



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“CUERPO-MOMENTUM”

*UNA PROPUESTA CONCEPTUAL PARA PENSAR EL
CUERPO EN LA DANZA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA*

TESIS

Que para obtener el grado de
Licenciado en Filosofía

Presenta

Omar Ovalle Martínez

Asesora de tesis

DRA. SONIA RANGEL ESPINOSA



Ciudad Universitaria, CDMX 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS.

A la memoria de mi padre, Juan Antonio Ovalle Martínez. A Rosalinda, Juan Antonio Jr. Harif, Brenda, Ximena, Fernanda, Marcelo, por su amor infinito, su apoyo incondicional y su ímpetu contagioso.

A Patricia y a mi niña Paloma por su amor, cuidado, perseverancia, por ser una luz en mi camino y por soportar mi locura.

A Sonia, por abrirme a nuevos universos, afectos, por su fuerza y vitalidad, por un encuentro feliz.

A todos los que han hecho posible que llegue hasta este momento.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	-----	p. 1
 CAPÍTULO I. ¿TENEMOS UN CUERPO?		
1.1 Del Yo y la crítica al sujeto.	-----	p. 9
1.2 Del cuerpo y las fuerzas.	-----	p. 16
 CAPÍTULO II.		
EL CUERPO EN LA DANZA EN GENERAL. (DISTINCIÓN ENTRE CUERPO CARTESIANO Y CUERPO MOMENTUM)		
2.1 El Cuerpo Cartesiano	-----	p. 26
2.2 El Cuerpo-Momentum	-----	p. 34
2.3 Elementos de la danza	-----	p. 43
 CAPÍTULO III.		
EL CUERPO MOMENTUM Y EL CUERPO CARTESIANO EN LA DANZA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA: CUATRO CASOS REPRESENTATIVOS.		
3.1 Antecedentes: El ballet.	-----	p. 68
3.2 La danza moderna y contemporánea.	-----	p. 71
3.2.1 Isadora Duncan.		
3.2.2 Martha Graham.		
3.2.3 Merce Cunningham.		
3.2.4 Pina Bausch.		
 4. CONCLUSIÓN	-----	p. 89
 5. BIBLIOGRAFÍA.	-----	p. 94

INTRODUCCIÓN

El ámbito de la danza ha sido un tema poco explorado por la filosofía; si bien existe no poca literatura al respecto por parte de diversos investigadores, coreógrafos, bailarines, incluso poetas como Mallarmé o Paul Valéry, este arte, en su especificidad, no se ha tratado extensivamente desde el pensamiento filosófico.

Sin embargo, se ha realizado un esfuerzo por pensar la danza desde diversos ámbitos, siendo variadas las problemáticas tratadas al respecto; existen desde textos historiográficos, ensayo y crítica hasta manuales técnicos, entre otros. En México, destacados investigadores de la danza han dedicado años a estudiar esta manifestación artística. Dado el valor de sus aproximaciones, algunos investigadores destacados en nuestro país que han dedicado años al estudio de la danza, serán considerados en el presente trabajo. No obstante, hay que señalar que el objetivo de esta investigación no es contestar a la pregunta del porqué de este “olvido”. Este trabajo se enfocará en analizar, específicamente, el problema del cuerpo en la danza moderna y contemporánea desde una perspectiva filosófica.

Desde los albores del siglo XX las artes en general sufrirían paulatinamente de cambios inusitados. Las llamadas vanguardias artísticas entrarían en escena cuestionando las antiguas formas, y se plantearía lo nuevo con intención de ruptura, crítica, oposición o innovación. Al mismo tiempo, las sociedades occidentales testificarían la expansión del capitalismo como sistema económico-político que se convertiría en dominante. En el Renacimiento surgirá un prototipo de individuo moderno, y se manifestará el individualismo; a partir de la práctica de las disecciones de cuerpos humanos, el cuerpo se convierte en un objeto de estudio ya *De Humani Corporis Fabrica* (tratado anatómico de 1593 del médico Belga Andries van Wesel [1514-1564] que permitirá el estudio taxonómico del cuerpo humano para fines médicos). Así mismo, la proliferación del retrato o la estampa de la firma del autor en la pintura renacentista hablan ya de la afirmación del individuo, de una personificación de un “sujeto artístico” y, al mismo tiempo, de una desacralización del cuerpo y del mundo en la modernidad en ciernes.

El *ballet* o *balletto*, en ese entonces, nacerá en las cortes y será replicado por la burguesía: la danza tenderá a la profesionalización. Así por ejemplo, en Italia la “danza

señorial” se reglamenta, amañándose para evitar la improvisación propia de los bailes populares, que todavía en los inicios del siglo IV mostraba resabios de paganismo; ya fuera mostrando disfraces de animales totémicos, máscaras, celebraciones de fiestas carnavalescas, etc. (incluso el mismo Lorenzo de Medici, durante el Renacimiento en Italia, escribiría poemas para cantarse durante las fiestas del carnaval toscano); de esta forma, en el *balletto* se adoptarán las actitudes corporales de los señores —algunos de los cuales provenían de las clases populares, de regiones alejadas de los centros de poder— y las “buenas maneras”, marcando distancia con respecto de las clases bajas y asumiendo con ello la moral de una burguesía naciente. La danza reflejaba de este modo las virtudes necesarias del hombre y de la mujer: ya fueran la valentía y la nobleza por parte del caballero o la modestia y la gracia por parte de la dama, resultando así este arte una forma de contacto entre ambos sexos aceptada socialmente, en el caso de no estar relacionados matrimonialmente.

Posteriormente, en el arte Barroco, la representación de la violencia sobre el cuerpo sería un arma de la Iglesia católica durante la contrarreforma, con el objetivo de integrar una comunidad en torno a determinados valores; así mismo, dominar las pasiones y los apetitos implicará la mortificación del cuerpo; castigos públicos, autoflagelación y enclaustramiento son sanciones que serán necesarias para alcanzar la virtud, salvar al alma, ya que las pasiones (y por lo tanto el pecado) corresponden al cuerpo. En este contexto, el racionalismo cartesiano distinguirá entre la “sustancia pensante” y la “sustancia extensa”; una metafísica que situará al cuerpo en un orden inferior con respecto a la razón (elemento este último que nos diferenciaría de las bestias) y, al mismo tiempo, Dios se buscará ahora través de la duda y por medio de un Yo resolutivo; se vivirá entonces una tensión entre lo teológico y lo científico.

En el terreno de la danza se buscará una precisión casi matemática en la ejecución, surgirán los primeros sistemas de notación para el *ballet*, intentando conservar una práctica, someterla a reglas; cuestiones que implican un uso práctico de la escritura como memoria y el surgimiento de un *saber*, todo lo cual habla de un paulatino proceso de racionalización de la danza. Así entonces, con el advenimiento de la modernidad, las formas de arte anteriores se verían modificadas, tanto como las aproximaciones al cuerpo desde el ámbito dancístico, hasta llegar a la época actual, en donde ya ni siquiera parece clara la antigua división de las artes. Se cuestionará incluso el mismo concepto “Arte” —asunto que por lo menos desde el terreno de las artes

plásticas con el dadaísmo, con Marcel Duchamp y sus *Ready Mades* ha venido tratándose bajo diversas ópticas—. El *ballet* y sus fundamentos —que ya coexistía con las danzas populares o “paganas” desde la Edad Media—, será puesto en cuestión, al mismo tiempo que surgen las vanguardias a principios del siglo XX. Los coreógrafos y bailarines explorarán nuevas formas, técnicas y maneras distintas de abordar esta disciplina, la cual interactuará con otras expresiones artísticas, y a su vez utilizará, integrará e incluso cuestionará los nuevos recursos tecnológicos a la mano.

Este panorama ha obligado a repensar no sólo el aspecto “formal” de la danza, sino diversas problemáticas asociadas con los cambios de paradigmas en la modernidad y la época contemporánea y su implicación con este arte, desde temas referentes a la subjetividad, al cuerpo, a la comunicación, hasta con la industria cultural y con la tecnología, entre muchos otros. La danza, como el resto de las artes, plantea las problemáticas propias de su época, a la vez que implica por sí misma, una experiencia en un amplio sentido, una oportunidad de explorar distintas posibilidades del cuerpo; es decir, de experimentar. Se podrá decir, entonces, que la danza es un arte, o más bien, una manera en la que el cuerpo es arte, en donde no sólo se expresa, sino que se piensa el cuerpo.

Los discursos, representaciones y saberes acerca del cuerpo se relacionan con una visión o manera de pensar el mundo en determinado momento. ¿Qué es el cuerpo? ¿Es receptáculo, imagen, órganos, casa...? Comúnmente se dice que tenemos un cuerpo, y que el cuerpo es, en la danza, el instrumento por antonomasia. Pero si en el contexto de la modernidad se llega a cuestionar: ¿Quién o qué tendría un cuerpo, qué estamos entendiendo por cuerpo? ¿Se habla aquí de un instrumento como una combinación de piezas útil para realizar una actividad? ¿Si el cuerpo es considerado un instrumento, al servicio de quién o de qué está? ¿Qué implica aquello de “nuevas posibilidades” del cuerpo? ¿En qué se diferencia el cuerpo en la danza del cuerpo en una situación cotidiana? ¿Qué mueve al cuerpo en la práctica dancística? ¿Cómo éste es capaz de arte?, entonces surge la necesidad de plantear un concepto filosófico que permita pensar el cuerpo en relación con la danza

Pero, ¿por qué razón crear un concepto para ello? Como se ha dicho, en este arte el cuerpo se abre a otras posibilidades; en el acontecer dancístico, el cuerpo y su movimiento interpela y afecta de una manera que no lo hace en el ámbito cotidiano, en

la vida práctica, implicando estrategias y procesos de experimentación. Por esta razón se cree que es necesario desarrollar un concepto que abra una manera de abordarlo en este contexto; es decir, en la especificidad de la danza. Si bien ya se ha escrito bastante acerca del cuerpo, como entidad física, cuerpo político, social, biológico o psíquico, no parece que se haya tratado el tema del cuerpo desde la filosofía, concretamente, en la danza. Se piensa que un concepto pertinente permitiría pensar el cuerpo de manera distinta a la cotidiana; en una situación diferente, no sólo desde la perspectiva del bailarín, del coreógrafo, sino también desde la del llamado comúnmente “espectador”.

Así entonces, la propuesta conceptual que acuñada para tal efecto, es la de “Cuerpo *Momentum*”. Para elucidarlo, se hace necesario cuestionarse varias cosas: ¿Cómo pensar filosóficamente el cuerpo en la danza? ¿Qué características lo distinguen? ¿Un concepto alcanza a captar lo efímero, el movimiento, el devenir inherente a la danza?

Para sustentar la necesidad de crear un concepto filosófico y establecer cómo es que se está entendiendo tal, este trabajo se apoyará en el trabajo del filósofo Gilles Deleuze, quien junto con Félix Guattari, en su texto “¿Qué es la filosofía?” (2011), plantean que lo que distingue a la filosofía es la creación de conceptos, los cuales, según los autores, plantean problemas de singularidades experimentadas, No se propone el concepto como representación, sino como una máquina experimental y experiencial; surge de una experiencia particular, que tiene que ver más con la interpretación que con la representación; los conceptos no se encuentran ya formados, sino que, como creación, tendrían un carácter *autopoiético*, planteándose a sí mismos; hay creación porque hay acontecimiento. Los conceptos filosóficos son así *sensibilia*, experiencia. El pensamiento así planteado tiene la fuerza de desplazarnos. Los conceptos son centros de vibración que resuenan entre ellos, que generan afectos, que expresan el acontecimiento y no la esencia o la cosa, y solo tienen intensidades; son un acontecimiento puro, una *hecceidad*.

Se suele sustituir la experiencia por los conceptos, olvidando la fuerza creativa, el proceso metafórico. Así, para Nietzsche, la “Verdad” domestica, el instinto y las metáforas no determinan lo que son las cosas, a diferencia del concepto entendido como una abstracción de la experiencia. La metáfora, al convertirse en concepto, pierde la vitalidad, produce el olvido de la experiencia para fijarla en esquemas. Al olvidar que

las metáforas son precisamente eso, se convierten entonces en conceptos duros; así, la creación supone un ejercicio de experimentación-acontecimiento y también la generación de un estilo que es singular, irrepetible, una singularidad que es un cuerpo concreto: el creador forma un territorio que antes no estaba; así, hasta que no es experimentable, es imposible. Asumir el azar de la lucha como conjunto aleatorio y singular del suceso es asumir el carácter de interpretación, dar lugar a las emergencias de las fuerzas removiendo escombros, en un ejercicio de desmontaje; no hay pensamiento y estilo si no hay un *pathos*, un ser afectado por el mundo de otra manera.

Así, retomando estas ideas, esta propuesta conceptual tiene entonces dos componentes evidentes: Cuerpo y *Momentum*. Aquí, se entiende el “cuerpo” como una relación de fuerzas, no como organismo, aunque ambos ámbitos se impliquen. Asimismo, la atención no solamente se extenderá al ámbito de la experiencia, sino también al de la *experimentación* en relación con el cuerpo y la danza.

Como se ha dicho, en la danza hay un ejercicio de experimentación, una apertura a nuevas posibilidades del cuerpo a través de procesos creativos y una puesta en escena de las fuerzas; de esta manera, si no se habla del cuerpo en términos de “organización” taxonómica o conjunto de órganos ordenados, sino de fuerzas y movimiento, para referirse a ello se empleará el segundo término: *Momentum*.

El término latino *momentum* significa “movimiento”, y es también usado en la física, en la que en general describe el movimiento de un cuerpo, siendo una magnitud física vectorial, es decir, la cantidad de movimiento; así, un cuerpo puede transferir *momentum* a otro. Dado que se empleará en este caso el término en el ámbito de la filosofía, no se usará estrictamente en el sentido de la física clásica; en términos de Deleuze y Guattari, se *desterritorializará*, empleando un modelo *rizomático*, en el que cualquier punto del rizoma se puede conectar con otro cualquiera. De esta forma, extrayéndolo del ámbito de la física, se pondrá en contacto con otros territorios, sin que esto signifique estratificarlo, es decir, fijarlo. Así, siempre dentro del campo de la danza, *Cuerpo-Momentum*, implicará el “olvido del yo”, y el cuerpo visto como acción de fuerzas que mueven, o mejor, fuerzas que implican en sí mismas, movimiento, acogándose al concepto “fuerza”, siguiendo el pensamiento de Nietzsche: fuerzas reactivas y activas.

De esta manera, el concepto de este trabajo expresaría la apertura al acontecimiento o experiencia límite. La escena, y también el cuerpo, por otra parte, serán un espacio liso, vectorial, por los que circulan intensidades, siguiendo un concepto acuñado por Deleuze y Guattari, mismo que se expone y se analiza en el cuerpo de esta tesis.

Para desarrollar la propuesta conceptual, se estructurará el trabajo en tres capítulos y un apartado de conclusiones.

El primer capítulo se abocará a tratar la cuestión del Yo y la crítica del sujeto. Si se ha hablado del “olvido” del yo en el Cuerpo *Momentum*, entonces se tendrá que dilucidar a qué se refiere con el concepto Yo. Como todo concepto filosófico, éste tiene una historia y una serie de variaciones. Para efectos de este trabajo, dado que se situará en el contexto de la danza en la modernidad y la contemporaneidad, se prefiere ubicar un momento en el que la subjetividad moderna se comienza a conformar; así, se explorará el nacimiento del Yo moderno con Descartes, para finalizar con Friedrich Nietzsche y su crítica a este Yo y a la metafísica misma. Estos momentos elegidos, si bien no son los únicos que pueden dar claves para rastrear o elaborar una genealogía del concepto, parecen representativos tanto de la conformación y establecimiento de la subjetividad moderna como de su “crisis”, o si se prefiere, de la crítica al sujeto moderno. A partir de los momentos seleccionados, se ha elegido de igual manera a determinados comentaristas, filósofos todos, que han elaborado un análisis crítico de la subjetividad moderna, y esto permitirá interpretar de qué manera esta “crisis” ha tenido lugar.

Se retomará a René Descartes, cuyo trabajo se enmarca en el inicio de la filosofía moderna y plantea una ruptura con la manera de entender la subjetividad durante la Edad Media. El sistema deductivo de verdades será ahora el ideal moderno del saber, y con Descartes se replanteará el edificio mismo del conocimiento; así, los conocimientos verdaderos procederán de la Razón, y no de los sentidos. Una nueva subjetividad surgirá entonces, y con ella, el Yo moderno. Por otro lado, Nietzsche será la pieza clave en el desarrollo de este trabajo, ya que, además de ser la piedra angular de la ruptura con la metafísica en la modernidad, servirá de puente, hilo conductor, entre el pensamiento de los autores que se ha elegido como marco teórico: Michel Foucault, Giles Deleuze y Félix Guattari. Se seleccionó a estos pensadores en virtud de que entre

ellos se pueden establecer líneas de pensamiento que se conectan, dialogan, y asimismo, provienen de linajes similares –concretamente Nietzsche–, y han planteado la crítica del sujeto. A través del pensamiento nietzscheano, se establecerán líneas de convergencia entre los autores, y al mismo tiempo, esto permitirá establecer la postura o posición de este trabajo.

El objetivo será, precisamente, en el primer capítulo, y por medio de una investigación de orden genealógica, precisar a qué se refiere la “crisis del sujeto”, a través de la exploración del pensamiento dentro de estos tópicos, de Descartes y de Nietzsche y sus comentadores, respectivamente, Foucault y Deleuze, para posteriormente, enlazar con el tema del cuerpo. Esto proporcionará un marco de referencia conceptual, que posibilitará exponer esta propuesta en el segundo capítulo.

Se puede expresar de manera introductoria que Cuerpo Cartesiano se refiere a la idea de separar, constituyendo un dualismo, al cuerpo y la mente o “alma”, considerando a ambos como sustancias. En esta tesis, se establecerá que, en el ámbito de la danza, al dominar un determinado tipo de fuerza –en sentido nietzscheano– se construirá un Cuerpo Cartesiano o se devendrá Cuerpo *Momentum*, y asimismo, se postularán las “gradaciones” para referirse a los procesos de subjetivación, o las posibilidades que se abren a los acontecimientos entre estas dos maneras de operar del cuerpo en la danza. Para finalizar, se explorarán los elementos de la danza que se consideran más importantes a la luz de los conceptos propuestos.

En el tercer y último capítulo, y a través del análisis del pensamiento y obras de cuatro coreógrafos representativos de la danza moderna y contemporánea, concretamente Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham y Pina Bausch, así como del estudio de algunas aproximaciones a la danza y técnicas dancísticas, se pondrá a prueba la propuesta conceptual planteada y, con estos ejemplos, se intentará confirmar su pertinencia, al tiempo de profundizar en el mismo. Por último, a manera de conclusión, se analizará si después del análisis se ha logrado el cometido de aproximarse a una propuesta de concepto filosófico para pensar el cuerpo en la danza, uno que sea capaz de acercarse a expresar el propio acontecimiento dancístico en un contexto contemporáneo, y que al mismo tiempo, no sea “cerrado”; es decir, un concepto que no sea inmóvil, fijo o definitivo, sino abierto, siempre en construcción, en devenir, como el cuerpo mismo.

CAPÍTULO I

¿TENEMOS UN CUERPO?

“Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, a la que llamas «espíritu», un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón”

Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*.

“Tenemos un cuerpo”. Estas palabras son habituales, ¿cuántas veces no se han escuchado? Tenemos un cuerpo. Y sin embargo, esta afirmación ya parece problemática. ¿Quién lo tiene? Se podría contestar que “nosotros”. Y cada uno de “nosotros” podría decir: “Tengo un cuerpo”; entonces la pregunta anterior, respecto a quién lo tiene, se contestará ahora: *Yo*. Pero esto abre aún más interrogantes, porque, ¿Qué es *Yo*? ¿A qué se refiere esta palabra? Las respuestas parecen variadas; ya sea desde la psicología o la filosofía se ha intentado llegar a este escurridizo *Yo*. Sin embargo, si se intentara realizar una genealogía del concepto, se encontraría que no siempre se ha hablado en estos términos, es decir, no siempre ha existido el *Yo*. Como todo concepto filosófico, éste tiene una historia, un devenir, hay una metamorfosis del mismo que responde a ciertas preguntas en determinado momento. El *Yo* moderno habría tenido una fundación, y posteriormente habría entrado en crisis; así, se hablado frecuentemente de una “crítica del sujeto” en la época moderna. En efecto, aquel *Yo*, al que se le ha atribuido una existencia con un estatuto casi de inmutabilidad y una cualidad sustancial por algunos autores, se ha puesto ya en cuestión.

Volviendo a la pregunta de inicio. Se dice entonces: *Yo tengo un cuerpo*. ¿Implica esto que el cuerpo es una suerte de posesión del *Yo*, algo que éste detenta? ¿Lo anterior implica además un *mandato*, un *dominio* del *Yo* sobre su pertenencia, el cuerpo?

¿Qué sucede si se dice: “*El cuerpo tiene un Yo*”? Al parecer, la jerarquía se invierte; ¿Hay aquí también una relación de dominio, o de pertenencia? ¿O tal vez esto quiere decir que el *Yo* está en *la esfera* del cuerpo?

Se propone ahora una tercera variante: “*Soy Cuerpo*”. En ésta, ¿habría una relación de equivalencia, como una manera de decir “El Yo se dice del cuerpo”? Las tres frases parecen implicar cosas distintas: o bien el cuerpo está en el ámbito del Yo, en una posible relación de dominio (primer caso), ya sea por el contrario que el Yo esté en la esfera del cuerpo, pudiendo implicar también control de uno hacia otro (segundo caso). En estos dos primeros, los dos elementos implicados parecen ser diferentes. Si así es, ¿Cuál es la naturaleza de uno y otro? ¿Cuál su relación? El tercer caso, “Soy cuerpo”, no habría una diferencia entre Yo y cuerpo; más se podría pensar también en un cuarto caso: hablar del cuerpo como *relación de fuerzas*, en el que el Yo pensante se daría sólo *residualmente*.

Un punto central para esta discusión es saber qué se está entendiendo por “Yo” y qué por “cuerpo”, de lo contrario el sentido de las tres frases sería demasiado vago. Por consiguiente, se comenzará por estudiar la conformación de lo que se ha dado en llamar el “Yo moderno”, o la subjetividad moderna; esto proporcionará un punto de partida más concreto desde un punto de vista crítico –apoyados por las ideas de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, y Friedrich Nietzsche–, y también permitirá desarrollar la propuesta conceptual que se circunscribe, en este caso, a la danza contemporánea, y no a la de periodos históricos anteriores. Para el efecto, se proporcionarán algunos antecedentes muy puntuales para interpretar la génesis del concepto moderno del Yo.

1.1 Del Yo y la crítica al sujeto

Los antecedentes de la conformación de la subjetividad moderna se sitúan en la Edad Media europea. Los llamados “Padres de la Iglesia” intentaban dar un marco cristiano a la sociedad de entonces; por ejemplo, San Agustín buscó en la “interioridad” un centro que permitiera dar cohesión a una sociedad medieval, llamando a buscar a Dios en el alma, en el interior del hombre¹; ya los maniqueos, donatistas y priscilianistas habrían sido algunos de los principales oponentes del cristianismo en la

¹ Cfr. San Agustín. *Obras de San Agustín II. Las Confesiones*. Biblioteca de autores cristianos, Editorial La Católica, S.A. Madrid, 1974

época. Alrededor del siglo V, en su texto *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*², Marciano Capella introducirá las llamadas “Artes Liberales”. Debido en gran parte al mismo San Agustín, se renovará el papel de la retórica (parte del *Trivium*) bajo el argumento de que la verdad debía ser expresada al pueblo; pero ya que esta Verdad –la cristiana– debía ser el soporte de la oratoria, se salvaban las objeciones que recordaban a Aristóteles con relación a la sofística, convirtiéndose entonces en algo útil para la iglesia que se encontraba aún en medio del paganismo –es decir, para la conversión espiritual– en medio de un mundo convulso, al que la Iglesia debía dar un orden, llevarlo a la Verdad. La Historia tomará un nuevo rumbo, dotada de un nuevo sentido, el cristiano; para ello la intelectualidad –y el arte– jugaron un papel de suma importancia. Se adopta la enseñanza de las mencionadas Artes Liberales: el *Trivium* y el *Quadrivium*; la dialéctica se relacionaba con los filósofos, que debían reflexionar sobre las cuestiones generales, y las cuatro artes restantes, o “ciencias teóricas”, es decir, aritmética, música, geometría y astronomía las trata, por ejemplo, Casidoro, diciendo que: “El umbral de las ciencias está próximo”³. Pero será hasta la modernidad que las ciencias crucen dicho umbral. La Razón tomará el lugar preponderante y a partir de ella se producirá un nuevo tipo de subjetividad.

El inicio de la filosofía moderna puede encontrarse en René Descartes siguiendo a Oskar Kristeller, quien considera que la fundación de la filosofía moderna principia con este filósofo⁴, comenzando entonces una nueva época en la filosofía, que presupone la ciencia moderna de Kepler y Galileo como un hecho dado. Se trata ahora de basar la filosofía en el método y la materia de esta nueva ciencia. Los avances de ésta marcarían el nacimiento de una nueva racionalidad, con la cual se entendería a la naturaleza y al mismo hombre, y se expandirá también una visión mecanicista del mundo. Con Descartes, la Filosofía y la razón se vuelven autónomas; la razón juzga lo verdadero y lo conveniente, lo claro y distinto, y así mismo las matemáticas, se convierten en el modelo del saber de la filosofía. Así, Descartes afirmará que:

² Vid. Murphy, James, *San Agustín y la época de la transición (400-1050). La retórica en la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986. Pág. 56

³ Vid. *Ibíd.* Pág. 79

⁴ Vid. Kristeller, Paul Oskar. *Ocho filósofos del renacimiento italiano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970. Pág. 168

“¿Qué soy? Una cosa que piensa. ¿Y qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, entiende, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere, imagina y siente”⁵.

De esta manera, el hombre como criatura racional se convertirá en el parámetro para la objetividad; la evidencia y la certeza son ahora el punto de partida para el autoconocimiento; el “error” proviene de la voluntad que no se contiene, cuando se extiende a cosas que no se pueden entender; así, para Descartes, en el conocimiento sensorial no hay certeza absoluta. A través de la ciencia es posible replantear el concepto de hombre y su papel en el mundo y la historia; el poder de ésta se irá extendiendo a todos los ámbitos, desde la subjetividad hasta lo político; comienza entonces una reconstrucción, pues el anterior edificio del conocimiento ha sido derrumbado. El papel de Dios se reubica, al igual que el del poder terrenal; el tiempo se vivirá como lo nuevo, contrapuesto a lo antiguo, las épocas pasadas no ofrecen modelos para la modernidad, ella misma es su normatividad; entonces, el hombre se abocará a indagar cuáles son los componentes del entendimiento.

A partir de lo que Michel Foucault llama el “momento cartesiano”, es decir, cuando se antepuso el “conócete a ti mismo” (*gnothi seauton*) griego a la “inquietud de sí” (*epimeleia heautou*), se evitó la transformación del sujeto en aras de acceder a la verdad, para desembocar en el autoconocimiento como forma de conciencia, poniendo como punto de partida la “evidencia”, dejando de lado la *epimeleia heautou* griega que implicaba una actitud con respecto a sí mismo, a los otros y al mundo, como una forma de práctica de subjetividad que podía transformar al sujeto para acceder a la verdad; así:

*“En primer lugar, ese momento cartesiano recalificó filosóficamente el *gnothi seauton* (conócete a ti mismo), En efecto, y aquí las cosas son muy simples, el proceder cartesiano, en el que se lee muy explícitamente en *Las Meditaciones*, situó en el origen, en el punto de partida del rumbo filosófico, la evidencia: la evidencia tal como aparece, es decir, tal como se da, tal como se da efectivamente a la conciencia, sin ninguna duda posible, por consiguiente, el rumbo cartesiano se refiere al autoconocimiento, al menos como forma de conciencia. Además, al situar la evidencia de la existencia propia del sujeto en*

⁵ Descartes, René. *Discurso del Método, Meditaciones Metafísicas, Reglas para la Dirección del Espíritu, Principios de la Filosofía*. Editorial Porrúa. México, 2010. Pág. 67

el principio mismo del acceso al ser, era efectivamente este autoconocimiento (ya no con la forma de la prueba de la evidencia sino con la de la indubitabilidad de mi existencia como sujeto) el que hacía del “conócete a ti mismo” un acceso fundamental a la verdad”⁶.

