



La rueda no es sólo un círculo: es una redondela más una superficie (un suelo). Ambas son curvas, pero la superficie tiende al plano y la redondela al círculo. En esa doble tendencia aparece el caminar.

El paseo es el paso de un paso a otro paso: la continuidad fractal de los pasos. El paseo puede tener trayectoria, pero no fin: el paseo viaja hacia adentro suyo, hacia los pasos entre un paso y otro.

¿Puede definirse el espacio conceptual por los *pasos* que se dan en él?

La separación entre “hombre” y “animales” es en principio muy grosera. Pero las definiciones que separan siempre lo son: siempre se siente que hay un poco de arbitrariedad en el trazado del cuchillo. Aquí se trata de evidenciar esa arbitrariedad, al alegar incertidumbre en vez de acusar incapacidad:

caminos de danza¹

El ideograma para la palabra china “Tao” representa un pie y una cabeza, y su significado es a la vez “camino” y “hablar”. Los pasos son entradas y salidas en la tierra, movimientos que evocan por su repetición una rotación (la palabra inglesa *walk* era en un principio “rodar”) y que van definiendo paulatinamente un camino a través de los segmentos recorridos con frecuencia. Las palabras, como pasos de la cabeza, pueden trazar caminos también: ruedan hacia alguna parte, no encuentran nada, se devuelven; chocan perpetuamente con el entorno y entre ellas. No es la linealidad del camino la que se lleva metafóricamente al habla (como *discurso*), sino el proceso de creación de todos los caminos: el *paseo*, conjunto de pasos, cuya figura sólo resulta lineal por accidente.

No tenemos un camino preciso o definido de lo que es la danza. Pero sí varios caminos imprecisos, pequeños pasos y movimientos a partir de los cuales podemos imaginar un espacio conceptual, una variedad². Partimos de una certeza que pronto habrá que desplazar, que convertir en mentira: “La danza es una actividad humana, o una práctica humana, lo que tal vez no diga mucho. Algunos de los demás animales hacen cosas parecidas a lo que nosotros llamamos danza, pero consideramos una falta de respeto decidir si lo es

nadie sabe lo que puede un animal, o "lo que piensa un pez" como decía el niño Foucault. El carácter provisorio de esta frase no podrá ser resuelto por una nueva separación sino más bien por una reconsideración de lo animal que lleve el problema a otro plano.

La danza no es una acción: es un plano de movimiento. Las microactividades (o *apenas* actividades) habitan este plano de movimiento, pero a la vez están fuera de sí, en el plano de la acción, cumpliendo funciones externas.

Es impensable una reunión de movimientos que no mueva e intercambie estos movimientos, a su vez. En el plano de danza los movimientos se enganchan entre sí y se dividen constantemente.

Para Valéry, la danza hace una especie de deconstrucción de las acciones en vistas a una depuración, a una búsqueda de elementos más primigenios: es la idea modernista, también presente en los textos de Mallarmé sobre danza.

¿Funciona la danza en un nivel más profundo o esencial que la acción? Es complicado afirmarlo. El plano de movimiento es distinto al de la acción, pero son coexistentes: el movimiento está siempre en el medio de todo, no es un origen puro.

sin poder discutirlo con ellos. Así que nos abocaremos a la danza como un fenómeno humano”.

Pero tal vez decir que es una actividad es incluso decir demasiado. Las actividades suelen tener un fin, incluso a veces dejan un producto tras de sí. La danza no deja nada, y se acaba en sí misma: se baila para bailar. Sin embargo hay actividades que *apenas* son actividades, y que parecen ser menos actividad que la danza. Respirar, pararse, sentarse, caminar, saltar. Moverse, en general. Pero la danza no está en una posición superior a ellas, dedicada a su propio fin, porque no tiene fin. La danza, antes de ser definida, cubre a las actividades que están antes de ella, las apenas-actividades. Las reúne y les da cobijo. Y sobre todo las mezcla, hace que se conozcan. Paul Valéry habla de la danza como “poesía general de la acción de los seres vivos” que

[...] aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega, y hace del cuerpo que posee un objeto cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de las potencias instantáneas del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu, en las dificultades que le plantea, en las metamorfosis que obtiene, en los desvíos que solicita y que le alejan, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común.³

El método depurativo de esencias que Valéry ve en la danza claramente no puede ser asumido sin crítica. Pero apunta a dos cosas muy importantes: la distinción de los planos de la acción y del movimiento, por un lado, y el poder combi-

¿Puede entenderse la poesía como el plano de movimiento dentro del lenguaje, así como la danza lo es para el cuerpo?

Enigmático es que la voluntad se figure tradicionalmente estando en el corazón, cuando el corazón es lo que menos controlamos: sólo podemos modular sus latidos parcialmente por el nivel de actividad general. Pero él es el ritmo central, el ritmo-hijo, alimentado por los pulmones que guían un ritmo-madre. Antes de nacer, ese ritmo-madre era la placenta.

El saber de la danza es un saber parcial e imposible: saber el cuerpo, la potencia del cuerpo. Es un saber que consiste en saborear, en recorrer los movimientos posibles y sus tránsitos, las figuras y los pasos. Hay saberes generales también, desde la anatomía básica hasta las técnicas y escuelas, que sólo existen para la danza en el momento en que subsisten con los recorridos constantes de los cuerpos singulares.

Reunión y despliegue de movimientos en el plano de movimiento. Podría pensarse que la reunión es el momento inmóvil, o al menos lento e interior, y el despliegue el momento rápido y exterior (visible). Pero la reunión y el despliegue son un solo golpe, sístole y diástole a la vez: vemos el despliegue y la reunión al mismo tiempo.

