

PIVOTES REFLEXIVOS EN LOS INTERSTICIOS DE LA FILOSOFÍA, LA DANZA Y LA POLÍTICA

Lucía Vinuesa¹

RESUMEN

A partir de una discusión teórica y política entablada entre dos filósofos franceses, Sartre y Merleau-Ponty, entre las décadas de 1940 y 1950, acerca del carácter político del arte y el compromiso del artista en su obra, intentamos recuperar los puntos de la controversia y la relectura de Adorno en vistas a valorar las potencialidades políticas de la danza contemporánea. Ésta al abandonar las pretensiones de constituirse en un lenguaje universal, *re-significa* la relación entre danzantes y espectadores y ofrece una experiencia estética que no sólo roza la política, sino que desplaza el tinte fetichista propio del ballet y habilita procesos productivos y creativos en una interrelación indiscernible entre bailarines, espacio escénico y espectadores, queda uno a merced del *otro*. Resulta particularmente interesante analizar en perspectiva comparativa la danza clásica y contemporánea, es en ese “entre”, en esa distancia entre ambas disciplinas, en donde encontramos ciertos puntos de contacto con la obra de arte auténtica de Adorno.

Palabras clave: arte; danza; política; Adorno

RESUMO

A partir de uma discussão teórica e política travada entre dois filósofos franceses, Sartre e Merleau-Ponty, entre 1940 e 1950, sobre a natureza política da arte e engajamento do artista em seu trabalho, tentamos recuperar os pontos da controvérsia, relendo Adorno, a fim de avaliar o potencial político da dança contemporânea. Esta abandonando as pretensões de se tornar numa linguagem universal, *re-significa* a relação entre bailarinos e espectadores e proporciona uma experiência estética que não só roça a política, mas desloca o próprio balé corante fetichista e permite processos produtivos e criativos numa inter-relação indiscernível entre dançarinos, espaço de palco e espectadores os quares ficam uns à mercê da outros. Aquilo particularmente interessante de analisar dança clássica e contemporânea em perspectiva comparativa, é que neste "entre", nesta distância entre duas disciplinas, onde encontramos alguns pontos de contato com a verdadeira obra de arte de Adorno.

Palavras-chave: arte; dança; política; Adorno

¹Licenciada en Ciencia Política. Universidad Nacional de Rosario – CONICET. E-mail: luciavinuesa@gmail.com.

Primeros pasos

A lo largo de estas páginas, nos hemos propuesto analizar, a partir de una discusión filosófica sobre la obra de arte comprometida, las potencialidades políticas de la danza contemporánea. Particularmente, consideramos que, en el pasaje entre la danza clásica y la contemporánea, ésta última abandona las pretensiones de constituirse en un lenguaje universal, *re-significa* la relación entre danzantes y espectadores y ofrece una experiencia estética que no sólo roza la política, sino que desplaza el tinte fetichista propio del ballet y habilita procesos productivos y creativos en una interrelación indiscernible entre bailarines, espacio escénico y espectadores, quedan, en efecto, uno a merced del *otro*.

Arte comprometido: apuntes de una controversia

“¿Se trata de una cita? –le pregunté

-Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas”.

J L Borges. Utopía de un hombre que está cansado, en El libro de Arena.

“Lo propio de la conciencia estética es ser creencia por compromiso, por juramento; creencia continuada por fidelidad a sí mismo y al autor, decisión perpetuamente renovada de creer”.

J P Sartre

En el año 1948 Jean Paul Sartre escribe *¿Qué es la literatura?*, ensayo polémico que dará inicio a una controversia –de las tantas que libró el filósofo francés- en torno al arte comprometido. Sugiere Adorno (2008) que serán las obras de arte amortajas en un panteón de la cultura sin ningún objeto político, las que impulsaron a Sartre a postularse sobre la literatura como expresión artística comprometida. En estos términos, la obra de arte comprometida rompe con la esencia del “ser-ahí”, como fetiche o pasatiempo ocioso de quienes la consumen con una actitud pretendidamente apolítica.

Como aventuramos al pasar, Sartre (1990) prefigura una noción de obra de arte estrictamente excluyente, sólo concibe como tal a la literatura. Vale aclarar que no refiere a cualquier obra literaria sino aquella escrita en prosa; en efecto, la poesía comparte con las otras artes su inadecuación para la tarea de “llamamiento” al lector, a pesar de servirse de palabras, como la prosa, lo hace de una forma diferente. Mientras el prosista se *sirve de* las palabras para alcanzar su objetivo, el poeta *sirve a* las palabras. De todas formas, antes de continuar reseñando las ventajas de la literatura en prosa, detengámonos unas líneas en explicitar las cualidades de las artes que “no cuentan” a los fines de la tarea de concientización que Sartre reconoce y destaca en el escritor comprometido.