Este preocuparse por sí mismo tuvo, según Foucault, diversos cambios a través del tiempo, como entre las primeras formas de ascetismo cristiano, relacionadas con una espiritualidad transformadora. A partir de la espiritualidad postulada, el sujeto en tanto tal, no tendría derecho o no gozaría de la capacidad de tener acceso a la verdad; será necesaria una transformación del sujeto, es decir, que se convierta en algo distinto de sí mismo para tener derecho a ella⁷. Pero en la edad moderna, el conocimiento será lo que da acceso a la verdad; a esto Foucault lo llamará el “momento cartesiano”:

“Me parece que ése es el punto en que asume su lugar y su sentido lo que llamé “el momento cartesiano”, sin querer decir en absoluto que se trata de Descartes, que él fue precisamente su inventor y el primero en hacer esto. Creo que la edad moderna de la historia de la verdad comienza a partir del momento en que lo que permite tener acceso a la verdad es el conocimiento mismo, y sólo el conocimiento”⁸.

Ya Descartes mismo dice que, siendo la voluntad más amplia y extensa que el conocimiento, ésta se extiende sin contenerse, eligiendo lo falso por lo verdadero y el mal por el bien, produciendo así el error y el pecado⁹. Se tiene entonces que, a partir de este “momento cartesiano”, el *Yo* se basa en el pensar, la verdad se finca en el conocimiento, y el error viene de la voluntad desbordada; el sujeto moderno es así *pensamiento*. En la modernidad, estas nociones se extenderán paulatinamente a todo el orbe, conformando así al sujeto moderno. Ahora bien, ¿de qué manera acontece la crisis de esta subjetividad? Habla el personaje “El Loco” de Nietzsche:

“¿A dónde ha ido Dios?, gritó, ¡yo os lo voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado —vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de beber el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos

⁶ Foucault, Michel. *La Hermenéutica del Sujeto*. Fondo de Cultura Económica. México, 2012, Pág. 33

⁷ Vid. Idem.

⁸ Ibid. Pág. 36

⁹ Vid. Descartes, René. *Meditaciones Metafísicas*, en... Pág. 85

esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia adelante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No nos sofoca el espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la noche y más noche? ¿No habrán de ser encendidas lámparas a mediodía? ¿No escuchamos aún nada del ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos aún nada de la descomposición divina? — también los dioses se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo nos consolamos los asesinos de todos los asesinos?”¹⁰

Dios ha muerto. ¿Qué quiere decir esto? La imposibilidad o ausencia de fundamento como refugio de la identidad, la inoperatividad de los antiguos valores, que ya no se realizan en la Tierra; entonces, el *sujeto* moderno aparecería en escena, tomando el lugar de Dios en el ámbito ontológico, gnoseológico, político y ético; un “yo substancial” se proyectará sobre las cosas, dividiéndose el mundo en *sujeto/objeto* —y al mismo tiempo, con la muerte de Dios, terminará el orden divino de la organización corporal; ¿un “cuerpo” divino corrompido, muerto?— modificándose así la forma de entender y vivir desde el cuerpo social hasta el organismo biológico.

Para Nietzsche, el sujeto moderno es una *ficción* —cuestión que implica ya la crítica del sujeto— al acabarse la creencia; entonces, la racionalidad absolutiza; pero la ficción aquí no es entendida como opuesta a la verdad, sino que su función es *crear* un mundo, frente a la afirmación de que no hay verdades últimas. Es posible encontrar en el linaje filosófico de Gilles Deleuze la impronta de Nietzsche; así, el filósofo francés se acerca a la problemática del sujeto moderno afirmando, en primera instancia, que todo concepto filosófico remite a cierta problemática particular, en un contexto político, social, antropológico. Los conceptos filosóficos tienen asimismo, para Deleuze, un devenir, una historia, un desplazamiento; son *creación*. Si el concepto “sujeto” debe ser desmontado por la filosofía moderna, se debe preguntar también a las cuestiones que atraviesan y configuran. Así, para este autor, más allá del Yo no estará lo impersonal,

¹⁰ Nietzsche, Friedrich. *La Ciencia Jovial. La Gaya Scienza*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela, 1985. Pág. 115

sino el individuo y sus factores, la individuación y sus campos, la individualidad y sus singularidades preindividuales; lo singular¹¹. Dice Nietzsche:

*“¡Mira ese instante! De esa puerta llamada instante parte hacia atrás un camino sin fin, y detrás de nosotros hay una eternidad. ¿Acaso no tiene que haber sucedido ya todo aquello que puede suceder?” [...] ¿No tendremos que retornar eternamente?”*¹²

Deleuze, en su libro “Diferencia y Repetición”, ahonda en la doctrina del “Eterno Retorno” nietzscheano –al que hace referencia en la cita anterior–, aquí entendido como el ser del devenir, identidad de la diferencia. El eterno retorno es una *afirmación*, no el regreso de lo mismo; la consecuencia de una diferencia originaria, pura, sintética, o voluntad de poder. Si la diferencia es el *en-sí*, la repetición en el eterno retorno es el *para-sí* de la diferencia¹³: diferencia y repetición. La repetición tiene que ver con una singularidad; al no repetirse *lo mismo*, se repite entonces *la diferencia* como tal, querer la repetición del instante como singularidad, diferencia, como si fuera siempre la primera vez: amor al destino, al instante, a lo inesperado: *amor fati*. Esto implica entonces el *olvido* que arrastra al sujeto y al objeto, y que por ende se opone a la representación. Como un sólo lanzamiento de dados se afirma el azar, el devenir y el ser del devenir; la combinación formada al caer los dados es la afirmación de la necesidad¹⁴; si se espera un resultado echando varias tiradas, se confiaría en la *causalidad* y la *finalidad*, productos de la razón, que tendrían a su vez su raíz en el *espíritu de venganza*, el *resentimiento*, anulando así el azar, la apertura al instante:

*“La repetición no es ni la permanencia del Uno como tampoco la semejanza de lo múltiple. El sujeto del eterno retorno no es lo mismo, sino lo diferente, ni lo semejante, sino lo disímil, ni el Uno, sino lo múltiple, ni la necesidad, sino el azar”*¹⁵.

Retornar así es el ser del devenir, es la repetición como diferencia; pero Nietzsche introducirá también las metáforas de “espíritu de venganza” y

¹¹ Vid. Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2002. Pág. 284

¹² Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Alianza Editorial. España, 2003. Pág. 105

¹³ Vid. Deleuze, Gilles. *Diferencia y...* Pág. 195

¹⁴ Vid. Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1986. Pág. 41

¹⁵ Deleuze, Gilles. *Diferencia y...* Pág. 195

“resentimiento”¹⁶ como nihilismo. Para Deleuze, negar la vida, despreciar la existencia, resentimiento, mala conciencia, ideal ascético, son ya formas del espíritu de venganza, el conjunto del nihilismo¹⁷; la fuerza que constituye la esencia de lo que llamamos psicología, historia, metafísica y moral. Es el elemento genealógico de *nuestro* pensamiento, el principio trascendental de *nuestro* modo de pensar; la inversión de la metafísica, el fin de la historia como historia del hombre, es lo que significa la lucha de Nietzsche contra el nihilismo y el espíritu de venganza¹⁸. El autor propone:

“Absurdo de toda metafísica en la medida en que deduce lo incondicionado de lo condicionado”.

“Forma parte de la naturaleza de pensamiento: que piensa, que se inventa lo incondicionado como condicionado: lo mismo que piensa, se inventa al “yo” como pluralidad de sus procesos: el pensamiento mide el mundo según medidas establecidas por él mismo: con sus ficciones esenciales, como lo “incondicionado”, “medios y fines”, cosas, “substancias”, como leyes lógicas, como números y figuras”.

“No habría nada que pudiera llamarse conocimiento si primero el pensamiento no hubiera transformado de tal modo el mundo en “cosas”, en lo idéntico a sí mismo”.

“Sólo en virtud del pensamiento existe la no-verdad”¹⁹.

De esta manera, el Yo sería entonces una ficción lógica, regulativa, un esquema operativo, una construcción de la razón, puesto que para Nietzsche, en el pensar lógico, los nuevos pensamientos son consecuencia también de pensamientos; esto implica ya un esquema meramente formal, un aparato de filtración con que se falsifica en el mismo pensar el acaecer efectivo y múltiple, con el objeto de que el pensar sea comprensible, observable y comunicable mediante signos.

Ahora bien, para Deleuze, la univocidad del pensamiento plantea un vínculo con aquello que no se encuentra determinado por ninguna otra cosa, lo indeterminado, de

¹⁶ Vid. Nietzsche, Friedrich. *Así habló...* Pp. 68-69

¹⁷ Vid. Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la...* Pág. 53

¹⁸ Vid. *Ibid.* Pág. 54

¹⁹ Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos (1882-1885) Volumen III.* Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.) Madrid, 2010. Pág. 239

forma restringida, parcial, es decir, determinándolo; de esta manera, el “Yo”, como construcción, hace coherente para nosotros el mundo, pero a costa de falsear a este último. Pero no es lo mismo saber que se le falsea, saber que este “Yo” es una ficción lógica, haciendo de él una ilusión afirmativa, que creer que efectivamente la “realidad” es como lo dicta y juzga el pensamiento, que el “Yo” es algo sustancial, convirtiéndose así en una ficción negativa, un engaño; así para Nietzsche, la metafísica es igualmente, como producto del pensamiento, un falseamiento de la complejidad de la existencia, a la vez que un resentimiento contra la vida. De esta manera, se apunta ya un descentramiento del sujeto como instancia universal.

1.2. Del cuerpo y las fuerzas

Se inició el capítulo con la pregunta acerca del “nosotros” de la pregunta ¿Tenemos un cuerpo?; ahora se continuará con la otra parte: el cuerpo. ¿Qué es un cuerpo? Parecería también clara la respuesta: todo lo material es corpóreo, ocupa un lugar en el espacio; se puede incluso hablar de otras propiedades de los cuerpos, como extensión, densidad y cantidad. Ya Descartes definía cuerpo como todo aquello que puede ser terminado por una figura y que puede ser comprendido en algún lugar; que llena un espacio de tal manera que otro cuerpo quede excluido de ese espacio, y además que puede ser sentido mediante el tacto, la vista, el oído, el gusto y el olfato²⁰.

Pareciera aquí estar en un nivel demasiado general, pues la afirmación “Tengo un cuerpo” se refiere a un ser corpóreo particular: el del ser humano; es él quien puede hacer esta afirmación; entonces, se responderá: es un cuerpo con propiedades como extensión espacial, densidad, compuesta de órganos, dotado de *vida*. Se tienen por supuesto otros cuerpos con estas características en el reino animal, pero este ser vivo, el ser humano, tiene la capacidad –como el raciocinio, entre otras–, de tener *experiencias*. Se puede hablar de ellas en el campo del conocimiento; así, por ejemplo, el conocimiento científico no se limitaría a describir la experiencia sino que la

²⁰Vid. Descartes, René, “*Meditaciones Metafísicas*” en... Pág. 66

racionalizaría²¹; sin embargo, el mismo arte –que es el campo de interés de este trabajo– es también un modo de pensamiento, pero uno sin *imagen*²²: ¿Cómo pensar la experiencia en este caso? ¿Cabe considerarla de manera que no sea la de adecuarla a la razón o al juicio de una conciencia legisladora, es decir, una que juzga en función de un cuerpo *ordenado*, un organismo meramente funcional? ¿Un juicio en este sentido no respondería a una organización taxonómica de la percepción? ¿No se suprime así la potencia intempestiva de la sensación, es decir, el abrirse al acontecimiento? ¿No es esto la imposibilidad de intentar otra manera de pensar, pues no son precisamente las experiencias las que dan de que pensar, es decir, lo *ex* de la experiencia o la *actualidad* de la sensación? Sin imagen, sin representación, sin interpretación, todo esto implica un alejarse de la subjetividad, de un sujeto/objeto, de la imitación, de una *imagen* dogmática de la sensación; entonces se hablaría aquí en términos de procesos de *experimentación* o protocolos de experiencia que implican ya el pensamiento como creación.

El cuerpo se mueve. Se pueden explicar fisiológicamente los mecanismos, pero, más allá del cómo, ¿por qué nos movemos? O mejor: ¿Qué nos mueve? Se puede decir que en el cuerpo se manifiestan fuerzas. ¿Qué sucede, por ejemplo, durante un temblor de tierra? Fuerzas tectónicas actúan sobre una masa de tierra, moviéndolas; del cuerpo humano se podría decir algo similar: *fuerzas terrestres, intensivas*, actúan. Para hablar del cuerpo y las fuerzas, se tomará como punto de partida lo planteado por Deleuze acerca del Ser: éste aquí, es tomado como multiplicidad, carente de centro, es decir, alejado de un Yo, de un Sujeto, o de una Idea invariable según el modelo de raíz platónica:

“En efecto, lo esencial de la univocidad no es que el Ser se diga en un único y mismo sentido, sino que se diga, en un único y mismo sentido, de todas sus diferencias individuantes o modalidades intrínsecas. El Ser es el mismo para todas esas modalidades, pero esas modalidades no son las mismas. Es

²¹ Vid. Bunge, Mario. *La Ciencia. Su método y su filosofía*. Editorial Nueva Imagen, México, D.F. 2012. Pág. 18

²² Para Deleuze, el pensamiento se produce a partir de una *“imagen del pensamiento”* o un campo de posibilidades; en la filosofía occidental, prevalecería lo que llama imagen *dogmática* del pensamiento, que tendría como fundamento lo “verdadero”. Un pensamiento alejado de la búsqueda de una verdad anterior o preexistente que frenaría su potencia, supone el pensar como creación: pensamiento *sin imagen*, es decir, poner en movimiento el pensamiento siendo afectados por el *afuera* de la representación. Vid. Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2002. pp. 201-213

<<igual>> para todas, pero ellas mismas no son iguales. Se dice en un solo sentido de todas, pero ellas mismas pero ellas mismas no tienen el mismo sentido”²³.

Así, potencias singulares distintas confluyen en un todo, estableciendo la diferencia en lo inmanente, en oposición a la identidad; afirmaciones estas que permiten también postular un cuerpo sin Verdad, definido más bien por cambios de intensidad de las potencias de que está compuesto. Ya Antonín Artaud propugnaba por un “Cuerpo sin Órganos” (CsO), una guerra contra los órganos para terminar con el juicio de Dios –o el cuerpo entendido como efecto del orden–. Artaud lanza la ironía:

*“Porque hay que producir, hay que, por todos
los medios de la actividad viable, reemplazar
la naturaleza dondequiera que pueda ser reemplazada,
hay que encontrar un campo mayor para
la inercia humana,
es preciso que el obrero tenga de qué ocuparse,
es preciso que se creen nuevos campos de actividad”²⁴.*

Y más adelante:

*“El hombre está enfermo porque está mal
construido.
Átenme si quieren,
pero tenemos que desnudar al hombre
para rasparle ese microbio que lo pica
mortalmente
dios
y con dios*

²³ Ibid. Pág. 72

²⁴ Artaud, Antonín. *Para terminar con el juicio de Dios*. Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1975. Pág. 12

sus órganos
porque no hay nada más inútil que un órgano.
Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin
órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos
y lo habrán devuelto a
su verdadera libertad.
Entonces podrán enseñarle a danzar al revés
como en el delirio de los bailes populares
y ese revés será
su verdadero lugar”²⁵.

Para Deleuze, el CsO sería lo improductivo, o más bien, la identidad del producir y del producto; no una *imagen* del cuerpo²⁶, sino un “huevo” –una analogía que se refiere a un huevo en donde los órganos aún no se encuentran formados como tales–. El CsO está atravesado por ejes y umbrales, gradientes que señalan las mutaciones y acontecimientos que se desarrollan en él²⁷. Al CsO lo definen cambios de intensidad de las potencias de que está compuesto; hay así entonces un campo pre-subjetivo y pre-individual²⁸. Una lógica de la experiencia es la dinámica del CsO; un caos activo, deseo en estado puro, intensidades, fuerzas, flujos; lo inconsciente de lo corporal. El sujeto sería aquí entonces un producto residual, un apéndice al lado de la máquina, en devenir constante sin ocupar el centro, sino la orilla²⁹.

Se habla de intensidades, de deseo en estado puro, de un campo pre-subjetivo, en donde imperaría una lógica de la experiencia, que el concepto de CsO ayuda a

²⁵ Ibid. Pág. 31

²⁶ Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España, 2004. Pág. 17

²⁷ Vid. Ibid. Pág. 27

²⁸ Rastreando en los linajes filosóficos de Deleuze los elementos conceptuales que le permitirán hablar de un “campo pre-subjetivo”, encontramos en su texto *“Empirismo y subjetividad”*, -en el que estudia la filosofía de David Hume-, la afirmación de que lo dado no está dado a un sujeto, sino que *el sujeto se constituye en lo dado*; y lo dado será aquí “el movimiento, el cambio, sin identidad ni ley”- es decir, un campo pre-subjetivo, virtual-; una organización del organismo vendría en un segundo momento, cuando una forma de subjetivación se constituya, y tal organización dependerá de los principios mismos del propio sujeto. Vid. Deleuze, Gilles. *Empirismo y subjetividad. Las bases filosóficas del anti-Edipo*. Granica Editor, S.A. Barcelona, 1977. Pág. 93.

²⁹ Vid. Gilles, Deleuze; Guattari, Félix. *El Anti-edipo...* Pág. 28

establecer como puntos de partida³⁰: el cuerpo considerado sólo como flujo, diferencias de intensidad. De esta manera, los organismos serán inmanentes al CsO que es no consciente, pero que es contemporáneo a nuestra organización.

Sobre estas bases, y alejándose de la noción de cuerpo como mero organismo, se dice entonces que *un cuerpo se configura por la relación de fuerzas*. ¿De qué fuerzas se habla?; siguiendo a Nietzsche en la interpretación de Deleuze, las fuerzas son de dos tipos de pares relacionados: *activas y reactivas*, y *dominantes y dominadas*. Un cuerpo estaría definido, entonces, por la relación de estas fuerzas; el azar sería la esencia de la fuerza, es decir, la relación de una fuerza con otra. Las fuerzas dominantes o superiores serían las llamadas activas, y las inferiores o dominadas, las reactivas:

“Activo y reactivo designan las cualidades originales de la fuerza, pero afirmativo y negativo designan las cualidades primordiales de la voluntad de poder”³¹.

Por un lado, las inferiores o reactivas aseguran las funciones, las condiciones de vida, las tareas de conservación, de adaptación y de utilidad, los mecanismos y finalidades; por otro, las activas tienden al poder: crean formas explotando las circunstancias, se apropian, dominan, imponen formas. Así, en la interpretación de Deleuze, las fuerzas reactivas constituyen el pensamiento moderno, pues éste tiende a buscar una nivelación, una igualdad, un equilibrio, como lo ejemplifica la tendencia a la nivelación de las fuerzas que supone la ciencia moderna; una interpretación de las fuerzas por el lado débil, dominado, reactivo.

Pero la relación entre las fuerzas es más compleja, pues una puede devenir la otra; en efecto, las fuerzas activas pueden devenir reactivas al separar la fuerza activa de lo que ésta puede; no habría aquí armonía ni síntesis dialéctica. ¿Cuáles son las figuras del triunfo de las fuerzas reactivas? Resentimiento, mala conciencia, ideal ascético, culpa. ¿Por qué triunfan las fuerzas reactivas? Por la *voluntad nihilista*, es decir, una hostilidad hacia la vida. La *voluntad de poder* es el elemento diferencial de las fuerzas que implica el azar; es el elemento genealógico de la fuerza³². Así mismo, un contenido

³⁰ Ya que nosotros no afirmamos que el Cuerpo Momentum sea un CsO, ya que esto sería suicida, autodestructivo, sino que se trata más bien de un límite, creación de nuevas conexiones, de novedades sin confundirse con el caos, actualizando la potencia.

³¹ Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la...* Pág. 79

³² Vid. Ibid. Pág. 73

de conciencia es también una relación de fuerzas, lo mismo que los fenómenos y los cuerpos:

“Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación: por eso el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más <<sorprendente>>, mucho más sorprendente que la conciencia y el espíritu. Pero el azar, relación de la fuerza con la fuerza, es también la esencia de la fuerza [...] El cuerpo es un fenómeno múltiple; al estar compuesto por una pluralidad de fuerzas irreductibles; su unidad es la de un fenómeno múltiple, <<unidad de dominación>>”³³.

Se afirma que el cuerpo, a partir de lo expresado anteriormente, es capaz de transformarse de acuerdo a las fuerzas actuantes, de devenir; dejar de ser algo fijo, definido de antemano, unívoco, brindando nuevas posibilidades a través de la apertura a la experimentación. A través de las intensidades, una cualidad se puede transformar en otra, las intensidades circulan, liberan potencias al dividirse, creándose así un plano abierto de multiplicidades intensivas, abriendo líneas de fuga, vectores, que a su vez conllevan una resistencia a un solo *modo de ser* del cuerpo, a un orden; se habla aquí entonces del cuerpo como *potencia intensiva*.

Lo que Deleuze y Guattari llaman “máquina capitalista” –que también son los sistemas socialistas reales– actúa sobre cuerpos. La máquina técnica aquí es un caso de *maquinismo*³⁴; lo “maquínico” es una forma de complejidad, un ensamblaje de elementos heterogéneos, ya sean sociales, corporales, tecnológicos, etc., que se puede encarnar tanto en conjuntos sociales como en máquinas de creación estéticas, económicas, teóricas, científicas, etc. –incluso el cuerpo mismo sería una máquina, en este sentido–. Así, el capitalismo no es visto aquí como un modo de producción, sino un conjunto de dispositivos; la máquina capitalista decodifica y *desterritorializa* flujos³⁵.

³³ Ibid. Pág. 61

³⁴ Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *El Anti-Edipo...* Pág 11

³⁵ Vid. Ibid. Pág. 39

El capital es el CsO del capitalista: sustancia fluida y petrificada o flujo del dinero que produce plusvalía, decodificando anteriores códigos, *territorializándolos* en su provecho: el CsO capitalista se auto reproduce. En esta máquina, el deseo es ya *representación* de un objeto de deseo: mercancía, deseo codificado.

Así, el cuerpo como potencia intensiva, en una lógica de experimentación, y el deseo no como una “falta”, sino como fuerza creadora, productiva, activa, flujo, deseo que *desea*, es una singularidad deseante transformada en una “máquina deseante”³⁶, no atada o esclavizada a representaciones de objetos de deseo o a pulsiones *molares* o totalizantes; todo esto implica ya una *resistencia*, línea de fuga de la máquina capitalista. Si pensamos en términos de conservación, moralidad, culpa, las fuerzas reactivas son las que predominan; en este sentido, el capitalismo, la religión y el estado, serían agentes que necesitarían precisamente de estas fuerzas reactivas para su autoconservación. La máquina capitalista organiza la producción deseante, volviéndola “molar”, un estándar mayoritario; se codifica en objetos, es ya representación y también modo de sujeción, buscando un equilibrio, una estabilidad, condiciones favorables para la auto reproducción de dicha máquina.

En este sentido, Foucault piensa el *biopoder*, en el cual el poder –siempre entendido como una relación de fuerzas y no simplemente como una forma estatal–, se ejerce sobre cuerpos concretos mediante determinadas acciones. El *biopoder* administra la vida: intervenciones, controles reguladores, técnicas para lograr la sujeción de los cuerpos, control, clasificación, vigilancia, domesticación del cuerpo, ya sea en el ámbito de la sexualidad, la división del trabajo o de alumno-maestro, en la familia, el ejército, etc. Esta “fabricación” de cuerpos da como resultado *el individuo*, producto de técnicas disciplinarias. Haciendo costumbre la disciplina, el sujeto reproduce y ejerce este poder sobre sí mismo y por él mismo, replicándola en su entorno, reduciendo el poder del cuerpo como fuerza política y maximizándolo como fuerza económica, favoreciendo la obediencia; una política de coerciones, que manipula los gestos, el comportamiento, desarticulando el cuerpo y recomponiéndolo, disociando su poder; así:

³⁶ Para Deleuze, la *máquina deseante* es un sistema de producción de deseo; en ella, todo es flujo y corte: leche, esperma, heces, etc.; máquinas-órganos, máquinas-fuentes se acoplan, empalman, permitiendo o cortando los flujos; de esta manera, la energía libidinal se transmitiría mediante los órganos: “Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada”. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *El Anti-Edipo...* Pág. 12

“De una parte, hace de este poder una "aptitud", una "capacidad" que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. Si la explotación económica separa la fuerza y el producto del trabajo, digamos que la coerción disciplinaria establece en el cuerpo el vínculo de coacción entre una aptitud aumentada y una dominación acrecentada”³⁷.

De esta manera, el control social se ejerce primordialmente sobre lo corporal, lo biológico: una política de coerciones. En efecto, la economía, la biología y la ciencia política, siguiendo el paradigma de las ciencias naturales, producen teorías que moldean la existencia misma, que perpetúan el sistema capitalista, establecen lineamientos, conductas “propias”, formas de vivir, de relacionarse, delimitando lo que debe ser y lo que no, lo normal y lo anormal, lo prohibido y lo permitido. En la *biopolítica*, como una técnica de poder, lo biológico se asocia con las estrategias del poder político: con la aparición de la estadística y la “población” se crean instrumentos que permiten el control. El conjunto de elementos materiales y técnicas sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y saber que cercan los cuerpos humanos, dominándolos, convirtiéndolos en objetos de saber³⁸, en fuerza útil. En efecto, la necesidad se convierte en instrumento político, favoreciendo un sistema de sujeción; una tecnología política del cuerpo, en la que no necesariamente se recurre al terror o a la violencia sino que se manifiesta en una red de relaciones sociales no unívocas ni estables. Los sujetos cognoscentes, los objetos de conocimiento, las modalidades del conocimiento, la segregación y la jerarquización social son algunos efectos del *poder-saber*.

Ahora bien, para Deleuze, la “sociedad disciplinaria” descrita por Foucault ha mutado en una “sociedad del control”, es decir, ha cambiado el modo de operar del poder: competencia entre los trabajadores en la empresa en lugar de la disciplina en la fábrica, la deuda sustituyendo al encierro, la cifra de una materia “*dividual*”

³⁷ Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores. Buenos Aires, Argentina, 2002. Pág. 126

³⁸ Para Foucault, el poder-saber en la *biopolítica* es un agente de transformación y control de la vida. Así, Foucault declara que: “*Si se puede denominar "biohistoria" a las presiones mediante las cuales los movimientos de la vida y los procesos de la historia se interfieren mutuamente, habría que hablar de "biopolítica" para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana*”. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La Voluntad de saber*. Siglo XXI editores, S.A de C.V. México, 1998. Pág. 85

reemplazando al cuerpo individual o numérico, comprar acciones en lugar de materias primas, las “masas” tomadas ahora como “datos”, las nuevas tecnologías permitiendo una mayor vigilancia; a mayor visibilidad, mayor posibilidad de control; en los espacios más personales como las casas a través de los ordenadores o la televisión, en las calles, en las empresas, todo esto implica esta nueva de sociedad de control; producción de temores que permiten poner en marcha o legitimar diversos dispositivos para hacerles frente.

“Guerra contra el terrorismo”, narcotráfico, delincuencia, crisis económicas “provenientes del exterior” que amenazan, inmigrantes ilegales o legales que “ponen en riesgo la cultura de una nación”, son algunos ejemplos de discursos que tienen como efecto infundir miedo para controlar, para poner en marcha mecanismos que la gente alaba, pide, sin una coerción palmaria. Por otro lado, mientras más visible se es, mayor es la posibilidad de control: tarjetas de crédito y páginas de internet visitadas, dejan huellas que permiten identificar patrones de consumo utilizables por las empresas, o datos que pueden ser utilizados por los gobiernos. ¿Qué sucede en este caso con el cuerpo, es decir, en la sociedad de control? Las fuerzas reactivas dominan; el miedo pone en marcha la tendencia a la auto conservación; el deseo en la máquina capitalista es codificado como mercancía, y esto provoca que, al consumir cada vez más, se utilicen también más los medios electrónicos para el control o dominio, siendo más fácil seguir el rastro de las transacciones, hábitos de consumo, etc.