¿Será que, para no caer en definiciones normativas arbitrarias o esencialistas,

natorio de la danza, que la pone en paralelo con la poesía. Por ahora quedamos en que la danza implica una relación particular del cuerpo con sus movimientos, o más bien, con el cuerpo en tanto movimiento. Son movimientos todas las acciones antes de la acción, antes de su sentido. Algunos de ellos son más voluntarios que otros: no podemos detener el movimiento de nuestro corazón, nuestra respiración sólo por un momento, nuestros pasos podemos detenerlos cuando queramos. La danza *reúne* los movimientos de un cuerpo.

Su forma de reunirlos es práctica, no teórica (aunque esta separación se vaya de a poco difuminando). La danza no es una ciencia del movimiento. Puede involucrar un saber, pero es un saber práctico, como el de un oficio, y ni siquiera es necesario. La danza reúne los movimientos y los *despliega*. No una cosa tras la otra, sino simultáneamente: se despliegan en su reunión, se reúnen en su despliegue. Un cuerpo que baila está reunido y desplegado a la vez, pero en tanto movimiento. En la danza, el cuerpo y su movimiento son una misma cosa: no caben consideraciones anatómicas o pictóricas separadas de su fisiología y su kinética. Hay inmovilidad, pero la inmovilidad, como ya hemos dicho, no es más que un movimiento imperceptible, que puede tener mucha o poca intensidad. La reunión y el despliegue, además, pueden ser caóticos e indisciplinados, o coordinados bajo ciertas normas, u objetos de experimentación constante, o quién sabe. Las danzas son legión.

Estas consideraciones pueden ser muy generales, pero tienen al menos una operatividad preliminar. Si dijéramos más sobre qué es la danza y qué no, nacerían grandes pro-

es necesario entrar en un proceso de danza conceptual? ¿Reunión y despliegue de los movimientos posibles de un concepto?

¿Qué ha pasado con la verdad y con la palabra, desde el Cratilo de Platón hasta la filología contemporánea? ¿Cuánto hay todavía de la piedad de Isidoro de Sevilla en Heidegger o incluso en Derrida?

Fonética de la “danza”. Tres consonantes alveolares: oclusiva, nasal y fricativa, movimientos de golpe obstructor, subida a la nariz y fricción turbulenta. Pero todas en la misma zona, los alveolos dentales, lo que permite que se pueda pronunciar fácilmente, en un solo impulso. ¿No baila también el que pronuncia, al saborear cada fonema como un paso, alterando la duración y la utilidad del habla?

Esta tensión no debe reducirse a la tensión muscular, como si sólo un cuerpo tenso, controlado, tomado por el centro, pudiera decirse que está en danza. Las tensiones que cruzan a un

blemas demasiado temprano. Es por ello que esperamos desde aquí hacer partir los rayos que nos conducirán hasta formulaciones más complejas.

Una forma de complementar estos primeros trazos conceptuales sobre la danza es remitirnos a la etimología, recurso muy del gusto de los filósofos que cada vez pierde más poder de autoridad pero a cambio va abriendo, por la creatividad y la desvergüenza en su utilización⁴, una forma menos teológica de relacionarnos con los orígenes. Revisaremos tres palabras: “danza” y “baile”, que tienen sus equivalentes en lenguas romances y germánicas, y el latín “saltatio”, que designa la misma actividad.

La raíz de la palabra “danza” está extendida desde Latinoamérica hasta Rusia (Italiano *danzare*, Inglés *dance*, Rumano *dansa*, Sueco *dansa*, Alemán *tanzen*, Ruso *tancovat*)⁵, y aun así lo único que se sabe con certeza es que se empezó a usar ampliamente en Francia. Sus orígenes son oscuros para los investigadores más serios. Pero también existen algunos menos serios, que en este caso son más interesantes. Adolfo Salazar, autor de una breve historia de la danza llamada *La danza y el ballet* que tuvo mucha difusión en Latinoamérica durante el siglo XX, se atreve a dar una respuesta a este enigma:

Las más viejas acepciones que la Filología conoce relativas a la danza son las que pueden resumirse así: el vocablo sánscrito *tan* significa estrictamente *tensión*; pero su raíz *an*, o el vocablo mismo *tan*, entran en la composición de palabras posteriores en donde va unido ese doble sentido de *tensión* y de *danza*. El vo-

cuerpo son indeterminadas en número, cambiantes de un cuerpo a otro, traspasables, evanescentes, imperinentes.

Son necesarias miles de células ciliadas en nuestros oídos, moviéndose con cada pequeña perturbación, para que se mantenga un equilibrio general tan sencillo como el estar de pie o la caminata. ¿Qué pasa cuando estos pequeños pelitos sienten a un cuerpo bailar?

La danza reúne y despliega movimientos, pero estos movimientos no habitan un espacio liso: habitan un cuerpo, intratable manojos de tensiones. Las tensiones que cruzan el cuerpo le dan un mapa móvil a los movimientos de la danza, mapa que a la vez también se reúne y despliega, se expresa.