Para el caso de la música o de la pintura, sucede que los sonidos y los colores no son más que *cosas*, desde la mirada oblicua de Sartre. Al constituir meramente *cosas*, ya sean las notas, los colores o las formas, no remitirían a nada que les sea exterior, es en este punto en el cual la escritura toma ventaja. Las *cosas*, a diferencia de los signos, no remiten a una significación definible, esto es, la remisión concreta a otro objeto. No son capaces de expresar la cólera, la alegría o la angustia del artista, como si lo logran las palabras. A fin de cuentas, los objetos impregnados de cosas, confunden y oscurecen las emociones y nadie logra reconocerlas por completo.

Para el artista, el color, el aroma, el tintineo de la cucharilla en el platillo, son cosas en grado supremo; se detiene en la calidad del sonido o de la forma, vuelve a ella sin cesar y obtiene de ella satisfacciones íntimas; es este color-objeto el que va a trasladar a su tela y la única modificación que le hará experimentar es que lo transformará en objeto imaginario. Es, pues, el que más dista de considerar los colores y los sonidos como un lenguaje. Lo que es valioso para los elementos de la creación artística lo es también para sus combinaciones: el pintor no quiere trazar signos en su tela, sino que quiere crear una cosa, y, si pone a la vez rojo, amarillo y verde, no hay ningún motivo para que el conjunto posea una significación definible, es decir, la remisión concreta a otro objeto (1990: 46).

La naturalidad indiscutible con la que Sartre se refiere a *las cosas*, como si poseen *per se* un carácter transparente, objetivo e inconfundible, es puesta en jaque si recuperamos la reflexión de Merleau-Ponty (2003) acerca de las cosas sensibles. Las *cosas*, en los términos de Merleau-Ponty, no son simples objetos neutros que contemplamos; por el contrario, cada una de ellas simboliza para

nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables. La relación que tenemos con las *cosas* no es distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, están investidas de características humanas y, al mismo tiempo, viven en nosotros como otros tantos emblemas de las conductas que queremos o detestamos. “El hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él” (2003: 31). En consecuencia, pareciera ser que las cosas sí pueden provocarnos deseos o pasiones, a pesar de lo cual –o justamente por esa particular relación entre un yo y las cosas- sucede que, tal como enuncia Sartre, no hay modo de que una cosa que expone un artista oriente a sus espectadores por un mismo camino por él delimitado.

En este sentido, el escritor efectivamente puede guiar al lector, puede describir una escena que simbolice con precisión las injusticias sociales y sumar querellantes a las filas de indignados. La palabra deviene, en estos términos, un cierto momento determinado de la acción. Mientras el pintor es mudo al presentar la miseria, el escritor toma la palabra y la acción al mismo tiempo, que no se comprendería fuera de ella.

(...) ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambio quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor “comprometido” sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer pintura imparcial de la sociedad y la condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener su neutralidad; ni el mismo Dios (1990: 57).

Entre el escritor y su lector se produce una relación de complicidad y generosidad. Por su parte, el escritor obra de tal manera que nadie pueda ignorar el mundo, pero al revelarlo recurre a la consciencia del prójimo –el lector-, con quien quiere vivir la esencialidad del ser, es decir, vivirla por personas interpuestas. Adorno acepta que la razón del compromiso sartreano en la literatura se debe a su esencialidad, el escritor se las ve con los significados. A pesar de lo cual, reafirma que dicha esencialidad no puede existir como tal a través de las palabras. “Si ninguna palabra introducida en un poema se desprende completamente de los significados que posee en el habla comunicativa, en ninguna, sin embargo, ni siquiera en la novela tradicional, este significado sigue siendo sin cambios al mismo que la palabra tenía fuera”

(2008: 394). De ese modo, Adorno nos advierte acerca de la fragilidad de las palabras, o del carácter endeble del vínculo entre significado y significante.

En el mismo camino de cuestionamiento a las tesis sartreanas sobre la literatura y el compromiso, Merleau-Ponty continúa relativizando la posibilidad de una transmisión lineal y transparente de las *cosas* o las obras de arte. Afirmación que aplica también a la comunicación literaria, la ambigüedad de la literatura y de todas las grandes obras del arte no constituye una debilidad provisional de la que podemos llegar a desprendernos, “es el precio que hay que pagar para tener una literatura”, esto es: “un lenguaje subyugante, que nos introduce en perspectivas extrañas en vez de confirmarnos en las nuestras” (1970:88).