Al mismo tiempo, las nuevas tecnologías producen otras formas de subjetividad, se incorporan nuevos saberes, las formas de interacción entre los cuerpos son relativizadas; otras maneras de exclusión social aparecen al surgir nuevas formas de saber, pero al mismo tiempo se abren nuevas posibilidades. Por ejemplo, en el espacio “virtual”, ¿se está frente a una subjetividad “colegiada”? ¿Hay en esta situación una colectivización del saber, un “rizoma”? Frente a la posibilidad de que lo anterior se transforme en control, un devenir Cuerpo *Momentum* es ya un resistir, una apertura de líneas de fuga. La coreografía –elemento que se analizará después–, es también *estrategia*: una “máquina de guerra”, no en el sentido de un ejercicio de la violencia, sino como la puesta en práctica de tácticas que permitan la resistencia. Asimismo, las tecnologías actuales permiten otras formas de creación; un ejemplo de esto es el empleo de programas computacionales para elaborar coreografías, como se verá más adelante en el caso de Merce Cunningham.

Así entonces, concebir un cuerpo como relación de fuerzas invita a ir más allá del cuerpo biológico, de una organización funcional. El cuerpo como inervación de fuerzas capaces de hacer devenir, afirmar la diferencia, resistir, y el deseo como voluntad de poder, fuerza creadora, son capaces de abrir otras posibilidades de habitar, de relacionarse, de vivir. Si como lo plantea Foucault, se piensa en términos de microfísica del poder, y, como él mismo afirma, donde hay poder existe también la posibilidad de resistencia al poder³⁹, se pensaría entonces en una resistencia a través de la experimentación, de la creación, de la creatividad propia de las fuerzas activas, de prácticas de sí, del movimiento que le es inherente, de una voluntad de poder afirmativa. Devenir Cuerpo *Momentum* implica entonces una autoconfiguración del cuerpo por medio de la experimentación, pero que también implica a *lo otro*; fuerzas que se encuentran, se imbrican: *cuerpos intensivos*, abiertos, es lo que hay en la danza.

El cuerpo intensivo y sus reconfiguraciones implican un devenir abierto a procesos de subjetivación a partir de la experimentación, teniendo como *efecto* un “sujeto”, susceptible de transformación, plástico, y en las gradaciones, a partir de prácticas creativas, éste se puede *con-formar* de diversas maneras; se crea y re- recrea. Esto conlleva también una resistencia a la *biopolítica*, al control, puesto que la danza es también una praxis política que implica un *ethos*, y que resiste intrínsecamente al *biopoder*.

³⁹ Para Foucault, la resistencia está implicada dentro de las mismas relaciones de poder. A respecto, el pensador menciona lo siguiente: “Donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder. ¿Hay que decir que se está necesariamente “en” el poder, que no es posible “escapar” de él, que no hay, en relación con él, exterior absoluto, puesto que se estaría infaltablemente sometido a la ley? ¿O que, siendo la historia la astucia de la razón, el poder sería la astucia de la historia —el que siempre gana? Eso sería desconocer el carácter estrictamente relacional de las relaciones de poder. No pueden existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia: éstos desempeñan, en las relaciones de poder, el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión”. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. México, 1998. Pág. 57

CAPÍTULO II

EL CUERPO EN LA DANZA EN GENERAL. (DISTINCIÓN ENTRE CUERPO CARTESIANO Y CUERPO MOMENTUM)

“Nunca encontraremos el sentido de algo (fenómeno humano, biológico o incluso físico), si no sabemos cuál es la fuerza que se apropia de la cosa, que la explota, que se apodera de ella o se expresa en ella”

Gilles Deleuze. *Nietzsche y la Filosofía*

2.1. El Cuerpo Cartesiano

Se mencionó anteriormente que se diferenciaría el concepto “Cuerpo Cartesiano” de “Cuerpo *Momentum*”. Antes de hablar de este último, se desarrollará el primero, explicando en qué consiste y en qué sentido se empleará. A partir de lo que Michel Foucault llama “momento cartesiano”, y de la misma manera en que este autor explica que no se refiere exclusivamente a Descartes, sino a un determinado momento en la historia que comparte ciertas ideas que significaron un quiebre en la manera de abordar la subjetividad, el concepto propuesto no hará alusión exclusivamente a las ideas cartesianas –aunque por supuesto lo implican–, sino a suponer una dualidad y jerarquía en el ser humano, en la que la *ratio* se encontraría en un nivel superior en importancia con respecto al cuerpo, consideración que se extiende hasta nuestros días. Es considerar que se es un organismo, un significado y un significante, un sujeto de enunciación: los tres estratos que ciñen. Siguiendo a Deleuze y Guattari, en su texto “Mil Mesetas”:

“Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. La superficie de organismo, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o de sujeción. Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás significante y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario,

serás un desviado— Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado —de lo contrario, sólo serás un vagabundo”⁴⁰.

Basados en las anteriores afirmaciones, se ejemplificarán tomando a cualquier persona en la época actual en situaciones cotidianas. Se ha clasificado a los movimientos del cuerpo en locomotores (como caminar, correr, etc.), automáticos (la respiración, los movimientos del corazón), manipulativos (atrapar, empujar, lanzar, etc.), reflejos (bostezos, estornudos, hipo, etc.), mientras que otros responden a hábitos o convenciones sociales; éstos son enseñados, aprendidos, repetidos, y varían dependiendo de la época, la cultura o de la región del mundo.

Si se considera en cierto momento o lugar que, por ejemplo, no es adecuado sentarse en cierta forma al momento de ingerir los alimentos, en otro lugar se enseñará a comer en cuclillas; para algunas sociedades será una falta de respeto bostezar en una clase, eructar mientras se ingieren los alimentos, etc. Así, el cuerpo sería un *significante* que apunta a un *significado* estable en cierto momento y lugar; una “expresión comunicante” teniendo aparentemente al sujeto como condición. En la escuela, los niños aprenden a comportarse de cierta manera, evitando cierta clase de movimientos que se considera los distraerán, pretendiendo enfocar su energía y atención en los cuadernos o computadoras, mientras que existen horarios para acondicionar el cuerpo, considerando que éste debe simplemente estar “en forma” para ser *productivo*: un organismo funcional, dejándose de lado la capacidad *experimental* del cuerpo; esto último se reserva únicamente para momentos especiales, como alguna clase de danza, si es que la hay.

Se establecen redes de significación alrededor del núcleo central de la representación: la actitud que *debe* tener el cuerpo de alguien al asistir a un funeral, los saludos, reverencias, maneras de sentarse, de caminar, y todo tipo de convenciones corporales o normas de comportamiento serán estabilizadas, legitimadas y enseñadas, aprendidas, repetidas y corregidas, so pena de ser patologizado si no se inserta en el orden o se somete al control. En las oficinas se trata de que el cuerpo pase desapercibido para que no distraiga de la labor productiva; debe seguir la etiqueta, la

⁴⁰ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-Textos. España, 2004.*
Pág. 164

norma, una moral disfrazada de “ética institucional”: el cuerpo debe ser únicamente funcional para la producción. Se invisibiliza a las personas con alguna discapacidad física o malformación: a lo “anormal”. El ritmo de las ciudades modernas no puede esperar a la lentitud del cuerpo de los ancianos, mismos que son relegados, “borrados”, o se convierten en una carga. Las personas que practican una sexualidad no apegada a la dicotomía hombre-mujer serán insultadas, segregadas, psicologizadas o ridiculizadas al moverse de una manera considerada “distinta”, “amanerada”, no apegada al estándar mayoritario. Se juzga al cuerpo, se domestica, se anula su diversidad o se integra a un orden, considerándolo un *objeto*, un significante a partir de un *sujeto* de enunciación o de un Yo pensante; el cuerpo será así entonces una máquina, pero al servicio del espíritu.

En este sentido, la misma sociedad tecno-industrial alienta la idea de que el conocimiento es lo más importante, priorizando el pensamiento lógico-representativo y la racionalidad económica (recuérdese la importancia que se le ha dado actualmente al término “*sociedad de la información y del conocimiento*” o también a la “*educación por competencias*”). Se alimenta al organismo como se aceitaría un objeto para su mejor funcionamiento en vistas a un fin determinado, productivo; en una situación casi esquizofrénica, se fomentan hábitos de consumo de productos supuestamente alimenticios que enferman a los cuerpos, al tiempo que se propagan estereotipos físicos considerados ideales a los que habría que aspirar, convirtiendo así al cuerpo en un medio de diferenciación. El *biopoder*, como se mencionó en el capítulo anterior, implica un poder sobre los cuerpos, que se extiende a todos los ámbitos: el cuerpo está controlado desde en una iglesia, en la escuela, en la calle, al interior de la casa, en el trabajo, en el ejército, reducido meramente a objeto útil, mientras que el sujeto es ya un punto de anclaje, atadura, sujeción a lo establecido y producido por ello. Para este trabajo, estos serán distintos elementos que ayudarán a configurar la operación de un “Cuerpo Cartesiano”. Retomando a Descartes:

“Y aun cuando tengo un cuerpo al cual estoy estrechamente unido, como por una parte poseo una clara y distinta idea de mí mismo, en tanto soy solamente una cosa que piensa y carece de extensión, y por otra tengo una idea distinta del cuerpo en tanto es solamente una cosa extensa y que no piensa, es evidente que

yo, mi alma, por la cual soy lo que soy, es completa y verdaderamente distinta de mi cuerpo, y puede ser o existir sin él”⁴¹.

De esta manera, a partir del Yo racional implicado en el *Cogito ergo Sum* cartesiano, se define lo que es y no es el cuerpo. El Yo, acto pensante, produce la concepción de un sujeto des-encarnado, incorpóreo; las ideas claras y distintas sólo son posibles en la *res cogitans*⁴², y siendo que, en el alma, el cuerpo es una idea clara y distinta como no-pensante y extensa, y que el Yo, alma, puede existir sin él, resulta esto entonces en la primacía de la razón, lo espiritual en nosotros, el alma, sobre lo corpóreo; el ser humano como sujeto: pensamiento⁴³.

Suponiendo que la sustancia pensante, que pertenece a un orden distinto al del cuerpo, y que en tal virtud no tendría la característica de pensar, entonces el movimiento pertenecería a lo corporal, entendido como materia. El organismo tendría entonces la característica del movimiento, la de realizar acciones por sí mismo; la concatenación del movimiento sería mecánico y se supeditaría a los músculos, y estos a su vez dependerían de los nervios que parten del cerebro, transportando “espíritus”, un viento o sutil aire –aunque el *principio* o causa general del movimiento será la *verdadera* sustancia, espiritual, infinita: Dios–⁴⁴.

El calor del corazón excitaría a estos espíritus, que se encontrarían en la sangre, introduciéndose al cerebro, que a su vez los enviaría a través de los nervios a los músculos, que se contraen o se distienden⁴⁵. Sin embargo, la razón podría en determinado caso intervenir en los movimientos; así:

“Finalmente, cuando esta máquina posea un alma racional, estará localizada en el cerebro y su función será comparable a la del fontanero, que debe

⁴¹ Descartes, René, “*Meditaciones Metafísicas*” en... Pág. 96

⁴² Vid. Ibid. Pág.61

⁴³ Ya Deleuze señala que Descartes parte de ciertos presupuestos implícitos, como que sabemos sin conceptos qué significa yo, pensar y ser: “*Al presentar al Cogito como una definición pretende pues conjurar todos los presupuestos objetivos que pesan sobre los procedimientos que actúan por medio del género y la diferencia. Sin embargo, es evidente que no escapa a presupuestos de otra naturaleza, subjetivos o implícitos, es decir, envueltos en un sentimiento en vez de estarlo en un concepto: se supone que cada uno sabe sin concepto lo que significa yo (moi), pensar, ser. El yo (moi) puro del Yo (pienso) no es pues una apariencia de comienzo más que por el hecho de haber remitido todos sus presupuestos al yo empírico*”. Deleuze, Gilles. *Diferencia y ...* Pág. 201

⁴⁴ Vid. Descartes, René. *Extractos de las Cartas de Descartes* en Renato Descartes, *Obras Completas*. Casa editorial Garnier hermanos, París 1921. Pág. 383

⁴⁵ Vid. Descartes, René. *Tratado de las Pasiones del Alma y cartas sobre la psicología afectiva*. Ediciones Coyoacán, México, 2009. Pág. 30

permanecer ante los registros donde se reúnen todos los tubos de estas máquinas, si desea provocar, impedir o modificar en cierto modo sus movimientos”⁴⁶.

¿Cómo es posible que se comuniquen sustancias distintas, es decir, cuerpo y alma? Se conoce de sobra la respuesta de Descartes: a través de la glándula pineal, “*el asiento del alma*”⁴⁷.

Se resumir lo postulado por Descartes al respecto de manera siguiente: 1. El cuerpo no piensa; 2. Los pensamientos pertenecen al alma; 3. El calor y los movimientos pertenecen al cuerpo; 4. El calor del corazón es el principio corporal del movimiento de los miembros; 5. El alma racional puede modificar, impedir o provocar los movimientos; 6. El alma tiene su sede en la glándula pineal; 7. Ésta irradia a los espíritus; 8. Si estos últimos son abundantes –en el ser humano– provocarán bondad, generosidad y amor. Si sus partes son más fuertes y gruesas, provocarán confianza y valentía. Si existe igualdad en cuanto a su fuerza y grosor, producirán constancia. Si tienen mayor agitación, provocarán deseo, viveza y diligencia. Si muestran agitación similar, tranquilidad de espíritu. Si carecen de estas cualidades, provocarán maldad, timidez, inconstancia, lentitud e inquietud; 9. Un alma “baja” se deja llevar por sus pasiones; y 10. En un alma grande, la razón hace que las pasiones contribuyan a la felicidad. Se tiene así, con esto, un *orden del cuerpo*, que por ende sentiría ordenadamente.

Para Descartes, la naturaleza humana –o humores– se define en función de las características de los “espíritus” (del latín *spiritus*, soplo de aire). ¿De qué índole son estos últimos? Para este pensador, los espíritus animales son porciones sutiles y animadas de la sangre, o como “vientos sutiles o llamas vivas y puras”⁴⁸. Ellos serían captados por la glándula pineal y transmitidos al alma, permitiéndole así actuar sobre el cuerpo.

La división alma-cuerpo trae consigo diversas problemáticas, además de las ya expuestas al inicio de esta sección. Por un lado, las representaciones que se hace el pensamiento tendrían ya que suponer el cuerpo, puesto que sin el cerebro –que forma

⁴⁶ Descartes, René. *Tratado del Hombre*. Editora Nacional. Clásicos para una Biblioteca Contemporánea. Trad. Guillermo Quintás. Madrid, 1980. Pág. 63

⁴⁷ Vid. Descartes, René. *Tratado de las...* Pág. 164

⁴⁸ Vid. Descartes, René. *Tratado del...* Pág. 60

parte de aquél—, ¿en dónde y cómo se efectuarían las representaciones? El sujeto debe ya estar “corporizado”, es decir, no habría sujeto sin el cuerpo. También, si Dios, como la *verdadera* sustancia según Descartes, es causa última de la extensión y del pensamiento, estos últimos serían en todo caso atributos, pero ya hipostasiados por el pensador.

Ahora bien, Descartes indica cuáles serían las funciones del alma; a ella se atribuyen los pensamientos, que se dividirían en dos clases: *acciones*, que son voliciones que proceden del alma, y *pasiones* del alma, que son las percepciones o conocimientos recibidos de cosas que son representaciones⁴⁹. Las voliciones serían también de dos tipos: las primeras, acciones del alma que terminan en ella; las segundas, acciones que terminan en nuestro cuerpo⁵⁰. Del mismo modo, las percepciones también se dividirían en dos: unas serían causadas por el alma (percepciones de nuestras voliciones, imaginaciones u otros pensamientos que dependen de ella), y otras por el cuerpo, que dependen de los nervios (apetitos naturales, calor, dolor, hambre, sed, y otras afecciones que se sienten en los miembros)⁵¹.

Como se ha apuntado, Descartes distingue entre las almas fuertes y las débiles, pero ahora añade un componente moral: no divide el alma en partes, sino que afirma que la razón por la cual se supone comúnmente esto proviene de no distinguir adecuadamente entre las funciones del cuerpo y las del alma. De este modo, habría un combate entre los dos, dependiendo esto de hacia dónde se impulse la glándula pineal; ya sea hacia el lado del alma, o bien hacia los espíritus animales⁵². El componente moral es introducido por Descartes al hablar de las “propias armas”, que son, según el mismo, los juicios acerca del bien y el mal; en efecto, un alma fuerte es la voluntad que se somete al entendimiento cuando ésta, la voluntad, obedece a quien “propone” lo bueno y verdadero (el entendimiento). Un alma débil, por el contrario, no sigue los dictados de la razón, sino de las pasiones, llevándola a una lucha consigo misma; un juzgar que evitaría nuevos modos de existencia.

Ahora bien, solamente cuando el entendimiento tiene ideas claras y distintas sobre lo bueno y lo malo, la voluntad sería capaz de elegir con libertad; la *res extensa*,

⁴⁹ Vid. *Ibid.* Pág. 38

⁵⁰ Vid. *Ibid.* Pág. 39

⁵¹ Vid. *Ibid.* Pág. 41

⁵² Vid. Descartes, René. *Tratado de las ...* Pág. 56

el objeto –mensurable a partir de sus dimensiones–, por el contrario, no tendría libertad, pues se encontraría sometida a las leyes de la mecánica, predominando así una entidad inteligible por sobre una corporalidad sensible. Pero surge la pregunta: ¿Qué entiende Descartes por libertad? Las ideas del francés parecen ser variadas. Por un lado, la libertad implicaría indiferencia, al tratarse de un *grado más bajo* de libertad; en este caso, al no tener claridad sobre alguna cosa, habría de abstenerse de dar un juicio, usándose bien el libre arbitrio; en caso contrario, es decir, si dictara un juicio en algún sentido sin tener claridad suficiente, actuaría usando mal el mismo⁵³. Por otro lado, la libertad implicaría *juzgar lo mejor posible* y así actuar⁵⁴. También se sería *enteramente libre* cuando implica la capacidad de la voluntad para elegir libremente las acciones *predeterminadas por Dios* de modo necesario⁵⁵. Es así como Descartes fluctúa, o bien entre el actuar según una clara distinción del entendimiento siguiendo las determinaciones de Dios (entera libertad), bien a actuar de manera indeterminada al no tener ideas claras y distintas, que implicaría el mal uso del libre arbitrio (grado bajo de la libertad), o bien que el entendimiento juzgue “lo mejor que se pueda” y se actúe en consecuencia para adquirir determinadas virtudes –estas dos últimas implicarían de cierta manera el azar–. En otras palabras, Descartes, por un lado, se inclinará por el intelectualismo, o por el otro, a tomar en consideración al Dios católico, desde un punto de vista que se podría llamar determinista. Así entonces, la postura cartesiana implica una moral; la voluntad se debería someter al entendimiento. Las fuerzas reactivas, aquí como un *saber*, conducen a un saber-poder que cerca al cuerpo, lo delimita; el entendimiento podría distinguir claramente entre lo “bueno” y lo “malo”, como se dijo antes; las fuerzas activas dominadas por un Yo sustancial, fundamentador; un *sujetarse*.

Ahora se plantea el problema siguiente: ¿Se puede pensar sin el cuerpo? O mejor dicho, ¿habría que decir que habría que pensar en términos de lo que *puede* un cuerpo? Ya el médico y filósofo francés Julién Offray de La Mettrie (1709-1751) habla del cuerpo en términos de máquina, como lo hizo Descartes, pero una tan compleja que sería imposible formarse primero una idea clara al respecto y luego definirla en

⁵³ Vid. Descartes, René. *Meditaciones Metafísicas en...* Pág. 85

⁵⁴ Vid. Ibid. pág. 21

⁵⁵ Vid. Ibid. Pág. 84

consecuencia⁵⁶. Así mismo, afirma que en el Universo hay una sola sustancia con diversas modificaciones, y manifiesta también el decisivo influjo del cuerpo sobre el alma; de esta manera, los estados del alma serían concordantes con los del cuerpo. Al respecto, de La Mettrie afirma que:

“El alma y el cuerpo se duermen juntos. A medida que el movimiento de la sangre se calma, una dulce sensación de paz y de tranquilidad se difunde por toda la máquina; el alma se torna blandamente pesada con los párpados y se sumerge con las fibras del cerebro: se torna así poco a poco parálitica con todos los músculos del cuerpo. Éstos no pueden ya sostener el peso de la cabeza; aquélla (el alma) no puede sostener el fardo del pensamiento, está en el sueño como si en él no estuviese”⁵⁷.

El autor afirma que el hombre es una máquina que pone en marcha sus propios mecanismos, y el alma *acompaña* estos procesos⁵⁸. Más que una asociación del cuerpo con una máquina técnica, se interpretan las afirmaciones de este autor con respecto al cuerpo como la operación de lo *maquinico*, que se ha tratado anteriormente.

Hasta hoy, el dualismo ha seguido presente bajo diversas formas, como en el *epifenomenalismo*⁵⁹, el *interaccionismo*⁶⁰ o el *emergentismo*⁶¹. Si bien se ha mantenido una posición dualista en ámbitos como la filosofía, en la esfera cotidiana, como se ha dicho, se mantienen posiciones dualistas, posturas que, frecuentemente sin introducirse demasiado en el tema, permean en la opinión común, en la *doxa*. Haciendo referencia, por ejemplo, a expresiones usuales tales como “mantener un equilibrio mente-cuerpo”, “mantener en paz al alma y al cuerpo”, “controlar los impulsos del cuerpo”, etc.; frases que implican, en muchos de los casos, un dualismo sustancialista como trasfondo. Las expresiones “mantener el equilibrio” y “mantener en paz” implican ya un intento de equilibrio; se intenta igualar la acción o influencia de ambos –la búsqueda de un balance, como se ha apuntado, sería ya característica de las fuerzas reactivas: autoconservación, inmovilidad, un límite a lo que el cuerpo puede–.

⁵⁶Vid. De la Mettrie, Julien Offray. *El Hombre Máquina*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina, 1962. Pág. 35

⁵⁷ Ibid. Pág. 38

⁵⁸ Vid. Ibid. Pág. 39

⁵⁹Vid. Broncano Fernando. *La Mente Humana*. Editorial Trotta, Madrid, 2007, Pág. 215

⁶⁰ Vid. Ibid. Pág 216

⁶¹ Vid. Idem.

Asimismo, la glándula pineal como vía de comunicación de las sustancias o para “acceder a otras dimensiones” es una idea hasta la fecha sostenida como verdadera por algunas corrientes o movimientos “espirituales” –que incluso citan a Descartes– denominados comúnmente “*new-age*”⁶². Así entonces, el Cuerpo Cartesiano se encontraría presente tanto en la vida común como en sectores especializados, enfrentados a problemáticas derivadas de la hipóstasis y separación alma/mente/cuerpo, como la ejemplificada anteriormente referida a la libertad, a la comunicación de las sustancias, a la naturaleza de la mente, etc. ¿Cómo se abordará aquí el Cuerpo Cartesiano en el ámbito de la danza? Esto será objeto de un desarrollo posterior. Por el momento, se ha abordado este concepto de manera general, situándolo en diferentes ámbitos –si bien aún no en el dancístico– y exponiendo algunas problemáticas derivadas de éste –aunque otras cuestiones surgirán conforme se avance en este trabajo–.

2.2. El Cuerpo-Momentum

Habiendo dicho ya que “Cuerpo-*Momentum*” es una propuesta conceptual que tiene su ámbito específico en el contexto de la danza, y habiendo expuesto de manera inicial el término “Cuerpo Cartesiano”, se procederá entonces a ahondar en el primero. Para ello, se retomará el orden de ideas expuesto en los apartados previos: que el cuerpo se configura por la *relación de fuerzas*, y que el sujeto sería, en este caso, residual, resultado de un proceso. La crítica al sujeto, que han realizado pensadores que comparten un linaje nietzscheano, que permitirá plantear la posibilidad del olvido del Yo en el acontecer dancístico, como se verá más adelante; la distinción entre las fuerzas, según la interpretación que de Nietzsche hace Deleuze: fuerzas *activas* y *reactivas*, así como el campo pre-individual y pre-subjetivo, *caosmos*, CsO. Lo anteriormente expuesto conformará, entonces, el marco conceptual que nos permitirá desarrollar nuestra propuesta.

⁶² Vid. *La Glándula Pineal*. Reikinuevo. s.f. <http://reikinuevo.com/la-glandula-pineal/>

En la danza, la relación de fuerzas puestas en escena que afectan al cuerpo mueven, o más bien, implicarían ya movimiento, dependiendo de la cualidad de la fuerza que domine. El tipo de fuerzas de las que se habla corresponden a las que Deleuze identifica interpretando a Nietzsche, es decir: *activas y reactivas*. Retomando la idea de que las fuerzas reactivas se ocupan de las condiciones de vida y de las funciones, de la adaptación, de la utilidad y tareas de conservación, así como los acoplamientos mecánicos y las regulaciones; y no escapan a la conciencia, que es esencialmente reactiva:

“La conciencia expresa solamente la relación de algunas fuerzas reactivas con las fuerzas activas que las dominan. La conciencia es esencialmente reactiva; por eso no sabemos lo que puede un cuerpo, de qué actividad es capaz. Y lo que decimos de la conciencia debemos también decirlo de la memoria y del hábito. Aún más: debemos decirlo incluso de la nutrición, de la reproducción, de la conservación, de la adaptación. Son funciones reactivas, especializaciones reactivas, expresiones de tales o tales fuerzas reactivas. Es inevitable que la conciencia vea al organismo desde su punto de vista y lo entienda a su manera, es decir, de manera reactiva”⁶³.

La conciencia, tal como lo indica Deleuze, es una reacción del Yo⁶⁴. Efectivamente, esta ficción llamada Yo, al tener que ocuparse de la conservación del cuerpo, reacciona como conciencia, que a su vez permite regular el cuerpo como *organismo*. Para este trabajo, las fuerzas reactivas, tomando en consideración lo expuesto anteriormente, configuran el principio de la operación de un “Cuerpo Cartesiano”. El Yo, al reaccionar como conciencia, regula, adapta, organiza y controla el cuerpo en vistas de alguna finalidad; incluso la memoria y el hábito son mecanismos que funcionan para estos mismos fines, a partir del Yo. Para Nietzsche, según Deleuze, la conciencia no es conciencia de sí mismo, sino de un yo en relación a ello (no consciente); es conciencia de un inferior en relación al superior, al cual se subordina:

“No es conciencia del señor sino conciencia de un esclavo en relación a un señor que no se preocupa de ser consciente”⁶⁵.

⁶³ Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la ...* Pág. 62

⁶⁴ Vid. *Ibid.* Pág. 63

⁶⁵ *Ibid.* Pág. 60

Consecuentemente, la actividad de las fuerzas activas es no-consciente, y sin las cuales las reacciones no serían fuerzas. Así entonces, un Cuerpo Cartesiano es reactivo, ya que implica el dominio por parte de un Yo, de una conciencia que se asume como causa primera⁶⁶, transformando al cuerpo en un “objeto” que, como extensión, tiene dimensiones, y por lo tanto es un objeto mensurable, reducible a medidas, a números; es meramente útil en cuanto a auto conservación, adaptación, etc.; es un cuerpo que subsiste y se “mueve” en función de ello.

Ahora bien, ¿qué es un Cuerpo Cartesiano en la danza? Esta manera de operación del cuerpo en este ámbito implica, en principio, que el Yo racional domina, en el que el cuerpo se subordina a la conciencia. Es necesario decir ahora, que en el contexto dancístico, el Cuerpo Cartesiano puede devenir Cuerpo *Momentum*.