La danza y la tensión, el baile y la bala. Pero también están las formas compuestas: la parábola, el *diabolo*, la hipérbola, el metabolismo, el símbolo... el *ballein* no constituye nunca una condición de (haber sido) arrojado (*Geworfenheit*), como en Heidegger:

cable griego *tenein* y el latín *tendere* proceden de dicha raíz sánscrita con el mismo sentido que ella. Nuestro vocablo *danza* viene directamente del latín medio *dansare*, el cual procede de una forma secundaria, *danson*, del alto alemán *dinsan*, de donde el alemán moderno formó su vocablo, aún en uso, *tanz*.⁶

Poco creíble, pero la relación de danza con la tensión es algo que no sólo fonéticamente tiene sentido. Hay una tensión primordial entre la fuerza de gravedad y nuestra suspensión en pie, así como también una tensión en la serie de pequeños desequilibrios que concuerdan en un equilibrio general. Los movimientos son posibles gracias a la tensión y la distensión de los músculos. Sí la conformación subjetiva está hecha a partir de tensiones sociales, psicológicas, culturales, nunca posiciones sino más bien rangos de vaivén entre múltiples ejes, así también las tensiones atraviesan los movimientos del cuerpo: arriba y abajo, adentro y afuera, abierto y cerrado, tenso y suelto, rápido y lento, recto y curvo, etcétera. Tensiones que no involucran una bipolaridad, puesto que al convivir todas en el mismo espacio chocan y se influyen multidimensionalmente⁷. La danza sería la revelación de estas tensiones, su puesta en juego; el momento de hacerse cargo de ellas.

La palabra “bailar” proviene muy probablemente del griego *ballein*, “lanzar”⁸, y de su forma frecuentativa *ballizein*, que designa un tipo de baile enérgico y que se podría traducir como “lanzarse a uno mismo”. Es notable que la única otra palabra del castellano que viene de esta raíz es *bala*, “lo que se lanza”. La bala y el baile son las dos formas más extremas del lanzar: se lanza algo con tanta intensidad co-

la bala sólo es propiamente bala cuando va en el aire, y quien se lanza a sí mismo ni está arrojado a la facticidad ni proyecta desde ella. El baile nunca está dado, su ser es dándose.

Palabras, palabras, palabras... Parábolas: lo que se arroja junto a. El baile (arrojo) se arroja junto a la danza (tensión), simultáneos aunque distinguibles, como la reunión y el despliegue.

La mudanza, como ahora le llamamos al cambio de casa, era seguramente una variación de una figura a otra: danza de desplazamientos más que de cualidades, de momentos privilegiados y posturas (las casas) más que de pasos y continuidades.

Casas o plantas. Las plantas no bailan, o al menos, les cuesta bailar: sus pies están atados a la tierra. Pero se alzan, se expresan, pueden llegar a ser *vistosas y agradables*. Danza de lo inmóvil, como danza el jardinero de María Elena Walsh:

*Yo no soy un bailarín
Porque me gusta quedarme
Quieto en la tierra y sentir
Que mis pies tienen raíz.*

Esta operación, varias veces repetida, es asumida por ejemplo por Carlos Pérez

mo para matar a un cuerpo, o se lanza un cuerpo mismo, desde sí mismo, una y otra vez. Semejante a esta forma es el latín *saltare*, “bailar”, frecuentativo de *salire*, “saltar”. Si el salto es una tentativa de vuelo que no logra escapar de la gravedad, quien baila hace un salto de salto, celebra la imposibilidad del vuelo, la dialéctica del levante y la caída.

Así se enlazan la danza y la tensión, el baile y el arrojo. Pero no diferenciaremos entre estas dos palabras como si fueran cosas separadas. Tradicionalmente ha habido algunos matices culturales muy variables que distinguen al baile de la danza, la mayor parte de las veces incluyendo un término en el otro. El primer diccionario de la lengua castellana, conocido como *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) define “bailar” como “hacer mudanzas con el cuerpo, y con los pies y brazos, con orden, y a compás, siguiendo la consonancia del instrumento que se tañe”, y a la danza como “baile serio en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo, mostrando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas”⁹. Es decir, la danza aparece como una forma sofisticada de baile en la que lo importante son las posturas más que los movimientos. Con el correr de los años, estas definiciones fueron simplificándose hasta perderse la diferencia inicial.

Sin embargo, a pesar de que el verbo “bailar” sea usado casi unánimemente para designar la actividad, la palabra “danza” continúa teniendo un estatus mayor. La danza como arte es siempre denominada como danza, no baile, palabra que queda relegada para todos los tipos de danza no artística. Podríamos relacionar, entonces, al arrojo del baile con las formas populares, enérgicas y festivas, poco disci-

Soto en su por otra parte muy querido libro *Proposiciones en torno a la historia de la danza*.

Temple, claro que sí; pero ¿hay realmente una conciencia? No es una conciencia del tiempo, sino una conciencia-tiempo, ¿acaso una entrada en la propia duración?

La danza es un paso a un plano de movimiento. Ese paso puede ser continuo o saltado: Deleuze habla sobre ello al comparar, en *la Imagen-Tiempo*, a Fred Astaire con Gene Kelly. Astaire siempre está bailando, pero ese hecho sólo se nota cuando empieza a bailar: la continuidad con que entra al baile nos da la impresión de que *no puede no bailar*, que siempre ha estado en ese plano. Gene Kelly, en cambio, se pega el salto: va caminando y el baile lo rapta, lo alza a otro mundo separado que de pronto acabará (como en *Cantando bajo la lluvia*, en que es un policía quien lo baja del ensueño)

¿Qué es este motor sino el nodo de cruce de las tensiones, la *polirritmia* misma del cuerpo? No hay nunca un arco y una flecha, sino todo un carcaj que se enreda en un horizonte de arcos.

La piel y el aura. ¿De dónde viene la idea de que hay

plinadas, y dejar la tensión de la danza para hablar de las formas sutiles, preparadas y profesionalizadas de la misma actividad. Pero no haremos esa división elitista: consideraremos que danza y baile son dos formas de llamar a lo mismo, a una configuración de tensar y lanzar que tiene por principio a los movimientos del cuerpo.