A diferencia de Sartre (1990), que encuentra al lector como pasible de ser guiado por el escritor y es ahí donde se produce una relación de creencia y compromiso mutuo, el sujeto, en Merleau-Ponty (1970), es orientación. Es decir, acentúa la posición orientativa del sujeto, que no implica estar afectado sino conformado por una estructura que le es constitutiva: la de la percepción. La estructura perceptiva –como la admisión de la ambigüedad en un movimiento o desplazamiento capaz de dar cuenta de un contexto–, registra un tipo de actividad que es afectiva y corporal, la consciencia no solo es orientada a un significado ya dado o sedimentado, sino que la consciencia es el cuerpo visibilizado, sentido, habitado, instituido (Barrio, 2016). El sujeto que percibe es activo gracias a la estructura de sensaciones que funda una interpretación trascendente y que condiciona al ser en el mundo, y esta subjetividad no tiene ni en sí misma ni en el mundo más que “un punto de presa resbaladizo” (Merleau-Ponty, 1993).

Ahora bien, para concluir con la perspectiva de Merleau-Ponty, veamos cómo aquello que Sartre rechaza de las obras de arte, es de lo que se sirve Merleau-Ponty para valorar al arte por sobre la ciencia o la filosofía científica. La obra de arte, más que un medio de placer, es un órgano del espíritu, análogo a lo que se vuelve a encontrar en el pensamiento filosófico o político si es productivo. La obra de arte posee matrices de ideas gracias a las cuales nos proporciona “emblemas cuyo sentido no terminamos nunca de desenvolver. Y, precisamente, porque se instala en un mundo del que no tenemos la clave, nos

enseña a ver y finalmente nos da que pensar como ninguna obra analítica puede hacerlo, porque el análisis no halla en el objeto más que lo que nosotros hemos puesto allí (1970:84). Lo que queremos decir no está delante de nosotros, fuera de toda palabra, como una pura significación. No es más que el exceso de lo que vivimos sobre lo que ha sido ya dicho. Nos instalamos con nuestro aparato de expresión, en una situación a la que él es sensible, lo confrontamos con ella y nuestros enunciados no son sino el balance final de estos intercambios. Aun el pensamiento político es de este orden: es siempre elucidación de una percepción histórica donde juegan todos nuestros valores a la vez, y de la cual nuestras tesis sólo son la formulación esquemática.

Para concluir este apartado, resulta interesante recuperar las palabras de Sartre para comprender su tematización de lo estético. El filósofo francés le asigna un carácter creativo a la lectura, es decir, la libertad -en la lectura- no es pura autonomía, sino también actividad creadora. No solo se da su propia ley, constituye, al mismo tiempo, al objeto. Es en este nivel en donde ve manifestarse el fenómeno propiamente estético, lo que implicaría que conforma una creación donde el objeto creado es dado como objeto a su creador; “es el único caso en el que el creador disfruta del objeto que crea” (1990: 83).

La obra de arte auténtica como apuesta estética y política

La conciencia cosificada retrotrae el arte a su propia esfera como sustitución del inmediato placer sensual que no tiene, aunque su lugar no sea éste. Aparentemente, la obra de arte atrae al consumidor a una cercanía física debido a su fuerza de atracción sensual, pero en realidad lo que hace es alejarse de él: ha sido convertida en mercancía que le pertenece y que teme constantemente perder. La falsa relación con el arte es hermana de la angustia por la propiedad.

Theodor Adorno

Desde otra orilla, Adorno nos sumerge en un modo de comprender la obra de arte que, si la consideramos en toda su extensión y en sus consecuencias, toma cierta distancia de los términos en que se plantea la

discusión acerca del compromiso del artista a través de su obra. A modo de recapitulación, podemos decir que mientras para Sartre las obras de arte comprometidas trabajan con significaciones y las autónomas con cuasi-significaciones. En Merleau-Ponty esa tensión entre significación y ausencia de sentido es constitutiva de todas las obras de arte. Por su parte, Adorno acompaña la tesis de Merleau-Ponty. No hay obra de arte que no contenga momentos que en sí mismos no son arte. Esto es, momentos de significación comunicativa. Por lo mismo, no hay obra de arte sin la aparición de momentos artísticos que contradicen los momentos no artísticos, Adorno hace de la obra de arte -a partir de ambos momentos-, un proceso.

En este sentido, uno de los aspectos relevantes de la teoría estética de Adorno es el carácter dialéctico de la obra de arte, la confluencia en sí de momentos artísticos y momentos que no lo son. Si queremos percibir al arte de forma estrictamente estética, infiere el autor, deja de percibirse estéticamente. Importa la percepción de “lo otro”, lo que no es arte, y que se perciba como uno de los primeros elementos de la experiencia artística, es ahí cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin la cualidad del arte de ser un para-sí que se convierta en indiferencia. “El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo” (2004:27).

