histoires de théatre dansé. Paris: L'Arche, 1987. Citado en: COLOMÉ, Delfin. *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner, 1989, p. 84.

Con eso, se nota el compromiso de Pina Bausch con la vida y con su propia vida, sentidos de donación en su arte. "Pina rezuma – por decirlo de alguna manera – *danzabilidad* por todos sus poros"[581]. De esa idea tan fuerte, podemos sumar con la intención manifiesta en ese capítulo de entender la obra de la bailarina en relación con la filosofía de María Zambrano, para el entendimiento mayor de nuestro trabajo, sobre una forma libre de ser en el mundo, a través de la danza. Así, podemos aludir al texto de Colomé y decir que "Zambrano rezuma *filosofibilidad* por todos sus poros", como comprensión de que se trata de una filosofía de la vida, de la esencia, una filosofía viva, en su tiempo y en la eternidad.

Recuperando, aún, el esquema escrito de una de las obras de Pina, *Café Müller*, el escritor presenta:

> Un lamento de amor. Acordarse, moverse, tocarse. Adoptar actitudes. Desvestirse, enfrentarse, deslizarse sobre el cuerpo del otro. Buscar lo que se ha perdido, la proximidad. No saber qué hacer para gustarse. Correr hacia las paredes, arrojarse, chocar contra ellas. Hundirse y levantarse. Reproducir lo que se ha visto. Atenerse a los modelos. Querer convertirse en uno. Ser desprendido. Abrazarse. *He is gone*. Con los ojos cerrados. Ir el uno hacia el otro. Sentirse. Bailar. Querer herir. Proteger. Apartar los obstáculos. Dar espacio a la gente. Amar.[582]

Tal escrito se nos presenta con una carga literaria y poética muy semejante al texto zambraniano. Con eso, finalizamos, pues, este capítulo, en que tratamos de relacionar el pensamiento de las dos geniales mujeres, Pina y Zambrano. Con la idea de una razón poética, revelada en los juegos de luz y sombras presentes constantemente en la vida, en los claros del bosque de la vida, podemos pensar la importancia de desarrollar un arte vivo como forma de vivir más libre, como hiciera Pina Bausch, esa bienaventurada artista, mujer y ser humano.

[581] Idem, p. 85.

[582] Idem, p. 89.

**RECAPITULANDO**

En este capítulo, tratamos de la filosofía de María Zambrano, con una interpretación fenomenológica, siguiendo la línea temática recorrida en esta segunda parte de la tesis. Partimos de Merleau-Ponty como eje central de la fenomenología para tratar de la originalidad del cuerpo situado en el mundo y, entonces, pensar una danza libre. Rescatamos las herencias del filósofo francés desde aspectos de las filosofías de Husserl y Heidegger. Añadimos las contribuciones de Bachelard, como una fenomenología de la imaginación.

En María Zambrano, no se trata de una filosofía fenomenológica exactamente, por involucrar en sus temáticas otras discusiones también a nivel de la política, por ejemplo, con una vertiente ética, aparte de discusiones epistemológicas, metafísicas y ontológicas, siendo, por lo tanto, una filosofía muy rica y completa. Sin embargo, los aspectos que rescatamos de sus obras admiten una reflexión fenomenológica y ella también lo menciona en algunos momentos, como lo hacen sus comentadores.

Principalmente, con los temas que tratan de una temporalidad circular, una relación sagrada hacia la contemplación de lo divino y el desarrollo de su método con la razón poética, el núcleo zambraniano de las cuestiones que nos interesan destacar permiten seguir esta investigación sobre el tema de la danza. Apuntamos, así, que dicha filosofía puede ser comprendida como una "filosofía que baila", también por la importancia que parece tener el tema de la danza para la propia filósofa, que lo utiliza como metáfora en varios puntos de su obra.

Con esa comprensión de la obra de Zambrano pasamos a analizar una relación posible con el arte de Pina Bausch, en su danza-teatro. La importante bailarina alemana presenta una obra y pensamiento de extrema valía para la presente investigación.

Destacamos aspectos relacionados con una calidad originaria de la experiencia, que nos

permiten vincular a Pina y Zambrano con nuestra tesis, pues el "teatro de la experiencia" de la primera y el "saber de experiencia" de la segunda nos confieren horizontes de reflexión para el tema de una danza libre, a partir del fenómeno de la improvisación y de la vida misma.

Ambas mujeres nos permiten un capítulo feminista, comprendiendo el poder femenino como clave de una actuación libre en el mundo, libre de los patrones y convenciones, libre del tradicionalismo de coacción, libre para bailar una forma sagrada de existir.

Así, la educación aparece también en la obra de ambas. Con María Zambrano, podemos pensar una práctica educativa desde la enseñanza de la mirada poética. Juana Sánchez-Gey Venegas destacaba en su texto: "el acto educativo es enseñar a mirar"[583]. De acuerdo con tal pensamiento, añadimos que tal mirada es poética, pues es apertura a la razón poética, esa razón que empieza con el acto de vivir y ver el mundo y no en una mente aislada de la vida. Por eso, enseñar a mirar es tarea necesaria en nuestro tiempo de crisis, según la consideración zambraniana, porque vivimos en estado de desorientación e incertidumbre profundas, por lo que la educación debe ser capaz de promover transformaciones, no solo en el ámbito pedagógico, sino en el de la vida en su conjunto.

También en el texto de Sánchez-Gey citado, se dice que para Zambrano la filosofía la transformación pues "toda humana persona es ante todo una promesa, una promesa de una realización creadora"[584] que debe seguir su propio camino, para alcanzar una vida más auténtica en un mundo cambiante. Para eso, es necesario levantar

[583] SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana. *María Zambrano*. Madrid: Mounier, 2016, p. 65.

[584] Ibidem, p. 69.

la mirada, tener sentido crítico, aprender a interpretar, pues "nada es feo si se lo mira en otro medio más puro, más inteligente"[585]. El sentido de estética y ética, entonces, caminan juntos en esa filosofía, pues los juicios involucran valores y principios como la pureza y bondad, que forman una práctica educativa auténtica.

Pina Bausch, a modo de danza-teatro, también considera que la acción dancística consiste en un poder de transformación del mundo, su propuesta educativa estaría en la acción misma de vivir de modo consciente, actuar artísticamente, educando el público mediante una gestualidad original. En la propuesta de Pina, hay una importancia en el hacer artístico ligada a los cambios sociales. Una práctica educativa no consistiría, sin embargo, en promover estos cambios exactamente, sino en permitir que los cambios se produzcan a través de la conciencia de los artistas y el público. Es sobre la responsabilidad y dignidad de existir que se entiende la educación desde la obra de Pina Bausch.

En el próximo capítulo, investigaremos el pensamiento de Nietzsche, en algunas de sus obras, a fin de avanzar en la compresión de una danza libre, tan presente en las cuestiones discutidas por el filósofo, por lo que llega a ser considerado el "filósofo de la danza" por excelencia. Así, es muy común encontrar investigaciones en torno a la relación entre filosofía y danza, pautándose en el pensamiento nietzscheano. Aunque la base filosófica de nuestro trabajo se centra en Merleau-Ponty, no podríamos dejar de recorrer el importante aporte del filósofo alemán. Relacionaremos, además, las ideas de tal pensador con la obra de Merce Cunningham, bailarín cuyos "martillazos" han sido efectivos y afectivos para su tiempo y para la posteridad.

---

[585] Ibidem, p. 71.

# CAPÍTULO VIII

# NIETZSCHE Y MERCE CUNNINGHAM: AL RITMO DE "MARTILLAZOS AFECTIVOS"

## 8.1 – Nietzsche: el "filósofo bailarín"

Tratar de la relación entre Filosofía y Danza parece exigir necesariamente un rescate al pensamiento de Nietzsche, por sus recurrentes metáforas de la danza para destacar una forma libre de ser y pensar. Quizás a él le hubiera gustado bailar en sentido literal, a que su obra permite tratarlo como un "filósofo bailarín".

Así, aunque nuestra investigación parte de un núcleo teórico basado en la fenomenología de Merleau-Ponty, consideramos fundamental mencionar nociones de la obra nietzscheana relevantes a nuestro tema. Tal obra, a su vez, de gran extensión e importancia compone una primera dificultad en la elección de prioridades bibliográficas.

Elegimos, entonces, tres obras que se conectan directamente a nuestro tema sobre una danza libre e improvisada. Destacamos, en primer lugar, una obra estética, *El nacimiento de la tragedia*, con nociones decisivas sobre la relación entre los principios apolíneo y dionisiaco para entender el arte.

En segundo lugar, destacamos dos obras que estarían mejor clasificadas como pertenecientes a la ética nietzscheana, pues nuestra investigación sobre danza recorre también una vertiente ética, al cuestionar una forma libre de bailar, con aplicación a la educación, con lo que el filósofo alemán contribuirá absolutamente con sus reflexiones sobre el problema de la constitución moral de la sociedad y su solución respecto a un espíritu libre. Enfocamos esos temas en las obras *Más allá del bien y del mal* y *Así habló Zaratustra*.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche revela su admiración por la sociedad

griega y se refiere a los principios apolíneo y dionisiaco en la composición del arte y de la vida misma. Cuestionando sobre el origen del mito trágico, hay un cuestionamiento estético y a la vez ético, por buscar entender cómo actúa el ejercicio moral en la sociedad y en la creación, en su caso, en los textos teatrales clásicos, como de Eurípides y Sófocles. Sin adentrar en el contenido de esos textos, recorremos la obra nietzscheana en sus influencias a nuestro tema de la danza.

Apolo, entendido como el dios de la luz, permite atribuir el principio apolíneo como el de la belleza, la certidumbre, la armonía, a que Nietzsche relaciona con el arte del escultor. Dioniso, a su vez, entendido como el dios del vino, permite atribuir el principio dionisíaco como el de la embriaguez, la incertidumbre, el éxtasis, que Nietzsche relaciona con el arte de la música. "Hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la 'voluntad' helénica, se muestra apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática"[586]

En una visión clásica de la mitología griega hay una tendencia a asociar Apolo al dios del arte, por sus principios ya dichos ligados a la belleza, la gracia y la luz, vinculado incluso al arte de la música[587], con una interpretación más armónica de la misma. Ya en una visión cotidiana, ordinaria, habría una tendencia a asociar todas las artes a Dioniso, con una noción más apasionada y frenética de la misma, del arte como lo que sale del lugar común y trasciende la vida real, según nuestra interpretación.

Nietzsche considera los aspectos apolíneos y dionisiacos en el arte concluyendo, todavía, que con la tragedia griega se puede finalmente pensarlos a partir de una unión:

[586] NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, p. 11. Disponible en: https://departamentoesteticas.com/SEM%202/PDF/nietzsche1_elnacimientotragedia.pdf. Consultado el 25 de febrero de 2020.

[587] SERVI, Katerina. *Mitología griega*. Atenas: Ekdotike Athenon, 1996, p. 38- 52.

Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano […] Con respeto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un "imitador", y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin – como, por ejemplo, en la tragedia griega – a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez.[588]

Así, revela que el artista ya no es solo imitador de la naturaleza y tampoco está separado de ella, sino que hay un nivel simbólico de la expresión artística, que se trata del "simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros"[589]. Por lo tanto, presenta como meta de su investigación la búsqueda del "conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte"[590].

Con la fusión del apolíneo y del dionisiaco, el filósofo representa una fusión anterior del subjetivismo y del objetivismo, pues el artista ya no es un sujeto y el arte ya no es un objeto:

El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.[591]

Dicha unión definiría, por lo tanto, el propio fenómeno estético, como la imbricación entre arte y vida: "En el fondo el fenómeno estético es sencillo; para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y

[588] NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, p. 13, 14. Disponible en: https://departamentoesteticas.com/SEM%202/PDF/nietzsche1_elnacimientotragedia.pdf. Consultado el 25 de febrero de 2020.

[589] Idem, p. 15.

[590] Idem, p. 19.

[591] Idem, p. 22.

de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus; para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas"[592]

Se trata, pues, de la expresión de los instintos artísticos entretejidos entre sí, lo apolíneo y lo dionisíaco, de donde el filósofo destaca la existencia de una nueva antítesis, la del dionisíaco y del socrático, como otro prejuicio filosófico clásico. El socratismo tal como revelado en ese contexto se refiere a la asociación de la belleza artística al inteligible, a la conciencia, la *Aufklärung*, en el sentido de la filosofía tradicional alemana, que atrofia las fuerzas corporales y psíquicas, según la crítica nietzscheana.

Aunque la filosofía de Nietzsche es conocida por sus martillazos, que rompe con todas las tradiciones, proponiendo un esquema totalmente nuevo a la filosofía, tal como vemos con sus obras, también hay que destacar los puntos en que reconoce las contribuciones de filósofos anteriores. Referente a cierto privilegio de la lógica, apunta algo positivo en las filosofías de Kant y Schopenhauer: "La valentía y sabiduría enormes de Kant y de Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura"[593]

Con eso, Nietzsche destaca que ambos filósofos alemanes ya reconocían ciertos límites en una visión científica y lógica de la realidad que él, a su vez, completa con la herencia del aprendizaje de la cultura trágica. En esa, la ciencia es, entonces, reemplazada por la sabiduría, llegando, pues, a su idea de un "renacimiento de la

[592] Idem, p. 28.