Cuerpo-movimiento, reunión-despliegue, tensión-arrojo. Parejas de conceptos que se imbrican entre sí para dar paso a una comprensión compleja del fenómeno bailante. Todo cuerpo en movimiento *puede* estar bailando, aunque no todo cuerpo lo esté haciendo realmente. Esto indica que el ser-bailante de un cuerpo en movimiento no radica tanto en lo visible sino en un temple que el cuerpo toma respecto a su movimiento. Este temple consiste en la reunión y el despliegue, simultáneamente, de los movimientos, mediante una conciencia que empieza a expandirse por todo el cuerpo como un reloj de arena que deja caer los granos por la espina dorsal. Los movimientos hechos y los no hechos, los posibles y los imposibles, concurren en una realización efectiva de movimiento desplegado. Aquí ya hay danza, pero pocas veces tiene lugar de un modo así de puro. La reunión y el despliegue de los movimientos son inseparables de un motor afectivo, imaginativo, pensativo, pulsional. Este motor funciona a partir de la tensión y el arrojo, como un arco y una flecha que le dan vida al baile, que disponen las tensiones vitales del ser humano en un lanzamiento que, más que constituir literalmente un salto, es una exposición, un ser-afuera. Jean-Luc Nancy expresa así esta condición, que él llama *expeausition*, mezcla de “exposición” y “piel”: “ese vertiginoso atrincheramiento *de sí* que

una luz de color que nos circunda? ¿Será el aura una forma de nombrar aquello que desborda la piel, aquello que dentro del cuerpo quiere y debe salir, como el calor, pero sobre todo: la presencia, el movimiento, la vida, acaso el "alma"?

El aura como sobreabundancia del cuerpo, su alma externa, su pura aparición en tanto que exceso.

Probablemente, una obra de teatro vista desde atrás se vea como una obra de danza: pierden sentido las acciones, las funciones, los gestos codificados, y pasa a importar sólo la planta de movimiento. ¿Cuánto nos puede decir una espalda sobre lo que pasa en el rostro, sobre lo que pasa en la mente?

La música rodea a la danza, la acuna, le da un lugar. Mallarmé, hablando sobre Loie Fuller, la compara con un velo. La música *cubre*, es para los espectadores de danza un filtro que modifica la percepción; pero también es en sí una danza, un despliegue de movimientos, como era efectivamente el velo luminoso de Fuller. La música en tanto ritmo fuera de cuerpo *llama* al ritmo dentro del cuerpo, lo incita, aunque no necesariamente a "seguirlo".

es necesario para abrir lo infinito del atrincheramiento *hasta sí*¹⁰. El cuerpo se expone para llegar hasta sí mismo, la tensión del adentro y el afuera es el puente que lo une consigo mismo y genera que no haya ni adentro ni afuera, como en una botella de Klein.

Esta exposición del mapa de tensiones del cuerpo tiene un carácter incondicional y absoluto. Por "incondicional" me refiero a que es efectiva a pesar de que no haya nadie observando realmente esta aparición. Por "absoluto" quiero decir que esta exposición, aunque se dé el caso de que vaya dirigida hacia un público que sólo vea un escorzo de la danza, necesariamente forma alrededor de sí una esfera de exposición a la cual el cuerpo se entrega totalmente. El actor actúa para adelante, pero el bailarín baila hacia todas las direcciones¹¹. Allí está su tara y su gloria.

¿En qué momento empieza la danza? ¿Cómo distinguirla de los movimientos comunes? Hay una intensidad distinta en el cuerpo que está transitado por la reunión, el despliegue, la tensión y el arrojito. Pero hay un momento de paso que a veces resulta difícilmente perceptible. La música ha servido históricamente de acicate a la danza, un puntapié que inaugura un "momento de baile" que puede ser llenado con cualquier cosa. En estos casos, las condiciones de la danza que hemos enumerado no vienen desde los individuos, sino de la presión del contexto: el arrojito y la tensión sociales obligan a la reunión y al despliegue, a "hacer algo" mientras suena la música. Marcar el compás de una canción, aunque sea en soledad, es también una forma de danza o al menos de pre-danza. No está claro el límite entre las dos palabras, aunque el tránsito de esta pre-danza a la dan-

“La cuestión de la postura (con su corolario de la relación con la gravedad) como cristalización de las actitudes acumuladas en nuestra relación con el mundo. Y entonces también la cuestión del pre-movimiento como lugar de renegociación posible de nuestros hábitos. Este pre-movimiento, que se apoya sobre el esquema postural, anticipa todas nuestras acciones, nuestras percepciones, y sirve de telón de fondo, de tensor de sentido, para la figura que constituye el gesto”¹³.

¿Podrá hacerse una estructuración axiomática de las tensiones, poniendo a algunas como base y a las demás como derivadas? ¿O simplemente hay algunas que pertenecen a la fisiología y la materia del cuerpo, y otras que dependen del contexto, aunque no se puedan derivar unas de otras?

¿A qué se opone la gravedad, realmente? ¿Es nece-

za propiamente puede llegar a ser preocupación de mentalidades policiales, como sucede en los bares sin patente de salón de baile¹². Esta pre-danza, que Hubert Godard llama “pre-movimiento” podría definirse como la calibración de las tensiones que es necesaria antes de cualquier arrojó, aunque pocas veces se dé en un nivel consciente. La toma de consciencia de este momento es una tarea fundamental para la coreopolítica, puesto que allí se ponen en juego todos los hábitos del cuerpo a lo largo de su historia.