Hay en la obra de arte auténtica un doble carácter del arte que se presenta como aquello que se separa de la realidad empírica -del nexo efectual social-, pero que aún forma parte de la realidad empírica y de los nexos efectuales sociales que salen a la luz en los fenómenos estéticos. Estos dos aspectos que señala Adorno (2004) son al mismo tiempo estéticos y *faits sociaux*. Y requieren de una doble consideración, no se reduce uno al otro, como así tampoco la autonomía estética y el arte a lo social. “El carácter doble se vuelve legible fisonómicamente cada vez que el arte (con independencia de que estuviera planeado así o no) se escucha o se mira desde fuera, y en todo caso el arte necesita siempre ese desde fuera para protegerse de la fetichización de su autonomía” (2004:408). Mirada externa que permite conservar su autonomía al mismo tiempo que recuerda el carácter heterónimo de la obra con respecto a la realidad social. Si bien construyen su lenguaje singular, que no

es el código de la lengua, ni puede completar el significante, demorando así la comprensión, toda obra de arte en sus momentos no artísticos, permiten una comprensión identificadora para el espectador.

Es aquí donde encontramos la cualidad propia de la obra de arte auténtica, éstas al no tener un lenguaje completo, logra así interpelar al espectador no con una extrañeza que viene del pasado, sino justamente porque una mirada extraña se vuelve sobre su realidad. Lo extraño en la estética de Adorno no es el objeto o su lenguaje, es la mirada que se proyecta sobre nuestra realidad como sujetos. Nos sacan lo que sostiene nuestra realidad subjetiva. En consecuencia, una buena obra de arte tiene que incomodar y extrañar al sujeto. Pero al mismo tiempo se encuentra atraída con respecto a su ser-otro, lo específicamente estético, lo decisivo para su espíritu, se encuentra orientado a su ser-otro, en otras palabras, la identidad de la obra de arte con la realidad existente es la de la identidad que se asemeja al mundo por medio del principio que le sirve de contraste a él y por el que el Espíritu ha ordenado al mundo mismo. “La obra de arte se constituye necesariamente en su diferencia de la existencia por la relación a aquello que, en cuanto obra de arte, no es pero que la crea como tal” (2004:18).

El otro aspecto relevante que quisiéramos señalar es el de la pérdida o descentramiento del sujeto creador en la obra de arte auténtica. Adorno, al pensar la obra de arte auténtica como antítesis de lo social de la sociedad - imposible de deducir inmediatamente de ella-, y al no poseer éstas ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron, habilitan un lenguaje que se basa en comunicar lo singular que hay en ellas. Lo cual no implica afirmar que no sean un producto social, el que lo sean es lo que permite que entren en comunicación con lo empírico, pero renuncian a éste y toman su contenido. El sujeto creador se pierde en su obra y ésta trasciende su materialidad al constituirse en la mirada extraña que se posa sobre el espectador. Desde este punto es posible deducir alguna praxis política a partir de la obra de arte auténtica.

¿De qué manera puede extraerse alguna forma de praxis o compromiso político en la obra de arte? Si bien Adorno no recalca en el artista ni exclusivamente en su obra, la importancia de ésta radica en la particular

relación que establece con el sujeto espectador. Se aleja del carácter de objeto de consumo, se diluye su valor como propiedad o como producto de la industria cultural, y provoca una conmoción en el espectador que lejos de originarles placer o satisfacción, logran debilitarlos como sujetos, éstos se ven estremecidos y se les revela su finitud y limitación. Las obras de arte auténtica arrebatan la verdad del que las contempla, están lejos de constituir un instrumento de goce de orden superior. En efecto, la relación que éstas instauran no es la de posesión por parte del espectador, sino que, por el contrario, es el observador el que desaparece en la cosa.

La conciencia cosificada moderna retrotrae el arte a su esfera como sustitución del inmediato placer sensual que “el ciudadano medio” no tiene. El “consumidor” al sublimar en la obra de arte el placer sexual la convierte en mercancía que le pertenece y que teme constantemente perder. A partir de lo cual, afirma Adorno, la falsa relación con el arte deviene hermana de la angustia por la propiedad.

