



EL DESPLAZAMIENTO DEL "CUERPO SIGNIFICANTE" EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA. DE CÓMO EL CUERPO REINSTAURA SU CAPACIDAD POLISÉMICA Y SU IDENTIDAD FLUCTUANTE

THE DISPLACEMENT OF THE "SIGNIFIER BODY" IN CONTEMPORARY DANCE. HOW THE BODY RESTORES ITS POLYSEMIC ABILITY AND FLUCTUANT IDENTITY

Ernesto Ortiz Mosquera
Facultad de Artes, Universidad de Cuenca

Recibido: 5 de junio de 2014
Aceptado: 30 de junio de 2014

Resumen:

Si la danza contemporánea enmarca, principalmente, un estar en el mundo que es también un hacer, entonces la enseñanza de la danza en este momento histórico implica un amplio reconocimiento de las individualidades, las particularidades y las diversidades de los alumnos. Un maestro que no reconoce la riqueza de esta pluralidad en cuerpos, morfologías, energías, saberes y sentires, pierde la oportunidad de encontrarse con universos que vibran paralelamente al suyo y que le ofrecen un banco inconmensurable de posibilidades creativas.

Palabras clave: *Danza contemporánea, Danza Posmoderna, Judson Dance, Theater, Yvonne Reiner.*

Abstract:

If contemporary dance mostly embodies a way of being in the world, and also a way of doing things, then teaching dance -in this historic moment- should imply a recognition of individuality, as well as identifying the peculiarities and diversity of students. A teacher not able to recognize the richness of this diversity in bodies, morphologies, energies, knowledge and feelings, misses the opportunity to discover vibrating parallel universes that could provide vast creative possibilities.

Keywords: *Contemporary dance, Postmodern dance, Judson Dance, Theater, Yvonne Reiner.*

* * * * *

1. Introducción

Antes que nada, y por sobre todo, la danza contemporánea –aquella que crece desde la asunción posmoderna de liberación de los cánones clásicos y que se distancia, por convicción, práctica y discurso, de la danza moderna-hace referencia a la evidencia del cuerpo, a la capacidad física del acontecimiento que implica el movimiento. Hace referencia y se ocupa, principalmente, de la efímera presencia y transformación de los cuerpos en el movimiento, del transcurso de las corporalidades en el tiempo y en el espacio.

Así, la danza contemporánea se separa de la organización occidental del cuerpo en discursos que apelan al orden del sentido, que buscan generar un “cuerpo significante”. Estos discursos (afincados, perpetrados y refrendados tanto en el ballet clásico como en la danza moderna) son incapaces de pensar el cuerpo sin dejar de significarlo, sin dejar de otorgarle un rol representacional y articulador del sentido de esos mismos discursos.

En este devenir significativo del cuerpo, se ignora la capacidad de transformación, la polisemia y la identidad fluctuante que el cuerpo vivo, en sí mismo constituye. Las corporalidades en la danza contemporánea, así como sus dramaturgias y sus narrativas, apuntan a generar un sentido que, por fuera del plano de la representación, construyen un tejido de acciones y juegos que se sustentan, exploran y expanden las posibilidades del transcurso espacial y temporal del cuerpo, para permitir al espectador, lecturas y sentidos que se construyan a sí mismos, y que sean tan disímiles y fluctuantes como las identidades de cada espectador.

Esta concepción más abierta y multi-significante del cuerpo se va construyendo también sobre la atención en la materialidad corporal, en las cualidades de su masa, su peso, su relación estrecha con la gravedad, para proponer una danza sin adornos, alejada de las disciplinas que buscan formatear el cuerpo del bailarín y construirlo de determinada manera, para convertirlo en una herramienta al servicio de un discurso externo al cuerpo.

Es a partir de la década de 1960 y el inicio de los años 70, que algunos coreógrafos empezaron a replantearse sus necesidades como creadores y como articuladores de un discurso escénico, que no correspondía con las tendencias dancísticas que habían imperado en occidente, hasta esa fecha.

Nombres como el de Simone Forti, Yvonne Reiner, Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs, Deborah Hay –entre otros- conformaron una especie de vanguardia en la danza, heredera de las exitosas incursiones de Merce Cunningham, por fuera del consabido matrimonio entre danza y música, y que permitieron una primera independencia del movimiento de cualquier otro lugar que no sea el de su propio conflicto dramático y su propio valor como tal. Este movimiento llamado “danza posmoderna” se aglutinó principalmente alrededor de la ya legendaria Iglesia Judson, en Nueva York; y permitió el florecimiento de las investigaciones y las creaciones de estos nuevos artistas que, entendieron la necesidad de regresar la mirada hacia la cualidad

misma del movimiento, como matriz creativa y como suelo coreográfico para la construcción de sus discursos escénicos y sus postulados artísticos.