Las tensiones que tienen lugar en la danza son propias de todo cuerpo humano en tanto cuerpo, y están dispuestas cada una según dos polos que están en sí mismos más acá del valor: lo pesado y lo leve, lo alto y lo bajo, lo frío y lo caliente, lo rápido y lo lento, lo completo y lo incompleto, etc. la danza se basa en estas, las tensiones más básicas de todas, pero también da paso a que aparezcan tensiones emocionales, intelectuales, experimentales, biográficas, etcétera. Sin embargo, la danza parte de aquel punto en el cual nuestro cuerpo es común con todos los otros cuerpos. Estas tensiones, básicas y complejas, van configurando a la danza como un mapa de múltiples dimensiones. El recorrido de este mapa precisa de una salida al mundo, de una *exposición* del cuerpo como tal, aunque no sea ante nadie. Este primer arrojó consiste sobre todo en un ajuste de cuentas con la principal de todas las tensiones: la gravedad.

La gravedad no es una fuerza que vaya en una sola dirección, atrayéndonos y aprisionándonos a la superficie terrestre. Nuestra masa ejerce cierta resistencia, una fuerza contraria que nos permite quedar en aquel equilibrio que llamamos “estar de pie”. Así, la gravedad se une a otro con-

sario acudir a un concepto como el de gracia, que *tiene su gracia*, pero también su desgracia teológica? ¿Podrá ser la fuerza centrífuga? ¿O es demasiado mecánica, dependiente aún de la gravedad?

Habría que revisar también aquí la obra de Schiller *De la gracia y la dignidad*: Allí la gracia se va definiendo de a poco como *la belleza en movimiento*, luego como la belleza originada por una voluntad humana, luego como la belleza moral de los actos del sujeto. Frente a esta visión humanista de la gracia aparece Kleist, deshumanizándola por ambos flancos.

cepto con el cual tiene algunos encuentros importantes, principalmente en el pensamiento de una filósofa no tan bailarina: Simone Weil. Es el concepto de gracia. A grandes rasgos el esquema es previsible: vivimos sometidos a la gravedad, el automatismo, la necesidad universal, la constricción del tiempo y de nuestro cuerpo que se deja abatir por él. La gracia es la contrafuerza, lo que nos libera por leves momentos de esta sujeción, abriendo un vacío en la plenitud de la naturaleza. Pero, y aquí es lo interesante, la gracia no puede buscarse conscientemente, sino que se recibe como la luz del sol; lo más que podemos hacer es potenciar nuestra atención, sin pretender que podemos escapar de la gravedad (ni hacer ningún esfuerzo en su contra) pero sí intentando observar sus canales de funcionamiento, no cegándose ante ella por ningún motivo¹⁴. Fuera del sustrato teológico de su pensamiento, me parece que es interesante poder ponerlo en relación con otros sentidos de la palabra "gracia": primero, la armoniosidad de los movimientos de un cuerpo, y segundo, la gratuidad, el regalo, el don.

Sobre ese primer sentido habla Kleist en su texto *Sobre el teatro de marionetas*. Recurriendo al uso teológico de la palabra, Kleist argumenta que el hombre perdió su gracia, "su centro de gravedad", al comer el fruto que le otorgó la consciencia. La consciencia desvía al hombre de su centro, al hacerlo atender e intencionar objetos. "[La gracia] aparecerá en la forma más pura en aquel cuerpo humano que poseyere o absolutamente ninguna consciencia o una consciencia infinita, es decir: en el títere o en el dios"¹⁵. El bailarín se acerca a la gracia, pero nunca llega a ella; por eso

¿Realmente el placer del espectador de danza está en la capacidad de anticipación? ¿O es que Bergson es un espectador *moderno* de danza, igual que Valéry o Mallarmé, distinguiéndose tanto de los espectadores "clásicos" (como Kant o Schiller) como de los "contemporáneos" (toda la teoría de la danza actual)? Modernismo que estaría definido por una fe en la *continuidad* en los más diversos ámbitos.

La danza como economía del don, un "puro gasto" de energía que se condensa en su mismo despliegue. El regalo sin dueño, sin embargo, no entra en un ámbito de continuidad, en un caos o en un dios: el regalo se basta a sí mismo, se regala a sí mismo, como una burbuja que simplemente dura en la tierra, sin subir al cielo pero sin participar tampoco de la circulación terrestre.

"Estirada sobre el suelo. En

se invoca a la marioneta si queremos alcanzar una danza perfecta. Bergson habla de la gracia también, en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*, y curiosamente también en relación con la marioneta. Los movimientos graciosos son aquellos que se pueden prever, que se siguen curvamente uno del otro: "Como casi adivinamos la actitud que va a tomar, parece obedecernos cuando la toma en efecto; la regularidad del ritmo establece entre él y nosotros una especie de comunicación, y los retornos periódicos de la medida son como otros tantos hilos invisibles por cuyo medio hacemos que se mueva esta marioneta imaginaria."¹⁶. Lo gracioso se vincula con lo previsible, con lo "gravitatorio" en el esquema de Weil; con nuestra obediencia más que con nuestra libertad.