En respuesta al interrogante que planteamos en los párrafos anteriores, podemos decir que la eficacia de la obra de arte auténtica radica, recuperando la tesis de Rodríguez², en los subterfugios que despliega en su mismo contenido de verdad, por su mera existencia sugiere una transformación en la consciencia que está latente y oculta en la obra. Al alejarse de la sociedad muestra un cambio sugerente en la realidad, la transformación en la consciencia no se lograría nunca reproduciendo las formas existentes en la misma sociedad. En base a ellos, afirma Rodríguez, la función de la obra de arte con la praxis es su no función, en la distancia de lo empírico, lo existente, lo real, radica el horizonte de posibilidad de lo imposible y lo no existente, a partir de ello, lo

²Sin datos acerca del año de publicación. En “Coloquios y seminarios”, Revista *Herramienta*. La autora se propone trabajar las obras de Adorno desde los conceptos de arte, filosofía y praxis política, a fin de exponer los límites de su estética negativa, que oscilan entre la inmediatez que la filosofía no puede restituir ligada a su lenguaje conceptual, sustrayéndosele la verdad que aparece en la experiencia estética, y lo absolutamente inexpresable y velado que expresan las obras de arte auténticas. Éstas últimas (la música particularmente) carecen de una función social explícita, y ahí radica la función de su negatividad crítica. La experiencia de felicidad que el arte promete no se correspondería con la praxis política, y sólo de manera aporética y destellante, solitaria y aislada de la humanidad, podría sobrevivir su potencial emancipatorio, en la renuncia y alejamiento de todo lo humano. Las obras de arte se sustraen del mundo identificado, de la extrema violencia en la incomunicación, por ello constituyen una promesa de felicidad quebrada, sentencia Rodríguez.

liberado, emancipado y escindido del mundo administrado. Aunque lo sustancial de la obra sea aporético, ofrece un marco para praxis, en su no configuración de la configuración fulgura una sociedad liberada del dominio. Para concluir, dirá Rodríguez, en esa denuncia de la sociedad petrificada, que se manifiesta mediante la incomunicación de las obras desligadas del carácter violento del mundo administrado, se encuentra cierto sesgo político.

Irrupción en la escena: danzantes que se apropian de miradas y lugares

Tal como lo enunciamos en la introducción, encontramos en los movimientos de desplazamiento entre la danza clásica y la danza contemporánea, ciertos rasgos en las obras de ballet contemporáneo que poseen puntos de contacto con la teoría estética de Adorno, especialmente en el proceso que habilita la obra de arte auténtica con el espectador. Veamos a continuación, a grandes rasgos, los elementos propios de cada una de estas expresiones artísticas.

La danza clásica responde a una técnica de entrenamiento que parte de cinco posiciones básicas, establecidas hace tres siglos, que, lejos de ser arbitraria, determinan una mayor legibilidad frontal y permiten un mejor desplazamiento del cuerpo. Es decir, el cuerpo de quien danza se muestra, se abre en un *en dehors*, en la búsqueda de tornarse completamente visible, según Kirstein, ex director del New York City Ballet, es la forma de danza más completamente orientada hacia los valores de la legibilidad teatral. El/la bailarín/a en su “apertura”, continuamente muestra su cuerpo al espectador tanto como sea posible con el objetivo de máxima visibilidad; apertura que connota una perfecta claridad e inteligibilidad. En la verticalidad perpendicular al suelo, en los saltos anti-gravitatorios y en el movimiento que se origina desde la pelvis y de ahí emana -es decir, no solo se abre a partir de su centro, sino que también se mueve activamente hacia arriba, alejándose de ese centro-, caracterizan la danza que enaltece Nietzsche, la danza como imagen de un pensamiento sustraído de todo espíritu de pesantez. El/la bailarín/a clásico simula una real conquista del espacio aéreo. Al mismo tiempo, el vocabulario del ballet clásico depende del control muscular nervioso heredado de la investigación de los últimos cuatro siglos, investigación dentro de una lógica

que combina la anatomía en el sentido más vulgar, la geometría planificada y el contrapunto musical.

Por otro lado, la danza clásica se piensa como “revelación y lenguaje” ya que provoca -voluntaria o inconscientemente- estados, ideas o sentimientos que no pueden traducirse en palabras. Es también obra científica porque esconde bajo las leyes de la cadencia, del ritmo y de las proporciones, la inflexible ordenación de reglas matemáticas. Colaboran con ella la escultura y la poesía, la pintura, la música y el arte del vestido que se asocian para modelar, animar y vestir una carne que “vive los emocionantes movimientos del cuerpo humano” (Bourgat, 1966: 5).

Desde una perspectiva interesante, se concibe al ballet clásico como la forma estilizada cultural de danza europea en base a que expresa, a través del médium del cuerpo humano, el mismísimo modo de proyectar el sentimiento que caracteriza a todo el gran arte visual europeo. La misma fijeza sin distorsión y sin dureza, la misma exterioridad, esa es la marca de fábrica del arte europeo, “una revelación permanente que nos hace recordar el semblante abierto de una rosa o las suaves ondulaciones de las montañas bajo una plena luz de sol” (Stokes, 1983: 12).