[593] Idem, p. 57.

tragedia", en que artista y espectador dialogan constantemente con la vida. Arte y realidad se mezclan en la expresión estética. "De este modo con el renacimiento de la tragedia ha vuelto a nacer también el oyente estético, cuyo lugar solía ocupar hasta ahora en los teatros un extraño *quid pro quo*, con pretensiones a medias morales y a medias doctas, el 'crítico'. En su esfera todo ha sido hasta ahora artificial, y sólo estaba blanqueado con una apariencia de vida"[594]

Con la superación de la moral implícita en la tradición filosófica moderna, que olvida la fusión ya presente en el antiguo arte griego, podemos profundizar en los aspectos éticos de la discusión nietzscheana en otra obra, *Más allá del bien y del mal.* Ya más contundente en las críticas a los prejuicios filosóficos, el filósofo empieza por cuestionar a Platón, cuya moral parece haber sido la invención del espíritu puro y del bien en sí que, aparte de revelar tal moralidad, también termina por negar cualquier perspectivismo, con la idea de un "en sí".

Nietzsche, con esa idea de perspectivismo, quiere establecer una transvaloración de los valores, inaugurando un nuevo género de filósofos, que se ocupa de tales peligros, por tratar de "admitir que la no-verdad es condición de la vida: esto significa, desde luego, enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; y una filosofía que osa hacer esto se coloca, ya sólo con ello, más allá del bien y del mal"[595]

La filosofía, tradicionalmente, pretende llegar a convicciones y, aunque se basa en principios críticos del cuestionamiento sobre la sociedad, la vida, y otros temas, termina, en esa visión clásica, cometiendo los mismos errores del hombre común, con una moral de rebaño, repitiendo patrones. Según Nietzsche:

---

[594] Idem, p. 69.

[595] NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. p. 7. Disponible en: https://www.textos.info/friedrich-nietzsche/mas-alla-del-bien-y-del-mal/descargar-pdf. Consultado el 01 de marzo de 2020.

En los pensadores más fuertes, más llenos de vida, todavía sedientos de vida, las cosas parecen ocurrir, sin embrago, de otro modo: al tomar partido contra la apariencia y pronunciar ya con soberbia la palabra "perspectivista", al conceder a la credibilidad de su propio cuerpo tan poco aprecio como a la credibilidad de la apariencia visible, la cual dice que "la tierra está quieta", y al dejar escaparse así de las manos, con buen humor al parecer, la posesión más segura (pues ¿en qué se cree ahora con más seguridad que en el cuerpo propio?)[596]

Es a esa condición de pensador más fuerte que se encaja Nietzsche, con un avance a las cuestiones ligadas al cuerpo y a una noción perspectivista de la vida, ya que "Un poco más de fuerza, de vuelo, de valor, de sentido artístico: y querrían ir más allá - ¡y no hacia atrás!"[597]

Sobre otros aspectos del prejuicio clásico filosófico, el filósofo alemán cuestiona el intelectualismo y el empirismo. Sobre el primero, destaca: "por fin ya es hora de sustituir la pregunta kantiana '¿cómo son posibles los juicios sintéticos a priori?' por una pregunta distinta: '¿por qué es necesaria la creencia en tales juicios?'"[598]. La compleja filosofía de Kant, ya mencionada antes y en capítulos anteriores, aunque intenta avanzar al simple "apriorismo" sigue presa de la idea de juicios que, según Nietzsche, hay que cambiar totalmente de registro. De la misma forma, con el empirismo, hay un apoyo en el cuerpo como una suma de órganos, un cuerpo pobre, pues, apartado de la vida misma:

¿Y otros llegan a decir que el mundo exterior sería obra de nuestros órganos? ¡Pero entonces nuestro cuerpo, puesto que es un fragmento de ese mundo exterior, sería obra de nuestros órganos! ¡Pero entonces nuestros órganos mismos serían obra de nuestros órganos! Ésta es, a mi parecer, una *reductio ad absurdum* [reducción al absurdo] radical: suponiendo que el concepto de causa *sui* [causa de sí mismo] sea algo radicalmente absurdo. ¿En consecuencia el mundo externo no es obra de nuestros

[596] Idem, p. 11.

[597] Idem, p. 12.

[598] Idem, p. 13.

órganos? [599]

Con esa cuestión, Nietzsche revela la similitud de reducción de ambas doctrinas filosóficas, reduciendo el conocimiento y la vida misma a la condición racional o a la condición corporal, pero de un cuerpo biológico. Ambos, intelectualismo y empirismo mantienen la dualidad entre sujeto y objeto. En la concepción nietzscheana, que es tan importante rescatar, hay un gran avance a dichas dicotomías, pues propone ir más allá de la idea de causa y efecto, buscando una circularidad en la forma de pensar y atribuyendo valor sensible al cuerpo.

En ese sentido, hasta la filosofía, muchas veces, es considerada presa de un juego lingüístico, con bonitas y difíciles palabras, pero que no llevan a nada. "¡Deberíamos liberarnos por fin de la seducción de las palabras! ¿De dónde saco yo el concepto pensar? ¿Por qué creo en la causa y en el efecto? ¿Qué me da a mí derecho a hablar de un yo, e incluso de un yo como causa, y, en fin, incluso de un yo como causa de pensamientos? [...] 'Seamos afilosóficos' "[600]

El radicalismo del pensamiento nietzscheano nos sirve de base para la relación al tema de la danza que desarrollamos en este capítulo con el bailarín Merce Cunningham, que, como veremos más adelante, también ha sido bastante contundente en su generación. Nosotros afirmamos la forma nietzscheana, sobre todo en sus críticas a la tradición filosófica y su apertura a un pensamiento más libre, que permite tratar de una danza libre, tal como aquí pretendemos.

Sin embargo, no creemos que sea necesario ser "afilosóficos", pues seguimos apoyando el poder y capacidad del ejercicio filosófico en la reflexión sobre el arte o la

[599] Idem, p. 16.

[600] Idem, p. 17, 18.

vida misma. Por eso, Nietzsche ha sido motivo de mucha controversia y hasta mal entendidos en los debates humanistas. No obstante, hay que reconocer siempre su genialidad, sobre todo en su época, en pleno siglo XIX, anterior a la efervescencia del siglo XX con debates corrientes a ese nivel temático. Sus temas, por lo tanto, más que polémicas, generaron tanta innovación, que podría figurar un antes y después de él en la historia de la filosofía y que él sería el primer filósofo contemporáneo, por así decirlo.

Seguimos, pues, con la reflexión nietzscheana en esa obra anti moral, que retoma muchas veces el pensamiento de Schopenhauer, sobre la cuestión de la "voluntad", por ejemplo, a que avanzará, finalmente, con una idea de "voluntad de poder".

Esa renovada idea de voluntad es entendida en un sentido más allá del bien y del mal, cuyo poder no será moral, en que uno quiere mandar mientras otro tiene que obedecer. Al contrario, se trata de un poder como potencia de ser, del ser que manda y obedece a la vez, con conciencia de ello, lo que es propio del espíritu libre, concepto de gran contribución en esa obra. "A la voluntad de saber sólo le ha sido lícito levantarse sobre el fundamento de una voluntad mucho más fuerte ¡la voluntad de no-saber, de incertidumbre, de no-verdad! No como su antítesis, sino ¡como su refinamiento!"[601]

Tal reconocimiento de una ambigüedad en vez de dualidad, tema que será caro a las posteriores escuelas fenomenológicas y que nos apoyamos en nuestra investigación, revela una libertad emancipadora, que también tanto nos interesa tratar. "Es cosa de muy pocos ser independiente: es un privilegio de los fuertes"[602]

Esa idea del espíritu libre seria próxima a la idea de María Zambrano sobre el bienaventurado, tratada en el capítulo anterior, y que podemos encontrar reflejo en el

[601] Idem, p. 25.

[602] Idem, p. 30.

arte, en la danza, en su caso. El ser que baila, la bailarina o quien simplemente baila la vida, como Nietzsche bien ha hecho con su pensamiento en sus obras, son seres bienaventurados, espíritus libres, más allá de toda tradición opresora, sea en la historia del pensamiento, con la filosofía o en la sociedad misma, con la historia mundial. "Con la música que hay en nuestra conciencia, con el baile que hay en nuestro espíritu es con lo que no quieren armonizar ninguna letanía puritana, ningún sermón moral y ninguna probidad"[603]

El espíritu libre reconoce una no-verdad, una no-seguridad en la vida que lo dota de una "conciencia de artista", según el filósofo, pues el arte, como la vida, es obra abierta, viva, por hacerse más allá de órdenes e imposiciones.

> A partir de ahora nuestros instintos corren por todas partes hacia atrás, nosotros mismos somos una especie de caos - : finalmente, como hemos dicho, "el espíritu" descubre en esto su ventaja. Gracias a nuestra semibarbarie de cuerpo y de deseos tenemos accesos secretos a todas partes, accesos no poseídos nunca por ninguna época aristocrática.[604]

Tales aspectos políticos en la filosofía de Nietzsche serán importantes para pensar la obra del bailarín Cunningham, que ha sido, seguramente, un espíritu muy libre. Seguimos, pues, acompañando las contribuciones de la filosofía nietzscheana en su libro *Así habló Zaratustra*, obra con relación al tema de la danza por excelencia, en que desarrolla las ideas de un espíritu libre y del Ultrahombre, a partir de la leyendaria figura del profeta persa Zaratustra, del siglo VI a.C.

Al afirmar que "el hombre es un puente y no una meta y que se puede amar en él un tránsito y un ocaso", Nietzsche confiere ya las primeras ideas posibles de ser relacionadas al tema de la danza en esa obra. Un tránsito y un puente, imágenes que

[603] Idem, p. 110.

[604] Idem, p. 114.

sugieren movimiento, desplazamiento en el espacio, a que recorrerá el espíritu libre, con su corazón libre y no con la cabeza, revela el filósofo.

A tal movimiento, Nietzsche atribuye el aspecto de las constantes transformaciones de que un cuerpo es capaz de vivir y destaca, metafóricamente, las figuras del camello, el león y el niño como arquetipos de momentos de esas transformaciones, en que el niño tendría cierto privilegio:

> ¿Qué es pesado?, así pregunta el espíritu de carga, y se arrodilla, igual que el camello, y quiere que lo carguen bien […] Contadas estas cosas, las más pesadas de todas, carga el espíritu de carga: semejante al camello que corre al desierto con su carga, así corre él a su desierto. Pero en lo más solitario del desierto tiene lugar la segunda transformación: en león se transforma aquí el espíritu, quiere conquistar su libertad como se conquista una presa y su señor en su propio desierto […] Crear valores nuevos – tampoco el león es aún capaz de hacerlo: mas crearse libertad para un nuevo crear – eso sí es capaz de hacerlo el poder del león […] Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí mismo, un primer movimiento, un santo decir sí.[605]

El niño representaría, entonces, el carácter de ligereza y afirmación de la vida, tan fuertes en la filosofía nietzscheana, pues es necesario librarnos del peso de la tradición moral, con esa historia del pensamiento que desprecia sobre todo el cuerpo. "'Cuerpo soy yo y alma' – así habla el niño. ¿Y por qué no hablar como los niños?"[606]

El tema del cuerpo representa un fuerte avance a las dicotomías clásicas y que abre un horizonte de perspectivas a toda la posteridad. En las palabras de Nietzsche: "detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido – llámase sí mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo. Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría. ¿Y quién sabe para qué necesita tu cuerpo precisamente tu mejor sabiduría? Tu sí mismo se ríe de tu yo y de sus

[605] NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 2016, p. 65-67.

[606] Idem, p. 78.

orgullosos saltos”[607]

Envuelta a la idea de subjetividad está la idea de cuerpo como una apertura, igual que la propia idea de hombre, como ser humano, a que Nietzsche propondrá tratarse de un Superhombre[608], ese que es libre, que está más allá de la noción de sujeto. “¡Yo no voy por vuestro camino, despreciadores del cuerpo! ¡Vosotros no sois para mí puentes hacia el superhombre!”[609]

En las cuestiones de género, perdonamos a Nietzsche por quedar claro que se trata del Superhombre como el ser humano, pero podríamos pensar también en el concepto de “Supermujer”, como la bienaventurada, la filósofa, la bailarina, la que vuela en su baile, la propia naturaleza, la madre Tierra dónde vivimos todos. En una imagen nietzscheana femenina:

> Quienes más saben de felicidad son las mariposas […] Ver revolotear esas almitas ligeras, locas, encantadoras, volubles – eso hace llorar y cantar a Zaratustra. Yo no creería más que en un dios que supiese bailar. Y cuando vi a mi demonio lo encontré serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez, - él hace caer a todas las cosas. No con la cólera, sino con la risa se mata. ¡Adelante, matemos el espíritu de la pesadez! [610]

En ese punto encontramos la máxima nietzscheana relacionada al pensamiento sobre la danza, de que “no se cree en un dios que no sepa bailar”. Ahí está implícito el tema de la muerte de Dios, con los prejuicios del cristianismo y su legado moral, cuya solución es encontrada en un pensamiento libre, que baila. Eso es lo que defendemos en nuestra investigación muy nietzscheanamente en este punto, no con relación al

[607] Idem, p. 79.