¿Qué hace un bailarín? Imagínese que, por ejemplo, alguien desea tomar una clase de danza (de cualquier tipo) por primera vez. Probablemente, llegue a su primera clase y torpemente comience a moverse; el cuerpo está demasiado habituado a moverse como lo haría en su vida diaria, siendo difícil *desaprender* esta manera cotidiana de moverse que ha mantenido a lo largo de los años previos. Los movimientos no “fluyen”, se está como petrificado; los músculos no responden, el cuerpo no “comprende” otra forma de moverse; se piensa demasiado, pero parece inútil; mientras más lo piensa, menos resulta. Aquí, el “Cuerpo Cartesiano”, el Yo, la conciencia, dominan, controlan aún. Se actúa separando al sujeto del objeto “cuerpo”, en un intento de que este “objeto” obedezca al pensamiento. Este cuerpo, sometido a una forma de *biopoder*, sin ninguna otra posibilidad de movimiento más que aquel que le ha sido dictado por el saber-poder, uno que lo ha encasillado en determinados parámetros sexuales, biológicos, funcionales,

⁶⁶ En sintonía con lo dicho hasta ahora, Deleuze, en sus comentarios sobre Baruch Spinoza, (filósofo de gran influencia sobre su pensamiento) explica, que en el modelo spinozista, habría un descubrimiento de un inconsciente del pensamiento, así como de lo profundo de lo desconocido del cuerpo, que implica una desvalorización de la conciencia; esta sólo recoge los efectos de la relación de un cuerpo con otros, mientras que ignora las causas, haciéndose la ilusión de ser ella misma causa primera, es decir, tomando efectos por causas. Así, Deleuze nos dice lo siguiente: “*El orden de las causas es así un orden de composición y descomposición de relaciones que afecta sin límite a la naturaleza entera. Pero nosotros, en cuanto seres conscientes, nunca recogemos sino los efectos de estas composiciones y descomposiciones; experimentamos alegría cuando un cuerpo se encuentra con el nuestro y se compone con él, cuando una idea se encuentra con nuestra alma y se compone con ella, o, por el contrario, tristeza cuando un cuerpo o una idea amenazan nuestra propia coherencia. Nuestra situación es tal que sólo recogemos “lo que le sucede” a nuestro cuerpo, o “lo que le sucede” a nuestra alma, es decir, el efecto de un cuerpo sobre el nuestro, el efecto de una idea sobre la nuestra*”. Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía Práctica*. Tusquets Editores. S.A. de C.V. España, 2009. Pág. 29

que lo ha adecuado en vista de ser competente para el trabajo, todo esto “interiorizado”, racionalizado, normalizado, aceptado ya por él mismo, se encuentra ahora desorientado.

¿Qué son ahora el hígado, el corazón, los músculos, los ojos, las manos?... el espacio se percibe distinto; ahora es una posibilidad de experimentación, un *espacio vectorial*. El “ritmo cotidiano” impuesto se rompe, ya no es el tic-tac del reloj apresurándolo, no es el tiempo del trabajo, de la discontinuidad; ahora sólo hay *duración*. Mil maneras distintas de correr, de saltar, de girar, de caer, de levantarse, de tocar al otro, de tocarse; una música del cuerpo; el bailarín mira a los otros, y ahora son líneas en movimiento, intensivas, estelas que pasan, energías que lo contagian, cadencias, sutilezas, ráfagas que lo penetran, lentitudes que lo entregan a un tiempo sin tiempo, que sólo dura...por un momento, parece que se olvidó de sí mismo, incluso de su propio cuerpo. Piensa en su pierna, en su mano, ¿cómo se movió la cadera, la cabeza? ¡No sabía que esto se podía mover así! Pero... ¿Dónde estaba yo? Simplemente, el Yo no estaba, se ha olvidado, no había *nadie*; por un momento fue Cuerpo *Momentum*.

En la práctica de la danza, se postula aquí que los cuerpos pueden llegar a operar como Cuerpo *Momentum*; para este trabajo, es una línea de fuga que adviene, que se da azarosamente, en el que el Yo se olvida por un momento, superando la discontinuidad o el abismo entre los seres; se trata de una *contraefectuación*, un momento de continuidad con lo virtual, una individuación sin Yo ni sujeto⁶⁷.

⁶⁷ Para Deleuze, lo dado no es el todo, sino que hay un único mundo intensivo: así, lo *virtual* serán los acontecimientos puros, lo esencial de la inmanencia: el puro devenir, multiplicidad sin organización, inorgánico, a-subjetivo, pre-individual e inactual: el todo, realidad absoluta. Lo *actual* será el hacerse, lo característico de la presencia, en un tiempo presente. Si lo virtual posee plena realidad, realiza lo actual diferenciando, por divergencia; así, la actualización de lo virtual es la singularidad, y lo actual es la individualidad constituida. La *contraefectuación* será entonces el contrario de la actualización: un conectar con lo impersonal mediante una disolución de la identidad; la *contraefectuación* (o reforma de la individuación) es intensiva; sólo aquello que tiene la potencia de entrar en relaciones diferenciales se reforma, en una línea capaz de remover los estados de cosas, surgiendo nuevas relaciones de fuerzas enriquecidas en un devenir. Es entonces crear una línea que va de lo actual a lo virtual, una línea de fuga de lo que se individúa como conciencia; es divergencia, un diferir, favoreciendo encuentros imprevisibles haciendo mundo, -ya que no se trata de un retorno a la naturaleza, sino de la creación de algo diferente; pero se trata de una creación sin sujeto: se crea con lo que sucede, se libera el acontecimiento: “*Doblar la efectuación con una contra-efectuación, la identificación con una distancia, como el actor verdadero o el bailarín, es dar a la verdad del acontecimiento la suerte única de no confundirse con su inevitable efectuación, a la grieta la suerte de sobrevolar su campo de superficie incorporal sin detenerse en el crujido de cada cuerpo, y a nosotros el ir más lejos de lo que creíamos poder. Tanto como el acontecimiento puro se aprisiona cada vez para siempre en su efectuación, la contra-efectuación lo libera, siempre para otras veces*”. Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Editorial

En el “tender hacia” el Cuerpo *Momentum* hay *gradaciones*, es decir, variaciones de magnitudes, intensidades –como la forma de la diferencia como razón de lo sensible– que implica momentos heterogéneos, ya que toda intensidad es diferencial. Deleuze propone que:

“Si una fuerza no es separable de su cantidad, tampoco lo es de las restantes fuerzas con las que se halla relacionada. La cantidad en sí no es, pues, separable de la diferencia de cantidad. La diferencia de cantidad es la esencia de la fuerza, la relación de la fuerza con la fuerza. Soñar en dos fuerzas iguales, incluso si se les concede una oposición de sentido, es un sueño aproximativo y grosero”⁶⁸.

La danza supone un ejercicio de *experimentación-acontecimiento* en el que no está garantizado de antemano ningún resultado, y en donde la experimentación no responde a la sensación unívoca del órgano, no obedece a sus impulsos. Existen ciertamente cuerpos físicos con distintas cualidades, ya sea en cuanto a flexibilidad, musculatura, coordinación, etc., pero aun así esto no supone necesariamente que un cuerpo dotado físicamente logre las metas planteadas por él mismo, menos aún que logre devenir Cuerpo *Momentum*; es así que no se define un cuerpo por su forma ni por sus órganos.

Las fuerzas reactivas que predominan, o que se toman en cuenta conscientemente en el Cuerpo Cartesiano, no tienen una relación absolutamente necesaria con un cuerpo “apto” para la danza; si estas fuerzas prevalecen, y si las fuerzas activas no toman el poder, poco importa el tipo de estructura física que se tenga –aunque un cuerpo con una *consistencia* adecuada es capaz de soportar las fuerzas activas, como se explicará más adelante–. Imagínese que hay una persona que, como en el ejemplo anterior, toma una clase de danza (poco importa por ahora el tipo de danza). Se le pide tocarse, explorar su cuerpo con sus manos. Si las fuerzas reactivas son preponderantes, aquella persona podría sentir pena, miedo, vergüenza de explorarse ante la mirada de sus compañeros. Hace algún tiempo, estando presente en un ejercicio similar, la persona que realizaba el ejercicio irrumpió en llanto, ante la incapacidad de

Paidós, edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Barcelona 2005. Pág. 117

⁶⁸ Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la...* Pág. 65

tocarse; al tratar de explorar sus genitales simplemente se petrificó, abandonando el salón en medio de lágrimas. Esto habla de un *extrañamiento de sí*; aquellas fuerzas reactivas, el Yo, la conciencia, moralizan; es decir, la culpa y el resentimiento implicados en estas fuerzas que dominan en este cuerpo, que disminuyen su potencia, le impedirán aquí mostrarse de otra manera, exponerse, o francamente quizá nunca se había atrevido a hacerlo, aún en la intimidad. Las fuerzas vitales, no-conscientes, son reprimidas por el Yo, no tanto a nivel psicológico, sino en cuanto fuerzas; la cantidad de fuerzas reactivas, en este caso, sería superior (interpretado esto a partir de las fuerzas superiores, activas), pero, aun así, ya el hecho de ejercer el tacto sobre el cuerpo resulta en una afectación, un ponerse en cuestión.

Ahora bien, otro elemento que entra en juego es la *voluntad de poder*:

*“Nietzsche llama voluntad de poder al elemento genealógico de la fuerza. Genealógico quiere decir diferencial y genético. La voluntad de poder es el elemento diferencial de las fuerzas, es decir, el elemento de producción de la diferencia de cantidad entre dos o varias fuerzas supuestas en relación”*⁶⁹.

Para no dar solamente una interpretación mecanicista de las fuerzas, se introduce este elemento de vital importancia, ya que la voluntad de poder es el principio de la síntesis de las fuerzas, es *quien quiere*, deseo que *desea*; es quien determina, en una relación de fuerzas, que una fuerza obedezca, ya que es ella quien *afirma o niega*, interpreta y valora. Interpretar aquí es determinar la fuerza que da un sentido a la cosa. Determinar la voluntad de poder que da a la cosa un valor es Valorar:

*“Así, los valores no se dejan abstraer desde el punto de vista del que sacan su valor, como tampoco se deja abstraer el sentido por el punto de vista del que saca su significación. La voluntad de poder como elemento genealógico es aquello de lo que derivan la significación del sentido y el valor de los valores”*⁷⁰.

¿Quién interpreta las fuerzas?, ¿quién hace la valoración? Profundizando en lo anterior, las fuerzas reactivas ponen límites a las activas, que siempre están ahí; niegan

⁶⁹ Ibid. Pág. 77

⁷⁰ Ibid. Pág. 80

la diferencia, *separan la fuerza activa de lo que ésta puede*⁷¹. La moral, la religión, jerarquizan, es decir, producen un estado en el que las fuerzas reactivas imponen restricciones a las fuerzas activas –entendidas estas últimas como las que *crean* formas, transforman, que *afirman su diferencia*, al contrario que las activas, que intentan *negar* toda diferencia–. La voluntad de poder es una metáfora de un principio plástico, productor, que a la vez que implica afectos:

*“La relación de las fuerzas se determina en cada caso, siempre que una fuerza sea afectada por otras, inferiores o superiores. De donde se desprende que la voluntad de poder se manifiesta como un poder de ser afectado”*⁷².

Ahora bien, el poder es *lo que quiere* en la voluntad⁷³. La “realidad”, vista como fuerzas distintas en lucha, es fruto de la voluntad –principio cosmológico–, y así como la “realidad”, que es cambiante, multiforme, en devenir; lo es también la voluntad. No es algo estático, fijo, inmóvil; no es un Dios cristiano suprasensible, ni algo bueno o malo, sino potencia vital, poder creador, que *quiere el querer*. Se deja afectar, es afectividad –de lo contrario no podría cambiar–. No se lee entonces como “voluntad que quiere el poder”, como si fuera un ansia de poder, o poder como representación; es más bien creadora y donadora. Ya Nietzsche propone:

*“Ambición de dominio: muestra terrible del gran desprecio, que grita en las grandes ciudades y en los grandes imperios, y sus gritos solamente repiten las palabras “¡Váyanse de aquí!””, hasta que los mismos hombres gritan “¡Vámonos!”*⁷⁴.

Lo que se piensa aquí es la *diferencia en sí misma*, no el concepto de diferencia, sino la diferencia *sin* concepto: no la identidad, no lo unívoco; aquello que difiere del pensamiento, pero que da que pensar; pensar la diferencia. Así Deleuze, al interpretar a Nietzsche, lo hace desde la diferencia, la diferencia en lo inmanente, alejándose de una configuración cerrada, contra la legitimación ontológica del orden de un solo mundo posible; en este sentido, la misma diferencia, lo que rompe lo unitario, es precisamente lo que da que pensar.

⁷¹ Vid. Ibid. Pág. 83

⁷² Ibid. Pág. 90

⁷³ Vid. Ibid. Pág. 121

⁷⁴ Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra...* Pág. 124

Se ejemplificará lo anterior –aceptando el planteamiento de la diferencia de Deleuze, y volviendo a la propuesta conceptual–, retomando el caso que se mencionó más arriba. Esta persona que toma la clase de danza, tendría a su vez un maestro. ¿Cómo se da el aprendizaje en este caso? Podría decirse que el alumno imita los movimientos del docente, pero, ¿qué se consigue con esto? Corregir posturas corporales, *concientizar* la mecánica del movimiento, ya sea pasar el peso del cuerpo de un eje a otro, “*puntar*” el pie en determinado momento, etc.; sin embargo, esto no *instaura* el movimiento, sino que se le imita mecánicamente, al igual que, como se mencionó, un cuerpo dotado no garantiza el bailar, del mismo modo la imitación no logra el cometido, ya que:

“No aprendemos nada con aquel que nos dice “Haz como yo”. Nuestros únicos maestros son aquellos que nos dicen: <<Haz junto conmigo>>, y que, en lugar de proponernos gestos que debemos reproducir, supieron emitir signos susceptibles de desarrollarse en lo heterogéneo. En otros términos, no hay ideomotricidad, sino tan sólo sensorio-motricidad”⁷⁵.

Al imitar no se toma en cuenta a la otredad, a la diferencia, que es precisamente de donde podrá surgir la creación, la variación. Aunque pareciera que imitar al maestro es la vía primera de aprendizaje de la danza, en el contexto académico, las más de las veces el mentor, al examinar al alumno, juzga tomando en cuenta solamente el movimiento mecánico, la correcta ejecución según la tradición o los cánones establecidos, mirando dogmáticamente al estilo de danza en cuestión.

No se soslaya que el exigir una adecuada ejecución tiene sus fundamentos, ya que las distintas técnicas dancísticas se mueven dentro de horizontes diferentes, de planos distintos –no será lo mismo la danza durante el periodo barroco que en la modernidad, por ejemplo; incluso durante esta última los horizontes son diversos– llámense *ballet*, técnica *Graham*, *Release*, o cualquier otro, y trabajan bajo su propia lógica; sin embargo, bajo las condiciones antes mencionadas, se corre el riesgo de “producir” bailarines con una técnica impecable, pero como cuerpos que no permiten la circulación de los vectores, que se limitarían a ejecutar un conocimiento adquirido. No se afirma que hay que moverse necesariamente dentro de determinada técnica como si fuese otra –aunque es posible amalgamar elementos de distintas técnicas creando una

⁷⁵ Deleuze, Gilles. *Diferencia y...* Pág. 52

diferencia– sino que, al no tomar en cuenta lo sensible, la ideo-motricidad que indica Deleuze, la danza se transformaría en una repetición de lo mismo, de lo idéntico, sin crear una variación, un estilo. Esto último es posible aun trabajando dentro de una misma técnica dancística:

“Aprender es, en efecto, constituir este espacio del encuentro por medio de signos, en el que los puntos relevantes se entrelazan los unos con los otros, y donde la repetición se forma al mismo tiempo que se disfraza”⁷⁶.

Efectivamente, no se trata de movimiento como representación, sino de repetición como *movimiento real*; el ejecutante no puede aprender danza absorto en la mecánica de los órganos, atrapado en un cuerpo cartesiano, separado de lo que le afecta: del sonido, de los olores y colores, del ambiente, de los otros; un cuerpo impedido de lo que puede. Así, de la relación entre el movimiento del cuerpo y las fuerzas que lo componen deriva la capacidad de afectar a otro cuerpo; una relación de vectores de fuerza se establece entre ellos. *“Momentum”⁷⁷* es entonces un término que permite hablar de cuerpo como fuerzas y movimiento, y al mismo tiempo, de su capacidad para afectar a otros, aclarando que aquí se habla de fuerzas activas, de la tierra, y de un movimiento no impuesto, no entendido como espacio recorrido, sino como cambio cualitativo, como se explicará más adelante.

Antes de ahondar y entrar de lleno en la danza, en su aprendizaje, enseñanza, ejecución, la coreografía, y el papel del “espectador”, se deben tener en cuenta los elementos de la que aquella se compone en general. Para ello, se tomará como referencia al reconocido investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas y crítico de danza Alberto Dallal. En su libro *“El Aura del Cuerpo”*, que reúne textos de varios autores en torno a la danza, puede encontrarse uno de la autoría de Elena Noriega, quien enumera los elementos de la danza, a saber: 1) el cuerpo humano, 2) el impulso del movimiento (sentido), 3) el movimiento en sí, 4) el espacio, 5) el tiempo (ritmo), 6) la relación luz-oscuridad, 7) la forma y 8) el espectador (participante)⁷⁸. Si bien se

⁷⁶ Ibid. Pág. 53

⁷⁷ Del latín *momentum*, que se traduce al español como “movimiento”. Coromines, Joan. *Breve Diccionario etimológico A-Z*. Editorial Gredos. Madrid, 2008. Pág. 381

⁷⁸ Vid. Dallal, Alberto. *Veintisiete anotaciones en torno a los fenómenos de transmisión del arte de la danza y algunas observaciones sobre un caso notable en la experiencia dancística latinoamericana: Elena Noriega* en: *El Aura del Cuerpo*. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F. 1990. Pág. 77

coincide en lo general con esta enumeración de elementos, en este trabajo se establecerán otros –que bien pueden coincidir con algunos en lo propuesto por la autora– pero enfocados desde la perspectiva propuesta en este trabajo. Se tiene ya un marco conceptual desde el cual se partirá, y del que derivarán los puntos que se proponen a continuación.

2.3 Elementos de la danza. Habiendo introducido ya las características generales del concepto de Cuerpo Cartesiano, para desarrollar el Cuerpo *Momentum*, se analizarán, en primer lugar, los elementos de la danza, para identificar las características de uno y otro en ellos. En segundo lugar, se indagará cómo es que funcionan estos componentes en las distintas formas de operar del cuerpo para, en un tercer momento, tener las bases suficientes al estudiar, a través de los coreógrafos propuestos y sus técnicas dancísticas, la manera de trabajar de los conceptos propuestos.

El cuerpo. Cuerpo Cartesiano y Cuerpo *Momentum* son dos modos de operación del cuerpo en la danza; el primero puede devenir el segundo a través de las distintas técnicas dancísticas, de procesos creativos como *prácticas de sí* –concepto de Michel Foucault que se abordará más adelante–, al pasar de una técnica mecánica a un arte de la existencia, dependiendo, como se ha dicho, del tipo de fuerzas que dominen, valorado esto por la voluntad de poder.

Entiéndase aquí “devenir” no como transformarse en otro, no un “convertirse en”, sino como la *intrusión* de lo otro, de lo diferente. Lo anterior implica la creación de nuevas conexiones, experimentación, un afectar y dejar ser afectado: movimiento, flujo. A partir de ciertas “técnicas del yo”, como llama Michel Foucault al ejercicio sobre sí mismo, se podría alcanzar un “modo de sujeción” basado no en prescripciones morales, sino desde una libertad activa, haciendo de la vida un objeto para cierto tipo de conocimiento, para una *techné*, para un arte, una *praxis* de la libertad:

“Es lo que podríamos llamar “las artes de la existencia”. Por ellas hay que entender las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo. Estas “artes de

existencia”, estas “técnicas de sí” sin duda han perdido una parte de su importancia y de su autonomía, una vez integradas, con el cristianismo, al ejercicio de un poder pastoral y más tarde a prácticas de tipo educativo, médico o psicológico”⁷⁹.

Si se afirma que el sujeto no es algo sustancial sino residual, sería entonces *plástico*, es decir, susceptible de transformarse. Así, el sujeto es ya una *forma* no idéntica a sí misma y que se constituye en las prácticas reales; un simulacro, un *pliegue del afuera* –considerando este último como una relación de fuerzas en permanente cambio–; así, una “interioridad”, un adentro, se dará como resultante y no como constituyéndose a sí misma⁸⁰.

Las prácticas de sí, o en la danza, los procesos creativos que se dan en ella, son capaces de abrir o provocar otras posibilidades de subjetivación a partir de la experimentación. Las gradaciones son un *entre*, un intersticio que implica ritmo (como se verá más adelante), es decir, que el mismo experimentar produce cambios inesperados, otras relaciones de fuerzas, diversas combinaciones. Gradaciones son también grados de intensidad, aumento o disminución de una magnitud variable; estas transformaciones o devenires implican procesos de subjetivación, distintas formas de relación con lo otro; aunque lo anterior no garantiza que se alcance un momento en el que el Yo se olvide: *Cuerpo Momentum*. En efecto, en determinado momento, las *fuerzas de la tierra*, fuerzas activas –que como se ha dicho, son no conscientes–, pueden ser capaces, dependiendo de su intensidad –en este caso límite– y de su combinación, de conquistar, apabullar, de provocar el “olvido” del Yo por un momento; sólo intensidades que advienen y conectan con otras en un *rizoma* sin un yo racional, consciente, que domine, controle, regule y ordene; aquel Yo es arrastrado, quedando en el olvido momentáneamente: un corte móvil, línea de fuga que no se calcula, aunque se planea llegar a ella; no se mide sino que *dura*, es intensiva, y sólo se da azarosamente, esfumándose de la misma manera.

¿Qué son las fuerzas de la Tierra? ¿Es acaso la naturaleza, vista como algo “exterior”, lo sensible, la materia como oposición al espíritu? ¿Es acaso el objeto de conocimiento para un sujeto cognoscente? ¿O más bien tienen un origen divino? A

⁷⁹ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Grupo Editorial Siglo XXI. Madrid, 2012. Pág. 16

⁸⁰ Vid. Deleuze, Gilles. *Foucault*. Editorial Paidós. España, 1997. Pág. 129

partir del “momento cartesiano”, para Foucault las matemáticas fueron ya el fundamento de las ciencias; para Nietzsche, esto corresponde a una abstracción de la naturaleza; se impone a ella la forma matemática como la verdadera, y con ello el hombre como origen de la medida de todas las cosas; o también se supone la sombra de Dios detrás de ella; estas serían, en todo caso, formas de nihilismo. El conjunto del mundo no aspira a imitar al hombre, sino que su carácter es el caos –que no ausencia de necesidad–. No entra en las categorías humanas, no le afectan los juicios morales o estéticos; desconoce toda clase de ley⁸¹.

Así, se niega el cuerpo, lo sensible, el deseo, el dolor; se inventa una naturaleza de laboratorio que le da al hombre un lugar como “sujeto”. Para Nietzsche, el intelecto produce “errores” útiles para la conservación de la especie, que se transmiten hasta ser el fondo común de la especie humana, como que hay cosas duraderas, cosas idénticas; se concibe la razón como actividad plenamente libre, generadora de ella misma, aspirando con ello al dominio de todo⁸².

Para Nietzsche, el cuerpo será uno abierto, abismal, fondo insondable; nunca organismo, sino potencias creadoras; intensidades ya no divinas, trascendentes, sino el cambio mismo, el movimiento, intensidades anteriores al Yo resultado de lo azaroso y en devenir; fuerzas ligadas al *todo*, apariencias mutable; fuerzas de la tierra que son también las del cuerpo:

*“La fuerza como sentimiento de dominio en los músculos, como elasticidad y placer en los movimientos, como danza, ligereza y presto [...] la fuerza como placer al demostrar la fuerza, como pieza de maestría, aventura, intrepidez, indiferencia”*⁸³.

Así, si afirmar “Soy cuerpo” no querría decir “Yo, sustancia racional, poseo un organismo”, decir “Hay fuerzas”, se refiere a sus combinaciones, relaciones de ellas: en la danza, cuerpo abierto, *spatium* intensivo, fuerzas de la tierra; aunque, como se ha precisado, en la danza el cuerpo podrá operar como Cuerpo Cartesiano, transitar por gradaciones, o bien devenir Cuerpo *Momentum*, dependiendo del tipo de fuerzas que lo dominen, según la distinción hecha anteriormente.

⁸¹ Vid. Nietzsche, Friedrich. *La Ciencia Jovial...* Pág. 73

⁸² Vid. *Ibid.* Pág. 75

⁸³ Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos (1885-1889) Vol. IV.* Tecnos. Madrid, 2006. Pág. 556

El Ritmo. Para Deleuze y Guattari, los medios y el ritmo nacen del caos, que es el medio de medios, inseparable de componentes direccionales, el todo no organizado de las fuerzas: la *inmanencia*. Pero desde que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación entre ellos, hay ritmo: una coordinación de espacios heterogéneos; no se entiende como una medida o cadencia, sino como lo desigual, siempre en estado de codificación.⁸⁴

Así, el caos se caracteriza por la velocidad infinita a la que las determinaciones se esbozan y desaparecen. No es algo en que todas las cosas estén confusamente mezcladas, sino la imposibilidad de una relación entre las determinaciones; el caos *caotiza*, y deshace en lo infinito toda consistencia.⁸⁵ Pero la filosofía, el arte y la ciencia trazan planos en el caos creando realidades; el artista traería de él variedades, no como una reproducción de lo sensible en el órgano, sino erigiendo un ser de la sensación, una composición del caos que da la sensación, o formando un caos compuesto que se vuelve sensible, haciendo con ello posibles otras maneras de sentir.

De esta manera, no se entiende aquí el ritmo como pulsaciones repetidas a intervalos de tiempo regular o irregular; no es medida o cadencia, no es el retorno de lo mismo, de lo igual, sino lo desigual en estado de codificación. Imagínese un cuerpo que danza: tener ritmo no es simplemente seguir una pulsación, el 1-2 de los pasos; el ritmo se da más bien cuando el bailarín tiene un territorio, y los componentes de sus medios son expresivos, cuando el ritmo es expresivo, en un *entre*: ritmo-caos, una consistencia hecha ritmo. El ritmo es crítico, es decir, una instantes críticos, mientras que la medida es dogmática; va unido al paso de un medio al otro:

“No actúa en un espacio-tiempo homogéneo, sino con bloques heterogéneos. Cambia de dirección”⁸⁶.

Si tomamos el caso de un Cuerpo Cartesiano, dado que las fuerzas reactivas dominarán en él –las fuerzas de auto-conservación, adaptación y utilidad–, repetirá *lo igual*, en secuencias mecánicas, es decir, como el 1-2-3-4 de las pulsaciones sin cualidades expresivas, sin una *firma*, operando con base en una dicotomía sujeto-objeto, una relación meramente funcional, una representación de *lo mismo* en un medio no

⁸⁴ Vid. Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mil Mesetas*....Pág. 320

⁸⁵ Vid. Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, España. 2011. Pág. 46

⁸⁶ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas*... Pág. 320

comunicante o sobrecodificado. Explicando lo anterior, los medios para Deleuze son bloques de espacio-tiempo constituidos por la repetición periódica de sus componentes; cada medio está codificado, es decir, tiene un código –repetición de los componentes–, pero que está en constante estado de transcodificación. Tomando como ejemplo un camaleón: su “medio” codificado, es decir, la repetición de los componentes del animal, que son su código, se transcodifica o toma códigos de otro medio, de su entorno, para camuflarse. La pluralidad de medios nace del caos, medio de todos los medios; sus componentes y su repetición definen su consistencia, mas no están vueltos sobre sí, sino por el contrario, son un *entre* las cosas, un movimiento transversal que impele la una a la otra, un fluir entre ellas; para nosotros, gradaciones, en el caso de la danza moderna y contemporánea, el medio sería entonces el sitio por donde las cosas adquieren velocidad; así, cada medio es un bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de la componente, que así mismo, es vibratorio. De esta manera:

“Lo viviente tiene un medio exterior que remite a los materiales; un medio interior que remite a los elementos componentes y sustancias compuestas; un medio intermediario que remite a las membranas y límites; un medio anexionado que remite a las fuentes de energía y a las percepciones-acciones”⁸⁷.

El ritmo es entendido por Deleuze y Guattari como la respuesta de los medios al caos, una respuesta a la amenaza de agotamiento por el caos, amenaza de volver al medio de medios; así, el caos entonces deviene ritmo. Lo que tienen de común el caos y el ritmo es el entre-dos, entre-medios, ritmo-caos o *caosmos*⁸⁸. Los medios y los ritmos se territorializan, ya que el territorio es un *acto* que afecta a los medios y a los ritmos. El territorio sería entonces producto de una territorialización de los medios y de los ritmos⁸⁹. Retomando el ejemplo del camaleón; éste, en un acto, territorializa los distintos medios –el medio-camaleón: sus componentes, y el medio-entorno: piedras, tierra– al cambiar de color, camuflarse, dibujando un *dominio*. Ahora bien, sólo cuando el ritmo es *expresivo* habría “territorio”; en efecto, éste estaría marcado por índices, extraídos de los componentes de los medios. Cuando éstos cesan de ser “direccionales” para devenir “dimensionales”, son expresivos y no meramente funcionales:

⁸⁷ Ibid. Pág. 319

⁸⁸ Vid. Ibid. Pág. 320

⁸⁹ Vid. Ibid. Pág. 321

“Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo. La emergencia de materias de expresión (cualidades) es la que va a definir el territorio”⁹⁰.