Todo arte es la conversión de estados interiores en formas objetivas exteriores. Pero allí donde la forma objetiva es la constante en arte, el grado de exterioridad expresado varía ampliamente. Es el placer de muchas de las artes visuales intimar, mediante la objetividad de la forma, en un estado interior: considerando el arte visual europeo más logrado, esa misma intensidad interior aparece como algo suave, gradual y aun así inmediato: tiempo y sucesión no solo son simbolizados por formas espaciales, sino que se convierten en ellas (1983: 10). En el ballet, las pasiones humanas (también) son expresadas por las curvas no distorsionadas y graduales y por las líneas rectas del cuerpo humano desplegándose en toda su extensión. No hay velos, todo se muestra.

Quando la bailarina extiende una pierna en un *développé* contemplamos la esencia de la escena europea, una forma de teatro que está unida a ese despliegue. Esta exhibición regulada de extremidades es un acto de virtuosismo; porque la “rotación” de las piernas (*en dehors*) no es “natural” sino que, paradójicamente, es logrado por el bailarín con un aire de exuberante facilidad. El ballet está lleno de efectos de virtuosos. El bailarín realiza *tours en l'air* como un helicóptero humano (1983: 11).

Más allá de las cuestiones técnicas que hemos descripto, un acercamiento a los ballets clásicos, incluso sin conocimiento previo, permiten a cualquiera arribar a algunas conclusiones y generalizaciones sobre su forma y fundamentos. En primer lugar, debemos decir que todas las obras coreográficas se componen por tres etapas, *pas de deux* o adagio, solos o variaciones y un *pas de deux* final o coda.

Generalmente, consisten en un trabajo coreográfico que se representa en un teatro y responde a una historia, motivo por el cual, lejos de constituirse en “cuerpos anónimos” (Badiou, 2008), los y las danzantes representan personajes dentro de la misma, a lo cual debemos agregar un hecho que resulta destacable, la distribución entre los sexos resulta explícitamente señalada. Los roles femeninos y masculinos responden al sexo -así como a los estereotipos culturales de mujer y de hombre occidentales- y son discernibles a través del vestuario, del calzado (puntas para las mujeres y media puntas para los hombres), e incluso de la técnica, a cada sexo le corresponde una serie de destrezas en las variaciones solistas y en los *pas de deux*, las mujeres son fieles a estilos y movimientos delicados y etéreos mientras que los hombres realizan formas más duras y rígidas, así como mayor cantidad de saltos³. Distinción que sobrevive asimismo en los ballets atravesados por una dimensión sobrenatural, aquellos como *El lago de los cisnes* en donde la enamorada del príncipe era una mujer-cisne.

Estas coreografías que relatan historias, o historias que bailan, cuentan con dos herramientas a la hora de lograr el objetivo de significar y transmitir, el conocimiento del espectador de aquello que se “representa” y recursos coreográficos para expresar, con el cuerpo, mensajes o las emociones propias del personaje. De esta manera, comprendemos que el ballet clásico habilita una obra artística expresiva y pasible de ser significada por el espectador.

La danza contemporánea tiene sus orígenes a mediados del siglo XX y, en gran medida, es una respuesta por oposición al ballet clásico. A diferencia de éste último, las dificultades a la hora de encasillarlo y de describir su técnica

³ En base a estas características, el ballet clásico ha sido acusado como la antítesis del feminismo, desde el feminismo se lo asocia con discursos patriarcales y falocéntricos. Abad Carlés (2012) dedicó su tesis de doctorado a indagar en la asociación teórica de la figura de la mujer en el ballet como un elemento pasivo sin contribución propia en la configuración del lenguaje coreográfico clásico.

son mayores ya que no responden a una técnica específica, antes bien, con frecuencia se apela a la trayectoria de los/as coreógrafos/as como modo de historizar y caracterizar la danza contemporánea. Un modo de pensar las rupturas entre la danza clásica y la danza contemporánea puede consistir en desagregar los elementos fundamentales que hacen al ballet. En este sentido, mencionamos a la técnica, al vestuario, a la historia, el lugar de la música, del espectador y el espacio.

Como decíamos previamente, a diferencia de la danza clásica, en la danza contemporánea no podemos delinear una técnica, confluyen en ésta estilos disímiles que responden a diferentes escuelas o coreógrafos/as. Danza que busca resistir a la rigidez del ballet, menta por mayor libertad y creatividad en el/la intérprete. A su vez, se opone a la gracia etérea que destaca a la danza clásica recurriendo al suelo como un elemento sustancial de la variación, al tiempo que la característica posición abierta y frontal del ballet se abandona en pos de posiciones de perfil o de espaldas al público.