[608] El término también puede ser *Ultrahombre,* conforme algunas traducciones y que preferimos para no contaminar su sentido por la cuestión de género.

[609] Idem, p. 80.

[610] Idem, p. 90.

cristianismo exacta y directamente, aunque también es parte de lo que queremos en general avanzar.

Sobre la máxima de que "Dios ha muerto", podemos ir un poco más atrás y reconocer el principio de dicha idea en la obra del filósofo Philipp Mainländer, *Filosofía de la redención.* Desde el punto de vista nihilista, la idea de la muerte de Dios representa el origen de la vida humana, mortal en sí misma, sin una necesidad de justificación metafísica, por así decirlo. Tal obra de Mainläinder influencia definitivamente a Nietzsche, tal como señala Manuel Pérez Cornejo en la introducción de dicha obra:

> Nietzsche diagnosticó que esta actitud negadora de la vida, que él había recibido principalmente de Schopenhauer y Wagner, se debe a la "desvalorización de los más altos valores", provocada por "el más grande de los últimos acontecimientos"*:* la *muerte de Dios (La gaya ciencia*, párrafo 343). Lo que no dice Nietzsche es que esta expresión, que generalmente se le viene atribuyendo a él, la había podido leer en Mainläinder, cuya Filosofía de la redención había adquirido el 26 de abril de 1876, recién publicado el libro, habiéndola estudiado intensamente durante su célebre estancia en Sorrento, en los últimos meses de ese mismo año. La lectura de este libro cambiaría por completo el destino de Nietzsche, y de toda la filosofía posterior.[611]

Sin devaluar el mérito nietzscheano, nos parece válido, no obstante, reconocer esa influencia de Mainländer en su obra. Este último constituye una filosofía de la redención, entonces, como "redención de la humanidad al saber y no a la fe, ni a la compasión, sino a lo que él llama 'egoísmo depurado'"[612]. Se enfoca en la necesidad de liberación del sufrimiento humano, tal como Schopenhauer y su aprecio al budismo, autor que lo influye.

Es interesante observar las influencias de esas filosofías de la época, cómo se

[611] MAINLÄNDER, Philipp. *Filosofía de la redención*. Madrid: Alianza Editorial, 2020, p. 13, 14.

[612] Idem, p. 21.

apoyan en la construcción del sujeto moderno o contemporáneo. Para Mainländer, hay una "voluntad de morir" siempre latente al ser, en su paradójica intención de disfrutar de una vida poderosa y plena, cada vez más acelerada, es decir, cuanto más intensamente se vive, más se gasta la energía vital y más cerca de la muerte se está. "Así pues, la 'voluntad de morir' inconsciente de Mainländer estaría detrás de la 'voluntad de vivir' de Schopenhauer y de la 'voluntad de poder' de Nietzsche. Saber que esto es así es el conocimiento 'egoísta' depurado que nos ayudaría a redimirnos del mal, persuadiéndonos de que es mejor no querer que querer, y no ser que ser"[613].

Aunque sea relevante señalar las influencias de dichas filosofías, conforme ya destacamos, nos mantenemos más cerca del punto de vista nietzscheano, que sigue creyendo en la afirmación de la vida y en la voluntad de poder de forma creadora. Nos parece más artístico lo que propone Nietzsche. Y no es el momento, ahora, de profundizar en la obra de Mainländer en lo que se refiere, también, a su visión de la importancia del arte.

Volviendo a nuestro tema central de investigación, entonces, proponemos una danza libre con el fenómeno de la improvisación en el arte o una danza libre de la vida misma, como una forma de vivir más allá de imposiciones sociales, observadas también desde la estructura educativa y política, tal como discutimos en uno de los objetivos de esta tesis, cuya influencia de Nietzsche es relevante para la evolución de ese pensamiento.

Siguiendo con las ideas presentadas en esa obra del filósofo, la imagen del vuelo es destacable para pensar la condición de ligereza del pensamiento libre: "Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por

---

[613] Idem, p. 28.

medio de mí”[614]. En esa idea de que “me veo por debajo de mí” parece nuevamente implicar la crítica a la subjetividad clásica, que negaría la idea de un “yo” puramente consciente y orgulloso de sí, en que cabe también la crítica a una idea moral de altruismo, la moral de esclavo que hace con que la idea de altruismo no sea así tan altruista, tratándose de un falso altruismo.

Al cuestionar las virtudes, Nietzsche critica los valores morales tradicionales, acusándolos de lo que podríamos considerar como una falsedad representativa, pues, por ejemplo, tratando del amor al prójimo, él destaca: “vuestro amor al prójimo es vuestro mal amor a vosotros mismos […] No conseguís soportaros a vosotros mismos y no os amáis bastante: por eso queréis seducir al prójimo a que ame, y doraros a vosotros con su error […] Hermanos míos, yo no os aconsejo el amor al prójimo: yo os aconsejo el amor al lejano”[615]

A ese prejuicio moral, el filósofo añade la solución de una transvaloración de los valores, con la voluntad de poder del espíritu libre que ama a sí mismo, en una actitud afirmativa de la vida, y que baila: “Y ésta es mi doctrina: quien quiera aprender alguna vez a volar tiene que aprender primero a tenerse en pie y a caminar y a correr y a trepar y a bailar: ¡el volar no se coge al vuelo!”[616]

Así, la idea del baile es la mejor imagen para describir al espíritu libre, a Zaratustra, cuyos pies tienen furia de bailar y cuya forma independiente de ser lo convoca al baile, pues “quien se aproxima a su meta, ese baila”[617]. Podemos concluir esa retomada de la obra nietzscheana con influencias valiosísimas para el tema de la

[614] NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 2016, p. 90.

[615] Idem, p. 119-121.

[616] Idem, p. 320.

[613] Idem, p. 28.

danza, tal como aquí discutimos, con sus bellas palabras:

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba!, ¡más arriba! ¡Y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines y aun mejor: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza! Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza[618]

La idea zambraniana de bienaventuranza vuelve a repetirse, por lo que finalizamos la aproximación a la obra de Nietzsche reconociendo la relación entre los filósofos y bailarinas elegidos en la reflexión de esta parte de nuestra investigación. Seguimos adelante con la discusión sobre temas nietzscheanos en algunos comentadores y, por fin, la relación de tales temas con la obra y pensamiento del espíritu libre de Cunningham.

## 8.2 – El sujeto como "ser artístico" y la danza como "modo de ser"

Realizando este paralelismo entre filosofía y danza contemporánea con la contribución de pensadores que privilegian la sensibilidad a la razón, destacamos el objetivo que el arte tiene de ir más allá de la racionalidad lógica, apuntando una dimensión más afectiva de su entendimiento y revelando, por lo tanto, una pre- objetividad de la expresión artística.

Tratando fenomenológicamente, podemos decir que al crear, el artista proyecta una vivencia anterior a los hechos objetivos del mundo, una vivencia que motiva estos hechos, vez que establece una expresión siempre latente, a la espera de manifestación e interacción, pero que ya está siempre en el mundo vivido. Con Nietzsche, entonces, ya había un avance a la idea de que no se trata más del sujeto clásico, sino de un "ser

[618] Idem, p. 462.

artístico", o una forma artística de ser, por lo que aproxima arte y vida.

La danza, tal como la concebimos en el presente trabajo, por lo tanto, es entendida como un arte que apunta para el sentido existencial, como un "modo de ser", y no como un dominio de la técnica puramente, en estructuras coreográficas rígidas, como en el ballet clásico. Por eso, se puede decir que la danza contemporánea es una danza prioritariamente expresiva, con relación a la expresión de la propia vida, apuntando para la autenticidad y originalidad como resultados estéticos deseados.

En esa medida, rescatamos la ya mencionada idea de Marifé Santiago sobre un "pensar con el cuerpo", que abre caminos al entendimiento del "ser artístico". Antes mencionamos tal idea al contexto de la filosofía zambraniana; ahora lo hacemos con relación al pensamiento nietzscheano, perteneciente, según Marifé Santiago, a una época cuestionada en nuestros días, lo que ella indaga: "¿dónde está la frontera entre el reducto sagrado del Arte y el propio ser humano, el propio cuerpo que nos muestra como tales convertidos en espectáculo?"[619]

La respuesta parece residir en la comprensión de una forma de vivir el arte, de convertir la propia vida en un fenómeno artístico, productor de sentidos para la escena. La autora compara ese hecho con el arte de la performance, con ejemplo de la artista Marina Abramovic. Podemos añadir tal comparación a la danza contemporánea, con la presencia de un cuerpo actual, que busca sentido en el mundo en que vive, pues "como en una posible lectura de Artaud, muy nietzscheana: la razón ha muerto y queda el cuerpo como instrumento. El cuerpo performativo, el cuerpo que actúa como espacio escénico donde tiene lugar el rito, donde se celebra la ceremonia de esa restitución que,

[619] SANTIAGO, Marifé. *El secreto de Ofelia*: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria. Madrid: Cumbres, 2013, p. 51.

quizás, no es más que un deseo de orden” [620]

Sobre tal afirmación, quedaría por cuestionar ese “deseo de orden”, pues se tratando de la danza contemporánea, y de la danza de Cunningham en este capítulo, muchas veces tal danza siquiera establece un espacio de orden, sino que actúa con lo que haya disponible en su vivencia, incluso enalteciendo el caos, sin deseo de superarlo. Aquí tiene sentido recorrer al pensamiento de Nietzsche, como aquel que:

> Nos invita al templo de la filosofía desde el espíritu dionisiaco como metáfora del pensamiento, pues es la Danza el Arte de la impermanencia y, por lo mismo, un preciso discurso sobre la naturaleza humana […] De la Danza quedan, como mojones en el camino del pensamiento, imágenes, vibraciones; la geometría se hace luz, abandona la mera medida y la mera utilidad y se transforma en huella, en presencia que sólo será visible cuando la Danza tenga lugar. Danza, pues, como arte de la memoria del cuerpo[621]

Marifé Santiago se refiere a la danza de Shiva, que nos parece esencial en el tema de la conexión entre cuerpo y alma, entre lo mundano y lo sagrado, con la presencia de los dioses, tal como Nietzsche afirmaba en su recorrido a Apolo y Dioniso, como dioses del impulso creador que se manifiesta en la experiencia artística.

Los griegos decían que el arte de la Danza nació con el mundo, “y que era contemporáneo del Amor más antiguo. E, igualmente, señalaban que no hay posibilidad de ceremonia sin contar con el arte del cuerpo por excelencia”[622]. Las ancestralidades orientales y occidentales refuerzan la idea que aquí rescatamos, de un ser libre que baila y, por lo tanto, piensa con el cuerpo.

Del mismo modo, la obra *Cultivarse a sí mismo como obra de arte: estética de la existencia en el filósofo artista de Nietzsche* de Carlos Roldán, como el propio título

---

[620] Idem, p. 118.

[621] Idem, p. 212, 213.

[622] Idem, p. 276.

indica, permite reflexiones sobre ese "ser artístico" nietzscheano, que contribuye al entendimiento de la danza como modo de ser.

El comentador destaca que en el rescate del pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche avanza a la idea de sujeto de la voluntad como ser originario. Para el primer filósofo, hay una conexión entre la idea de voluntad con la idea de representación, en sentido kantiano, cuyas formas de la sensibilidad, espacio, tiempo, causalidad, revelan la relación entre racionalidad y objetividad. Con Nietzsche, "es precisamente el arte lo que permite conocer las ideas, que son la esencia del mundo, independientes de toda relación"[623]. Y que

> El genio, sujeto en el arte, se distingue del resto de los hombres por poseer tal facultad en un grado suficientemente elevado como para poder detenerse mucho tiempo frente al objeto de su contemplación, y reproducir así lo intuido con la máxima objetividad, ya que se ha des-individualizado. Gracias a esos momentos de inspiración y a una técnica que no es innata, sino adquirida, el genio se convierte en un comunicador que facilita el conocimiento de aquello que es.[624]

Así, Nietzsche, incluso siguiendo a Schopenhauer en algún punto, lo criticará, pues para Nietzsche "el producto artístico no nace de la redención de la subjetividad, y de su querer, en el conocimiento puro de lo uno, sino que el sujeto será necesario para el proceso artístico en tanto fenómeno estético – médium de la creación"[625]. El artista en Nietzsche, por lo tanto, no será origen del arte, sino un medio por lo cual el arte existe, en su propio cuerpo.

De ese modo, se ve que desde Kant ya había el intento de mezclar el sujeto al acto creador para pensar el arte, todavía ligado al idealismo, lo que alcanza un avance

---

[623] ROLDÁN, Carlos. *Cultivarse a sí mismo como obra de arte*. Madrid, Cumbres, 2018, p. 127.