Lo expresivo, la “firma”, deviene *estilo*: las cualidades expresivas entran unas con otras en relaciones móviles que “expresan” la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos y con el medio exterior de las circunstancias⁹¹. Ahora bien, las cualidades expresivas, materias de expresión, son apropiativas, es decir, trazan un territorio. Las cualidades son firmas, pero no como marca constituida de un sujeto, sino como la marca constituyente de un dominio; así, la firma no indicaría una persona, sino la azarosa formación de un dominio⁹².

Se había dicho que si en el ejemplo citado el cuerpo bailarín se limita a repetir *lo mismo*, el 1-2 de un paso, de una coreografía, no implica que éste tenga ritmo. Éste último no es funcional, sino expresivo; entabla una relación con los medios de manera expresiva, produce una firma; no una entendida como propiedad, marca de un sujeto, como bien apunta Deleuze, sino como la formación de un dominio de manera azarosa, relacionada con los impulsos y las circunstancias del medio exterior. Las gradaciones, el *entre*, implican ritmo, en el que el bailarín entra en relación con otro medio produciendo una diferencia en la repetición, o la acción de la voluntad de poder como configuración del caos originario. En el devenir Cuerpo *Momentum*, las fuerzas activas dominan; aquí, la voluntad de poder, como elemento diferencial y genético produce la diferencia, un estilo, un ritmo, un movimiento o un *fluir* entre dos medios que es creativo, expresivo y azaroso, y no mera repetición como imitación o representación en un sujeto que no entablaría una respuesta al caos sino que se retrotraería, no respondería a los medios, intentando con ello conjurar el caos-ritmo; en este caso, el caos produciría agotamiento, estratificación, reproducción de lo igual: cuerpo productivo y no cuerpo expresivo, experimental. En palabras de Nietzsche:

“Es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina”⁹³.

⁹⁰ Ibid. Idem.

⁹¹ Vid. Ibid. Pág. 323

⁹² Vid. Ibid. Pág. 322

⁹³ Nietzsche, Friedrich. *Así Habló Zaratustra...* Pág. 4*

El tiempo. Se retomará, en la interpretación deleuziana, la frase de Nietzsche “Dios ha muerto” y su relación con el tiempo y el devenir:

“Si la mayor iniciativa de la filosofía trascendental consiste en introducir la forma del tiempo en el pensamiento como tal, esta forma a su vez, como forma pura y vacía significa indisolublemente el Dios muerto, el Yo (Je) fisurado y el yo (moi) pasivo”⁹⁴.

Deleuze indica que el presente, el pasado y el porvenir se revelan como Repetición, a través de la síntesis del tiempo. Se plantean así tres síntesis de éste: la primera, una síntesis pasiva: el hábito. Éste es contracción, puesto que es la fusión de la repetición –como acción instantánea que se compone una con otra, formando un elemento de repetición– en el espíritu que contempla; a través de la contemplación se contrae el hábito, que fusiona los instantes⁹⁵. La síntesis del hábito constituye entonces el presente como presente vivo, del que dependen el pasado y el futuro; el tiempo sería aquí subjetivo, o la subjetividad de un sujeto pasivo. Esta síntesis pasiva o contracción iría del pasado al futuro en el presente, o de lo general a lo particular⁹⁶. La imaginación es un poder de contracción; no es una memoria, ni operación del entendimiento, sino que forma una síntesis del tiempo; así, una sucesión de instantes no hace el tiempo, sino que lo deshace. El tiempo no se constituye más que en la síntesis originaria; esta, la memoria, contrae los instantes sucesivos constituyendo así el presente viviente, y el tiempo se desplegaría en él.

Hay también hábitos, síntesis “orgánicas”: estos miles de hábitos que componen al ser humano forman el dominio básico de las síntesis pasivas: el yo (*moi*) se define, además de experimentar sensaciones (receptividad), también por la contemplación contrayente que constituye el organismo antes de constituir sus sensaciones. Así, no hay yo, sino sujetos *larvados*, siempre en formación, inacabados; el mundo de las síntesis pasivas constituye el sistema del yo, pero el sistema del yo disuelto; el mismo yo es una modificación, una diferencia *sonsacada*.

En la segunda síntesis, lo que Deleuze llama *memoria activa* representa desde la conciencia al presente como reproducción del pasado y la reflexión de lo nuevo o

⁹⁴ Deleuze, Gilles. *Diferencia y...* Pág. 143

⁹⁵ Vid. Ibid. Pág. 124

⁹⁶Vid. Ibid. Pág. 120

actual; se funda sobre la síntesis pasiva (empírica) del hábito, y por la síntesis pasiva trascendental, que presupone el pasado puro: así, la *memoria pasiva* conduce a este pasado trascendental o *a priori*, presentándose a nivel inconsciente; para Deleuze, el objetivo de la “Crítica de la Razón Pura” de Kant sería objetar a Descartes la pretensión de que el indeterminado “Soy” sea determinable por el “Pienso”. Kant entonces añadiría un tercer valor lógico: *lo determinable*, o “la forma bajo la cual lo indeterminado es determinable (por la determinación)⁹⁷: la *forma del tiempo* –constituyendo así la lógica trascendental–. De esta manera, la existencia indeterminada de cada ser es determinada en el tiempo como sujeto fenomenal que aparece en el tiempo: “Al “pienso” y al “Soy” hay que agregar el yo (*moi*), es decir, la posición pasiva (lo que Kant llamaría la receptividad de intuición); a la indeterminación y a lo indeterminado es preciso agregar la forma de lo determinable, es decir, el tiempo⁹⁸.

Lo anterior, para Deleuze, significa que el Yo (*Je*) estaría fisurado por la forma vacía, pura, del tiempo, pues si para Descartes Dios existe gracias a la identidad del Yo que expresa su semejanza con lo divino, con Kant desaparecería la teología racional, bajo la muerte especulativa de Dios. Efectivamente, si el tiempo es una forma pura y vacía, Dios desaparece (aunque no en el terreno práctico); por esta razón dice Deleuze:

“En este sentido, es justo decir que la culminación del kantismo no se encuentra en Fichte o en Hegel sino en Holderlin, quien descubre el vacío del tiempo puro y, en ese vacío, a la vez, la desviación continuada de lo divino, la fisura prolongada del Yo (Je) y la pasión constitutiva del Yo (Moi)”⁹⁹.

Ahora bien, a través de la síntesis de la memoria, para el filósofo galo, el pasado es sintetizado como pasado puro –que no es presente–; la memoria entonces es la

⁹⁷ Vid, Ibid. Pág. 141

⁹⁸ Vid. Ibid. Pág. 142

⁹⁹ Ibid, Pág. 143. Así, Holderlin, en sus “Anotaciones al Edipo. Anotaciones a la Antígona”, refiere lo siguiente: “*En tal momento, el hombre se olvida a sí mismo y al dios, y se revierte, ciertamente de modo sacro, como un traidor. –En el límite más extremo del sufrimiento no subsiste ya nada más que las condiciones del tiempo o del espacio.*

En este límite se olvida a sí mismo el hombre, porque está enteramente en el momento (ganz im Moment) ; el dios, porque no es nada más que tiempo; y ambos son infieles, el tiempo, porque en un tal momento se revierte categóricamente, y el principio y el fin no pueden ser rimados en él en modo alguno; el hombre, porque en este momento tiene que seguir el giro categórico (der kategorischen Umkehr), y con esto, en lo sucesivo, no puede en modo alguno igualar lo inicial”. Holderlin, Friedrich. Anotaciones al Edipo. Anotaciones a la Antígona. <http://www.revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/viewFile/40426/41972> Pág. 98

síntesis fundamental del tiempo, su fundamento, pues constituye lo que hace pasar el presente: el ser del pasado; apropiando también el presente y el hábito¹⁰⁰.

La tercera síntesis se refiere a la forma del tiempo como eterno retorno, la más pura, la repetición de la diferencia, el tiempo del futuro; una síntesis del tiempo en la que el presente y el pasado son dimensiones del porvenir; en efecto, el presente es un agente destinado a borrarse, y el pasado una condición que opera por defecto; es la forma misma del cambio, más allá de la contemplación y la reflexión subjetiva:

“La síntesis del tiempo constituye aquí un porvenir que afirma a la vez el carácter incondicional del producto con respecto a su condición, la independencia de la obra con respecto a su autor o actor. El presente, el pasado, el porvenir, se revelan como Repetición a través de las tres síntesis, pero de maneras muy diferentes. El presente es el repetidor, el pasado, la repetición misma, pero el futuro es lo repetido”¹⁰¹.

Así, el devenir sustituye a lo inmutable, y la creación de lo nuevo es entonces una apertura al tiempo no cronológico, a la repetición como eterno retorno, la diferencia, la multiplicidad:

“Nietzsche opone «su» hipótesis a la hipótesis cíclica. Concibe a la repetición en el eterno retorno como ser, pero opone ese ser a toda forma legal, al ser-semejante tanto como al ser-igual”¹⁰².

En este sentido, no se habla de un retorno como ciclo, sino que el retornar constituye al ser que se afirma en el devenir. Así, respecto de Nietzsche, Deleuze indica que el eterno retorno es el “Noviazgo entre el Dios muerto y el yo (*moi*) disuelto”¹⁰³, sin ley.

Así entonces, la cuestión del tiempo en la danza será revisada retomando el pensamiento deleuziano. Es cierto que, en el caso de una coreografía, el bailarín tendría que memorizarla –o por lo menos parte de ella, si es que hay improvisación–, pero en este caso, se hablaría de un uso meramente instrumental de la memoria, de una aplicación práctica. La memoria es memoria del mundo, y el organismo también lo es,

¹⁰⁰ Vid. Ibid. Pág. 133

¹⁰¹ Ibid. Pág. 151

¹⁰² Ibid. Pág. 28

¹⁰³ Vid. Ibid. Pág. 153

incluso a nivel molecular; el presente es coexistencia, ya que el pasado insiste y persiste en nosotros, pero el recuerdo es ficcional.

En la interpretación que Deleuze hace de Bergson, el “recuerdo puro” no tiene existencia psicológica; habría un “pasado en general”, eterno y en todo tiempo, ontológico, que sería condición para el paso de todo presente particular; sólo el presente sería psicológico. Así, el recuerdo sería el paso de lo virtual a lo actual; bajo la invocación del presente los recuerdos puros se actualizarían o encarnarían, constituyendo la conciencia psicológica:

“El pasado y el presente no designan momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten: uno, que es el presente que no cesa de pasar; el otro, que es el pasado y que no cesa de ser, pero mediante el cual todos los presentes pasan. En este sentido hay un pasado puro, una especie de “pasado en general”: el pasado no sigue al presente, sino que es supuesto por él como la condición pura sin la cual no pasaría”¹⁰⁴.

Si en la danza la memoria se limita a repetir el movimiento, a recordar y volver a hacer lo mismo; es decir, si se toma como memoria *psicológica*, desde la conciencia, no existiría la variación (Cuerpo Cartesiano); se emplearía sólo en un sentido instrumental, con una aplicación práctica. Los casos particulares se supondrían como distintos pero tomados *empíricamente*, en un tiempo cronológico y basados también en la costumbre, implicando esto la preeminencia de las fuerzas reactivas, una repetición negativa: representación. Por ejemplo, “poses” distintas en una secuencia coreográfica, una antes (pasado), otra ahora (presente) y la última al final (futuro) de acuerdo al hábito de la repetición de movimientos tomados como mero desplazamiento.

Esta última forma de memoria es importante para el aprendizaje, es decir, útil para aprehender y recordar la secuencia coreográfica, pero un Cuerpo *Momentum* la supera, hay un contacto con lo virtual, ya que no se trata aquí de repetir lo mismo, sino de introducir una variación; así, al efectuarse, una sola coreografía nunca es estrictamente la misma dos veces, ni tampoco es el mismo bailarín que la ejecuta. En la gradación, lo que se distingue arrastra a aquello de lo cual se distingue; el fondo sube, disolviendo a la forma; la intensidad de las fuerzas activas en la gradación arrastran y

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles. *El Bergsonismo*. Cátedra, Madrid 1987. Pág. 59

provocan el olvido del yo, y así se está en el devenir, en la *duración*, en una individuación intensiva –mientras que el campo pre-individual sería el lugar donde se forman las relaciones diferenciales–. Las partes orgánicas sólo serían inducidas a partir de gradientes de su proximidad intensiva.

Ahora bien, la intensidad se desarrolla en una *extensión* –primera síntesis del tiempo, presente, hábito–, pero ésta es ya una proyección de lo profundo, lo *sin fondo*, la segunda síntesis –la memoria no psicológica, el pasado puro–. Pero en la profundidad se presiente también el abismo, lo indeterminado, la intensidad; profundidad e intensidad son lo Mismo, pero lo mismo que se dice de la diferencia; la alianza del ser consigo mismo en la diferencia: eterno retorno. La profundidad es así la *intensidad* del ser, la potencia de la diferencia; así:

“Y de esa profundidad intensiva, de ese spatium, surgen a la vez la extensio y lo extensum, las qualitas y el quale. Los vectores, las magnitudes vectoriales que atraviesan la extensión, pero también las magnitudes escalares como casos particulares de potenciales-vectores, son el eterno testimonio del origen intensivo”¹⁰⁵.

Se trata entonces de crear un nuevo territorio, de extraer una línea de fuga por medio de la experimentación, superando la mera memoria psicológica representativa, y pasando también del hábito al *ethos* como habitar de otra manera el mundo. De esta manera, *Cuerpo Momentum* es experiencia límite, pura intensidad, sentida o experimentada como vectores de fuerza en la extensión –que surge a su vez también de la profundidad intensiva–, excluyendo mi identidad, mi coherencia, al yo, pero que también es una máquina de creación, eterno retorno que impulsa a la voluntad de poder afirmativa, potencia creadora que actúa seleccionando lo nuevo, lo que ha de repetirse eternamente: la diferencia. Si la danza es un arte del tiempo, no lo es tanto porque sea un arte de lo efímero en el cual los movimientos acontezcan y desaparezcan, sino porque ella nos revela aquel origen intensivo al atravesarnos y arrastrarnos con sus intensidades en su *duración* (de lo cual se hablará más ampliamente en el apartado “movimiento y duración”) más que en un tiempo cronológico.

¹⁰⁵ Deleuze, Gilles. *Diferencia y ...* Pág. 346

El espacio. En la danza se dice comúnmente que *el cuerpo se mueve en el espacio*. Si cuerpo es una relación de fuerzas –en velocidades y afectos como flujos–; entonces, estas fuerzas se mueven en el espacio. ¿Cómo se entenderá aquí espacio? Deleuze distingue dos tipos de espacio: el “liso” y el “estriado”¹⁰⁶. Un espacio liso es proyectivo, topológico o vectorial; se ocupa el espacio sin medirlo, es un modelo problemático: las figuras se consideran sólo en función de los afectos que se producen en ellas; el problema es *afectivo*, la figura designa más bien un acontecimiento. Un espacio estriado, por otro lado, es métrico: se mide el espacio para ocuparlo; es teorematizado, pues es el orden de las razones; se distribuye un espacio cerrado para cosas lineales y sólidas¹⁰⁷

Si aquí se habla del cuerpo en términos de fuerzas, cabría entonces referirse a sus movimientos en el espacio como circulación de intensidades. Devenir Cuerpo-*Momentum* en relación al espacio corresponde a las líneas de fuerza activas en un espacio liso; vectores que atraviesan este espacio intensivo que se pueden localizar, pero no encuadrarse. Estas proyecciones tienen múltiples direcciones, magnitudes no mensurables, intensidades, movimiento inmanente en un modelo *rizomático*, es decir, que pueden encontrarse; pero para seguir su camino, resultando o en una mayor intensidad o dividiéndose en múltiples líneas de fuerza pero nunca en equilibrio; al encontrarse pueden formar un territorio tomando consistencia por un momento, pero sin estratificarse, sólo para volver a ser atravesadas por otras fuerzas y multiplicarse en otras intensidades; así, este espacio estaría ocupado por *acontecimientos*, o lo imprevisto de donde algo nuevo emerge.

Por el contrario, en un Cuerpo Cartesiano, las fuerzas reactivas tienden a limitar, y no son movimiento como cambio cualitativo o devenir, sino que este cuerpo efectúa *desplazamientos* que sólo considera medibles en términos métricos: son ya únicamente rutinas, secuencias, atendiéndose sólo a la medida del espacio recorrido; los puntos dominan sobre el trayecto. Lo anterior implica también una perspectiva central desde una visión *alejada*, es decir, una mirada que se da primordialmente a partir de un Yo que razona, calcula y mide, como una analogía con la perspectiva cónica usada en la pintura renacentista. Así mismo, las fuerzas que conforman este cuerpo son en sí

¹⁰⁶ Vid. Deleuze, Gilles. *Mil mesetas...*Pág. 483

¹⁰⁷ Vid. Ibid. Pág. 368

mismas limitantes: tienden a limitar porque forman fronteras, conforman conjuntos que erigen “murallas” conteniendo a los espacios lisos:

“El espacio liso o nómada está entre dos espacios estriados: el del bosque, con sus verticales de gravedad; el de la agricultura, con su cuadrículado y sus paralelas generalizadas, su arborescencia devenida independiente, su arte de extraer el árbol y la madera del bosque. Pero “entre” significa que el espacio liso está controlado por esos dos lados que lo limitan, que se oponen a su desarrollo y le asignan, en la medida de lo posible, un papel de comunicación, pero también, por el contrario, que se vuelve contra ellos, minando por un lado el bosque, ganando por otro las tierras cultivadas, afirmando una fuerza no comunicante o de desviación, como un claro que avanza”¹⁰⁸.

Como ejemplo de lo anterior, un bailarín puede conectar, afectar o ser afectado por otras fuerzas; es decir, los flujos actuarían en un espacio liso sobre otras intensidades. Al efectuar determinado movimiento, se dotaría de consistencia a la intersección de fuerzas, resultando en una determinada forma de moverse, pero solamente por un instante; esto no significa detenerse en un “presente”, sino como se mencionó en la parte dedicada al tiempo, *advenir*, pero tomando una consistencia, formando un territorio (recordando que lo que define a un territorio es la emergencia de materias de expresión o cualidades).

Puede suceder el caso de que, por un momento, el Yo se pierda, de que las intensidades arrastren a ese Yo, pero sólo para volver modificado. Las fuerzas reactivas de un Cuerpo Cartesiano no permiten el libre flujo; codifica y descodifica el espacio, evitando el surgimiento de una línea de fuga.

La escena supone entonces un espacio liso, intensivo, en el que las fuerzas, o bien circulen y se encuentren, o bien se estratifiquen, interrumpiendo con ello el flujo, resultando en un espacio extensivo o estriado.

Contracción, relajación, espasmo, elevación, caída, gesto, gruñidos, intensidades; un cuerpo bailarín es ya también *espacio liso* al bailar. Aquí no alcanza una mera descripción de la organización anatómica para hablar del cuerpo: el corazón, las venas, los músculos, la piel, todo el cuerpo es intensivo en la danza; vectores de

¹⁰⁸ Ibid. Pág. 388

fuerza recorren el espacio liso que es también el cuerpo que danza: uno dinámico (*dynamis* como fuerza¹⁰⁹):

“Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que ex-tensivo, de distancias y no de medidas. Spatium intenso en lugar de Extensio”¹¹⁰.

Un espacio en el que fuerzas circulan, permitiendo una desestratificación de los órganos, posiblemente capturados y reterritorializados por una máquina social –capitalista, despótica¹¹¹–, tomados como meramente productivos: así, un pie ya no “sirve” sólo para caminar; una mano, para dar forma a una mercancía; la piel, las costillas, para proteger otros órganos; los pulmones, para permitir la respiración; etc., sino que señalan fuerzas, hacen pasar intensidades, experimentando distintas posibilidades partiendo de estrategias, de procesos creativos. Un cuerpo que es vibrátil, intensivo, es capaz de segregar nuevos espacios lisos a través de lo estriado por medio de velocidades, de lentitudes, de vectores de fuerza, donde hay operaciones locales con cambios de dirección de las líneas, que también atraviesan a otros cuerpos danzantes en un resonar, como ondas que se propagan en el mar conectando con otras y produciendo nuevas que quieren el querer; un océano, olas insolentes, derroche.

Movimiento y duración. En el linaje filosófico de Deleuze se encuentra el pensamiento de Henri Bergson. Éste presenta tres tesis sobre el movimiento: la primera, se refiere a no confundir el movimiento con el espacio recorrido; el movimiento es presente, es ahora, pero el espacio recorrido es ya pasado. Así mismo, es divisible el espacio recorrido, mientras que el movimiento es indivisible o no se divide sin cambiar de naturaleza. Es así como los espacios recorridos pertenecen a un espacio homogéneo, y los movimientos serían heterogéneos, irreductibles entre sí. De esta manera, el pensamiento sería el que asigna puntos en el espacio, y el movimiento correspondería al espacio recorrido entre ellos, representándose como pasado; es ya tiempo mecánico,

¹⁰⁹ Coromines, Joan. Op. Cit. Pág. 194

¹¹⁰ Deleuze, Gilles. *Mil Mesetas...* Pág. 487

¹¹¹ Para Deleuze, la máquina despótica es el Estado, que decodifica y recodifica los códigos de la anterior máquina salvaje que es territorial (es decir, que se inscribe sobre la tierra, bajo la alianza y la filiación) unificándolo bajo un sistema de producción, en la que la tierra se vuelve propiedad del estado o de los potentados. Vid. Deleuze, Gilles; Félix, Guattari. *El antiedipo...* Pág. 201

una idea abstracta de sucesión: una idea falsa de movimiento, resultado de la intelección:

“Se comprende que nuestro pensamiento pueda extraer conceptos fijos de la realidad móvil; pero no hay medio alguno de reconstruir, con la fijeza de los conceptos, la movilidad de lo real”¹¹².

En la segunda tesis, Deleuze indica que Bergson considera dos ilusiones sobre el movimiento: la primera, es la “antigua”, correspondiente a pensar que hay Ideas o Formas eternas, potencialidades que pasan al acto “encarnándose” en lo material; el movimiento es aquí entendido como “dialéctica” de las formas¹¹³. Lo anterior lleva a considerar puntos en el espacio, pero esta vez como “poses” o formas a manera de instantes privilegiados, y el movimiento sería entendido aquí como un orden de poses, regulado por la *síntesis ideal* (dialéctica), sin detenerse a considerar el “paso” entre ellas en sí mismo. Esto nos lleva a la “ilusión moderna” del movimiento: en esta, en vez de referir el movimiento a ciertos instantes privilegiados, se hace al instante cualquiera, realizándose así una síntesis sensible, y no inteligible del movimiento. En este caso, no se hablaría de poses como formas trascendentes, sino de “cortes”, o elementos materiales inmanentes, como lo hicieron la física y la geometría moderna o el cálculo infinitesimal. Ejemplo de esto lo representa Descartes, al despejar la ecuación de una curva plana, o la posición de un punto sobre una recta móvil en un momento cualquiera de su trayecto¹¹⁴.

La tercera tesis dice que el instante es un corte inmóvil del movimiento, y el movimiento es un corte móvil de la duración, de un *todo*. En efecto, el movimiento *expresa* el cambio en el todo, ya que al cambiar una parte, cambia también la otra con la cual se relaciona, modificando el todo que comprende a ambas. Sería un error pensar que los elementos exteriores a las cualidades de las partes son los que se mueven, ya que las mismas cualidades son ya “vibraciones” que cambian, y esto último habría sido el descubrimiento de Bergson, es decir, la vibración o transformación, cambio cualitativo, antes que la traslación¹¹⁵. Ahora bien, en un primer momento, Bergson habría equiparado la duración a la conciencia, duración como realidad mental, que daría

¹¹² Bergson, Henri. *Introducción a la Metafísica*. Editorial Porrúa. México, 1986. Pág. 22

¹¹³ Vid. Deleuze, Gilles. *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine*. Ediciones Paidós Iberica S.A., Barcelona, España, Pág. 17

¹¹⁴ Vid. *Ibid.* Pág. 17

¹¹⁵ Vid. *Ibid.* Pág. 23

testimonio de un todo que cambia; pero el todo no se puede dar, pues es lo abierto, correspondiéndole cambiar o hacer surgir algo nuevo: *durar*; Bergson entonces concluye que la conciencia existe sólo abriéndose a un todo. El ser vivo es un todo sólo si se abre a un mundo, mientras que el mundo mismo es ya *lo abierto*, no un todo como conjunto cerrado. Así, la duración, *dureé*, el tiempo, es el todo (lo abierto) de las relaciones¹¹⁶, y por ellas el todo cambia de cualidad o se transforma; el todo es entonces la duración como perpetuo cambio; es multiplicidad, pues no cesa de dividirse, cambiando de naturaleza al hacerlo (multiplicidad cualitativa).

Se hablará entonces del movimiento en la danza más bien como *duración*, o una sucesión de cambios cualitativos que se funden, sin contornos, y sin ninguna relación o afinidad con el número: heterogeneidad. En efecto, si se intentara explicar el movimiento de un brazo, una pierna, un giro de un bailarín, se tendería a nombrarlos “puntos” o segmentos por los que pasa el cuerpo, por ejemplo, “el brazo está en este lugar”, “se encuentra en este otro; serían pues puntos inmóviles”. Se definiría el movimiento de un giro de acuerdo a los cortes sobre un círculo. O bien, se podría hablar de una sucesión de poses elegidas por alguna razón, es decir, se les daría el estatuto de poses privilegiadas de acuerdo a ciertos parámetros, cánones de belleza, o ya sea que expresen una forma ideal –incluso en sentido platónico–. Hablar de este modo sería caer en la ilusión de movimiento, de acuerdo a una intelección, de una abstracción del movimiento. ¿Qué pasa entre la posición del segundo 1 y la del segundo 2 del movimiento del brazo del bailarín? Posiciones en las décimas de segundo intermedias. ¿Y entre ellas? Posiciones en centésimas de segundo. Lo que hay más bien es cambio, flujo, continuidad de transición, transformación constante, *duración*.

Ahora bien, un Cuerpo Cartesiano concebirá el movimiento como cortes, puntos o poses privilegiadas en sucesión (una multiplicidad cuantitativa correspondiente más bien al espacio y al número que a la duración)¹¹⁷. Al considerar que existe una separación entre el cuerpo y la mente o el alma racional –o divina–, efectúa una

¹¹⁶ La relación no es una propiedad de los objetos, sino que es exterior a sus términos, y es inseparable de lo abierto. Vid. Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento...* Pág. 24

¹¹⁷ En efecto, nos dice Deleuze que el modelo de lo que se divide sin cambiar de naturaleza es el número, y en primer lugar la unidad aritmética. De esta manera, el orden que corresponde al número se encuentra sujeto a la reversibilidad –susceptibilidad de aumento o disminución–, y homogeneidad de los elementos que lo componen –ya que no cambiarían de naturaleza al dividirse–. Se trata así de un orden basado en las reglas del espacio (multiplicidad cuantitativa) y no en el tiempo como duración (multiplicidad cualitativa). Vid. Deleuze, Gilles. *El Bergsonismo..* Pág. 40

representación del movimiento, una abstracción de él dada por una conciencia intelectual, dando como resultado no un flujo, sino cortes inmóviles, una colección de poses o figuras que considera adecuadas por alguna razón, ya sea que las tome como “bellas” o que expresen belleza o alguna emoción particular por convención, pero con un vínculo tenue con el todo, porque si bien este vínculo no se puede romper, no se atendería a la duración –que está ahí de cualquier manera– sino que enfatizaría o abstraería las formas o poses, o el número de músculos que intervienen en el movimiento, y no la cualidad de la sensación.