En lo relativo al vestuario, los clásicos tutús, las puntas, las mallas ajustadas, se abandonan, no hay nada predeterminado. Los/as bailarines/as bailan descalzos/as, y suelen ser muchas veces el/la coreógrafo/a (que suele coincidir con el/la intérprete) quien decide la ropa que se usa en la intervención. Por otra parte, mientras se concibe a la danza clásica como composición por agregación de sus diferentes momentos históricos, al tiempo que sus puestas en escenas suelen verse atravesadas por la impronta fiel de la época en que se sitúa su historia, la danza contemporánea lejos de reflejar una historia de desarrollo lineal, evolutiva y gradualmente enriquecida, ofrece los destellos deshilvanados de estilos que se superponen sin retroalimentarse necesariamente.

La música adopta una relación ecléctica con la danza, la misma puede marcar el ritmo, o bien escindirse completamente adquiriendo completa autonomía al punto de demandar la atención diferida del espectador, o puede ocurrir que el baile transcurra sin música. Este aspecto adquiere una forma sustancial en las composiciones de Cunningham. En sus obras, a distancia radical de la “obra de arte integral” de Wagner, cada uno de los elementos que colaboran mantienen su autonomía. La coreografía, la partitura y los decorados

se crean aisladamente y a menudo no coinciden hasta la primera representación, esa es la estética de la coexistencia pacífica: sonido, movimiento y decorado habitan todos en el mismo espacio sin afectarse (Copeland, 1999). Por su parte, los bailarines de Cunningham no solo no actúan para la música, sino que deben concentrarse de tal modo que no se vean afectados por ella.

Otro movimiento de ruptura se da entre la puesta en escena y el espacio, movimiento que impacta en la relación entre la obra y el espectador. La danza contemporánea, al romper con el marco teatral, al abandonar el halo sagrado del escenario, irrumpe en contextos en los que sus espectadores pueden incluso ser totalmente involuntarios, deja de ser un rito en el que el espectador desempeña un rol indiscreto frente a un espacio escénico a distancia. Desde mediados de los años sesenta, la danza contemporánea ha ido invadiendo todo tipo de espacios fuera del recinto teatral (Pérez Royo, 2009). Ha acabado por conquistar la práctica totalidad del territorio de lo cotidiano. Estos contextos, por lo general, no asumen una mera función de paisaje de fondo sobre el cual se presenta el baile, sino que el espacio determina radicalmente la danza que en él se presenta, hasta el punto en que ésta perdería gran parte de su sentido si se situara en otro lugar.

La atención del espectador, por su parte, no se orienta tan sólo hacia el propio baile, sino que se dirige también hacia las condiciones del entorno que lo determinan y fundan. Las coordenadas de percepción ya no se establecen exclusivamente entre espectador y danza, sino entre ellos dos y el espacio que ambos comparten. Según Pérez Royo (2009), la danza que se podría llamar extra-escénica ha definido una estética de la espontaneidad, de la exploración, de la improvisación y de la adaptación. En este giro hacia el contexto se reconocen, pues, dos movimientos posibles: salir para explorar nuevos territorios y el inverso, llevar a la escena el movimiento y las peculiaridades del mundo exterior, ajenos en principio a ella.

Estas irrupciones en nuevos espacios, que, tal como describimos, transfiguran no sólo a los propios danzantes en sus desplazamientos sino a quienes posan sus miradas en la obra que ante sus ojos se despliega. Potencialmente abandonan toda pretensión de ofrecerse como objetos de

consumo y disfrute estético para intentar una relación con el/la espectador/a, albergan así las posibilidades de una experiencia estética. Experiencia que, en los términos de Rancière (2011), se roza con la política ya que ella también se define como experiencia de disenso, o bien ruptura estética que instala la eficacia de una desconexión entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir.

A contramano de la distribución entre los sexos que caracteriza a la danza clásica, en el contemporáneo dichas formas son marginadas. Acorde a la libertad del/la coreógrafo/a en los recursos estilísticos, técnicos y de vestuario, toda configuración coercitiva es abandonada, entre ellas la de los roles masculino y femenino. En base a este tipo de reflexiones, nos atrevemos a valorar en la danza contemporánea el potencial disruptivo que representa en relación a las luchas por la identidad sexual. La indistinción (o el intercambio explícito) de género entre los/las danzantes que podemos distinguir en la vestimenta, así como las intervenciones urbanas que se presentan con consignas políticas, ofrecen o habilitan un arte comprometido con las luchas emancipatorias feministas. Tal vez resulte válido ejemplificar con el caso de la intervención “Con-mover-nos” del elenco de Danza Contemporánea, en la ciudad de Rosario (Argentina) el 28 de junio de 2016, en ocasión de las celebraciones por el Día Internacional por el orgullo LGBT, el conjunto de novias que irrumpen en la escena rutinaria del centro de la ciudad interpelan a los transeúntes por su mera presencia espectral (Thobokholt, Vinuesa, 2016), el director de la obra al referirse a la misma afirmó:

El arte es inminentemente político, y los cuerpos de la danza o del teatro, cuando aparecen en el ámbito público como en el caso de esta intervención, ponen en tensión la conflictiva social que se disputa en esos mismos cuerpos. Porque cada cuerpo está atravesado por su realidad, por ciertos alcances de lo mediático y por una serie de problemáticas donde el género siempre aparece en un primer plano⁴.