Estos postulados –resumidos en el famoso Manifiesto NO (*No a la espectacularidad, No al virtuosismo, No a las transformaciones, la magia y la fantasía...*) de Yvonne Reiner, cimentaron el camino que describe Sally Banes, en su libro de 1987, “Terpsychore in Sneakers, Post-modern dance” (*Tersícore en zapatos deportivos, la danza posmoderna*):

Los experimentos y aventuras del Judson Dance Theater y sus derivaciones prepararon el terreno para una estética posmoderna en danza, que se expandía y que frecuentemente desafiaba el rango de los propósitos, los materiales, las motivaciones, las estructuras y los estilos en la danza. Esta es una estética que continúa dando cuenta de las obras de danza más interesantes de hoy en día. (BANES, *Terpsychore in Sneakers...*, 15)

En este escenario, la danza y los coreógrafos empiezan un camino que conecta el accionar práctico con el pensamiento y la reflexión acerca de la misma: se intenta entonces dismantelar el entramado de efectos y adornos que la danza había venido manejando hasta entonces, para develar el material dancístico puro, y –en gran medida– devolverle el valor en sí mismo. El movimiento como medio y lugar del conflicto dramático. Así pues, los coreógrafos “encontraron nuevas formas para anteponer los medios de la danza a su significado.” (*ibíd.*, 17)

Ese significado, buscado en las danzas clásica y moderna, es un significado que apela a un cuerpo que representa una historia, una idea, una moral, un cuento. Un cuerpo que, articulado sobre una técnica y una estética dancísticas específicas, transporta y pone en evidencia la narrativa de esas historia, idea, moral o cuento. Un cuerpo que deviene herramienta efectiva y obediente en la construcción de un conflicto dramático ajeno al drama del mismo cuerpo. Y que, en su constitución, abole todas las adherencias instintivas y las pasiones que atraviesan el cuerpo humano: “La danza ilustrada y dócil, objeto de una represión doctrinal, desplazó el enigma que habitaba todo cuerpo, a la vez que imponía un orden que lo alejaba de las pasiones.” (TAMBUTTI, *Teoría General...*, 14)

De ahí que valores y conceptos como “disciplina”, “maestro”, “discípulo” cobran gran importancia en la historia de la danza, y –sobre todo– en la construcción del imaginario y los referentes del bailarín-intérprete. En palabras de André Lepecki: “La coreografía requiere entregarse a voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer espontáneos” (LEPECKI, *Agotar la danza*, 26)

Frente a esas voces dominantes y esos regímenes intensos, es que la danza postmoderna levanta su bandera. Banes reconoce, además, dos períodos muy claros en este momento de la danza: a) uno que es aquel del rompimiento, en el que se valora, como se dijo antes, un interés más por los medios que por las significaciones de la danza, y en el que se distingue un estilo de hacer danza que es reductivo, factual, objetivo y

“con los pies en la tierra”; y b) otro que califica como “posmodernismo metafórico”, en el que se enfatizan “imágenes de una devoción tanto personal como comunitaria”, y que da paso a la danza de los 80, en la que se da un “renacimiento del contenido”, como lo llama. (BANES, *Terpsychore in Sneakers...*, 24)

En los 80 la danza aparece como una reconexión con la técnica y el virtuosismo, pero aún influida e interesada por los espacios ganados para la misma, y que reafirma la preponderancia de una dramaturgia del cuerpo, de una forma de crear en la que la narrativa escénica está alimentada, fundamentalmente, por la mirada hacia y la investigación de las posibilidades expresivas del cuerpo como articulador de discursos. De esta camada de artistas, emergen figuras de valor tan grande como William Forsythe, quien no solo genera un método compositivo altamente específico y en estrecha relación con la tecnología informática, sino que factura obras de calidad impresionante como *One flat thing*. O como Sasha Waltz –heredera directa de la Teatrodanza Alemana- completamente comprometida con una investigación tanto corporal como en relación con la arquitectura en la que ejecuta sus creaciones. Éstos, por mencionar apenas dos.