En un Cuerpo *Momentum* se incorporan devenires en la conciencia que la sobrepasan, deviniendo así lo que no es ella; se tiende a ser una parte del todo, y menos un conjunto cerrado; está abierto, es duración, es cambio, es tiempo, no intelección. La conciencia aquí atraviesa un *campo trascendental*, este último entendido como duración cualitativa de la conciencia sin yo¹¹⁸. La apertura es ya transformación, en sintonía con el cambio del mundo, ya que el cambio de algo es también cambio de lo otro, un cambio cualitativo; así, este cuerpo será menos pose o figuración, que tiempo como un *pathos*, será intensivo, y a la vez como continua creación. También habría que señalar que esto no es inmediato, ni que suceda de manera intencional, sino que se da azarosamente y por un momento. Si entre un Cuerpo Cartesiano y un Cuerpo *Momentum* hay gradaciones, la consistencia del material, tanto como la intensidad de las fuerzas que lo cruzan, y el tipo de vínculo con lo otro –que forman un todo–, sientan una base para que el Cuerpo *Momentum* pueda advenir, aunque sin garantizarlo.

Forma, figura, pose y gesto. En el contexto de la danza, *forma* puede entenderse de varios modos. Por un lado, se suele distinguir entre “forma” y “fondo”; la primera se dice en relación con las “poses” que el cuerpo del bailarín adopta al bailar, es decir, como la limitación o contorno del cuerpo, una posición o postura privilegiada de éste en cierto momento; no como una forma abstracta, sino como *representación*: la manera en que el cuerpo “ilustraría” algo, transmitiría un “mensaje, remitiendo con ello

¹¹⁸ Para Deleuze, el plano trascendental será una pura corriente de conciencia a-subjetiva, prerreflexiva, impersonal, el paso de una sensación a otra como devenir. La relación del plano con la conciencia será sólo de derecho; así, nos dice Deleuze en su texto: “*La inmanencia: una vida...*” lo siguiente: “*La conciencia sólo se convierte en un hecho si un sujeto es producido al mismo tiempo que su objeto, todos fuera del campo y apareciendo como “trascendentes”. Al contrario, mientras la conciencia atraviese el campo trascendental a una velocidad infinita difundida por todas partes, no hay nada que pudiese revelarla*”. Deleuze, Gilles. *Últimos textos: El yo me acuerdo. La inmanencia: una vida...* Trad.: Marco Parmeggiani, en: <http://www.uma.es/contrastes/pdfs/007/14Deleuze.pdf> Pág. 233

al “fondo”; se trata de una *figuración* (esto será referido a partir de aquí como “forma-*pose*”). Esto es de crucial importancia, pues, a primera vista, parecería que, al crear una coreografía o al bailar, el coreógrafo o el bailarín trabajan con estas formas-poses; las crean o las eligen; y asimismo, entre ellas, a través del movimiento, se relataría una historia.

Desde la pintura, para el pintor Vassily Kandinsky la delimitación externa sería adecuada cuando pone de manifiesto en contenido interno de la forma; así, la forma poseería en sí misma su sonido interno. En su texto “De lo Espiritual en el Arte”, el pintor dice lo siguiente:

*“La forma, en sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es una definición superficial, pero todo lo superficial encierra necesariamente un elemento interno más o menos manifiesto. Toda forma tiene pues un contenido interno, del cual es expresión. Ésta es su caracterización interna”*¹¹⁹.

La forma así expresaría el contenido, y en la pintura, para Kandinsky, cuando la forma es expresiva es porque pone de manifiesto las fuerzas, es vibrátil. Análogamente, en la danza, las formas adoptadas por el cuerpo del bailarín expresarían el contenido, entendido como fuerzas, antes que un concepto. Ahora bien, cabría preguntarse: ¿Qué pasa entre la forma 1 y la forma 2, la 2 y la 3, etc.? En la danza no se podría hablar de una sucesión de formas-poses como cortes inmóviles ordenados; en todo caso se referirían instantes que a su vez “duran” y que toman consistencia (unión de lo heterogéneo), pero que no se detienen en la pose, sino que el cuerpo tiende a “escapar” de la forma, en cambio y movimiento constante, en un fluir. Si el cuerpo es una relación de fuerzas, aunque el bailarín en algún momento parezca que se inmoviliza o permanezca en una posición por largo tiempo, de cualquier manera hay tensión, vibración, y más que tiempo en sentido cronológico, habría duración.

Se habla aquí entonces de transmutación, transformación. Las fuerzas involucradas en la danza –fuerzas activas– son ya movimiento, y el cuerpo “escapa” o tiende a fugarse de las estructuras internas, modificando su estado. Según la estrategia inicial elegida por el coreógrafo (que no necesariamente remite a un resultado previsto),

¹¹⁹ Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Premiá editora de libros. México, 1992. Pág. 49

habría una cierta ordenación de las acciones en la que el sentido se daría por efecto del tiempo y del cambio; velocidades, intensidades, ritmo; ubicándose con ello en un ámbito a-representacional, a-significativo.

En este trabajo se añadirá un componente más: en la danza, el cuerpo es también **gesto**, el cual no es signo, mimesis ni representación; más que imitar la forma de algo, hay un *devenir* algo otro. No es la representación en un sujeto; va más allá de dimensionar los límites del cuerpo, de una sujeción a un orden signifiante, a unas estructuras de poder, escapando a los sistemas estables de los códigos lingüísticos. La forma entendida como “pose” por un Cuerpo Cartesiano se lee como signo que *representa*; es ya conciencia que busca un sentido, lo estable, lo idéntico; rehúye de la “falsedad” de lo sentido para encontrar “lo verdadero”, lo eterno. El “cuerpo-gesto”, por otro lado, es ya acción, violencia sensorial, variaciones de intensidad. Al respecto del gesto, Antonin Artaud, en su texto “El Teatro y su Doble”, propone lo siguiente en el caso del teatro balinés:

“Hay en todo este teatro una embriaguez profunda, que nos restituye los elementos mismos del éxtasis, y con el éxtasis encontramos otra vez el seco hervor y la fricción mineral de las plantas, de los vestigios y ruinas de los árboles de rostro iluminado. Toda la bestialidad, la animalidad, quedan reducidas a su gesto descarnado: ruidos multitudinarios de la tierra que se hiende, la savia de los árboles, el bostezo de los animales. Los pies de los bailarines, al apartar los ropajes, disuelven pensamientos y sensaciones, permitiéndoles recobrar su estado puro [...] La total satisfacción de esos gestos de danza, de esos pies que giran y se funden con estados de ánimo, de esas manitas volantes, de esos golpeteos secos y precisos. Asistimos a una alquimia mental que transforma el estado espiritual en un gesto: el gesto seco, desnudo, lineal que podrían tener todos nuestros actos si apuntaran a lo absoluto”¹²⁰.

Artaud encuentra que un gesto es irreductible a otro, es decir, hay aquí multiplicidad, contrario a un código estable. Análogamente, para las personas el cuerpo-gesto implica ya el movimiento inmanente a las fuerzas activas, pulsiones no codificadas, un alejamiento del único sentido, una *destratificación*; con el gesto en la

¹²⁰ Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Editorial Hermes. México, 1992. Pág. 73

danza hay un cuerpo-lenguaje afectivo, intensivo, sonoro y no gramatical, el cuerpo-gesto como movimiento.

Ahora bien, ¿qué es el “contorno” del cuerpo, el “límite” físico? ¿Se puede hablar en términos de contorno como de una línea dibujada? Los acontecimientos aparecen, se inscriben en la superficie, en la piel (no simplemente se *instalan* en ella o la ocupan), ya que ésta tiene *energía potencial*, vinculada ya a la formación de acontecimientos. Así, la piel no es simplemente una superficie receptora de ellos, ni solamente el “contorno” de una forma como “pose” en danza, sino que ella misma –la piel– es *energía potencial*: energía del acontecimiento puro; es topología dinámica; lo vivo está ya presente en el exterior gracias a su propio límite metaestable, transformable, no inmóvil, nunca en un permanecer. Se tiene entonces una figura como cuerpo que se escapa, modificando esta superficie.

Por otro lado, nos dice Deleuze:

“Ya no se trata de imponer una forma a una materia, sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, capaz por tanto de captar fuerzas cada vez más intensas. Lo que convierte a un material en algo cada vez más rico es lo que hace que se mantengan unidos los heterogéneos, sin que dejen de serlo”¹²¹.

El bailarín, como cuerpo que es, trabaja diariamente a través de rutinas, prácticas, para tener un material capaz de captar aquellas fuerzas activas; es decir, el idóneo para soportar las fuerzas que advienen sin que sea el material un limitante, y al mismo tiempo, para que pueda lograr una consistencia móvil; de lo contrario, el cuerpo sería incapaz de soportar las exigencias de la danza, de la intensidad de las fuerzas puestas en juego en ella. De esta manera, para poder devenir *Cuerpo-Momentum* se debe tener un material adecuado, consistente.

Por otro lado, para un Cuerpo Cartesiano, los cambios de una forma-pose a otra serían solamente cuantificables como “espacio recorrido”, puesto que este cuerpo se encuentra, como *extensión*, regida por las leyes físicas; entonces se hablaría de “movimiento” pero entendido solo a partir de estas leyes –movimiento como mero cambio de posición–. A través de las técnicas dancísticas, de *técnicas de sí*, de una

¹²¹ Deleuze, Gilles; Guattari. Félix. *Mil Mesetas...* Pág. 334

relación con lo heterogéneo y en posesión de material adecuado, es posible que el Cuerpo Cartesiano devenga Cuerpo *Momentum* y, en este caso, abandonar la idea de forma-pose para entonces proyectar líneas de fuga, de energía a través de un medio consistente para devenir. Asimismo, no se puede hablar aquí de un “contorno” del cuerpo sino un “esfumado”, una figura que se confunde con el fondo, en contacto con el todo y en constante transformación.

Cabe decir que, en el contexto dancístico, en un cuerpo que busque la pose como expresión de una “forma ideal” de belleza ya se encuentran las fuerzas activas, terrestres, pero interpretadas de una manera dualista. Se considera a estas fuerzas no como terrenales sino como de otro orden, ya sean provenientes del “alma”, ya sean divinas, o asumiendo la pose como expresión de formas inteligibles (consideraciones todas que implican un dualismo); así, se estaría entonces ante una gradación pero restringida o limitada, ya que las fuerzas reactivas implicadas en el dualismo limitarían a las activas, sin que esto signifique un equilibrio.

El coreógrafo, la coreografía, el bailarín, el espectador. La danza supone un ejercicio de experimentación-acontecimiento, removiendo, dando vía libre a la emergencia de las fuerzas, a su estallido diferencial. El cuerpo es ya una superficie de inscripciones de sucesos, pero también fuente de poder (que no necesariamente origen) que interactúa con otros poderes, otras fuerzas, con el todo. El cuerpo, en la danza, está en relación con la atemporalidad de la heterogeneidad, el ritmo y el espacio. Podría verse que, en la tendencia contemporánea, los bailarines, más allá de que representen o no un personaje –que corresponde a otro nivel de lectura–, parten como cuerpos. En principio, ni siquiera se podría distinguir entre hombre y mujer; hay anonimato. Si se dice que en la danza hay acontecimiento, se podría cuestionar entonces qué sucede con la coreografía. Para el “espectador”, sucede en la danza lo que no espera, lo que no sabe; para el ejecutante, aún con una coreografía, es decir, en principio como un trazo preestablecido, la experiencia para él será siempre distinta en cada ocasión. No es posible saber exactamente lo que siente o piensa, solo deviene con su movimiento, haciéndolo partícipes de él a quienes lo miran, y sus fuerzas. Los movimientos se suceden, y antes de poder pensarlos, envuelven a todos con ellos.

Aquí aparecen varios problemas. En principio, se podría decir que, aunque el bailarín se mueve y las fuerzas actúan, hay un orden, hay pensamiento, una técnica y una coreografía. Ya algunos coreógrafos y coreógrafas han reflexionado sobre esto.

La técnica Graham parte de la antítesis para permitir el flujo de la energía, a través de la puesta en juego de la contracción y la expansión. Pina Baush frecuentemente hacía preguntas a sus bailarines, quienes desarrollan “frases” o movimientos que se integran a la coreografía (que nunca es exactamente igual, pues siempre hay variaciones), inclusive improvisando, que no son impuestas, son íntimas, y al exteriorizarse juegan en el todo.

La técnica *Release*, desarrollada en los años 70 en EE.UU., explora el estado de “vacío” o quietud como partida y llegada. Se trabaja con la relajación, la fluidez y el peso, usando los movimientos de bebés como patrones de movimiento, logrando un movimiento más orgánico, así como la *ideokinesis* (preparación de la mente para la acción). Como antecedentes de este estilo aparece Merce Cunningham, quien usó partituras de John Cage como modelos de estructuras de movimiento.

Steve Paxton, coreógrafo estadounidense, introduce el *Contact Dance*, que es otra técnica, influenciada por las experiencias sociales de los mismos años en EE.UU., que juega con el contacto entre dos o más personas, a través de su peso, fluyendo con la respuesta física y energética del otro cuerpo, formando una concatenación de movimiento transformándose en un solo movimiento fluctuante, inervación de intensidades, logrando una nueva experiencia a partir de esas relaciones, del contacto –*desterritorializando* el sentido habitual del tacto–; flujos en velocidades que no permiten una decodificación en un sentido representativo común, en movimientos que han excluido los regímenes disciplinares sociales. Así, la técnica es sólo un punto de partida, un medio, pero no es la meta, al igual que la coreografía, cuando la hay (ya que también se ha experimentado con lo que se ha dado en llamar la danza por la danza, o la improvisación libre, donde desde la incertidumbre se crea), no son fines en sí mismos; de cualquier forma, aunque haya planeación coreográfica, la danza sucede, se “da” en el acto mismo. En palabras del investigador Alberto Dallal:

“Otro requerimiento, nada circunstancial, comparten los coreógrafos de todos los géneros dancísticos [...]: la plena realización (y comprobación máxima) de la creatividad coreográfica no puede producirse, sobrevenir, “darse” sino en el

acto dancístico real, “constante y sonante”, en el tiempo y el espacio. Es decir, la efectividad de una coreografía jamás puede detenerse en el proyecto, en la teoría”¹²².

O en palabras del filósofo Maurice Blanchot:

“Ustedes teóricos, sepan que son mortales y que la teoría ya es la muerte que llevan en sus adentros. Sépanlo, conozcan su compañero. Tal vez sea cierto que “sin teoretización, no darían un paso adelante” pero este paso es un paso más hacia el abismo de verdad. De allí sube el rumor silencioso, la intensidad tácita. Cuando cesa el señorío de la verdad, vale decir, cuando la referencia a la alternancia verdadero-falso (incluso su coincidencia) deja de imponerse, siquiera como el trabajo del habla futura, el saber sigue buscándose y tratando de inscribirse, pero en otro espacio donde no hay más dirección”¹²³.

Así, el coreógrafo, más que “imponer” movimientos, intenta ordenar el caos, pero sin perderlo; es capaz de poner en marcha las fuerzas activas en otros cuerpos no sólo a través del montaje de la coreografía, sino a través de un proceso de desmontaje-experimentación en él mismo y en los otros (estrategia) , dando vía a la emergencia de las fuerzas, posibilitando la apertura; es decir, intentando abrir los posibles conjuntos cerrados de los cuerpos de los bailarines, o provocando nuevas posibilidades a partir de relaciones de fuerza (cuerpos) de diversa índole y de cuerpo-gestos creados por su propio cuerpo, pero que son sólo un punto de partida.

De manera general, aunque sin intentar una fórmula, podría decirse que el coreógrafo o los coreógrafos componen (ya que los llamados tradicionalmente “intérpretes” también pueden participar en la composición), creando a partir de una idea dancística –que surge de una necesidad–, planteando un germen de movimiento, dibujando vectores en el espacio intensivo (diagramas) dándoles dirección, trayectorias, modulando su velocidad e intensidad en el trazo, mismos que se efectúan, se conectan y transforman al bailar mediante el o los ejecutantes (puntos singulares), extrayendo afectos de las afecciones humanas¹²⁴, posibilitando la creación de un estilo y el

¹²² Dallal, Alberto. *El aura del...* Pág. 43

¹²³ Blanchot, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela, 1987, Pág. 43

¹²⁴ Leyendo a Deleuze, entenderemos *afectos* como devenires: intensidades de fuerza que sobrepasan a los que los experimentan, permitiendo devenires no humanos del hombre o *affectus*, una zona de indeterminación entre el paso de una sensación a otra, y no la transformación de algo en otro: “Los

surgimiento de novedades. A esto se le suma la composición de la luz o su modulación, escenografía, vestuario y demás elementos que intervendrán en escena, que jugarán en el todo. Aun así, en el efectuarse de la danza, el resultado nunca es el mismo dos veces: ora el cuerpo del bailarín está cansado, ora éste tiene una distinta relación de fuerzas; ya establece relaciones con lo otro de distinta cualidad (con el público, con la música, con los otros bailarines, etc.), ya los cuerpos tienen diferente consistencia, etcétera.

La danza exhibe su desnudez: no hay un pensamiento exacto, no hay un conocimiento que transmitir; hay ligereza, experimentación. Dice Zaratustra:

“Por caminos torcidos se aproximan todas las cosas buenas a su meta. Semejantes a los gatos, ellas arquean el lomo, ronronean interiormente ante su felicidad cercana,- todas las cosas buenas ríen.

El modo de andar revela si alguien camina ya por su propia senda: ¡Por ello, vedme andar a mí! Más quien se aproxima a su meta, ése baila.

Y, en verdad, yo no me he convertido en una estatua, ni estoy ahí plantado, rígido, insensible, pétreo, cual columna: me gusta correr velozmente.

Y aunque en la tierra hay también cieno y densa tribulación: quien tiene pies ligeros corre incluso por encima del fango y baila y baila sobre él como sobre hielo pulido.

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba! ¡Más arriba! ¡Y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines y aún mejor: ¡Sosteneos incluso sobre la cabeza!”¹²⁵

La risa es otro componente que Nietzsche pone en juego: Todo lo bueno ríe.

Para Georges Bataille aquélla, la risa, es una experiencia de *lo sagrado*; el centelleo de lo sagrado —que no se confunde con lo divino, lo religioso—, que lleva aparejado el juego, el erotismo, la fiesta, el arte, como vías para entrar en una continuidad con el todo. El yo se olvida, el cuerpo se hace más ligero. La forma

afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos”. Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *¿Qué es...?* Pág. 165

¹²⁵ Nietzsche, Friedrich. *Así habló...* Pág. 399

homogénea, el orden del trabajo y su temporalidad son quebradas. En esta apertura hay un influjo dionisiaco.

Del mismo modo, se mencionó que en la danza en principio no hay hombre o mujer, hay cuerpos anónimos que se funden en el movimiento, en el cambio; podría decirse que el “espectador” observa, pero esto sería inexacto, ya que este espectador también deviene con el movimiento, forma parte del acto creador, de la re-creación, es afectado y afecta; no se encuentra a la distancia (aunque lo esté físicamente), sino que por un momento también se puede “disolver”, devenir activo, experimentar; esto implica la danza como una manera en que se da el erotismo, no entendiendo tal en términos de sexualidad, sino como una violación del ser, disolución de las formas constituidas a manera de ofrenda erótica ante la desnudez de la danza, afirmación de la vida: en el erotismo, *Yo me pierdo*¹²⁶.

El que el coreógrafo intente expresar un discurso político determinado, provocar una reflexión acerca de un tema particular, protestar por alguna situación social, etc., son asuntos que corresponden a otro nivel de lectura. Esto no significa que no sean relevantes, sino que los cuerpos por sí mismos, a partir de la experimentación, de técnicas de sí, son capaces de crear, de devenir otra cosa, de producir una diferencia, de desmontar la articulación que los dispositivos de poder mantienen sobre los cuerpos, capaces de resistir a la normalización, al cuerpo dócil, a su transformación en instrumento del aparato productivo; y más bien, bailando experimentan una consumición: hay excedente, gasto improductivo.

Aunque el propio movimiento en la danza es ya abrirse a otras posibilidades del cuerpo, siempre existe el riesgo de estratificación, de repetir lo mismo. Al propio tiempo, si los cuerpos implicados en una coreografía no logran devenir *Cuerpo-Momentum*, es decir, si permanecen operando como *Cuerpo Cartesiano*, poco importará el discurso planteado, que se quedará en su propio ámbito (discursivo), pero sin posibilidades de afectar al otro. A nivel cuerpo –que es el ámbito de la danza– el del “espectador” no será atravesado, el cuerpo bailarín no experimentará, y se presentará un *logocentrismo tautológico*, donde se hablaría primordialmente a la razón, y sólo quedará la respuesta desde ella misma. Posibilitar la creación de subjetividades *otras* implica en

¹²⁶ Cfr. Bataille, Georges. *El Erotismo*.

http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2011/09/filosofia01_0.pdf Pág. 22

la danza el ser afectado, el ser violentado en el cuerpo mismo, abrir el camino a la emergencia, al instante, o como se dijo, a la experimentación *en y desde* el cuerpo intensivo.

CAPÍTULO III

EL CUERPO MOMENTUM Y EL CUERPO CARTESIANO EN LA DANZA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA: CUATRO CASOS REPRESENTATIVOS.

“¡Eleven sus corazones hermanos; arriba, más arriba! ¡Y no se olviden de mover las piernas, mis buenos bailarines! Tendrán que levantarlas mucho; o mejor aún, ¡bailen de cabeza!”

Friedrich Nietzsche, “*Así habló Zaratustra*”

Para abordar el tema del cuerpo en la danza en su vertiente moderna y contemporánea, se iniciará con un breve recuento de la génesis del ballet, si bien no intentando un exhaustivo análisis historiográfico sino a manera de introducción, ya que para entender la génesis de las primeras, es necesario ubicar las causas y motivos de su origen. Acto seguido, se estudiará la obra de cuatro coreógrafos claves en la danza contemporánea, para analizar la propuesta conceptual de este trabajo a la luz de casos concretos. Ellos serán Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham y Pina Bausch.

3.1. Antecedentes: El *ballet*

En occidente, después de la Edad Media, periodo en el que la danza se daba más bien a nivel popular, quizá como revestimiento para antiguas ceremonias paganas, o como válvulas de escape (inicialmente la iglesia no veía con buenos ojos esta actividad)

y a partir de la división alma-cuerpo –de influencia platónica y del dualismo persa–, la primacía de la primera sobre el último y su actitud ambivalente frente a la danza –que después se usó como instrumento propagandístico de la propia iglesia–, paulatinamente codificaron los movimientos de distintas maneras, adquiriendo la danza con esto, un lenguaje propio influido por la vida cortesana en donde nace el *ballet* o *balleto*, justo en el Renacimiento.

Durante este periodo, especialmente en Milán, los grandes *Balli* (bailes similares a lo que se conocerá después como *ballet*), apelaban a la antigüedad clásica; por ejemplo, a los viajes de Jasón y los Argonautas, o a los amores de Orfeo y Eurídice. Estos *Balli* eran fastuosos, de grandes dimensiones, pero también existían los salones *a ballo*. Se pretendió bailar en las mansiones el *ballo* de aquellos salones, resultando esto en un *balleto*¹²⁷ de menores dimensiones que los *Balli*, pero con mayores posibilidades prácticas.

Posteriormente, ya durante el periodo barroco, el *ballet* sirve también como una muestra del poder monárquico, como por ejemplo en el caso de Luis XIV en Francia, quien hacia 1670 ordenará la creación de un sistema de notación para el ballet, o como se conocía en ese entonces, “bailes nobles”. La forma de notación de Pierre Beauchamp, maestro de baile de la familia real, sobresale sobre otros sistemas propuestos. Hacia 1770, Raoul Auger Feuillet (1653–1709), maestro de danza francés, popularizará otro sistema de notación de danza en su “*Chorégraphie, ou L'Art d'Écrire la Danse par Caractères, Figures et Signes Démonstratifs*”. A partir de esta época, la danza comenzará su autonomía respecto al teatro y a la ópera, conformando así, un vocabulario propio¹²⁸.

Con el *ballet*, el cuerpo será llevado a otros límites; las posiciones fundamentales responderán principalmente a una unidad de estilo, al aplomo que se consigue con ellas en momentos de reposo, atendiendo siempre a la “elegancia” de la pose. No hay ninguna oportunidad para la improvisación; todo está regulado casi matemáticamente; cada movimiento está ya basado en el compás musical, cada levantamiento de piernas se “mide” en ángulos. El nivel de especialización aumenta; los movimientos parecen imposibles y algunas posiciones requieren de cierta

¹²⁷ Vid. Salazar, Adolfo. *La Danza y...* Pág. 80

¹²⁸ Vid. *Ibid.* Pág. 127

“deformación” en el cuerpo. Si bien es cierto que se representa una historia durante la consolidación del ballet –de corte romántico–, el impulso vital de moverse bailando continúa, pero siendo narrativo, adecuándose a cierta estética o “elegancia”, con una técnica que implicará virtuosismo. Ya al final del reinado de Luis XIV, la sociedad aristocrática será sustituida paulatinamente por la burguesa; todavía el ballet se encontrará subordinado a la ópera, pero la irrupción de una nueva filosofía sacudirá al arte; Diderot dirá que los argumentos basados en la mitología y pseudo-históricos son vacíos, encontrando en el drama cotidiano la emoción “real”¹²⁹.

Ya durante el siglo XIX, Carlo Blasis (1795-1878), afamado coreógrafo italiano, bailarín y teórico de la danza, resumirá el ideal del ballet con estas palabras:

*“Cuidad el porte de vuestro cuerpo y de los brazos, que sus movimientos sean fáciles, graciosos, siempre de acuerdo con los de las piernas. Desarrollad vuestra forma con gusto y elegancia, sin caer en la afectación”*¹³⁰.

El *ballet* en esta época tiende a la elevación, a vencer a la gravedad: es vertical. Con la introducción de las zapatillas de puntas en los ballets románticos se pretende crear la ilusión de flotar, de elevarse; por ejemplo, se citaba obligatoriamente la “gracia ingrávida” de la *“attitude sur la pointe”* de tres minutos de duración cronometrados de la bailarina Fanny Elssler, o se admiraba la “ligereza evanescente” de María Taglioni en puntas¹³¹.

El *ballet* moderno vería la declinación del romanticismo; el coreógrafo francés Charles Didelot (1767-1837) enseñará en Rusia, y a él se le atribuye el progreso del ballet en este país. Otros coreógrafos, como Marius Petipa (1818-1910), maestro en la Escuela Imperial Zarista, y para quien Tchaikovsky escribirá “El Lago de los Cisnes” y “El Cascanueces”, o Sergio Diaghileff (1872-1929), quien fundará la “Compañía de Ballets Rusos” contribuirán al florecimiento y desarrollo del *ballet* ruso como uno de los más destacados del orbe. Este último, Diaghileff, coreógrafo y empresario ruso –también apasionado por la pintura–, concibe una danza que fuera como una “pintura en movimiento”. Sus ballets “Scherezada” (basada en la suite de Rimsky Korsakoff), o

¹²⁹ Vid. Ibid. Pág. 145

¹³⁰ Ibid. Pág. 172

¹³¹ Vid. Ibid. Pág. 178

el “Príncipe Igor”, mostrarán la inclusión de pantomima, acrobacia y estilización de la danza clásica.

A partir de aquí, con coreógrafos como Michel Mikhailovich Fokine (1880-1942), comenzará el *ballet* moderno; Fokine establecerá cinco puntos que deberá atender el ballet moderno vigentes hasta hoy, los cuales se resumen a continuación: 1. Inventar nuevas formas de movimiento adaptándose al carácter de la música; 2. Ajustar la danza y el gesto a la acción dramática; 3. Los gestos de la danza clásica se usarán en el *ballet* moderno cuando lo requiera el estilo, y el cuerpo del danzante debe tener expresividad en todas sus partes; 4. Se tomará en cuenta tanto al danzante individual como al grupo; 5. La danza deberá estar en situación de igualdad con respecto al decorado, la música y demás factores que lo componen. Ya no habrá música de *ballet*, sino simplemente música; ni tutús ni zapatillas rosas, sino inventar todo en cada instante¹³². El *ballet* moderno tomará así nuevos rumbos, nutriéndose de las nuevas corrientes en el arte, como lo ejemplificará la colaboración del pintor Pablo Picasso con Diaghileff.