En aras de ofrecer una recapitulación de lo dicho, reivindicamos nuevamente la potencialidad de la danza contemporánea como experiencia

⁴“Desde la danza, una propuesta poética y política sobre género”. Publicado el 28 junio 2016 <http://www.elciudadanoweb.com/desde-la-danza-una-propuesta-poetica-y-politica-sobre-genero/>

estética. Si decimos “potencialidad” es porque creemos que la misma “habilita” un campo de posibilidades contingentes, no necesarias ni inmanentes. La “no-relación”, las virtudes de la fragmentación del contemporáneo en contraposición a la danza clásica que se la ha interpretado como una especie de lenguaje universal que trasciende las impurezas y dualidades del discurso, lejos de una debilidad ofrece el ingreso a una participación creativa del propio espectador quien deja de ser consumidor para ser productor. Cuando confluyen elementos a la experiencia perceptiva, elementos que combinan aquello que es propio del arte y aquello que le es ajeno, aquello que rompe con la jerarquía tradicional entre danzantes y público, cuando quienes observan ya no saben dónde ni qué mirar, lo que se nos presenta nos acerca a la experiencia de libertad.

Palabras finales

Muy lejos de consistir en una revolución estética, la aparición de la danza contemporánea ofrece las señales de algunas rupturas y potencialidades políticas al interior del mundo de la danza clásica y moderna, mundo que se ha caracterizado por cierto desfasaje en relación a otras expresiones artísticas como la pictórica o la música. En tanto que danza extra-escénica, en su impronta de libertad y creatividad, toma elementos propios de lugares cotidianos ajenos al arte, improvisa e interpela al público, a las miradas que logró atraer, debilitando a estos sujetos y descartando la mera posibilidad de atribuir un significado a lo que acontece.

Bibliografía

Abad Carlés, Ana (2012) “Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI”. Tesis Doctoral. Universitat Politécnica de Valencia.

Adorno, Theodor (2008) “Compromiso”, en *Notas de literatura*, Madrid: Akal.

_____. (2004) *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Barrio, Catalina (2016) “El legado maquiaveliano en Merleau-Ponty: una lectura acerca de la constitución conflictiva de lo político”. *Las torres de Lucca*. N°8. Pp. 135-150.

Badiou, Alain (2008) La danza como metáfora del pensamiento. *Fractal*. N° 50, julio-septiembre 2008. On line: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>

Bourgat, Marcelle (1966) *Técnicas de la danza*. Buenos Aires: Eudeba.

Butler, Judith (2007) *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós Studio.

Copeland, Roger (1999) “MerceCunningham y su concepto de percepción”, en *MerceCunningham*, Barcelona: Expo. Fund. Antoni Tapies. Pp. 142-153.

Merleau-Ponty, Maurice (2003) “Exploración del mundo percibido: las cosas sensibles” en *El mundo de la Percepción (siete conferencias)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- (1993) “La síntesis del propio cuerpo” y “El mundo natural” en *Fenomenología de la percepción*, Buenos Aires: Planeta Agostini.

----- (1970) “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, en *Elogio de la filosofía*, seguido por El lenguaje indirecto y las voces del silencio, Buenos Aires: Nueva Visión.

Perez, Berta M. (2012) “El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno”. *Diánoia*, vol. LVII, n° 68. Pp.: 29-63.

Pérez Royo, Victoria (2009) *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sartre, J.P. (1990) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

Stokes, Adrian (1983) “El ballet clásico” en *¿Qué es la danza?*, *Readings In Theory and Criticism*. Oxford: UniversityPress.

Rancière, Jacques (2011) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rodriguez, Romina E. “Entre el arte y la filosofía: discusiones y aproximaciones a la obra de Theodor Adorno: ¿hacia una estética del silencio?” *Revista Herramienta*. Coloquios y seminarios. Disponible en línea: <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/entre-el-arte-y-la-filosofia-discusiones-y-aproximaciones-la-obra-de-theodor->

Thobokholt, Lucía – Vinuesa, Lucía (2016) “Para detener el horror de morir en lo sucesivo”. Revista *El corán y el termotanque*. Julio 2016, Rosario. Disponible en línea: <http://coranytermotanque.com/2016/07/para-detener-el-horror-de-morir-en-lo-sucesivo/>