Pero la gracia es regalo, sobre todo: *kharis*, aquello que se ofrenda sin retorno. En un origen posible del arte está esta gratuidad, un regalo que no va dirigido a algunos seres humanos privilegiados sino a los dioses ausentes, de tal modo que se convierte en un regalo sin dueño, inapropiable por derecho propio. Por ello, de entre las artes es la danza la más gratuita de todas: el bailarín se ofrenda a sí mismo, no tiene nada más que dar, y su danza no puede guardarse ni convertirse en riqueza. Así podemos entender la gracia como un punto de suspenso de la circulación económica, que para Weil era, como toda fuerza institucional humana, fruto de la gravedad. Pero, en un sentido más acotado, la gracia puede convertirse en la tregua que hacemos con la gravedad en el momento de bailar. Para ello, claramente, no necesitamos volvernos marionetas ni dioses, sino poder vivir la gravedad como regalo que se nos da y que retornamos.

el campo de la pesantez, dos cuerpos se atraen: mi cuerpo y la Tierra. La magnitud de las masas definidas por esta atracción es proporcional a sus tamaños. Mi cuerpo es atraído por el cuerpo de la Tierra, e, infinitesimalmente, de manera inversa”¹⁷

Puede vincularse esta idea de danza con la mónada leibniziana, una individualidad que incluye en su existencia a su entorno cercano, su entorno lejano y finalmente a todo el universo, en un grado decreciente de claridad pero con la misma copresencia. Así, cada movimiento estaría involucrado en cada danza, y la distinción entre lo que está dentro y afuera de ella no tendría sentido. Cada singularidad expresa oscuramente el plano de movimiento como tal.

Hay algo de rito que sigue existiendo en la danza artística en la voz imperativa del coreógrafo y en su cuerpo-modelo, que tiene supuestamente más *aura* (o al menos un aura cualitativamente superior) que los cuerpos de los bailarines.

Es muy bella la idea, que propone Marie Bardet, de pensar que nosotros en tanto tenemos masa ejercemos también una contra-gravedad hacia la tierra, atrayéndola a nosotros. Allí podría estar la gracia del movimiento danzante, más que en la previsibilidad o la perfección; la gracia de la gravedad como don de sí.

Gracia y gravedad, tensión y arrojo, reunión y despliegue. Vamos amontonando los conceptos que puedan definir a la danza lo más ampliamente posible, más allá de sus múltiples disposiciones efectivas. Las danzas, cada una singular, dependiendo de su contexto, de sus ejecutantes, de las historias la rodean. Desde esta infinita singularidad me permito establecer distintas modulaciones generales en las que se da la danza, distintas disposiciones que difieren fundamentalmente por el modo de distribución de los cuerpos y por la finalidad o falta de finalidad que cada una tiene. Proponemos, más prescriptiva que descriptivamente, que ninguna de estas disposiciones de la danza es más originaria o fundamental que otras; todas conviven, por cierto, y están en perpetuos choques y mezcolanzas, y eso es lo importante. Las cuatro disposiciones son: ritual, espectacular, recreativa y experimental. Las examinaremos en términos muy generales.

La disposición ritual se caracteriza por un uso social específico de la danza. Se entiende que la danza “sirve” para fines religiosos, políticos, laborales, etc. Está capturada por el *derecho* de una comunidad, obteniendo de cierto modo un carácter “sagrado”. El mejor ejemplo de esta disposición es la danza de los pueblos arcaicos, específicamente de aquellos que ya estaban regidos por leyes y que podían

La Danza y Las Leyes, podría ser un buen nombre para un trabajo que examine la coreografía social en la época antigua. En algún momento de la historia esta operación dejó de ser tan explícita, pero en Platón está meridianamente expuesta.

La *concentración* de la danza ritual puede o no tener efectivamente un centro. Aunque históricamente ha habido allí un principio coreográfico claro: ya sea el Dios, el Sacerdote, el Maestro de Danza o el Artista.

Carlos Pérez Soto considera como una de las condiciones para que algo sea danza: "hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no. Coinciden dos de estos términos, o incluso los tres, o no." (*Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago: Lom, 2008, p. 20)

Según la clasificación de Rancière, podríamos decir que la disposición ritual se corresponde con el *régimen ético de las artes*, mientras que la disposición espectacular funciona en el *régimen representativo*, pero también en el *régimen estético*.

dividir las danzas entre permitidas y no permitidas. Este es el caso de los egipcios tal como los describe Platón en *Las Leyes*¹⁸, para luego proponer que se les imite: no es conveniente para la polis que hayan otras danzas además de las precisas para unir a la comunidad en tiempos de paz y de guerra. Pero no es esta legislación lo que mejor caracteriza a la disposición ritual de la danza, sino su carácter concéntrico. No va dirigida a nadie que no pertenezca al grupo de los danzantes, por lo que tradicionalmente toma una forma circular. Esto no excluye que se puedan hacer danzas en comunicación con una divinidad: es justamente el carácter circular lo que permite que la energía de la danza no se dirija más que al cielo, multiplicando la esfera del bailarín por todos los concurrentes.

En ello se diferencia de la disposición espectacular, que presenta una danza cuyo principal fin está en la mirada de los otros. Es aquí cuando la danza puede llegar a llamarse "artística", según el concepto moderno de arte: una danza de coreógrafos, ejecutantes y público. Sin embargo, no toda danza con este formato es considerada "arte". Eso depende de los circuitos culturales en los que ésta aparezca. Respecto al tema del poder, la danza espectacular puede estar en mayor o menor medida sometida a dictámenes ideológicos, pero esencialmente tiene cierta independencia que le permite una creación coreográfica individual o colectiva que culmina en la producción de una obra estética. Esta obra puede juzgarse en tanto que tal desde la crítica de arte, de manera bastante paralela a lo que sucede con otras artes, decidiendo en primer lugar si pertenece o no al "arte" y en segundo lugar, determinando qué posición tiene dentro de