[624] Idem, p. 128, 129.

[625] Idem, p. 131.

con Nietzsche, pues para él "la vida y el arte tiene móviles similares: ambos se basan en la apariencia, el engaño, el error, la óptica y la perspectiva. En este sentido, todo lo hostil al arte es también hostil a la vida. Reducir el arte a una función decorativa, o incluso evasiva, es no comprender la intima relación que los liga y engloba"[626]

Entonces, lo que Nietzsche considera es que hay una relación intrínseca entre arte y vida, que no se reduce a la representación. Hay, así, una valorización de la intuición y una crítica al conocimiento como concepto y el lenguaje como representación, de modo que, según el comentador: "Nietzsche no está interesado en la elaboración de una estética como un dominio filosófico particular, dentro de un sistema metafísico más amplio. Por el contrario, para Nietzsche el arte es en sí mismo un problema filosófico-metafísico: en la actividad está en juego el sentido de la vida misma"[627]

Se trata de pensar la propia existencia como una obra de arte, exactamente como defendemos en esta tesis. El sujeto tan discutido en la historia de la filosofía pasa a ser entendido como un "ser artístico", en que: "el filósofo artista llega a ser, entonces algo así como el nuevo paradigma, porque esa figura ideal es la que transforma al mundo, el pensador que crea algo nuevo y, por esa razón, no dejará de lamentarse una y otra vez que lo que verdaderamente ha faltado en la historia de la filosofía ha sido la falta de 'artistas' "[628]

Mencionando a la obra *Así habló Zaratustra*, el comentador destaca que el "yo" es visto como obra de arte, entendido como un sí-mismo creador de sus propios valores y su propio ser. Así, "en la medida en que el hombre es creador, la ocupación de sí

[626] Idem, p. 135.

[627] Idem, p. 138.

[628] Idem, p. 139.

mismo se vuelve una labor artística, creativa, y el yo es entonces a la vez artista de sí mismo y obra de arte. El hombre como creador de sí mismo es la manifestación más acabada del sentido de la vida"[629]

De tal modo, la obra nietzscheana defiende el poder del hombre sobre sí mismo, una valorización de la vida, donde sea creador y obra de arte al mismo tiempo, como un espíritu de ligereza y belleza. En las palabras del comentador: "Este hombre, aquel que busca el conocimiento puro, el filósofo tal como ha sido entendido desde la antigüedad, es para Nietzsche el opuesto exacto del filósofo-artista, creador de su propio yo"[630].

Es de acuerdo con esas perspectivas que Nietzsche ha sido de extrema importancia en la Historia de la Filosofía por privilegiar la corporalidad frente a la racionalidad, agregando voluntad de poder a ese sujeto moderno opaco, dependiente de una conciencia intelectiva. El sujeto contemporáneo, inaugurado por Nietzsche, al contrario, es un sujeto en tránsito, en movimiento, en devenir, perteneciente a una subjetividad contingente, abierta.

Roldán destaca que el hecho es que para Nietzsche el cuerpo no es entendido sólo a través de los sentidos y sus percepciones, sino a través también de los instintos, pasiones y voluntad de poder. Se trata del Sí-mismo, diferente de la categoría de "sujeto" moderno y que debe cultivarse artísticamente. De ahí la identificación a nuestro tema de pensar ese sujeto contemporáneo, más allá de toda la historia de la razón, como un "sujeto artístico", pues "al final del camino, este cultivo de si no tiene otro destino que el convertirse en creador, es decir, en artista. Al final del recorrido, el Sí-mismo es libre para dar forma al propio yo como a una obra de arte, dictando su propia ley y

[629] Ibídem.

[630] Idem, p. 142.

creando sus propios valores”[631]

Es así que la danza constituye para Nietzsche uno de los fenómenos artísticos donde mejor se nota la expresión del devenir propio de la existencia, siempre cambiante, imposible de ser fijada, pues:

> Se trata del arte en movimiento por excelencia, aquel donde el hombre se abandona al caos de lo real. La danza es, en efecto, el lenguaje propio de la ligereza y la libertad, donde se puede “Ser” en lo deviniente […] La danza implica una nueva forma de sensibilidad, ya que se debe aprender a usar otros sentidos, en la medida en que el espíritu del bailarín vive en todo su cuerpo, lo cual hace al hombre que ha aprendido este arte, virtuoso en múltiples sentidos.[632]

De acuerdo a tales ideas, la danza se caracteriza como una forma de hacer filosofía, de ponerla en práctica, pues con ese sujeto contemporáneo reformulado ya no se piensa con la cabeza, sino con todo el cuerpo y en movimiento, se desplazando en la vida. Tal como afirma el autor: “a partir de esta concepción de la danza como arte en movimiento; y expresión del devenir de la vida, Nietzsche parece plantear la necesidad de tomarla como nuevo modelo del pensamiento, de la filosofía creadora. Se trata de lograr bailar con la cabeza”[633]

Con ese entendimiento, se destaca la figura del “filósofo bailarín”, que no busca resolver los problemas imponiendo soluciones, sino que considera distintas perspectivas, con una “razón imaginativa”, digna del filósofo artista, que busca siempre nuevos caminos y posibilidades de aprendizajes. Así, “la razón imaginativa es la razón del hombre que sabe que no hay Verdad pero que es necesario construirse ficciones provisorias, para no nihilizar la propia vida. Y esas ficciones provisorias son el baile

[631] Idem, p. 151.

[632] Idem, p. 196.

[633] Idem, p. 198.

mismo de los conceptos, asentados ahora sobre ese terreno movedizo que es el caos"[634]

El autor cita otro comentador, Luis de Santiago Guervós, quien destaca: "Nietzsche hubiese querido que sus frases contasen como si fuesen música, y que sus palabras, se moviesen como en una danza. Pero ¿pueden las frases bailar? ¿Puede el poeta decir tanto con sus rimas y su música? Sí, si ellas cantan la vida. Así pensaba Nietzsche cuando termina *La Gaya Ciencia* con una canción de danza" [635]

Roldán destaca, aún, que el pensamiento debe tratar de aprender a bailar entre los conceptos, aprender a "hacerse cuerpo", aprender de las formas artísticas corporales, en el cual, "el filósofo debe pensar como se baila, o debe aprender a pensar como se aprende a bailar"[636]

Nietzsche ve en la danza la gran aliada para pensar esa filosofía más libre, a que la tradición no ha sido capaz, como "una manifestación de la vida que pone en movimiento el cuerpo liberándolo de las ataduras, para lo cual es preciso que sea sano y brioso. La danza encarna la ligereza del movimiento dionisiaco contra la pesadez que ha caracterizado tradicionalmente al pensamiento filosófico"[637]

Se trata, para tanto, de crear un nuevo lenguaje, no sólo como una intención estética, pero como una nueva actitud filosófica, más allá de las palabras. "Es la actitud y la práctica que debe llevar adelante el filósofo artista"[638]. Con esas consideraciones tan importantes de la filosofía de Nietzsche, presentadas por Carlos Roldán, nos ponemos al nivel de identidad por lo que queremos aquí defender en este punto.

---

[634] Idem, p. 200.

[635] SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. Arte y poder: Aproximación a la estética de Nietzsche. Madrid: Trotta, 2004, p. 678. En. ROLDÁN, Carlos. *Cultivarse a sí mismo como obra de arte*. Madrid, Cumbres, 2018, p. 200.

[636] Idem, p. 201.

[637] Idem, p. 321.

[638] Idem, p. 324.

Se trata de ese “ser artístico” que garantiza la expresión como modo de ser en la danza contemporánea, inaugurando un saber del movimiento sentido en el cuerpo, bien como en el propio acto de vivir. Ser de forma artística es ser verdaderamente, es bailar la propia vida y buscar una expresión libre constante en el mundo.

Así, finalizamos lo recorrido de las contribuciones de esos comentadores desde la identificación con el tema de nuestra tesis, por entender la danza no solo como un arte del movimiento, sino como un arte de acceso consciente al mundo, a la vida misma. De ahí la idea de la danza como un arte de expresión más original y autentica contenida en cada gesto viviente, antes mismo de ser artístico, pues el cuerpo antes de ser obra de arte ya es obra de arte.

A continuación, trataremos del pensamiento y arte del bailarín Merce Cunningham, que parece haber entendido de forma nietzscheana lo que sería un baile del caos hecho por un espíritu libre.

### 8.3 – Merce Cunningham: una danza del caos

La figura del bailarín Merce Cunningham en el escenario artístico del siglo XX es de extrema importancia. En la segunda mitad de tal siglo, con la postguerra, había un periodo de transición en la danza, de un lado aún cuestionando los principios de la ascensión de la danza moderna y, de otro lado, ya apuntando los principios para la danza postmoderna o contemporánea.

Según comenta Delfín Colomé, en el criterio general, la danza no será moderna hasta que Marta Graham dé su famoso recital del 18 de abril de 1926, aunque muchos prefieren pensar que la ruptura definitiva viene con Merce Cunningham, quien consigue que “el espectador revise su propio sistema de percepción al admitir deliberadamente que las nuevas formulas de expresión puedan engendrar comunicación entre la obra de

un artista y su auditorio".[639]

Así, hay la comprensión de que el recital de Cunningham en 5 de abril de 1944 inaugura realmente la danza moderna como una contraposición a la danza clásica, porque si el recital de Marta Graham, a su vez, suponía la inauguración de una corriente, el de Cunningham "consolida la ruptura y da una enorme zancada hacia la conceptualización de un lenguaje por el que se manifestará la verdadera esencia de la danza del siglo XX".[640]

Otra referencia relevante de Colomé sobre el impacto de Cunningham en la historia de la danza es al pensamiento de Roger Garaudy, que destaca:

> Lo que este extraño brujo ha hecho y dicho debía ser hecho y dicho. Constituía, en todos los planos, un paso necesario hacia el límite; primero para ir a la abstracción, después para salirse de ella. Esta puesta en duda radical de todos los postulados sobre los que la danza – en todas las épocas y civilizaciones – ha podido fundarse, se trata de un momento necesario que nos lleva, de alguna manera, a un año cero de la danza y nos permite así recuperar su sentido, sus principios y sus métodos, después de hacer tabula rasa con todos los prejuicios[641]

De ese modo, se nota la importancia del bailarín a la propia definición de los periodos en la historia de la danza, bien como la importancia de la innovación estética de su obra. Alumno de Martha Graham, Cunningham ha cuestionado sus principios dancísticos, siendo muy agradecido y admirador de sus enseñanzas, pero emancipándose prontamente de ellas.

Según Ana Abad Carlés, la década de 60 es considerada la década dorada de la historia de la danza, en que Cunningham contribuye con la consolidación de sus

[639] COLOMÉ, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid: Turner, 2007, p. 34, 35. (Citando a Jacques Baril, sin, todavia, apuntar la referencia bibliográfica).

[640] Idem, p. 48.

[641] GARAUDY, Roger. *Danser sa vie*, Paris, Editions du Seuil, 1973. En: COLOMÉ, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid: Turner, 2007, p. 50.

elecciones artísticas. Él pertenece a un "campo de experimentación coreográfico en el que los coreográficos clásicos se consideraban en la obligación de estudiar y comprender los postulados modernos y contemporáneos, y en el que los coreógrafos contemporáneos comenzaban a apreciar la tradición clásica"[642]

En la relación con Martha Graham, es relevante destacar los puntos en que Cunningham está en desacuerdo con ella. Por ejemplo, con relación a la cuestión de la gravedad, afirma: "al contrario que Graham o Humphrey, para Cunningham la gravedad y su uso expresivo no eran una preocupación de primer orden. No encontraba en esa lucha o aceptación de la gravedad algo que fundamentar con principios apolíneos o dionisiacos"[643]

Con esa cita de Abad Carlés, entendemos un primer acercamiento de la obra del bailarín a la obra nietzscheana. Vale destacar, entonces, el motivo que nos ha hecho aproximarlos en este capítulo, pues cualquier de las otras bailarinas ya estudiadas en nuestra presente investigación podría ser asociada a Nietzsche. Es que este, como ya dicho, es considerado el "filósofo bailarín" por excelencia y por qué las propias artistas ya tratadas en otros capítulos, reconocían esa relación, principalmente Isadora Duncan. Entendemos que ese poder de ruptura que representa la danza de Cunningham, tanto histórica cuanto artísticamente, lo torna aún más próximo de la filosofía nietzscheana, bien como la semejanza entre los temas del filósofo y las vivencias del artista, tal como seguimos acompañando.

Volviendo al tema de la relación del bailarín con Graham, citamos las propias palabras de Cunningham, reunidas en el libro de entrevistas con Jacqueline Lesschaeve,

[642] ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 368.