3.2 La danza moderna y contemporánea.

3.2.1 Isadora Duncan. Se atribuye la invención de la danza moderna a tres bailarinas y coreógrafas norteamericanas: Loie Fuller (1862-1928), Ruth St. Denis (1879-1968) e Isadora Duncan (1877-1927)¹³³. Prácticamente ninguna de ellas se interesó por el ballet; sus influencias fueron más bien la imaginería oriental, la pintura, y en caso de Duncan, además de las anteriores, la ciencia (conoció personalmente a Charles Darwin) y la filosofía, especialmente la de Arthur Schopenhauer, Immanuel Kant y Friedrich Nietzsche.

Para la bailarina y coreógrafa Isadora Duncan, el concepto de *voluntad* como esencia íntima de todas las cosas de Schopenhauer la lleva a considerar que, más que imitar los modelos clásicos del arte o las formas naturales, habría que captar lo que fluye bajo estas. Ella menciona que:

¹³² Vid. Ibid. Pág. 195

¹³³ Vid. Duncan, Isadora. *El Arte de la Danza y otros escritos*. Edición de José Antonio Sánchez. Ediciones Akal. Madrid, 2003. Pág. 7

“El movimiento del universo concentrado en un individuo se convierte en lo que se ha llamado la voluntad; por ejemplo, el movimiento de la tierra, que es concentración de fuerzas circundantes, da a la tierra su individualidad, su voluntad de movimiento. Del mismo modo criaturas de la tierra que reciben a su vez estas fuerzas concentradas en diferentes relaciones, tal como les son transmitidas a través de sus ancestros, que las han recibido de la tierra, desenvuelven en sí mismas el movimiento de individuos que es llamado la voluntad”¹³⁴.

El *ballet* moderno y su verticalidad, es decir, su tendencia a luchar contra la gravedad, a elevarse, es estéril para ella. En efecto, aquella ilusión de “vencer” a la gravedad del *ballet* da un giro con Duncan, pues para ella la gravedad natural de la voluntad del individuo es una interpretación humana de la gravedad del universo. El *ballet* produce un movimiento que muere al hacerse; músculos deformados es el resultado del entrenamiento del *ballet*; es el resultado de la ilusión. Así, para ella, los movimientos deberían corresponder a la forma que se mueve: como los movimientos de un escarabajo corresponden a su forma, así también el del ser humano. Para Duncan, los griegos supieron hacer corresponder el ritmo, la forma y el diseño en sus esculturas, pinturas, sus danzas y su tragedia; es decir, más allá de la pose, es el de las esculturas griegas un movimiento que está en armonía con la estructura de su cuerpo, y este movimiento es en realidad el de los dioses, el de las fuerzas naturales. Hacer de la danza parte del ritmo eterno de las esferas, el secreto impulso interior, es lo que Duncan anhela: la danza del futuro.

Al bailar desnuda sobre la tierra y caer, lo hace en posiciones “griegas”, que son ya las terrestres. Para Duncan, el “divino cuerpo pagano”, desnudo, era un lugar de placer, de amor, no de escándalo, ni algo que se habría de rechazar, que despreciar. Menciona la bailarina, en su escrito “La Danza y su Inspiración (escrito en forma de un antiguo diálogo griego)”:

“¿Cómo?, repliqué, ¿no es cierto que la primera concepción de la belleza surgió de la conciencia de la proporción, la línea y la simetría de la forma humana?, ya que seguramente sin esa consciencia no habríamos podido comprender la belleza que nos rodea. Primero, conocimiento de la línea de las

¹³⁴ Ibid. . Pág. 15

*formas celestes y terrestres, y a partir de ella la concepción de la línea y la forma de la arquitectura, la pintura y la escultura. ¿Acaso no proceden todas las artes originalmente de la primera consciencia humana en la nobleza de las líneas del cuerpo humano? ”*¹³⁵

Asimismo, Duncan se acerca a Nietzsche: Dionisos no será para ella un dios muerto, sino un dios eterno que inspirará toda creación artística¹³⁶. La bailarina norteamericana distinguirá dos formas de bailar: una, penetrar en el espíritu de la danza, bailar la cosa misma: *Dionisos*, la no-representación, el instinto, la intensidad, el éxtasis; la segunda, contemplar el espíritu de la danza, y bailar como contando una historia: *Apolo*¹³⁷; despertando de su sosiego a este dios-escultor, una *Hora* en el Santuario de Dionisos baila y su transparente manto revela su cuerpo desnudo; es el velo de la apariencia, de la belleza, pero detrás está la tensión de la multiplicidad de Dionisos; es ya devenir molecular¹³⁸ (ya que todo devenir lo es): un devenir oleaje, mujer, árbol, devenir otra cosa, una apertura, una fisura, acontecimientos que constituyen líneas de fuga, un resistir al sortilegio de la individuación.

Dionisos revela un fondo trágico, una defeción de *si*, un *pathos* devenido aquí *amor fati*. Duncan baila con los pies descalzos, envuelta en mantos transparentes, y así como las ménades, gira su cabeza hacia atrás poseída por el dios, imbuida en el éxtasis; su cuerpo desnudo sumerge a todos en el erotismo, entendido no como mera sexualidad, sino como gasto improductivo, placer, un ponerse en cuestión.

Si Isadora Duncan marca distancia con respecto del *ballet*, lo hace también de la verbalización en la educación dancística, acercándose más a la imagen y a los

¹³⁵ Ibid. . Pág. 69

¹³⁶ Para Nietzsche, Apolo y Dionisio son la doble fuente del arte griego; Apolo como el dios de la “bella apariencia”, y Dionisio de la embriaguez, del éxtasis. Con respecto a este último, el autor dice lo siguiente: “*En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su naturaleza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el principium individuationis (principio de individuación) aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad*”. Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial. España, 2004. Pág. 249

¹³⁷ Duncan, Isadora. *El Arte de la Danza y...* Pág. 174

¹³⁸ Para Deleuze y Guattari, todo devenir es molecular. Lo molar se relaciona con la identidad, la totalidad, la organización, la mayoría, -entendida aquí no numéricamente sino como como un patrón con respecto al cual las cantidades pequeñas o grandes se considerarán minoritarias, por ello la función hombre es la entidad molar por excelencia-; de este modo, devenir molecular es extraer partículas que entran en relaciones de movimiento o de reposo con otras partículas, por ello no es una imitación; es un desterritorializarse, un devenir minoritario que se aleja de la identidad mayor; por esta razón nunca el devenir será molar. Cfr. Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mil Mesetas....* Pág. 39

movimientos de la naturaleza para tal fin; en el experimentar el acontecimiento dancístico, el *lenguaje-representación* no puede dar cuenta de la experiencia; recurre entonces a la gimnasia, a la pintura, la escultura, a la música y la apreciación de las cualidades de los movimientos de las nubes, del ondular de los árboles, del vuelo de los pájaros, el arremolinarse de las hojas. La bailarina tampoco intenta ser imitada por sus alumnas, ni hacerlas estudiar y aprender movimientos definidos, sino a desarrollar aquellos naturales para ellas, logrando movimientos propios, y no como resultado de la imitación. Hay un desmontaje aprendiendo a ver de nuevo al mundo, un expresar las fuerzas de la tierra, un devenir Cuerpo *Momentum* en el que se atraviesa por gradaciones que evitan la representación, la *mímesis*, para dar vía libre a la emergencia de las fuerzas: un devenir ola, viento, terremoto; se trata de lograr un estilo, una diferencia en el alumno. Pero tampoco hay una ausencia de técnica, sino más bien hay *técnicas de sí*. La danza de Duncan tampoco es una mera imitación de los griegos, de sus poses, sino un linaje en el que se reconoce, una memoria del cuerpo en el que las fuerzas activas se ponen de nuevo en circulación:

“Rodin tiene razón, y en mi arte no he copiado en absoluto, como se cree, figuras de los vasos, frisos o pinturas griegas. He aprendido de ellas cómo estudiar la naturaleza, y cuando algunos de mis movimientos recuerdan gestos vistos en obras de arte es sólo porque éstas también están tomadas de la gran fuente natural.

Me inspiro en el movimiento de los árboles, de las olas, de la nieve, en la conexión entre la pasión y la tormenta, entre la brisa y la amabilidad, etcétera. Y siempre pongo en mis movimientos un poco de esa divina continuidad que da a toda la naturaleza su belleza y su vida.”¹³⁹

Isadora Duncan tuvo dos repertorios distintos: el primero, para un público occidental, compuesto entre otros por: “Romance op.5” de Tchaikovski, “Sonata, op. 27, N°2” de Beethoven, “Ifigenia en Táuride”, “Orfeo” de Gluck, Sinfonías 5° y 7°, Sonata, op. 27, N°2, de Beethoven, “Ave María” de Schubert; y otro para un público soviético, con: “La canción del trabajo”, “El joven guardia”, la marcha “Con coraje camaradas” y dos danzas en memoria de Lenin. Duncan, junto con los títulos de las obras musicales, añadía subtítulos que no necesariamente coincidían con el tono de la

¹³⁹ Duncan, Isadora. *El Arte de la Danza y...* Pág. 125

música, cuestión que denota ya cierta autonomía de la danza con respecto de la música, –aspecto que llevaría más allá Merce Cunningham, como se verá más adelante– y más bien elegía dependiendo del ritmo adecuado de la música para su danza. Al respecto, Duncan asume que la música experimentada corporalmente implica una danza autónoma independiente de cualquier soporte musical:

“Imaginen entonces un bailarín que, después de largo estudio, devoción e inspiración, ha alcanzado tal grado de comprensión de que su cuerpo es simplemente la manifestación luminosa de su alma: su cuerpo baila de acuerdo con una música escuchada interiormente, en una expresión procedente de otro mundo, más profundo. Éste es el bailarín verdaderamente creativo, natural pero no imitativo, hablando en movimientos a partir de sí mismo y de algo más grande que todos nosotros”¹⁴⁰.

Isadora Duncan marcaría así el comienzo de la danza moderna, una que intenta alejarse de la representación, de la imitación, de la narración, de la artificialidad que, para ella, suponía el *ballet*; lo anterior supone un repensar al cuerpo y al mundo, la creación de un nuevo horizonte, una “Eterna salida del sol”¹⁴¹, una actitud de afirmación, aceptando la inocencia del devenir.

3.2.2 Martha Graham. Una figura central de la segunda generación de la danza contemporánea es la norteamericana Martha Graham (1894-1991). Esta bailarina y coreógrafa egresada de la *Denishawn School of Dancing and Related Art* de Ruth ST. Denis, quiere hacer ver el “paisaje interior”, partiendo de una técnica de su creación (técnica Graham) que a través de dos fuerzas opuestas, inhalación y exhalación, contracción y relajación, establece un movimiento de tórax y pelvis, los cuales se relacionan con la región sexual y la región respiratoria, permitiéndole así al bailarín, al mismo tiempo, desmontar las estructuras de movimiento convencionales y permitir el flujo de la energía a partir de la antítesis. Sus movimientos revelan la influencia de la comunidad americana, desde lo afro-americano, los puritanos y los nativos. Las caídas

¹⁴⁰ Ibid. Pág. 88

¹⁴¹ Vid. Ibid. Pág. 100

al suelo la ponen en contacto con la tierra, el estiramiento de los pies comienza con el talón; así mismo, lo anguloso y cortante, distinto de lo ondulatorio de Duncan, habla de un punto de partida diferente. Graham pone en circulación la energía a partir de la técnica: los juegos de oposición, como la relación entre las caderas y la cintura escapular, permiten trasladar el centro de gravedad para alcanzar puntos más lejanos; los movimientos cortantes atacan el espacio, dibujan vectores angulosos de energía como cuchillos, pudiendo fisurar lo estriado en él.

El cuerpo es la fuente de la energía (que no origen), y las fuerzas activas se disparan con violencia y un grado mayor de intensidad gracias a la técnica. Las espirales que traza el cuerpo en este tipo de danza se activan también desde la pelvis, que en su movimiento arrastra consigo al resto del cuerpo, exigiendo un grado mayor de consistencia en el material. Los movimientos de la espalda, producido por la contracción, permiten dirigir la energía a través de toda la parte superior del cuerpo, proyectándola con fuerza inusitada en un concentrar-liberar; así, el Cuerpo Cartesiano es forzado a través de esta técnica a reunir y liberar energía, pero sin llegar a la relajación total.

En este caso, el devenir Cuerpo *Momentum* está sometido a una tensión de oposiciones, dándose las gradaciones *entre* ellas, es decir, entre el momento de la contracción y la expansión, movimiento de las fuerzas activas: en lugar de que el movimiento fluya en ondulaciones suaves y sutiles como en el caso de Duncan, se tiene aquí la angulosidad violenta del cubismo de Picasso; ejemplo de ello es su coreografía “*Lamentation*” (1930), en la que los vectores proyectados dibujan ángulos, mientras que la tela en la que la bailarina se encuentra envuelta es otra piel que se funde con la suya y que se lamenta atravesándola, así como al espacio: topografía intensiva, expresiva; un manto que recuerda a pliegues que doblan y desdoblan el afuera; aquí hay vértices, *puntos de vista* más que un centro: metamorfosis. Graham ha creado una técnica; una con tal rigor que es sólo comparable al *ballet* en este sentido, y la primera de la danza moderna.

Contracción es también exhalación, relajación, inhalación. La respiración, que en cualquier ser humano es automática y a la vez conservadora de vida, se convierte aquí en un detonador de movimiento, de creación, es decir, se alía a las fuerzas activas. En un Cuerpo Cartesiano, la respiración se piensa sólo en función de la

autoconservación, se coloca del lado de las fuerzas reactivas. Pero a través de la técnica Graham, la respiración es concentradora y expansiva. Concentra las fuerzas, las reúne sin estratificarlas; al lograr un punto de concentración, aquellas establecen una tensión vibrátil, con cualidades similares a las del punto descritas por Kandinsky: el punto como la ínfima forma temporal, una en la que el mundo entero se concentra *durando*, una fuerza concéntrica con infinitas sonoridades¹⁴² a punto de estallar en un *big-bang* musical, de fuerzas creadoras.

La exhalación, por otro lado, corresponde al desenvolvimiento de las fuerzas activas y su energía antes concentrada, capaz de mover el centro de gravedad corporal. El cuerpo, o esta relación de fuerzas, se desenvuelve en remolinos, o en líneas o vectores lanzados por medio de o apoyados en la técnica; la línea arrastra al punto; es ahora punto-línea creadora. En esta relación de contrarios, es decir, contracción y expansión, no hay síntesis dialéctica, no oposición, sino una *afirmación* de los contrarios, un decir sí a ellos; un *sí* a la fuerza de gravedad, a la tierra, pero también un *sí* a la elevación, una que ya no es impuesta, que no es ficticia y que no es ya la meta; una en la que no necesita de las zapatillas de punta, sino más bien una elevación que parte de la tierra y retorna a ella misma. Graham ha creado un estilo, un nuevo territorio, *desterritorializando* la técnica del *ballet* –del que toma algunos elementos, así como de técnicas orientales–, una diferencia, pero resultando en un territorio que no estaba aquí antes; uno en el que Dionisos está presente, pero en el que también está Apolo: sobriedad y embriaguez.

3.2.3 Merce Cunningham. Merce Cunningham, (1919 -2009), estadounidense también, estudió en la Cornish School, y habiendo sido solista en la compañía de Martha Graham, crea su propia compañía, la *Merce Cunningham Dance Company* en 1953. Son conocidas sus colaboraciones con los pintores Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Marcel Duchamp, y con el músico John Cage, entre otros artistas, así como su interés por las nuevas tecnologías, tanto que trabaja con un programa de computadora llamado “*DanceForms*”, con el cual realiza “composiciones electrónicas” a partir de 1991.

¹⁴² Kandinsky, Wassily. *Punto y Línea sobre el plano*. Ediciones Coyoacán, México D.F. 2006. Pág. 46

El “sentido propio del movimiento” es la tesis central de este bailarín, coreógrafo y dibujante; el azar, la indeterminación, el cambio, lo aleatorio, son los elementos que juegan aquí (aunque sin prescindir de la técnica):

“En mi trabajo coreográfico, la base de las danzas es el movimiento, es decir, el cuerpo humano moviéndose en el tiempo y en el espacio. La escala de este movimiento varía desde el reposo hasta la cantidad máxima de movimiento (actividad física) que una persona es capaz de producir en un momento dado. Las ideas de la danza proceden del movimiento y, a la vez, están en el movimiento. No tiene ninguna otra referencia. Una determinada danza no se origina en un pensamiento mío sobre una historia, un estado de ánimo o una expresión; las proporciones de la danza proceden de la actividad en sí. Cualquier idea respecto a estados anímicos, historia o expresión considerada por el espectador es un producto de su mente, de sus sentimientos; y es libre de actuar en consecuencia”¹⁴³.

El movimiento no es causado por una narración, tampoco es el efecto de estados emocionales de un sujeto, ni una secuencia de movimientos como causa-efecto; no hay una función dramática de la obra. “Walkaround Time” (1968), obra que Cunningham –en colaboración con Jasper Johns– estrena en 1969 como homenaje a la obra de Marcel Duchamp, ilustra la afinidad de las ideas de Cunningham con el pintor: éste último, en sus notas, anteriores a su obra el “Gran Vidrio” –llamadas *physique amusante*–, relata que una de sus acciones fue dejar caer un cordón de 1 metro sobre un plano horizontal, y al deformarse, ha creado una nueva medida de longitud. Esta acción implica el azar, la ley de exclusión, y un desafío. Acerca del “Gran Vidrio”, Octavio Paz refiere en su libro “Apariencia desnuda” lo siguiente:

“Duchamp imagina un alfabeto de signos que denoten sólo los vocablos abstractos (“sin ninguna referencia concreta”) y concluye: “ese alfabeto no

¹⁴³ Celant, Germano; Vaughan, David. *Merce Cunningham: la coreografía y la danza en Merce Cunningham*. Editado por Stanley Rosner. Editorial Charta, Milán 1999. Pág. 35

*podrá ser utilizado, probablemente, sino en la escritura de ese cuadro. La pintura es escritura, y el Gran Vidrio es un texto a descifrar”*¹⁴⁴.

Duchamp hace gestos que, por su condición, imposibilitan su repetición (recuérdense sus “*ready-mades*”, como el mingitorio firmado “R- Mutt”, titulado “Fuente”, o la “Rueda de Bicicleta”). Por otro lado, Cunningham, al trabajar con John Cage, evita la subordinación mutua entre danza y música; más apropiadamente, hay *afinidad*. El sonido capta las fuerzas, tomando forma musical. El poder de ésta, la música, provoca que cualquier cosa regrese: un eterno retorno, en el que el pasado y el futuro no existen sino como lo que queda de *sensación* en el cuerpo; éste es afectivo, y vibrátil. En efecto, cada cuerpo tiene una cohesión a partir de la cual puede resonar, y la conducción es dada por la vibración del cuerpo. Cunningham, al dejar de lado los estados emocionales como causa del movimiento, está implicando también el olvido del Yo, al igual que lo hace Cage. Esto da vía abierta para experimentar el instante en donde converge el tiempo, que dura una eternidad, es decir, es atemporal: rompe con la estructura cronológica del tiempo. “*Walkaround Time*”, o tiempo que camina en círculo extrínseco, es también eterno retorno, y a la vez, el gesto duchampiano en la danza.

La danza entonces aquí alcanza su autonomía: las fuerzas activas son ya movimiento, y la danza en Cunningham es ya movimiento incausado; no es representativa, se vacía de contenido: hay azar e improvisación.

Por otro lado, el “Gran Vidrio” de Duchamp, del que se vale Cunningham, es una obra definitivamente inacabada, en perpetuo cambio; es una “*Máquina Célibe*”:

*“¿Qué produce la máquina célibe? ¿Qué se produce a través de ella? La respuesta parece que es: cantidades intensivas. Hay una experiencia esquizofrénica de las cantidades intensivas en estado puro, en un punto casi insoportable —una miseria y una gloria célibes sentidas en el punto más alto, como un clamor suspendido entre la vida y la muerte, una sensación de paso intensa, estados de intensidad pura y cruda despojados de su figura y de su forma.”*¹⁴⁵

¹⁴⁴ Paz, Octavio. *Apariencia Desnuda*. Ediciones Era, México, D.F. 1998. Pág. 28

¹⁴⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *El Anti-Edipo...* Pág. 26

¿Qué es la Novia? (en la parte superior del Vidrio) una proyección –apariencia, lo femenino, lo minoritario–, pero una que no oculta ninguna Verdad; es ya puro flujo de deseo, potencia productiva, naturaleza, *voluntad de poder*. Los solteros (en la parte inferior) son “moldes málicos”, masculinos; habría aquí una tensión entre los dos dominios: los solteros hablan de lo masculino, lo mayoritario, de lo mensurable, lo lógico; subjetividades que imponen su discurso sobre el mundo: Cuerpos Cartesianos. Los solteros desean a la Novia, desean desnudarla, encontrar la Verdad, pero ella es sólo apariencia, y a la vez, máquina de intensidades.

El elemento *maquínico*¹⁴⁶ es incorporado también por el coreógrafo al usar computadoras para el diseño de coreografías, eliminando con ello la matriz subjetiva en ellas, resistiendo a una tendencia a la homogeneización vía las transformaciones tecnológicas, creando, ayudado o asistido por ellas, nuevos Universos plásticos de referencia. Tomamos también aquí, en este sentido, al bailarín como máquina deseante: un sistema de producción de deseo que, al mismo tiempo, proyecta vectores de fuerza susceptibles de inervarse con otra relación de fuerzas –ya sea el público u otros bailarines– o, por otro lado, de intentar leerse como significaciones o códigos por un Cuerpo Cartesiano. En “*Walkaround Time*”, máquinas intensivas interactúan: tanto los 7 plásticos inflables pintados por Jasper Johns con imágenes del “Gran Vidrio” de Duchamp, los cuerpos que bailan y la música. Los movimientos simples de los bailarines se relacionan con la indiferencia, que Duchamp trabaja en sus “*Ready-Mades*”; una indiferencia visual, una ausencia de mal o buen gusto; materiales fabricados en serie o industriales (en este caso el plástico, en la reinterpretación de Johns) por un lado, y movimientos repetitivos, maquinales, que no provienen de la academia; inervación de fuerzas, máquinas que producen producción, coreografía a-significante, intensiva.

Si bien ésta es una interpretación, ¿no es esto también lo que genera el “Gran Vidrio”, es decir, interpretaciones? Aun así, la obra está ahí, pero definitivamente

¹⁴⁶ Al respecto, Félix Guattari analiza la operación sobre la subjetividad humana de las máquinas tecnológicas: “*Así como las máquinas sociales pueden ser ubicadas en el capítulo general de los Equipos colectivos, las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes. La consideración de estas dimensiones maquinicas de subjetivación nos mueve a insistir, en nuestra tentativa de redefinición, sobre la heterogeneidad de los componentes que agencian la producción de subjetividad*”. Guattari, Félix. *Caosmosis*. Ediciones Manantial SRL. Argentina, 1996. Pág. 14

inacabada, en perpetua transformación, implicando también pliegues de sentido (el vidrio o el plástico translúcido de Johns). Duchamp ha hecho un gesto, y Cunningham con él: intensidades, velocidades, es lo que hay; devenir Cuerpo *Momentum* en la obra de Cunningham.

Este coreógrafo trabajó también con John Cage. En sus colaboraciones, no parten de una idea específica, sino planteando la coexistencia de la música y la danza, es decir, estando juntas en el mismo espacio y tiempo. El movimiento de los bailarines no sería aquí causado entonces por la música, sino que se produce más bien un *entre* ambas, y no como una relación de subordinación. ¿Qué es lo que sucede en este *entre*? una afirmación del azar, de la diferencia, que suscita necesidad. ¿Qué es la música para Cage? proceso en lugar de estructura, una escucha de la tierra siendo atravesados por ella, devenir en vez de oír al Yo: “*De nobis ipsis silemus*”¹⁴⁷. Un gesto, como en su obra “4:33”, es lo que posibilita el abrirse al todo sacrificando al ego, borrando al sujeto y al objeto, uniendo en un flujo al sonido con el “ruido”:

*“Si tú oyes los sonidos pensando que son el centro del universo entonces tienes mi actitud general hacia la música. No creo que la música sea algo para expresarme yo mismo, sino algo para expresar los sonidos. Yo no hablo a través de la música.”*¹⁴⁸

Así, al igual que Cunningham, Cage se abre al azar, evitando partir del sujeto, del Yo que expresa, propiciando un *evento sonoro*; hay para Cage eventos sonoros, que no distinguen entre sonidos articulados o ruidos, y estos eventos “duran”: la música es ya tiempo, *duración* en un sentido bergsonian. En el *entre* de un evento sonoro y el evento dancístico hay inervación de fuerzas que duran. Las fuerzas activas del Cuerpo *Momentum* se entrecruzan con la fuerza del evento sonoro en un espacio liso en donde circulan, chocan, se diversifican durando; y se cruzan también con las del público

¹⁴⁷. Para Eugenio Trías, la frase, que se traduce como “Callemos sobre nosotros mismos” (referida por Kant en su “Crítica de la Razón Pura”, tomada de una cita que de Veruliamo hace Francis Bacon), conlleva una actitud sacrificial hacia el ego: “*De nobis ipsis silemus, pues se trata de que en virtud de esa ofrenda del ego, facilitada por el budismo zen, que sustituye en Cage (según su propia confesión) al psicoanálisis, puede comparecer la infinita variedad de las cosas, cada cual portadora de su propia virtualidad sonora*”. Trías, Eugenio. *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Círculo de lectores, S.A. (Sociedad unipersonal) Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2007. Pág. 694

¹⁴⁸ Carretón Cano, Vicente. *Entrevista con John Cage: murmullos que anhelan el silencio*. Atlántica, revista de las artes No. 4. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1999. Pp. 18-22

aquellas relaciones de fuerzas que son afectadas por la intensidad del instante, y que participan en él junto con el todo de manera irrepetible, singular.

Los gradientes pueden ser múltiples, hablando tanto de duración como de cualidad; en efecto, la duración está fuera del tiempo cronológico, y los gradientes del devenir Cuerpo *Momentum* también duran, no son mensurables. Un Cuerpo Cartesiano –ya sea alguien en el escenario o un miembro del público– sólo interrumpiría el flujo, lo estratificaría: mediría el tiempo de la obra, buscaría un significado, un relato, una narración, o supondría alguna emoción del músico transmitida por la música o del coreógrafo por la danza. En la coreografía “*Roaratorio*” –realizada a partir de la obra de Cage, de 1983, “*Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake*”, basada en “*Finnegans Wake*” de James Joyce, en la que sonidos de lugares evocados por Joyce se mezclan con baladas tradicionales irlandesas y sonidos cotidianos, grabados en diferentes capas–, 13 bailarines efectúan “pasos” que en principio pertenecen a la técnica del ballet, pero en este caso repetitivos, añadiendo cabeza y torso al movimiento, que es constante. Así como la música, que se encuentra en capas, el movimiento añade una más al conjunto en un rizoma: *caosmosis*.

Así, con las coreografías de Merce Cunningham, en conjunción con los gestos de Duchamp, Cage y otros artistas, y también con el público, lo *intempestivo*, lo inactual irrumpe.

3.2.4 Pina Bausch. La alemana Philippina Bausch (1940-2009) nace en medio de la segunda guerra mundial. Se gradúa en la *Folkwang School* de *Essen*, donde estudia con el coreógrafo Kurt Jooss, uno de los principales exponentes de la danza expresionista en Alemania. Éste logró una integración de la danza con el teatro, resultando en lo que se ha denominado “teatro-danza”. Ejemplo de esto es su obra “La Mesa Verde”, de 1932, en la que trata el tema de la tragedia de la guerra. Los intérpretes-actores (en su papel como diplomáticos) discuten, terminando la escena con un disparo de pistola, marcando con ello el inicio de la conflagración, enfatizando con ello el fracaso del diálogo por medio de la palabra.

En dicha coreografía, los políticos alrededor de la mesa verde portan máscaras, trajes negros, y guantes y zapatos blancos, mientras que al fondo solo hay un telón negro. En esta crítica a la “Liga de las Naciones” recién creada se advierte el uso de elementos o recursos teatrales: interpretaciones dramáticas, gestos, danza, y la cortina negra –que enfatiza los elementos de color como lo haría un mimo–, son características que hablan de la búsqueda de nuevos recursos para abordar temáticas inusitadas en la historia moderna, como la violencia extrema a escala continental, la barbarie desatada por la primera guerra mundial, que parecían echar por tierra los sueños ilustrados; ¿a esto nos había llevado la era de la razón? La angustia, el miedo, la desconfianza, un clima de desasosiego y muerte hacían presa particularmente de Europa.