<p>Aquí se juega sobre todo la relación de la danza con el juego, elemento que ha sido poco trabajado. En la clasificación de Caillois (<i>El hombre y los juegos</i>), la danza recreativa se movería bien en el eje entre <i>paidía</i> y <i>ludus</i> (el juego caótico, infantil y el juego sobrecodificado, sofisticado). Hay danzas recreativas muy complejas, como el tango, la salsa o el breakdance, y otras muy sencillas como el reggaetón o la cumbia, y eso sólo respecto a los bailes que tienen nombre: el bailoteo desordenado de cualquiera o las coreografías pop de mi hermano chico también encuentran su lugar en la línea. Respecto a la otra clasificación de juegos de Caillois, la danza entraría en la categoría de <i>Ilinx</i>, los juegos de vértigo, junto a las montañas rusas, los carruseles y los deportes extremos.</p> <p>No: investigación en danza, sino: danza investigativa, inmanencia de la danza y de su pensamiento.</p> <p>¿Hasta qué punto es válido ligar la disposición experimental de la danza con una "libertad primera"? Es tal vez un mito (seguramente, un mito) pensar que <i>en el origen fue la experimentación</i>. Perfectamente pudo haberse recorrido largo trecho antes de que la danza se explorara a sí misma. Pero ¿No hay <i>ya</i> libertad en las danzas de los pájaros?</p>	<p>la escena general de artistas.</p> <p>Por otra parte, la disposición recreativa cruza toda esta historia de forma más o menos subterránea. Se remite más que nada al baile más o menos espontáneo que cualquiera puede ejecutar, sólo por diversión, alegría u otra pasión intensa. A pesar de que esta disposición puede encontrar espacios condicionados para bailar socialmente (las discotecas), en esos momentos suele ocurrir una infiltración de la disposición ritual (ritos de socialización y, si salta la liebre, fecundación). La disposición recreativa es, considerada en sí misma, marginal a cualquier función social y a cualquier función artística. Pero marginal no quiere decir ajeno. El bailarín solitario y espontáneo está en el centro de gran parte del pensamiento sobre la danza. El baile ritual tiene sus códigos, el baile espectacular sus técnicas; el baile recreativo tiene su gratuidad. Alfonso Salazar postula que los primeros bailarines eran los locos, aquellos que bailaban desde sí mismos y que luego enseñaron sus pasos a los demás¹⁹.</p> <p>La disposición experimental, por último, consiste en una danza autorreflexiva e investigativa. Para ello, atraviesa las otras disposiciones y habita en el origen de sus diferentes formas de ser; es esa libertad primera que le da vida a las posteriores determinaciones. Aunque no es coreográfica en un sentido estricto sí tiene algo en común con la coreografía y acaso con todo proceso de creación artística: el plano de composición. Este es un concepto que usa Deleuze para hablar de pintura y música (también de literatura, en cierto modo), pero que es perfectamente trasladable a danza. "En el plano de consistencia o de composición no hay más que,</p>
--	--

Problema con el concepto de plano: ¿no es necesario que, para fundar un plano, haya un *aplanamiento* violento, una supresión de las diferencias de altura? ¿No es el aplanar una acción destinada a convertir lo aplanado en *materia dispuesta* para el trabajo?

Esta oposición entre experimentación e interpretación surge específicamente de la crítica de Deleuze y Guattari al psicoanálisis.

El problema del "espectador" recibe desde la experimentación un nuevo enfoque, basado en la no-necesidad. No es necesario que haya espectador, tanto como no es necesario que no lo haya: el plano de composición abierto por la experimentación incluye a los espectadores como elementos continuos del movimiento dancístico, aunque no se muevan mucho, saliendo de la lógica actividad-pasividad.

por una parte, grados de velocidad o de lentitud definiendo longitudes, y por otra, afectos o partes intensivas definiendo latitudes. No hay forma ni sujeto. Los afectos son siempre del devenir"²⁰. Y más adelante: "Sobre el plano de composición no hay ni pasado ni porvenir, porque, finalmente, no hay historia, hay sólo geografía"²¹. Del proceso experimental puede resultar una obra, como sucede en los procesos coreográficos. Pero no es la obra lo que importa, sino el plano de composición en su propio movimiento suspendido respecto al tiempo lineal. Aquí la experimentación se opone a la interpretación, entendida como la trascendencia teatral que en base a la representación crea una imagen fantasmática de la realidad que se entrega a ser descifrada interminablemente. La danza y la música evaden esta trascendencia, y por ello mismo, en su ausencia de obra, pueden permitirse una experimentación independiente de toda mirada, de todo espectador; y así, al no necesitar espectadores, la disposición experimental puede llegar a cambiar la naturaleza de éstos, quienes también se harían parte (quién o no) del proceso de experimentación.

Cómo hemos dicho, estas cuatro disposiciones viven chocando y entremezclándose. Algunos de estos cruces pueden llegar a ser muy interesantes. En el carnaval, por ejemplo, la danza que comienza como un rito luego se vuelve recreativa y termina generando espectáculos. El rey David en la Biblia bailó solo ante Jehová, entre el rito de agradecimiento y la mera alegría personal, convirtiéndose así en espectáculo para su esposa y quienes lo rodeaban. Bailes como la cueca, el tango o la salsa partieron como danzas recreativas y actualmente existen también en modalidad espectacular.

Como hemos ya dicho, en la danza artística también hay (todavía) elementos rituales fuertes que se traspasan al espectáculo. Además de la fuerza teológica del coreógrafo hay una cultificación del cuerpo tecnificado que ritualiza muchas veces el espacio escénico. Pero ¿no es todo espectáculo un espacio ritual secularizado, despegado de los mitos que le dan sentido?