[643] Idem, p. 369.

de 1977, titulado *El bailarín y la danza*:

> Yo entendí lo que intentaba hacer Martha, lo veía: la gravedad. A mí me parecía que los movimientos de ella eran muy hermosos, desde el principio me cautivó la belleza con que se movía, era increíble, pero el resto no me pareció muy interesante: esos pasos que hacen sentados en el suelo por ejemplo, era capaz de ejecutarlos pero nunca volví a hacerlos cuando me marché de allí.[644]

Cunningham destaca, entonces, que lo que buscaba en las clases de Graham y en las clases de ballet era ver cómo funciona el movimiento, no cómo se supone que hay que sentirlo. Le interesaba el movimiento en sí, cómo se pasa de una posición a la siguiente. "Hace falta saber de dónde sale el movimiento, no en términos de expresividad sino de energía, de impulso, y hay que tenerlo claro para que se produzca el siguiente movimiento"[645]. Había, pues, una lógica en el movimiento que Cunningham consideraba no venir desde la razón, sino desde la fuerza misma del movimiento. De ahí otra aproximación nietzscheana, la condición de pensar más allá de la razón.

Aún sobre la experiencia en las clases de Martha Graham, vale reflexionar sobre otra diferencia entre ellos en lo que se refiere a los temas del baile. Según el bailarín, para Graham las coreografías se construían con una narrativa en torno a un clímax que luego se abandonaba abruptamente. Para él, al contrario, no hacía falta una narrativa, por lo que los movimientos en sí mismos era lo que le interesaba, conforme ya dicho. En sus palabras: "Para mí, el objeto de la danza es bailar, no tiene que representar nada más – ya sea en un sentido psicológico, literario o estético – sino que se relaciona mucho más con las experiencias cotidianas, con la vida diaria, con observar a la gente

[644] CUNNINGHAM, Merce; LESSCHAEVE, Jacqueline. *El bailarín y la danza*. Barcelona: Global Rhythm, 2009, p. 48.

[645] Idem, p. 78.

mientras camina por la calle”[646]

Así, Cunningham confiere el desarrollo de su propio método, titulado “*chance choreography*”, cuyas obras eran basadas en principios aleatorios, creadas por la coincidencia del momento, o sea, con mucho juego de improvisación, según la aproximación con el tema de nuestra tesis. “El sentimiento que tengo cuando compongo así es que estoy en contacto con una fuente natural mucho más genial de lo que jamás podrían ser mis propias invenciones, mucho más universalmente humana que los hábitos particulares de mi propia practica, y surgidas orgánicamente de fuentes comunes de los impulsos motrices”[647]. En las palabras de Abad Carlés:

> 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 dejarla que el tiempo la delimitara de forma alguna […] Cunningham entendió quizá como nadie la naturaleza transitoria de la danza y fue el primer coreógrafo que, lejos de refutar tal realidad, estuvo dispuesto a llevarla hasta sus últimas consecuencias.[648]

Para Cunningham, no hay puntos fijos en el espacio, tal como consideraba Einstein, lo que influencia en demasía la generación posterior de coreógrafos del postmodernismo. Sobre su coreografía *Torso*, él decía: “decidí abrir el espacio y considerarlo todo por igual, conceder a todos los lugares – ocupados o no – la misma importancia […] Sin duda, una de las características que distinguen mi trabajo de las coreografías tradicionales, tanto clásicas como modernas, es la expansión de las

[646] Idem, p. 167.

[647] JOWITT, Deborah. Time and the Dancing Image. University of California Press. Los Angeles, 1988. En. ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 372.

[648] ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 373, 374.

posibilidades”[649].

De ahí se nota la presencia de otro tema nietzscheano, el perspectivismo, cuya apertura artística del bailarín representa lo mismo que la apertura de conciencia en la obra del filósofo, apertura contra los prejuicios tradicionales y el legado moral, que construye formas cerradas de vivir, pensar y crear. “Para mucha gente – sobre todo la que está acostumbrada al ballet clásico – es muy difícil ver esta pieza, se desconciertan porque perciben que es clara pero no consiguen verla, no logran captarla a primera vista”[650]. Eso trata de tales prejuicios, de los hábitos de repetición ya incorporados y que es difícil deshacerlo, constituyéndose en un desafío del arte.

Es necesario un espíritu libre para lograr tales hechos, como lo era Cunningham y pretendía que fueran sus bailarines y espectadores: “lo que yo proponía era conseguir que los bailarines fueran fuertes y adaptables a nivel mental en vez de impartir la misma clase todos los días, les ofrecía cierta flexibilidad en lo que a técnica se refiere”[651]. Aunque técnicamente Cunningham seguía muy pendiente del legado clásico, sumado a los avances modernos, proponía esa apertura técnica en lo que respeta a una libertad de expresión. No se trata de la expresión facial - ya que su atención estaba en el movimiento mismo, por lo tanto, enfatizando en el cuerpo - sino la expresión propia del bailarín, de acuerdo con su propio ser, como persona. La aproximación entre arte y vida es otro tema nietzscheano relevante a nuestra investigación.

Pensar la danza como una constante transformación de la vida misma era un principio fuerte en el arte de Cunningham y asume una similitud a la idea nietzscheana

[649] CUNNINGHAM, Merce; LESSCHAEVE, Jacqueline. *El bailarín y la danza*. Barcelona: Global Rhythm, 2009, p. 24.

[650] Idem, p. 28.

[651] Idem, p. 63.

de unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, pues el encuentro entre arte y vida no se da de forma racional, sino por un instinto anterior:

Nunca he creído - y sigo sin creerlo – que la danza sea intelectual, más bien me parece instintiva: por muy complicado que pueda ser algo que cree o haga, si el resultado no es danza, al final no sirve de nada […] En la mayoría de las personas existe una separación tan radical entre el instinto y el intelecto…, pero una clase de técnica debiera – en cierto modo, a una cierta escala -, reunir ambas cosas para que trabajen al unísono […] Esa gente que se escandaliza concibe la danza de una forma muy restringida mientras que yo en cambio la veo como una constante transformación de la vida misma.[652]

Esa libertad implícita en la danza de Cunningham revela otras nociones nietzscheanas, como la de voluntad de poder y la del Ultrahombre, con la idea de que un artista está dotado de la capacidad de hacer por sí mismo, de crear de forma independiente, como un ser bienaventurado. El hecho es que no se trata de imponer a la gente como debe pensar, dejando que el espectador también sea libre y, entonces, participe de la obra con la propia mirada como un acto creativo, tema que se acerca a nuestro objetivo educativo también presente en esta tesis.

Pero a mí el concepto de educar no me interesa […] Una de las razones por las que mis coreografías son particularmente difíciles de ver es el hecho de que no estén construidas linealmente, una cosa no lleva a la otra. Cuando estudié composición me enseñaron que había que ir preparando el terreno para algo, una especie de clímax, pero eso no me interesaba demasiado, a mí me gustaba más la idea de que las cosas permanecieran separadas, de que una no llevara a otra. La continuidad es constantemente impredecible, no se trata de que te guíen por un camino. Seguramente así es más difícil para el espectador […] [653]

Cunningham realmente ha sido un espíritu libre, incentivando que los demás a su entorno también lo fueron. Por eso, se puede tratar de una cierta anarquía en su obra, también a modo nietzscheano, pues proponía en la creación lo que Nietzsche llamaba de

[652] Idem, p. 82 - 95.

[653] Idem, p. 160, 161.

una “conciencia de artista”, más allá de la mera noción de copia de movimientos, en el caso de la danza, pero también de la propia forma de vivir, en el caso de la realidad misma.

Sobre tal anarquismo, es posible destacar una relación entre danza y poder, pensada a partir de la obra de Cunningham, pues para él, el poder del arte sólo se refiere a la forma de dar a conocer el trabajo y no debe tener relación con el ego, pues no le interesaba en su arte. “Representamos la anarquía por así decirlo. John Cage contribuye a eso más que cualquier otro por lo abiertamente que habla en contra de todos los gobiernos. Por otro lado, las grandes cabezas pensantes de las embajadas de los lugares donde actuamos reconocen esa actitud”[654]

Tal actitud política en la danza, por lo tanto, asume otra influencia del pensamiento de Nietzsche, pues no se trata de una cuestión moral, de pensar en el prójimo con un falso altruismo, sino de pensarlo conforme el amor a sí mismo y, entonces, “amar a lo lejano y no al prójimo”, como decía el filósofo.

> […] Surge a menudo la cuestión política, no porque nosotros digamos nada, sino porque el publico la establece. No me refiero a algo en concreto, pero el hecho es que surge esa componente porque, en cierto sentido, estamos tratando con una idea diferente sobre cómo puede coexistir la gente, sobre cómo puedes seguir con tu vida, digamos, y sobre qué tienes que hacer con ella sin necesidad de pisar a nadie para ello.[655]

Así, merece destacarse la relación establecida en toda la trayectoria artística de Cunningham con John Cage, a nivel personal y profesional, lo que caracteriza tal encuentro como “uno de los hechos más importantes para el arte del siglo XX”[656]

---

[654] Idem, p. 191.

[655] Idem, p. 194.

[656] COLOMÉ, Delfín. *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner, 1989, p. 44.

## 8.4 – Cunningham y John Cage: un encuentro dionisíaco

John Cage fue considerado uno de los compositores más influentes del siglo XX, uno de los propagadores del dodecafonismo, habiendo sido alumno de su creador, Arnold Schönberg que, a su vez, componía la llamada segunda escuela vienesa de músicos. Cage era "una de esas personas para quienes la manera más sencilla y natural de abordar una disciplina es revolucionarla"[657], trata Matías Battistón en el prefacio de la obra del músico: *Ritmo etc*.

Con un pensamiento muy avanzado y, podemos aquí decir, muy nietzscheano, Cage era cuestionado si lo más importante eran sus ideas o sus músicas. Su música ha sido conocida por su alto nivel de experimentación e improvisación, siguiendo la escuela de la música atonal. Por eso, como él asume, empieza a hacer música para baile por que los músicos no entendían sus músicas. De ahí la relación con Cunningham, que representa más de cuarenta por ciento de su obra. "Este es un hecho único en la historia. Tendrá sus analogías (como la del tándem Stravinsky-Diaguilev), pero ninguna la supera en términos cuantitativos[658].

Cage pertenecía a una atmosfera artística riquísima de la época, conviviendo con artistas como Marcel Duchamp, a quien debe mucho de su aprendizaje e inspiración. Incluso en el texto de Cage en la mencionada obra, se nota las influencias dadaístas. Podemos citar uno de esos pasajes en que trata, por ejemplo, de la noción de espacio y, así, notamos también la relación con la danza de Cunningham:

> Donde
> no parece haber ningún espacio, sepan que
> ya no sabemos en qué consiste el espacio.

[657] CAGE, John. *Ritmo etc*. Buenos Aires: Interzona, p. 2016, p. 9.

[658] COLOMÉ, Delfín. *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner, 1989, p. 53.

Confíen en que el espacio está ahí,
Dándonos la oportunidad de renovar nuestra manera
de reconocerlo, por todos los medios,
psíquicos, somáticos, o mediante
La expansión de ambos.
La gente todavía pide definiciones, pero
a esta altura es obvio que
nada puede definirse. Mucho menos el arte
(propósito, etc)[659]

No se trata de ser totalmente fiel a la estructura del texto dadaísta de Cage y hacer una copia del mismo, a que, seguramente, él se opondría, sino de intentar registrar la importancia de esa forma de hacer arte que estaba implícita en su pensamiento, más allá del piano. O sea, más que un compositor musical, John Cage era un artista pensante, uniendo forma y contenido en los temas que le importaba discutir, como una búsqueda por libertad, en el arte y en la forma de ser, tal como aquí discutimos. Otro pasaje dadaísta de su texto que revela esa unión entre arte y vida:

El arte ya ha entremezclado
Arte y vida. Ahora le toca a
La vida entremezclar vida y arte… ¿Por qué todo simultaneo?
Esencia nuestra y del mundo. Yathabhutan.
Donde haya una tradición de
Organización (arte), introduzcan desorden.
Donde haya una tradición de
Desorden (sociedad mundial),
Introduzcan orden.[660]

Así, Cage afirma su aprecio al arte del teatro, diciendo que "se asemeja mucho más a la vida que las otras artes, pues para poder apreciarlo hace falta usar tanto los ojos como los oídos, el tiempo como el espacio"[661]. Y aquí se puede añadir a tal reflexión el

[659] CAGE, John. *Ritmo etc*. Buenos Aires: Interzona, p. 2016, p. 23.

[660] Idem, p. 32.

[661] Idem, p. 47.

arte de la danza, que el propio Cunningham empezó con intención de hacer teatro, pero el silencio de las palabras, a veces hasta de la música, y las voces del cuerpo siempre le empujaron a bailar. Cage también valora el efecto del silencio en su música, por lo que recorre al extenso uso de pausas, rompiendo con la estructura musical tradicional. Muy nietzscheana también dicha ruptura.