En este sentido, se podría interpretar en primera instancia, con respecto a la coreografía de Joos, que en los discursos de los diplomáticos se juega, para ellos, la verdad, diferenciando y delimitando lo que constituiría la “mentira”. Esto revela la lucha entre poderes en el ámbito del lenguaje, y la incapacidad o el fracaso de éste aquí para lograr acuerdos; en todo caso, si hubiera logrado triunfar en el diálogo alguno de los bandos, se estaría frente al dominio de un poder sobre otro, es decir, una supuesta “verdad” como efecto del discurso que resulta más bien un intento de autoconservación y dominación o, en otras palabras, un discurso de verdad en el terreno político que lograría imponerse sobre otro que, al mismo tiempo, buscaría exactamente lo mismo.

El arte agudiza la crítica, y busca nuevos medios para expresar y pensar estas problemáticas que alcanzan a todos los ámbitos, cuestiones estas que, pensamos, influyen de manera decisiva a Pina Bausch, pero que la llevan por caminos más radicales.

No se puede seguir bailando de la misma manera; en el cuerpo se encarnan los terrores de la guerra. Ya el expresionismo alemán revela la imposibilidad de lenguaje ante el horror, la catástrofe ante el acontecimiento; así, la danza de Pina Bausch trabaja con el silencio, la gestualidad, los ruidos, un estilo fragmentario, asumiendo lo heterogéneo; pulsiones no codificadas, rompiendo con una imagen-cuerpo del lenguaje, estructurado, representativo. El teatro, la música y la pintura entablan otras formas de relación; superficies como la tierra, el césped y el agua se suman al tradicional entablamiento en que se suele efectuar la danza:

“Un día llegué a una encrucijada: o seguía un plan establecido o bien dejaba que aparecieran miles de cosas inesperadas y las empezaba a conectar. Opté por lo segundo. No se trataba de improvisar, tampoco eran chispazos espontáneos. Era más. Se trataba de conectar miles de detalles observados y dejar que todo eso hiciera su camino propio”¹⁴⁹.

Bausch, en el proceso creativo, frecuentemente plantea preguntas a sus bailarines, quienes, en un ejercicio de exploración, desmontaje y experimentación, desarrollan frases de movimiento, gestos, palabras, a partir de la pregunta y su respuesta. La coreógrafa articula la variedad de elementos creados no en una narración lineal, sino fragmentaria. No recurre entonces a experiencias sólo propias, sino que trabaja también partiendo de las de los demás, o más bien, de las fuerzas que atraviesan los cuerpos de ella y de los otros, de una manera *rizomática*, implicando esto una *micro-política* contra la sujeción, un espacio singular que desmonta o resiste al *biopoder*, a las fuerzas como dominio, un desmontaje de los mecanismos disciplinares y de control. Los bailarines se encuentran vulnerables: sus frases son íntimas, se escuchan unos a otros; sus temores, alegrías, dudas e ideas atraviesan a todos; incluso si un bailarín se retira de la compañía, la pieza completa es reelaborada. Asimismo, Pina Bausch recurre a la gestualidad, adquiriendo una nueva dimensión en escena; una despiadada, brutal, irónica y no sin buena dosis de humor, en la que las intensidades circulantes revelan el poder transgresor del cuerpo. Los temas que toca la coreógrafa escudriñan la tensión, la pulsión erótica, la agresión, la defensa, los roles de género, el deseo, explorando la producción de subjetividad en la modernidad.

Movimientos repetitivos son una constante en su obra. Cercano a un “teatro de la crueldad” artaudiano, las coreografías de la alemana violentan los cuerpos, los arrojan a estadios básicos, pulsátiles, vibratorios, abiertos y vulnerables. Las fuerzas reactivas son sacudidas, abrumadas, despedazadas; el espacio estriado es fisurado. La repetición de movimientos provoca un trance, un perderse, un olvido del Yo momentáneo para permitir que los vectores crucen a todos con intensidad inusitada. Por otro lado, la palabra aquí pierde su valor representativo, volviéndose afectivo; pueden ser desde frases inconexas, sonidos, gruñidos, gestos, u oraciones fragmentarias que forman un entramado afectivo, un *pathos*. Así mismo, el empleo de superficies diversas brinda la

¹⁴⁹ Jurado, Cristina. *Entrevista a Pina Bausch*. Revista Ya. Chile. <http://www.danzaballet.com/ultima-entrevista-a-pina-bausch-en-chile/>

posibilidad de ubicarse en otros espacios, ellas se *muestran* en la escena, interpelan. Las texturas, colores y las distintas cualidades *afectan*, produciendo nuevas sensaciones, intensidades, colocando al cuerpo bailarín ante nuevas circunstancias que abren otras posibilidades de conexión, independientemente de una posible intención dramática: bailar con los pies sumergidos en agua provoca que el cuerpo *sea* con ella (“Arien”, 1979; Agua, 2001), o ya sea el cuerpo en contacto con la tierra (“La Consagración de la Primavera”, 1975), la arena (“Tanzabend II”, 1991), entre flores de plástico (“Claveles”, 1982), entre bambúes (“Bamboo Blues”, 2007), etcétera. Las sensaciones se multiplican, lo heterogéneo se relaciona. Se suele pensar en una danza controlada, sobre una superficie que no implique riesgos para el bailarín, pero con Pina, se asume el riesgo, traduciéndose en una experimentación-experiencia del momento, una diferencia. El paisaje es expresivo, es también un fluir de fuerzas que producen un gesto, líneas expresivas, que en la coreografía integran un todo abierto, posibilidades otras.

Devenir Cuerpo *Momentum* es también asumir el riesgo, lo azaroso; aun así, aquí también hay técnica. Los bailarines de Bausch se entrenan duramente en varias técnicas, de lo contrario estos cuerpos carecerían de la consistencia necesaria para tales retos. En algún momento de la coreografía “Claveles”, un bailarín ejecuta piruetas de ballet entre estas flores. Al final, en una serie de diálogos con el público, el bailarín realiza nuevamente los giros, preguntando si es que es lo que quieren ver. Para un Cuerpo Cartesiano, la forma es lo importante; se mira la danza con la intención de juzgar el grado de perfección de la técnica de los bailarines; aquel bailarín probablemente estaba consciente de ello, y no sin cierta ironía, ejecuta los giros de manera provocativa, aunque sin saber qué respuestas o reacciones despertaría en público.

En su coreografía “Café Muller”, la escenografía del interior de un café, cuya única salida es una puerta giratoria, se encuentra poblado de sillas. Dos mujeres bailan con los ojos cerrados; buscan las caricias, el consuelo, el amor, en medio de la oscuridad, de la soledad, de los golpes que se dan al toparse con las paredes. Un hombre con los ojos abiertos retira los obstáculos a su paso; otro intenta abrazar de mil maneras a una de las bailarinas, mientras otro hombre los une o separa. Finalmente, otra mujer que aparece y desaparece de escena intermitentemente, aparentemente ajena a lo que ahí acontece, arropa con su abrigo a una de las primeras. Mediante la estrategia de bailar con los ojos cerrados, provocando con ello la pérdida del horizonte visual, se da la

percepción de una profundidad intensiva (*spatium*) y una intensificación del resto de los sentidos, ahora alejados del reconocimiento, rompiendo la jerarquización de las facultades y su estructuración en un sistema unitario; al mismo tiempo, se está en una situación de fragilidad, de incertidumbre, de vulnerabilidad, de vértigo, y se tiene que confiar en los demás bailarines; sin embargo, abiertos a lo imprevisto.

Se trata aquí de una experimentación, un acto de creación del que el público participa; no se “hace como sí”, no hay mimesis ni representación, sino un estallido diferencial de fuerzas: un entre-tiempo, acontecimiento generador de múltiples efectos y sentidos (mismo que, sin embargo, no se confunde con estos).

Los temas recurrentes en las coreografías de Bausch, como la imposibilidad de la comunicación, los límites del lenguaje, la dominación y violencia de *lo masculino* sobre *lo femenino*, el efecto del discurso sobre los cuerpos, la explotación y el control, son abordados como una puesta en escena de las fuerzas. Los bailarines danzan hasta la extenuación; el equilibrio es casi imposible. Una escenificación de la lucha entre fuerzas por el dominio, del *biopoder* ejercido sobre cuerpos concretos, se pone en marcha aquí sin concesiones. Las coreografías dirigidas por Pina Bausch, dado su carácter fragmentario, no pueden leerse linealmente; son más bien las fuerzas activas empleadas como estrategias, una verdadera *máquina de guerra* (cuestión que se abordará más adelante). Por ejemplo, en la coreografía “Claveles”, la línea de bailarines que avanzan ejecutando movimientos repetitivos —mientras al frente hay algunos peleando si tregua—, hace sentir el poder de una *máquina capitalista*; los elementos que conforman la línea homogénea forman una sola fuerza, una formación *molar* (carga de deseo en grandes organizaciones sociales como deseo consciente, representación), que va territorializando a su favor y decodificando todo a su paso; la línea formada es violenta, aparentemente incontenible, transforma el deseo en posesión, en *representaciones* de objetos del deseo, y la violencia será la única forma de relación. Al respecto, Deleuze y Guattari, en su texto “*El Antiedipo*”, dicen:

“La máquina capitalista, en tanto que se establece sobre las ruinas más o menos lejanas de un Estado despótico, se encuentra en una situación por completo nueva: la descodificación y la desterritorialización de los flujos. El capitalismo no se enfrenta a esa situación desde afuera, puesto que de ella vive y encuentra en ella a la vez su condición y su materia, y la impone con toda su violencia. Su

producción y su represión soberanas no pueden ejercerse más que a este precio. [...] Cuanto más desterritorializa la máquina capitalista, descodificando y axiomatizando los flujos para extraer su plusvalía, tanto más sus aparatos anexos, burocráticos y policiales, vuelven a territorializarlo todo absorbiendo una parte creciente de plusvalía”¹⁵⁰.

Ahora bien, esto no quiere decir que los bailarines en la línea sean en sí mismos Cuerpos Cartesianos, ni la línea una máquina capitalista en sí, sino que el cuerpo del bailarín, en conjunción con otros, pueden proyectar una determinada fuerza, con cierta cualidad e intensidad, que puede ser interpretada en diversos sentidos, pero que nos afecta independientemente de la interpretación que se le dé; es una *estrategia coreográfica* como punto de partida sin una meta predeterminada. Pero en sí mismos, los procesos creativos que pone en marcha Pina Bausch son también políticos e implican un *ethos*; es decir, una distinta relación entre sus bailarines, para con el público, con lo otro, a través de procesos de creación. El hacer preguntas a los ejecutantes, el colocarlos en una situación de vulnerabilidad, de apertura, de escucha, el permitirles crear sus propios movimientos en un diálogo con los de los otros bailarines, posibilitando con ello el desmontaje de ciertos discursos acerca del cuerpo, poniendo en escena y haciendo visibles las relaciones de fuerzas, el *biopoder*, y también abriendo la posibilidad del surgimiento de otras formas de subjetivación, así como el mismo uso de distintos recursos como los teatrales, escenográficos, etc.; todo esto implica también una *praxis* política.

Así, Cuerpo *Momentum* y las gradaciones como resistencia, procesos moleculares, multiplicidad, una *máquina de guerra* –invención nómada que traza líneas de fuga creativas, que compone un espacio liso de desplazamiento e implica estrategia, pero sin ser la guerra su objeto¹⁵¹– que conlleva un *ethos*, implican otra forma de relacionarse con el todo; prácticas que permiten el desmontaje de estructuras de poder;

¹⁵⁰ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. El Antiedipo... Pág 41

¹⁵¹ Una “máquina de guerra” construye mundos, otras formas de relación, es *rizomática*, afectiva, al tiempo que huye de la violencia del aparato de Estado, de su orden de representación; no repite una estructura de poder, sino que experimenta la metamorfosis: “Es un *nomos*, muy diferente de la “ley”. La forma-Estado, como forma de interioridad, tiene tendencia a reproducirse, idéntica a sí misma a través de sus variaciones, fácilmente reconocible en los límites de sus polos, buscando siempre el reconocimiento público (el Estado nunca se oculta). Pero la forma de exterioridad de la máquina de guerra hace que ésta sólo exista en sus propias metamorfosis; existe tanto en una innovación industrial como en una invención tecnológica, en un circuito comercial, en una creación religiosa, en todos esos flujos y corrientes que sólo secundariamente se dejan apropiar por los Estados”. Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas*... Pág. 367

un cuestionarse y un cuestionar, un *experienciar* y un experimentar, es ya la obra de Pina Bausch.

4. CONCLUSIÓN

Dice Félix Guattari, en referencia a lo que llama “máquina incorporal de creación estética”:

“No se trata de un objeto “dado” en coordenadas extrínsecas, sino de una conformación de subjetivación que otorga sentido y valor a territorios existenciales determinados. Esta conformación debe trabajar para vivir, procesualizarse a partir de las singularidades que la repercuten. Todo esto implica la idea de una necesaria práctica creativa e incluso de una pragmática ontológica. Son nuevos modos de ser del ser los que crean los ritmos, las formas, los colores, las intensidades de la danza”¹⁵².

Deconstruir y recrear, o una “proliferación de las modalidades del ser”, según el autor. El movimiento en la danza se desaprende, se re-crea, se transforman las formas ya aprendidas para un fin práctico y se vuelven en estas otras intensidades, se abren a estas nuevas formas de ser del ser, a través del ejercicio y el juego creativo necesario, dejarse ser lo otro; aquí el cuerpo deja de ser una mera organización para ser acontecimiento, estilo, creación, una variación del movimiento, una línea de fuga en la máquina capitalista.

Así, aquí se ha desarrollado una propuesta conceptual para pensar el cuerpo en la danza contemporánea. Se distingue entre lo que se ha llamado Cuerpo *Momentum* y Cuerpo Cartesiano, dos modos de operar del cuerpo, postulando gradaciones o “entres”. Un cuerpo es una configuración de fuerzas: las activas dominan en el Cuerpo *Momentum*, y en el Cuerpo Cartesiano, fuerzas reactivas. El término gradación se refiere a la intensidad de aumento o disminución de una magnitud variable, en este caso no mensurable; en las gradaciones, el “entre”, existen “N” posibilidades de devenir, de una proliferación de las modalidades del ser: re-creación. Las fuerzas en circulación durante la danza crean rizomas, pero también existe la posibilidad de una posible *estratificación*: Cuerpo Cartesiano. Nada está asegurado, nada es definitivo en las gradaciones, pero es el tiro de dados que abre nuevas posibilidades, un experimentar, devenir multiplicidades, permitir conexiones no esperadas, un ponerse en juego al

¹⁵² Guattari, Félix. *Caosmosis...* Pág. 116

bailar; una re--creación del cuerpo constante. Por otro lado, Cuerpo *Momentum* es una *contraefectuación*, no un momento que se encuentra al “final”, “en medio” o al “principio” de un relato, sino que puede darse en cualquier instante en las gradaciones; tiene un carácter azaroso, puede advenir o no, pero en el que hay un olvido de Yo, un olvido positivo. Si bien este *momentum* no se calcula, es necesaria la práctica creativa, las prácticas de sí, así como la consistencia del cuerpo adecuada para soportar las intensidades que lo recorrerán en este caso; una experiencia pura que rebasa la sensación subjetiva y la materialidad objetiva.

Asimismo, se planteó que la danza, en su vertiente moderna y contemporánea, es una máquina de guerra en un espacio liso. El análisis del trabajo y pensamiento de los coreógrafos tratados mostraron sus distintas maneras de pensar el cuerpo *en* el acontecer de la danza, y se vio cómo también hay una resistencia al *biopoder*, a la idea de la identidad del ser, así como a la metafísica cartesiana. De esta manera, el análisis de la danza de Isadora Duncan mostró el influjo de Dionisos, el devenir ola, árbol, viento, nubes; todo esto es posible en los gradientes gracias a un cuerpo abierto a lo otro, a las fuerzas terrestres, a un dejarse afectar; ¿Isadora o sus bailarinas llegaron a un Cuerpo *Momentum*? Es difícil de afirmar; sin embargo, al devenir con ellas, esta posibilidad se puede dar en el público, en esos otros participantes, si es que están dispuestos o abiertos a dejarse afectar. Lo mismo se puede decir del resto de los artistas analizados: el camino que recorren es distinto en cada caso, pero ¿no es esto lo que vale la pena? Andar por el sendero que ofrecen para crear nuevos caminos, otras ramificaciones del *rizoma*. Martha Graham, a su vez, invita a explorar a través de su técnica otros parajes, poner en actividad las fuerzas creativas, las intensidades, a partir de los opuestos: relajación y contracción. Su estrategia es distinta a la de Duncan, pero esto contribuyó a ampliar las posibilidades para la danza contemporánea; Apolo y Dionisos juegan, técnica e intensidad.

Merce Cunningham pone en juego el azar, el movimiento es su única referencia, es decir, las fuerzas y no el Yo; des-subjetivación. Se está ante ejercicios de experimentación, en los cuales cualquier otra coordenada parece estar de más. La música suena, el movimiento se efectúa, sin necesariamente corresponderse como causa-efecto, sino que coexisten, producen conexiones inesperadas. En sus coreografías hay consistencia pero sin perder el caos, en el espacio liso no hay brújula, asidero, sino acontecimientos, gradientes, líneas de fuga, duración. Por otro lado, Pina Bausch y su

máquina de guerra desafía al *biopoder* evidenciándolo, llevando al máximo de intensidad a las fuerzas con una crudeza inusitada, o bien un detallismo, unos gestos, repeticiones; velocidades y lentitudes en relación con los afectos que producen un diferencial. No hay concesiones, sino que las fuerzas arrastran sin miramientos: una danza teatro que pone en marcha estrategias de desmontaje conectando elementos heterogéneos, capaz de transparentar los juegos de poder presentes en cada persona. De esta manera, estos coreógrafos han trazado planos de composición sobre el caos, haciendo surgir sensaciones, posibilitando otras maneras de sentir, de habitar.

Los elementos dancísticos distinguidos en su momento se relacionan unos con otros y se dan al mismo tiempo: el cuerpo, el ritmo, el gesto, el movimiento, la duración, el espacio, el público; todo acontece. En el Cuerpo *Momentum*, el olvido del Yo es posible gracias a la interacción de los componentes en la danza; ya las mismas fuerzas activas que atraviesan un Cuerpo *Momentum* y no una reacción de un organismo, el ritmo como lo desigual y no como pulsación, el gesto, la forma mutable y no la pose, la piel como topografía dinámica, como esfumado y no como contorno, la duración del movimiento y no el tiempo cronológico, el espacio liso o nómada y no estriado o sedentario, el público como participante y no como espectador, el experimentar, la voluntad de poder como un dejarse afectar y ser afectado, son las condiciones para abrirse al acontecimiento, arrastrando al olvido al Yo.

Efectivamente, en la danza, el cuerpo piensa con la sensación, ya que pensar es experimentar, devenir otra cosa. Se extraen entonces sensaciones que se configuran en la obra, en el desarrollo de la coreografía o en la improvisación; no es más un significante que remite a un significado estable, sino posibilidades no alcanzables mediante un pensamiento lógico-representativo; es deseo no codificado, duración, intensidades, que también integran al otro –llámese bailarines o público–, y al todo abierto, implicando esto un *ethos*, otra relación posible con el mundo, otros modos de existencia, un resistir a lo intolerable del presente a través del cuerpo, de lo que puede, de sus potencias, un olvido positivo; pero también un creer en el mundo creyendo en la potencia de afectar y ser afectado del cuerpo. Éste se erige como tribunal de la modernidad, pero también como una afirmación de la vida; el cuerpo como aquello en lo cual el pensamiento se sumerge para alcanzar lo impensado, dejando de ser un

obstáculo para conseguir pensar; arrojando al pensamiento ante las categorías de la vida: las actitudes del cuerpo, sus posturas.¹⁵³

En el devenir Cuerpo *Momentum* las gradaciones son múltiples, tanto como los coreógrafos y bailarines puedan crear a partir de la misma experimentación, tanto como la apertura al todo se dé a través del proceso creativo necesario. La danza, como práctica artística, crea nuevos territorios existenciales, y siempre habrán más posibilidades por explorar, un crear mundos, en procesos de continua *desterritorialización-reterritorialización*, de resingularización y subjetivación, y dada la condición procesual de estas prácticas, no necesariamente conducirán a un estado de “sujeto”, ya que éste no está en el origen, ni en medio ni al final del proceso, que es lo que implica la subjetivación, que no un *sujetar-se-*, sino a un devenir no determinado, en errancia, o en todo caso, a nuevas composiciones de fuerzas.

El pensamiento aquí regresa al cuerpo, para alcanzar lo impensado. Así, Cada coreógrafo, cada bailarín, cada participante descubrirá nuevas modalidades del ser, diferencias, variaciones, porque, en cierto sentido, el cuerpo no está en ninguna parte, sino que es en donde los caminos y espacios se cruzan; punto cero del mundo.¹⁵⁴

Cruce y lance de fuerzas, una proto-posibilidad; se pueden construir discursos acerca del cuerpo, dictar qué se debe y qué no, pero en la danza éstos son susceptibles de hacerse visibles y desmontarse. Un Cuerpo *Momentum*, como un *sí mismo*, crea por encima de sí, es actividad creadora, juego de potencias que ponen en actividad al pensamiento, pero como *creación*. “Soy cuerpo”, dice la danza, pero esto es ya un decir “Hay fuerzas”; el sujeto fuerza la nominación “hay”, pero él mismo, el sujeto, es un residual, accidental. Así, la danza tiene un lenguaje para el que no hay traducción, con un carácter enigmático, deviniente, asequible sólo mediante el mismo devenir con ella y su tiempo no mensurable:

“De la alegría, del dolor, procura tú guardar solamente la intensidad, la muy baja o muy alta – no importa – sin intención: así no estás viviendo en ti ni fuera de ti ni cerca de las cosas, sino que pasa lo vivo de la vida y te hace pasar fuera

¹⁵³ Vid. Deleuze, Gilles. *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Editorial Paidós, 1987. España. Pág. 251

¹⁵⁴ Vid. Foucault, Michel. *El cuerpo utópico*. [s.p.] <http://sociologicahumanitatis.wordpress.com/2010/10/29/el-cuerpo-utopico-conferencia-de-michel-foucault/>

*del espacio sideral, en el tiempo sin presencia en el que vanamente te buscarías*¹⁵⁵.

De esta manera, con esta propuesta conceptual, que surge de la necesidad de plantear un concepto que permita pensar el cuerpo en la danza desde la filosofía, y en virtud de que este arte dancístico, como se ha dicho, ha sido poco explorado desde una óptica filosófica, se considera que se ha podido aproximar a un análisis y a una discusión que pretende continuar el ejercicio del pensamiento en torno a este tema, abriendo nuevas vetas, variaciones, en un ejercicio de creación que, como indica Deleuze es también asunto de la filosofía.

En conclusión, *Cuerpo Momentum* es así el exceso, intensidades, una afirmación, una línea de fuga hacia la continuidad: *alfa y omega*.

¹⁵⁵ Blanchot, Maurice. *La Escritura del ...* Pág. 48

5. BIBLIOGRAFÍA.

Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Editorial Hermes. México, 1992.

_____ *Para terminar con el juicio de Dios*. Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1975.

Bataille, Georges. *El Erotismo*.

http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2011/09/filosofia01_0.pdf

Bergson, Henri. *Introducción a la Metafísica*. Editorial Porrúa. México, 1986.

Blanchot, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela, 1987.

Broncano, Fernando. *La Mente Humana*. Editorial Trotta, Madrid, 2007.

Bunge, Mario. *La Ciencia. Su método y su filosofía*. Editorial Nueva Imagen, México, D.F. 2012.

Carretón Cano, Vicente. *Entrevista con John Cage: murmullos que anhelan el silencio*. Atlántica, revista de las artes No. 4. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

Celant, Germano; Vaughan, David. *Merce Cunningham: la coreografía y la danza en Merce Cunningham*. Editado por Stanley Rosner. Editorial Charta, Milán 1999.

Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos, S.A. Madrid, 2008.

Dallal, Alberto. *El aura del cuerpo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2002.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España, 2004.

- Deleuze, Gilles. *El Bergsonismo*. Cátedra. Madrid, 1987
- _____ *Empirismo y subjetividad. Las bases filosóficas del anti-Edipo*. Granica Editor, S.A. Barcelona, 1977.
- _____ *Foucault*. Editorial Paidós. España, 1997.
- _____ *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ediciones Paidós Iberica S.A. Barcelona, España, 1984.
- _____ *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Editorial Paidós. España, 1987.
- _____ *Lógica del sentido*. Editorial Paidós, edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Barcelona 2005.
- _____ *Nietzsche y la Filosofía*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1986.
- _____ *Últimos textos: El yo me acuerdo. La inmanencia: una vida...*
Trad.: Marco Parmeggiani, en: <http://www.uma.es/contrastes/pdfs/007/14Deleuze.pdf>
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. España, 2004.
- _____ *¿Qué es la filosofía?*. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, España. 2011.
- _____ *Rizoma*. Distribuciones Fontamara. México, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía Práctica*. Tusquets Editores. S.A. de C.V. España, 2009.
- De la Mettrie, Julien Offray. *El Hombre Máquina*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina, 1962.
- Descartes, René. *Discurso del Método, Meditaciones Metafísicas, Reglas para la Dirección del Espíritu, Principios de la Filosofía*. Editorial Porrúa. México, 2010.
- _____ *Extractos de las Cartas de Descartes en Renato Descartes, Obras Completas*. Casa Editorial Garnier hermanos. París, 1921.

_____ *Tratado de las Pasiones del Alma y cartas sobre la psicología afectiva*. Ediciones Coyoacán. México, 2009.

_____ *Tratado del Hombre*. Editora Nacional. Trad. Guillermo Quintás. Madrid, 1980.

Duncan, Isadora. *El Arte de la Danza y otros escritos*. Edición de José Antonio Sánchez. Ediciones Akal. Madrid, 2003.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico*.
<http://sociologicahumanitatis.wordpress.com/2010/10/29/el-cuerpo-utopico-conferencia-de-michel-foucault/>

_____ *La Hermenéutica del Sujeto*. Fondo de Cultura Económica. México, 2012.

_____ *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. México, 1998.

_____ *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Grupo Editorial Siglo XXI. Madrid, 2012.

_____ *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores. Buenos Aires, Argentina, 2002.

Holderlin, Friedrich. *Anotaciones al Edipo. Anotaciones a la Antígona*.
<http://www.revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/viewFile/40426/41972>

Guattari, Félix. *Caosmosis*. Ediciones Manantial SRL. Argentina, 1996.

Jurado, Cristina. *Entrevista a Pina Bausch*. Revista Ya. Chile.
<http://www.danzaballet.com/ultima-entrevista-a-pina-bausch-en-chile/>

Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Premiá Editora de libros. México, 1992.

_____ *Punto y Línea sobre el plano*. Ediciones Coyoacán. México D.F., 2006.

La Glándula Pineal. Reikinuevo. [s.f.] <http://reikinuevo.com/la-glandula-pineal/>

Murphy, James. *San Agustín y la época de la transición (400-1050). La retórica en la Edad Media*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Alianza Editorial. España, 2003.

_____ *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial. España, 2004.

_____ *Fragmentos póstumos (1882-1885) Volumen III*. Editorial Tecnos. Madrid, 2010.

_____ *Fragmentos póstumos (1885-1889) Vol. IV*. Editorial Tecnos. Madrid, 2006.

_____ *La Ciencia Jovial. La Gaya Scienza*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela, 1985.

_____ *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*. Editorial Tecnos. Madrid, 1996.

Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra, S.A. España, 1989.

Paz, Octavio. *Apariencia Desnuda*. Ediciones Era. México, D.F., 1998.

Salazar, Adolfo. *La Danza y el Ballet*. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1991.

San Agustín. *Obras de San Agustín II. Las Confesiones*. Biblioteca de autores cristianos. Editorial La Católica, S.A. Madrid, 1974.

Trías, Eugenio. *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Círculo de lectores, S.A. (Sociedad unipersonal) Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2007

Válery, Paul. *Filosofía de la Danza*. Presentación de Kena Bastien Van der Meer, trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea. En “*Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*”, Núm. 602-604. UNAM, Marzo-Mayo 2001.

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico/10643.pdf>