Coreopolíticamente, es interesante ver cómo la disposición ritual, que se ve cada vez más medrada en sus formas tradicionales, se reorganiza en función de la disposición recreativa, de tal forma que los jóvenes van a las discotecas a divertirse a la vez que a cumplir remanentes de ritos sociales. Estas dos disposiciones, la recreativa y la ritual, fácilmente pueden subsumirse unidas al poder coreopolicial de la economía, que trazará límites de espacio, tiempo y modo en función del mercado. La disposición espectacular está también limitada por el formato comercial que tiene su distribución, por su devenir-mercancía: la danza kitsch, al igual que el circo o el deporte, en lugar de ser un arte de presentación sin representación se convierte en la representación (en la sinécdoque) de toda arte como técnica corporal, y en total, de toda destreza humana cuantificable. Pero por otro lado, la disposición espectacular en su choque con la disposición experimental forma lo que llamamos “arte”, el arte de la danza, de lo que tendremos que conversar otro día.

¹Este texto es parte de una investigación más amplia a partir de la relación entre danza y política, y de todo lo que pueda salir de su tensión, que lleva como nombre de fantasía *Coreópolis*.

²*Mannigfaltigkeit* (multiplicidad, variedad: ser de muchos pliegues): concepto empleado por Bernhard Riemann para referirse a un espacio no definido en general por la geometría euclidiana, que está formado por n dimensiones y posee un tensor de curvatura propio, y que puede colindar con otros espacios distintos. Así, Riemann abrió la posibilidad de estudiar una geometría de la espacialidad en sí, y no sólo de las figuras y vectores en un espacio específico (como el euclidiano).

³Paul Valéry, “Filosofía de la danza” en *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990, p. 188.

⁴La etimología siempre ha sido un recurso controversial en filosofía, principalmente por el culto del origen sagrado que involucra. Si hay discusiones sobre el significado de un vocablo, la etimología parecería tener siempre “la última palabra”, justamente porque tiene la

primera. Con Nietzsche, Heidegger y Derrida, entre otros, se inicia (en diversos estilos) una reinención del uso de la etimología, más poético que científico, aunque en el caso de Heidegger lo religioso parece persistir. Lo importante es no olvidar el carácter eurocéntrico (o indoeurocéntrico) que el recurso etimológico lleva casi siempre, al hacerse difícil y engorroso revisar concienzudamente las etimologías de conceptos en lenguas con las que no compartimos raíces. En la etimología suele haber un aferramiento al árbol familiar, un miedo a chocar con otros lenguajes que puedan desarticular las ramas que tanto nos ha costado hacer brotar. Heidegger, el pensador de la lengua alemana por excelencia, podría ser el caso más ilustrativo.

5“dance” en Douglas Harper, *Online Etymological Dictionary*, http://www.etymonline.com/index.php?term=dance&allowed_in_frame=0 . Revisado el 29/09/14.

6 Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 23

7Mapa de tensiones que incluye, también, a los sentidos: la sinestesia tanto como la sineidesia (mencionada Deleuze y Guattari como forma de composición indiscernible del concepto) no son sino niveles en que opera el *syn* puro, las tensiones que se intersectan no extensa sino intensamente.

8“ball (2)” Douglas Harper, op. cit.

9“bailar” y “danza” en *Diccionario de autoridades*, Real Academia Española, Tomos I-VI, 1er edición, publicada 1726-1739. Disponible en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. Revisado el 29/09/14.

10 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Madrid, Arena, 2003, p. 29.

11Un consejo muy bailarín está entre las anécdotas de Diógenes de Sínope: “Al ver una vez a una mujer que adoraba a los dioses en una postura bastante fea, con la intención de censurar su carácter supersticioso, según dice Zoilo de Perga, le dijo: «¿No te da reparo, mujer, que haya algún dios a tu espalda, ya que todo está lleno de su presencia, y le ofrezcas un feo espectáculo?».”(Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Madrid, Alianza, 2007, p. 296). Podríamos llegar a decir que el bailarín no debería tener arriba y abajo, izquierda y derecha o adelante y atrás; toda la esfera que lo rodea ha de ser un gran adelante, lleno de presencia “divina”.

12Anécdota en tercera persona. Dos individuos sentados en un bar, tomando cerveza, se paran a bailar una canción. Llega un garzón a decirles que no pueden bailar porque los carabineros pueden sacar un parte. Los individuos, entonces, permanecen de pie y tratan de marcar la danza con pequeñas señas, tratando de habitar el límite que separa a la danza de la no danza en la lógica del “sentido común”, que es la que tiene el garzón, vicario infortunado de la co-

	<p>reoplicía. El garzón los mira de vez en cuando, vigilándolos, pero no se atreve a volver a advertirles. La pregunta por la danza se instala en su atareada cabeza.</p> <p>13 Hubert Godard, “Le geste et sa perception”, en Isabelle Ginot y Marcelle Michel, <i>La danse au XXème siècle</i>, Paris, Borda, 1995, p. 225. Citado desde Marie Bardet, <i>Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía</i>, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 167.</p> <p>14 Véase Simone Weil, <i>Cuadernos</i>, Madrid, Trotta, 2002.</p> <p>15 Heinrich von Kleist “Sobre el teatro de títeres”, en <i>Los románticos alemanes</i>, Selección de Ilse M. de Brugger, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968, p. 157.</p> <p>16 Henri Bergson, <i>Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia</i>, Salamanca, Sígueme, 1999, p. 22.</p> <p>17 Marie Bardet, <i>Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía</i>, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 57.</p> <p>18 Platón, <i>Laws</i>, Tomo II. Londres, William Heinemann, 1923. p. 27 ss. (795e ss.)</p> <p>19 Adolfo Salazar, op. cit, p. 23.</p> <p>20 Gilles Deleuze, <i>Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia</i>. Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 312.</p> <p>21 <i>Ibíd</i>, p. 314.</p>
--	---