> ¿La danza depende? ¿O acaso es independiente? Preguntas que parecen políticas. Se presentaron en una situación estética. ¿Qué hay para decir? Personas, sonidos: se interpenetran […] Hace años, la cuestión era cuál de las dos venía primero: la música o la danza. Ya habíamos probado poniendo primero la música, así que nos pareció lógico empezar al revés, con la danza primero. Después, pensándolo bien, nos resultó evidente que un mismo factor fundamental subyacía tanto la música como la danza: el tiempo.[662]

Estos principios de independencia corresponden a la ya referida idea anárquica del arte libre, hecha de espíritu libre para espíritu libre, o sea, artista y púbico configuran el mismo estado libre de vivencia. Tal estado es anterior al acto creativo, con fondo en la vida misma, en la forma crítica y actuante de vivir, cuestionando paradigmas tradicionalistas. De tal modo se establece la relación entre música y danza con Cage y Cunningham, como artes que se unen y, a la vez, son libres, "para que su esencia misma nos infunda un impulso anárquico. Para volar del nido de nada sirven las alas ajenas. Ni siquiera cuando gritamos todos juntos nos pueden oír, y sin embargo están muy cerca"[663]

Así, las ideas nietzscheanas se encuentran también en Cage y en su relación con la danza de Cunningham. Son similitudes que se encuentran desde el titulo de esta obra referida del músico, título bastante abierto y perspectivista en sí mismo, tal como ofrece márgenes para explicarlo: "Etc. Hace algún tiempo se dejó de contar, de repetir

---

[662] Idem, p. 101.

[663] Idem, p. 104.

patrones, de respetar tiempos. El ritmo es cualquier extensión temporal (no-estructura). Aorden. Es definitivamente primavera, no algo que solo se sienta en el aire. Un ejemplo de ritmo puede ser cualquier cosa que parezca irrelevante"[664]

De ahí se nota que la intención de Cage, así como decía Cunningham, no es de educar a través del arte, en el sentido de dar respaldo a una doctrina moralista y reconfortante de la tradición. Al contrario, se trata de abrir nuevos caminos, más críticos, más transgresores, con cambios posibles en la propia forma de vivir. De tal modo, Cage anuncia una visión sobre el futuro de la música:

Al cambiar nuestras mentes, entonces, lo que buscamos es una actitud no exclusiva, capaz de incluir lo que sabemos junto con lo que todavía ni nos imaginamos […] En cualquier caso, sabemos que la vida es más plena cuando nos mostramos abiertos a lo que sea, y más reducida cuando nos protegemos de lo inesperado […] La diferencia entre una mente cerrada y una mente abierta se parece a la que existe entre las facultades criticas y las creativas, o entre la información (o incluso el conocimiento) sobre algo y ese algo en sí"[665]

Eso implica a decir, entonces, que cambios en la música o en la danza dependen de cambios de conciencia, reforzando nuevamente la relación entre arte y vida, conferiendo, pues, avance a nuestro tema del vinculo entre arte y educación. Sólo los espíritus libres pueden comprender y vivir de tal forma, improvisando la propia vida, como defendemos en nuestra investigación. Se trata de ser y estar más allá del bien y del mal al discutir el valor de la danza y del arte, en esta perspectiva, pues:

El árbol inútil que tanta sombra daba. La utilidad de lo inútil es una buena noticia para los artistas. Pues el arte no sirve ningún propósito material. Tiene que ver con el cambio de mente y espíritu. Las mentes y los espíritus de las personas están cambiando. No solo en Nueva York, sino en todas partes. Es hora de dar un concierto de música moderna en África. El cambio no es disruptivo. Es alegre.[666]

[664] Idem, p. 134.

[665] Idem, p. 201.

[666] Idem, p. 210.

Podemos concluir, pues, la retomada a la obra de Cage, para pensar su relación con la danza de Cunningham, de forma nietzscheana, entendiendo que tal como la filosofía, el arte "sirve para no servir", o sea, su función es no atender a una servidumbre, mansa como la moral de rebaño, que sólo está ocupada en juzgar y repetir patrones, con todo listo, sin necesidad de crear nada. Al contrario, una danza libre sirve para cuestionar esos valores y provocar cambios revolucionarios, a partir de su propio vuelo. Y que tal cambio sea alegre es una actitud afirmativa de la vida.

Así hablaría Zaratustra…

**RECAPITULANDO**

En nuestra presente investigación, tratamos del arte de la danza como un arte libre, más allá de entenderla como un simple arte del movimiento según técnicas corporales. Lo hacemos a partir de una perspectiva fenomenológica, enfocándonos, principalmente, en la filosofía de Merleau-Ponty y su idea de cuerpo y ser en el mundo.

Dividida en dos partes, esta tesis recorre caminos de comprensión hacia una forma libre de bailar, sea con el fenómeno de la improvisación, sea con la vida misma, por lo que se entiende que bailar e improvisar la vida es una forma de ser libre en el mundo.

En la primera parte de la tesis, los tres primeros capítulos trataron de contextualizar el sentido histórico y artístico de los temas en cuestión. Específicamente, el primer capítulo trata de la perspectiva histórica; el segundo, del tema de la expresión; el tercero, del tema de la improvisación.

En la segunda parte de la tesis, dividida en cinco capítulos, tratamos del núcleo teórico de la investigación, relacionando teorías filosóficas y teorías dancísticas. Específicamente, en el capítulo cuatro, tratamos de la relación entre el pensamiento de

Merleau-Ponty y la danza de Martha Graham. En el capítulo cinco, del pensamiento de Husserl y Heidegger, como influencias para el pensamiento merleau-pontyano, vinculados a la danza de Isadora Duncan. En el capítulo seis, del pensamiento de Bachelard con la danza de Mary Wigman. En el capítulo siete, del pensamiento de María Zambrano con la danza de Pina Bausch.

En este capítulo ocho, finalizamos esa segunda parte de la tesis, con la relación entre el pensamiento de Nietzsche y la danza de Cunningham, con un avance en la comprensión del tema de la libertad que compone nuestro análisis de la danza contemporánea como forma de actuar en el mundo.

El hecho es que nuestra forma de entender y vivir la danza, desde el punto de vista de una bailarina o como ser humano en general, involucra un carácter político y educativo que convoca actitudes libertadoras, poniendo de manifiesto un "constante estado de comienzo" de lo espontáneo, originario, anterior a los juicios e imposiciones sociales.

El pensamiento de Nietzsche permite importantes discusiones sobre el tema de la educación. El filósofo del filosofar a martillazos propone un ser sí mismo, contra toda moral de rebaño. Autenticidad podría ser la palabra clave de la filosofía nietzscheana, en sus contundentes críticas a la tradición y la potente apertura a nuevas formas de pensamiento que ha marcado la propia historia de la filosofía. Así, podríamos entender que educar y educarse de forma nietzscheana propone un estado avanzado en la libertad de ser. Quizás ni el propio filósofo lo haya logrado, conforme a posibles utopías asumidas en la totalidad de la realización de dichos valores, puesto que ya llevamos dos siglos tratando a tal filósofo por la relevancia de su pensamiento, aún innovador. O sea, utópico o no, el pensamiento nietzscheano es un marco destacado en los saberes sobre un modo de ser libre y crítico.

Con Merce Cunningham, entendemos otros aspectos de dicha práctica educativa. Tratando de aspectos específicos de la danza, para el bailarín, aunque fuera fuertemente adepto del ballet clásico en su técnica, estaba contra su enseñanza de un modo rígido a los niños. En su obra afirma: "[…] la enseñanza no debe deformar el cuerpo de los niños […] Un maestro malo se interpone en el camino del alumno, uno bueno no lo molesta […] Yo confío en que cada alumno encontrará por sí mismo, a través de la práctica diaria, cómo bailar."[667].

Estamos de acuerdo con esa idea, pues a pesar de ser muy valorable que un niño empiece a bailar muy pronto por su propia motivación y deseo, suele pasar que lo hacen desde la imposición de los padres y con la técnica del ballet clásico hecha, muchas veces,sin los criterios de una educación libertaria tal como aquí defendemos. Entonces, ese aprendizaje primario termina siendo muy forzado, no respetando el propio cuerpo que lo ejecuta.

También el ámbito de la experimentación que empieza a ser muy utilizado en la danza posmoderna, como la de Cunningham, presenta contenidos importantes para pensar la práctica educativa desde criterios de la emancipación. Para el bailarín, se trata de una investigación del movimiento más orgánica, por así decirlo, pues le interesa saber de dónde sale el movimiento propiamente dicho y no las formas desde donde ellos ya estarían dados. Los principios aleatorios utilizados en sus composiciones refuerzan esa idea, pues se enfoca más en la naturaleza transitoria de la danza que en la producción de una estética acabada.

Cunningham estaba totalmente en contra de las imposiciones de cómo se debe pensar, bailar o crear, pues entendía que tanto el artista como el espectador son libres, y

[667] CUNNINGHAM, Merce; LESSCHAEVE, Jacqueline. *El bailarín y la danza*. Barcelona: Global Rhythm, 2009, p. 84.

la propia mirada de este último es también un acto creativo. Estos principios de libertad en la obra del bailarín permiten entender la práctica educativa tal como proponemos, de un modo original quizás por una “deseducación”, si llevamos al extremo sus ideas.

Es evidente la comprensión de Cunningham de la forma libre de bailar como distinta de las imposiciones tradicionales jerárquicas de la tradición. El bailarín se opone a una forma de educación tradicional, por lo que se trataría de una “deseducación” que llevaría a un camino diferente de creación y enseñanza. Sin embargo, aunque estamos de acuerdo con ese pensamiento de Cunningham, preferimos mantener la palabra educación, fuera de su aspecto tradicional, admitiendo una resignificación de su utilización ya de forma más libre en la contemporaneidad. En ese sentido, creemos que Cunningham no diría que el concepto de educar no le interesa, tal y como leemos en su obra ya citada en este capítulo, y estaría de acuerdo con nosotros.

Finalizamos este capítulo y la segunda parte de la tesis con la idea de que improvisar es un acto de amor y autoconocimiento, que implica un “estado educativo” de ruptura en el que, más que aprender algo nuevo, trata de desaprender los límites impuesto a lo ya dado siempre, el cuerpo vivo, disponible para la existencia auténtica. Así, es posible tratar de una “metodología del amor y respeto” al nivel de eneñanza y aprendizaje en la filosofía, en la danza y en la vida.

## DISCUSIÓN

Esta tesis se inicia intentando que de una bibliografía cuidadosamente seleccionada naciera una propuesta pedagógica práctica que vinculara la danza contemporánea con una metodología simbólica de la enseñanza capaz de propiciar un "gnóthi seautón" (autoconocimiento) que pudiera dar cuenta de anhelos, compromisos y exigencias en el siglo XXI.

A medida que planteábamos esa intención fuimos conscientes de que la tesis tenía un claro carácter filosófico, pero no queríamos renunciar, por ubicarse demasiado en un sistema de pensamiento, a la creatividad-libertad-compromiso.

Merleau-Ponty había llevado a la danza, pero la danza llevaba a Merleau-Ponty de nuevo, y con él empezaban a llegar otros filósofos y filósofas. Aparece María Zambrano en las lecturas y la tesis cobra otro rumbo. Decidimos, entonces, no renunciar a la filosofía o a la experiencia filosófica que llevó a danzar, ni a la "razón poética" que guiaría el estilo de ese camino.

Así, planteamos la posibilidad de unir ambos senderos y nos encontramos con la dificultad (punto de partida) bibliográfica. En ese punto, comienzan las lecturas guiadas por la intuición, por la similitud, por cierta sincronía entre la experiencia dancística de la danza contemporánea, el pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty y todo lo que eso involucra respecto al tema filosófico-dancístico-pedagógico.

Empezamos, entonces, a retomar la danza contemporánea desde un punto de vista filosófico y en ese momento encontramos el lugar, el "claro del bosque", donde se dará el cruce: la improvisación.

El concepto de improvisación lleva aparejada la experiencia de la improvisación. Decidimos, entonces, analizar "ese fenómeno", en que establecemos diálogos entre la filosofía y la danza contemporánea, sabiendo que el centro solo es experiencia "sin

voz”, pero que puede escribirse, a modo de establecer un acercamiento, un “cercar en palabras” dicha experiencia.

Nuestro afán es, pues, el de comunicar y compartir, como maneras de estar en el mundo, lo que no está separado de la vocación pedagógica vivida. En esa vocación-experiencia hemos encontrado, pues, el mismo camino de la tesis que lleva a las siguientes preguntas: ¿se trata de teorías, praxis, improvisación creadora?, ¿cómo unir el rigor metodológico, que siempre es esfuerzo, a la creatividad que no renuncia a la libertad individual inscrita en un contexto social que siempre puede mejorarse? Se trata de aprender a aprender, aprender a vivir, crear espacios de lo común.

El tema de la educación, entonces, aparece como modo de emancipación del ser, como actitud de protesta ante los problemas socio-políticos de una época, y se conduce como un hilo que une los demás temas y objetivos de esta tesis. Tal como se ha descrito desde la motivación e hipótesis hasta todo lo desarrollado en cada capítulo, la cuestión pedagógica -aunque no sea central pues no se trata de una tesis sobre pedagogía- adquiere relevancia por convertirse en la praxis común de todo hecho destacado a lo largo de este sendero.

Desde los hechos logrados por bailarinas y bailarines que grabaron su nombre en la historia de la danza y del mundo, hasta los hechos de los filósofos y filósofas en el desarrollo de sus teorías y vidas, todos los hechos de nuestra propia historia personal, en la vivencia artística y académica, se convierten en educación como forma de actuar. Es decir, bailar, vivir, reflexionar y producir teorías de reflexión sobre la práctica de la vida tienen una finalidad educativa, tienen valor en un modo de enseñanza/aprendizaje que siempre se pretende libertario, como alternativas humanas a un sistema jerárquicamente impuesto.

Con todo esto, con avances y retrocesos, con dudas que también tenían que ver

con la propia expresión, con la propia forma de la tesis, la hemos concebido “en danza”. Y en este camino encontramos que se abren otros que hay que recorrer, que describimos como las posibles líneas futuras de la investigación: publicar el contenido de la tesis adaptado a forma de libro; volver a actuar como profesora (de estética, teoría de las artes, filosofía de la danza), problematizando los temas tratados en este trabajo; organizar y participar de encuentros cuyos temas estén presentes en el centro de los debates; realizar un posible pos-doctorado, desarrollando los temas que no han sido agotados, como el de la relación entre danza y educación.

En este trabajo, entonces, el tema de la educación aparece vinculado al de la danza a través de la interpretación fenomenológica que damos a la improvisación, o sea, improvisar es una forma libre de bailar que remite a una forma libre de ser, cuyo camino educativo debe buscar incentivar. Una forma de educación más ética debe ser pensada como búsqueda de la libertad en la forma de actuar en el mundo, más allá de los patrones sociales coercitivos, tal como ha sido propuesto en la danza improvisada.

De tal modo, la relación de esos temas se presenta en esta investigación con un carácter simbolico, pues no se trata de una praxis pedagógica exactamente, como la elaboración de manuales de métodos de enseñanza/aprendizaje, por ejemplo, sino de una mirada filosófico-poética hacia la actitud misma de vivir.

En la construcción de este pensamiento hubo dudas, idas y vueltas en sus posibles análisis. Al principio, no se veía claro el rumbo a seguir, pues parecía incoherente ampliar el tema de la improvisación como expresión libre hasta ese límite. Pero fuimos encontrando modos de vincular los temas en esa condición filosófico- poética, como una forma de tratar de la libertad en la danza y en la vida. Y esto, nos parece, es un logro de la tesis y una posible línea a seguir.

Eso nos permite decir que la relación entre danza y educación admitiría investigaciones futuras a fin de ampliar su sentido práctico, su forma de ejecución en clases de baile y de filosofía, por ejemplo, como modo de explorar formas no mecánicas de bailar, pensar y estar en el mundo, a través de vivencias y ejercicios prácticos.

## CONCLUSIONES

En esta tesis, partimos de la posibilidad de hacer "una lectura fenomenológica de la improvisación en la danza contemporánea, tomando como base fundamental la filosofía de Merleau-Ponty, para pensar el arte como un modo de ser libre en el mundo. Libertad que hay que aprender porque es meta pero también es herramienta, lo que nos conduce a una reflexión natural acerca de la pedagogía como lugar para concebir la praxis de dichos principios". Hemos visto que relacionar el tema de la danza con la filosofía admitía diversos despliegues para pensar la improvisación como una forma de ser libre en el mundo.

Lo que se propone a lo largo de los capítulos nos permite recorrer un sendero de descubrimientos filosóficos referentes a la intención de pensar una forma de actuación en el mundo, más que establecer conceptos.

En el Capítulo I, concluimos con la cuestión de la temporalidad, que más que contextualizar históricamente los temas a ser tratados en la Tesis, la temporalidad en sí abre una perspectiva importante en la reflexión sobre el fenómeno de la improvisación en la danza. De este modo, la entendemos como una expresión efímera de creación, como un momento de espontaneidad que se realiza en un instante vivo y, por lo tanto, transmite una forma libre de vivir, sin la necesidad de fijarse a través de modelos y juicios ya determinados que, sin embargo, no se excluyen, pero que se convierten en fuente de cuestionamiento y, por tanto, en el inicio de un pensamiento crítico.

En el Capítulo II, concluímos que con la idea de expresión en la danza, se trata de pensar una historia de vida que baila y no solo ejercicios de expresión corporal que se enfocan en la percepción fisiológica. De este modo, se puede pensar que la expresión en la danza, sobre todo con la improvisación, invita a una forma consciente de ser, de conducir la propia historia rumbo a elecciones éticas con respecto a sí mismo y al otro.

O sea, expresarse bailando remite a una decisión anterior a la manifestación escénica dancística, tratándose de la forma de moverse y conducirse en la vida misma.

Así, se llega al Capítulo III, donde tratamos específicamente de la improvisación, de aspectos de sus orígenes desde el teatro, con la idea de laboratorio de creación e innovación de la estructura escénica tradicional. Además, en este capítulo definimos nuestra idea sobre improvisación en danza como autoconocimiento y acto político, una forma ética de vivir en el mundo.

De tal modo, en esos tres capítulos de la primera parte de la tesis, definimos el contexto que manejamos, o sea, entre los siglos XX y XXI, encontramos la base para un pensamiento filosófico sobre la danza contemporánea en su forma de expresión más libre, la improvisación, tras la reflexión sobre los hechos sociales de estos tiempos.

A partir de esta contextualización de la primera parte, llegamos a la segunda parte de la tesis, donde tratamos del diálogo entre filósofos, filósofas, bailarines y bailarinas de modo más preciso, definiendo los conceptos principales para llegar a la idea de una fenomenología de la danza contemporánea.

Conceptos como el de "cuerpo propio" y "ser en el mundo" de Merleau-Ponty, en el capítulo cuatro; el de "mundo de la vida" y "*Dasein*" de Husserl y Heidegger, en el capítulo cinco; el de "espacio poético" de Bachelard, en el capítulo seis; el de "razón poética" de María Zambrano, en el capítulo siete; el de "espíritu libre" de Nietzsche, en el capítulo ocho, serían los principales a componer la idea de una fenomenología de la danza contemporánea, como la danza que se experiencia en estado naciente, de modo originario y auténtico, a través de la improvisación.

De ahí que las bailarinas y bailarines elegidos para tal diálogo -Martha Graham, Isadora Duncan, Mary Wigman, Pina Bausch, Merce Cunningham-, son representantes de ese camino libre en la danza, de la búsqueda de una libertad de expresión en el

mundo en que vivían, frente a los hechos sociales de su tiempo, que nos hace pensar que tal forma de bailar debe ser retomada, pues parece que hoy día está un poco olvidado, en general, el carácter emancipador del arte.

¿Por qué seguimos bailando? ¿Qué queremos expresar? Más allá del ego de ser un artista aplaudido en el escenario y de cuerpos esculturales que se mueven en la perfección de formas establecidas, queremos volver a pensar la danza, bailar para ser libres y reforzar valores humanos en una sociedad caótica y en crisis, a fin de participar de la construcción de un mundo más justo y ético.

Esas son las conclusiones a que llegamos en nuestra tesis, que más parecen una declaración de principios, pero que esperamos hayan podido avalarse, como tales, con la investigación realizada. Hablar de una fenomenología de la danza contemporánea es tratar de entender la danza como una forma de ser en el mundo que permite la búsqueda de la libertad y su hallazgo práctico, lo que lleva a otras conclusiones de la tesis que exponemos ahora a partir de los objetivos planteados.

Conforme al primer objetivo establecido -comprender que la fenomenología de Merleau-Ponty es una filosofía sensible, con énfasis en el concepto de cuerpo, que ayuda a pensar en una 'fenomenología de la danza contemporánea'-, hemos visto que tal filosofía contribuye decisivamente a una idea fenomenológica de la danza.

Principalmente, al poner tal filosofía en diálogo con el pensamiento y experiencia dancística de Martha Graham, abrimos el camino para pensar una forma libre de bailar, llegando a su punto máximo con el fenómeno de la improvisación, ejecutado en la danza de Graham y las demás bailarinas y bailarines destacados en este trabajo.

Eso es reforzado también por otras filosofías ejemplificadas en estos diálogos entre filosofía y danza, tal como ha sido propuesto en el segundo objetivo de la tesis:

“comprender que con esa filosofía, y otras, se puede pensar la improvisación en la danza contemporánea como una forma de expresión libre”. Por ejemplo, las filosofías de Husserl y Heidegger en paralelo con la danza de Isadora Duncan, hacen pensar un modo original de bailar, un modo de moverse desde la autenticidad, cuyos principios defendidos por esos filósofos, en especial “volver a las cosas mismas” y “ser en el mundo” coinciden con la forma “sin forma” de bailar de Isadora. Ella, tan transgresora en su tiempo, desencadena un ejemplo de libertad para toda posteridad, tanto en la historia de la danza como en la historia general, como alguien que ha logrado unir vida y arte en todos sus matices.

Así, llegamos al tercer objetivo: comprender que tratar del tema de la libertad en el arte de la danza consiste en la consideración del modo de ser en el mundo como un acto político, de compromiso ético social y educativo. Se trataba de intentar vincular el tema de la reflexión filosófica sobre un modo libre de bailar con un modo de vivir, de actuar en sociedad, según valores humanos como la justicia o la solidaridad.

Aquí nos resulta útil ejemplificar el tema con lo que hemos problematizado en el capítulo siete, con el pensamiento y obra de María Zambrano y Pina Bausch. Esas mujeres han vivido según esos valores que tratamos, la justicia y la solidaridad, al entender la filosofía y la danza como modos de construcción de la libertad del ser, como forma ética de actuación en el mundo, siempre en búsqueda de la conciencia de sí y del otro.

Por fin, llegamos al cuarto objetivo: comprender que con tal compromiso social y educativo se puede pensar en una práctica de la improvisación como metodología filosófico-simbólica en la enseñanza, tanto de filosofía como de danza. Praxis, como un modo de aplicación práctica de todo lo investigado en la tesis.

Para ejemplo de tal praxis, retomamos nombres importantes como el de Paulo

Freire y Victoria Subirana, destacados en la introducción de la tesis, que fueron capaces de unir teoría y práctica de sus saberes a favor de una educación libre y una sociedad más justa, al asumir valores inclusivos para ello, superando la tradición coercitiva y opresora de nuestro sistema. Una lucha, pues, humana, política, social y afectiva, no solo intelectual y científica.

Concluimos, por lo tanto, que una forma libre de danza, a través de la improvisación, conduce a un modo de ser en el mundo, actuando con consciencia y ética, cuyos valores pueden ser base para una educación libre. La enseñanza/aprendizaje, entonces, de la filosofía y de la danza en su caso, pero en general llevado a la enseñanza/aprendizaje de toda la vida, avanza a nivel ético según estos principios, por lo cual una metodología filosofico-simbólica del "amor y respeto" es base para participar de la construcción o rescate de un mundo más justo y fraterno.

Que podamos, pues, bailar la vida, sobre todo en estos tiempos que corren, tiempos de crisis, con necesidad urgente de cambios, de conciencia, de intención creadora, rumbo a la esperanza de días mejores. Que el fenómeno de la improvisación al danzar nos lleve, o no se diferencie del fenómeno de la improvisación al vivir, conforme un estado educativo de ser, respetando las diferencias y amando las singularidades que nos hacen humanos, demasiado humanos. Todo cuerpo baila, toda danza vale, desde que "toda la cosa" no sea "cualquier cosa", sino ejercicio de ciudadanía.

**BIBLIOGRAFÍA:**

ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

ADOLPHE, Jean-Marc. Nascita di un corpo critico, en Sivia Fanti/ Xing, Corpo Sottile, Milán, Ubulibri, 2003. En: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

ALBIZU, Ibis. *Entreactos: Ensayos de filosofía y danza*. Madrid: Cumbres, 2017.

ARANCE, Isabel. *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico contemporáneo*. Madrid: Cumbres, 2019.

ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de Dios/ El teatro de la crueldad*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2013.

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1958.

_____. *La intuición del instante*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1999.

_____. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

BARBA, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes*. Barcelona: Octaedro, 2000.

BARDET, Marie. *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BARTAL, Leah; NE'EMAN, Nira. *Conciencia del movimiento y creatividad*. Madrid, Editora Dilema, 2010.

BERNARD, Michel. Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. Bruxelles, Contredanse, 1993. En: BARDET, Marie. *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

_____. De la création chorégraphique. Pantin, Centre National de la danse, 2001. En: BARDET, Marie. *Pensar con mover*: *Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BIMBENET, Etienne. *Nature et humanité*. Sorbonne: J. Vrin, 2004.

BOAL, Augusto. *La estética del oprimido*. Barcelona: Alba, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber da experiência". En. *Revista brasileira de educação*. Nº 19, jan/fev/mar/abr, 2002.

BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *La eficacia simbólica: religión y política*. Buenos Aires: Bíblos, 2009.

BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 2019.

CAGE, John. *Ritmo etc*. Buenos Aires: Interzona, 2016.

CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. "Paisagem e pintura: arte e visibilidade em Merleau-Ponty". En. VALVERDE, Monclar. (org). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.

CÂNDIDO, Gisele Batista. "A pintura e o fundamental da cultura: algumas revelações da pintura em O olho e o espírito de Merleau-Ponty". En. PINTO, Débora Morato. (VVAA) *Ensaios sobre filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2009.

CHAUÍ, Marilena. "Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia". En: NOVAES, Adauto. (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COLOMÉ, Delfín. *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner, 1989.

_____. *Pensar la danza*. Madrid, Turner, 2007.

CONDE-SALAZAR, Jaime. *La danza del futuro*. Madrid: Continta me tienes, 2018.

CORNAGO, Óscar (org.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Madrid: Continta me tienes, 2016.

CUNNINGHAM, Merce; LESSCHAEVE, Jacqueline. *El bailarín y la danza*. Barcelona: Global Rhythm, 2009.

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. ¿Qué es la filosofía? Barcelona, Anagrama, 2009. En: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

DENTZ, René Armand. "A motricidade do corpo próprio em Merleau-Ponty". En. *Prometeus Filosofia em Revista*. Ano 2 – nº 4. Julho-Dezembro, 2009.

DUNCAN, Isadora. *Mi vida*. Madrid: Debate, 1985.

DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ESCOUBAS, Eliane. "Alguns temas da estética francesa contemporânea". Disponible en:http://oquenosfazpensar.fil.pucrio.br/import/pdf_articles/OQNFP_21_14_eliane_esc

oubas.pdf. Consultado el 15 de mayo de 2015.

FALCON, Luis Álvarez. “El régimen de phantasia y la experiencia estética en Merleau-Ponty”. En: *Eikasia*. Revista de Filosofía, año IV, n. 21, p. 83 - 106. Zaragoza, noviembre, 2008.

FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia. B. *Contemplando el Performance Art*. Madrid, Cumbres, 2016.

FERRARI, Helena. *Marta Schinca, precursora del teatro de movimiento*, vol 1. Madrid, Fundamentos, 2017.

FONTAINE, Geisha. Les danses du temps. Centre National de la Danse, 2004. En: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI, 2012.

_____. *Pedagogía del Oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 2012.

FURLAN, Reinaldo. ROZESTRATEN, Annie Simões. “Arte em Merleau-Ponty”. En: *Revista Natureza Humana*. vol. 7, nº 1. São Paulo, jan/jun 2005.

GADAMER, Hans-Georg. En conversación con Hans-Georg Gadamer: hermenéutica, estética, filosofía práctica. Tecnos, Madrid, 1998. En: ALBIZU, Ibis. *Entreactos: Ensayos de filosofía y danza*. Madrid: Cumbres, 2017.

GARAUDY, Roger. Danser sa vie. Paris, Editions du Seuil, 1973. En: COLOMÉ, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid: Turner, 2007.

GARDNER, Sally. Hermeneutics and Dancing. Writings on Dance, 10 (otoño de 1994). En: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

GERARD, Christine. “Enseigner l’improvisation et la composicion, entrevista con Patricia Kuypers”. Nouvelles de Danse, 22 (invierno de 1995). En: LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

GOUGES, Olympe de. *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. CAAW Ediciones (Cuban Artists Around the World), 2017.

GRAHAM, Martha. *Martha Graham*. Barcelona: Circe. 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1984.

GUIDO, Raquel. *Reflexiones sobre el danzar: De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la Danza*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016.

GUZMÁN MINIER, Elvis. *La danza contemporánea: el cuerpo del bailarín como*

*filósofo*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Tesis Doctoral, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Mexico: FCE, 1971.

HOBSBAWN, Eric. *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Planeta, 2007.

HOGHE, Raimund. Pina Bausch: histoires de théatre dansé. Paris: L'Arche, 1987. En: COLOMÉ, Delfin. *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner, 1989.

HUSSERL, Edmund. *La Idea de la fenomenologia*. Mexico: FCE, 2015.

JILL JOHNSTON, Marmalade Me. Hanover, NH and London, Wesleyan University Press, 1998. Citado por Ramsay Burt en Judson Dance Theatre. Performatives traces. Traducción propia (de la autora). En: BARDET, Marie. *Pensar con mover*: *un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Cactus, 2012.

JOWITT, Deborah. Time and the Dancing Image. University of California Press. Los Angeles, 1988. En. ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

JULLIEN, François. *Filosofía del vivir*. Barcelona, Octaedro, 2012.

JUNG, Carl Gustav. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidos, 1993.

_____. Aion. Ges. Werke 9/II. Olten: Walter Verlag, 1976. En: PEREIRA, Paulo José Baeta. *A improvisação integral na dança*. Campinas, Medita, 2014.

LAPIERRE, Andre; AUCOUTURIER, Bernard. El cuerpo y el inconsciente en educación y terapia. Barcelona, Científico Médica, 1980. En: GUIDO, Raquel. *Reflexiones sobre el danzar: De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la Danza*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba, 2018.

LEVER, Maurice. *Isadora*. Barcelona: Circe, 2007.

LÓPEZ SAENZ, María del Carmen. "Merleau-Ponty y Zambrano: el 'logos' sensible y sentiente". En. *Revista Aurora*, nº 14, jul 2013.

_____. "Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets Johnston*"*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 2018.

LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

LYOTARD, Jean François. *A fenomenologia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *La posmodernidad (explicada a los niños).* Barcelona: Gedisa, 1994.

MAINLÄNDER, Philipp. *Filosofía de la redención*. Madrid: Alianza Editorial, 2020.

MANUEL, Victoria Mateos de. "Hacia una fenomenología de la danza: 'Intencionalidad co-encerrada' en ideas II". *Eikasia*, diciembre 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

_____. *La prosa del mundo*. Madrid, Trotta, 2015.

_____. *A Dúvida de Cézanne*. In: Textos escolhidos. Col: Os pensadores. Vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *O olho e o espírito*. In: Textos escolhidos. Col: Os pensadores. Vol: XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *O filósofo e sua sombra*. In. Textos escolhidos. Col: Os pensadores. Vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. O cinema e a nova psicologia. En. XAVIER, Ismael. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. *Merleau-Ponty na Sorbonne*: resumo de cursos. Campinas: Papirus, 1990.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOUTINHO, Luis Damon Santos. "Ontologia e artes em Merleau-Ponty". En. *Revista de Filosofía Aurora*, Curitiba, v. 22, n. 31, jul/dez 2010.

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José. "Típica ou criação: o problema da universalidade à luz da teoria merleau-pontyana da expressão". En: GONÇALVES, Anderson (VVAA) *Questões de filosofia contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.

MURCIANO FERNÁNDEZ, Isabel. *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico Contemporáneo*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Tesis Doctoral, 2015.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free play. La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2018.

NANCY, Jean-Luc. Le poids d'une pensé. Paris: Corpus, 2000. En: BARDET, Marie. *Pensar con mover*. *Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

_____. El nacimiento de la tragedia. Disponible en: https://departamentoesteticas.com/SEM%202/PDF/nietzsche1_elnacimientotragedia.pdf Consultado el 25 de febrero de 2020.

_____. Más allá del bien y del mal. Disponible en: https://www.textos.info/friedrich-nietzsche/mas-alla-del-bien-y-del-mal/descargar-pdf. Consultado el 01 de marzo de 2020.

NOVERRE, Jean-George. Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs. Paris, Librarie Théatrale, 1952. En: COLOMÉ, Delfin. *Pensar la danza*. Madrid, Turner, 2007.

OSORNO, Zulai Macias. *El poder silencioso de la experiéncia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai, 2009.

NUNES, Benedito. "Physis, Natura – Heidegger e Merleau-Ponty". En. *Natureza Humana. Revista Internacional de filosofia e práticas psicoterápicas*. Vol. 6, nº 2. São Paulo: EDUC, julho-dezembro de 2004.

PAVIS, Patrice. Análisis de los espectáculos. Barcelona, Paidós. 2000. En: GUIDO, Raquel. *Reflexiones sobre el danzar: De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la Danza*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016.

PAZ, Ivette. Fuentes de la. *Danza y poesía*: *Para una poética del movimiento*. Madrid: Cumbres, 2015.

PEREIRA, Paulo José Baeta. *A improvisação integral na dança*. Campinas, Medita, 2014.

POLO, Maria Paz Brozas. "Pedagogía del cuerpo sensible: tacto y visión en la danza Contact Improvisation". *Movimiento*, v. 23, n. 3, jul./sep. 2017.

QUIGNARD, Pascal. *El origen de la danza*. Buenos Aires: Interzona, 2017.

RAMÍREZ, Goretti. "El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza". En: *Aurora*, nº 21, 2020, p. 62-73.

RANCIERE, Jacques. Le partage du sensible: esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000. En: BARDET, Marie. *Pensar con mover*. *Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

RICOEUR, Paul. "Merleau-Ponty: além de Husserl e Heidegger". En. *A região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996.

RIDOCCI, Mercedes. *Expresión Corporal. Arte del movimiento*. Madrid, Biblioteca

Nueva, 2009.

ROLDÁN, Carlos. *Cultivarse a sí mismo como obra de arte*. Madrid, Cumbres, 2018.

SAINT-AUBERT, Emmanuel de. “Conscience et expression chez Merleau-Ponty”. En. *Chiasmi international*. Milano: Mimesis, 2008.

SALTZMAN, Andrea. *La metáfora de la piel*. Buenos Aires: Paidós, 2019.

SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana. *María Zambrano*. Madrid: Mounier, 2016.

SANTIAGO, Marifé. *Mirar al dios*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

_____. *El secreto de Ofelia*: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria. Madrid: Cumbres, 2013.

_____. *Bailar sobre el demonio del olvido*: *apuntes para una estética de la danza*. Madrid: Huso/ Cumbres, 2020.

SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche. Madrid: Trotta, 2004. En. ROLDÁN, Carlos. *Cultivarse a sí mismo como obra de arte*. Madrid, Cumbres, 2018.

SARAIVA, Maria do Carmo. “O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação”. En: *Revista Movimento*, v. II, nº 3, p. 219 – 242. Porto Alegre, set/ dez, 2005.

SERVI, Katerina. *Mitología griega*. Atenas: Ekdotike Athenon, 1996.

SERVOS, Norbert. *Pina Bausch*: *danza-teatro*. Madrid: Cumbres, 2018.

SLATMAN, Jenny. *L’expression au-delà de la représentation*. Paris: Vrin, 2003.

SUBIRANA, Victoria. *Una maestra en Katmandu*. Madrid: Huso, 2018.

TAMINIAUX, Jacques. *Le regard et l’excédent*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1977.

VALERY, Paul. *Filosofía de la danza*. Madrid, Casimiro, 2016.

VALVERDE, Monclar. (org). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*: *nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1987.

VVAA. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2000. Disponible en: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2012/05/vattimo-gianni-posmodernidad-una-sociedad-transparente.pdf. Consultado el 20 de abril de 2020.

_____. *El pensamento débil*. Madrid: Catedra, 2006.

WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul, 2002.

ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Madrid: Tecnos, 1989.

_____. *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1998.

_____. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *Los Bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2001.

_____. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. *Claros del bosque*. En: Obras Completas. Volumen IV. Tomo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

ZULUAGA, Diana Patricia. "La Experiencia Del Movimiento y de La Danza". Disponible en: http://pt.scribd.com/doc/285884306/Zuluaga-Diana-Patricia-La-Experiencia-Del-Movimiento-y-de-La-Danza#scribd. Consultado el 25 de noviembre de 2015.

**Páginas webs:**

https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20170317/47311149512/todo-lo-que-debes-saber-sobre-el-sufragismo.html. Consultado el 02 de junio de 2020.

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/sufragistas-lucha-por-voto-femenino_12299/10. Consultado el 02 de junio de 2020.

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fechas-clave-historia-para-conseguir-voto-femenino_12300/7. Consultado el 02 de junio de 2020.

https://dle.rae.es/?id=HL12F3g. Consultado el 19 de marzo de 2018.

www.movimientoautentico.com.ar. Consultado el 25 de marzo de 2020.

http://www.artezblai.com/artezblai/el-nordisk-teaterlaboratorium-odin-teatret-busca-nuevo-director-a.html. Consultado el 13 de febrero de 2020.

https://unojoparaelarte.wordpress.com/2015/04/16/arte-haptico-y-entrevista-al-artista-cesar-delgado/. Consultado el 22 de julio de 2020.

https://clubdefotografia.net/evgen-bavcar-el-fotografo-ciego/. Consultado el 22 de julio de 2020.

**Películas mencionadas (enlaces en *youtube*)**

https://www.youtube.com/watch?v=gmqXVwfUHxE&bpctr=1596547244
(Nós que aqui estamos por vós esperamos. Brasil, 1999)
Consultado el 17 de octubre de 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=w_CTqWS8Vf0&t=8s
(Katmandu, un espejo en el cielo – trailer. España, 2011)
Consultado el 12 de junio de 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=DphSUmaZ-VU
(*Las sufragistas.* Inglaterra, 2015). Consultado el 07 de agosto de 2020.