En este espectro, la episteme dancística se va reformulando. Los valores y los caminos de investigación se replantean y se vuelven a plantear. Hay además una constante búsqueda por maridar las artes, por permearse de las acciones *performáticas* de las artes visuales, de las miradas que sobre el cuerpo van apareciendo, y por acercarse al mismo desde una perspectiva holística, que permita un manejo integrado y armónico de las posibilidades físicas, de las formas de abordar la relación cuerpo-mente-espíritu, y encontrar relaciones más democráticas en el hecho creativo.

Esto implica que el lugar de la danza se expande: los campos de relación con otras disciplinas permiten esa expansión y, en tal virtud, su estudio debe ampliarse también. El mover el campo de lo coreográfico hacia lugares o matrices de otras artes nos obliga a repensar la danza:

Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento. (LEPECKI, *Agotar la danza*, 20)

El cuerpo se erige entonces como un espacio y un lugar en el que los discursos son disímiles, individuales, *performativos*; en donde la identidad del bailarín –antes tan íntimamente relacionada con la homogeneidad, la efectividad y la obediencia ciega al coreógrafo/maestro- se reformula y se replantea. Esta identidad es, por consiguiente, constantemente reconfigurada, siempre móvil y profundamente polisémica; es también fuente de materiales y contenidos que alimentan la visión y la práctica misma del coreógrafo. La danza, en la contemporaneidad, le pertenece al bailarín mucho más que nunca, porque en él/ella (en sus cuerpos) es donde se la crea y se la transforma.

2. El cuerpo que danza y el que le observa

Si la danza contemporánea se aleja, por esencia, del campo de la representación y de la narrativa aristotélica, es porque el discurso narrativo del cuerpo se erige como el puente

entre la identidad del artista y la del público. Es el espacio y el tiempo en los que el cuerpo se mueve; donde se busca reconocer y activar los posibles campos comunes, entre aquel cuerpo que danza y aquel cuerpo que observa.

El cuerpo que danza establece, en las estructuras narrativas contemporáneas, la posibilidad de conectarse con el cuerpo que observa, y no únicamente desde procesos racionales de lectura de la obra. Si llamo “cuerpo” a los involucrados, es porque las percepciones del cuerpo no son exclusivas de la actividad racional; y es precisamente la combinación de lo racional con los demás tipos de percepciones corporales, a lo que apelan los discursos de la danza contemporánea.

En la posibilidad de este intercambio reside, además, también la posibilidad de una reconstitución de las identidades. El cuerpo que observa puede llegar a preguntarse acerca de sí mismo, de su forma de habitar(se), y de habitar el espacio, el tiempo y la energía, cuando mira al cuerpo que danza habitar de maneras no convencionales el espacio, el tiempo y la energía. Esto es posible porque la constitución identitaria del hombre se realiza en el cuerpo:

La condición humana es corporal. Materia de identidad en el plano individual y colectivo, el cuerpo es espacio que ofrece vista y lectura, permitiendo la apreciación de los otros. Por él somos nombrados, reconocidos, identificados a una condición social, a un sexo, a una historia. (LE BRETON, *Cuerpo sensible*, 17)

Entendido así, el cuerpo es pues un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo; es decir, la *interfase* que es el cuerpo humano es lo que permite la realización de todas las relaciones sensibles del hombre con su entorno. En ese sentido, el cuerpo que observa, observa sensiblemente, construyendo el conocimiento y desarrollando la percepción sobre sí mismo.

Por su parte, el cuerpo que danza está en constante reconfiguración de las percepciones que tiene de sí mismo, y de cómo atraviesa, de cómo viaja como cuerpo sensible en el tiempo y en el espacio. La actividad de la danza siempre implica una auto percepción que va siendo reconstruida continuamente.

El cuerpo que danza, al ser observado por otro cuerpo -y reconocerse observado- también tiene la posibilidad de re-crearse, de ampliar el sentido de identidad. “Sin la mediación estructurada del otro, es imposible concebir en el hombre una capacidad de apropiación significante del mundo: por sí mismo, su cuerpo no se abrirá jamás a la inteligencia de los gestos o percepciones que le son necesarias.” (*ibíd.*, 24)

La danza contemporánea recupera entonces, la capacidad del hombre de pensar y reflexionar sobre sí mismo, únicamente porque se escapa de las convenciones formales del lenguaje narrativo; porque compone estructuras significantes que escapan a la necesidad moderna de dar un sentido lógico y lineal al mundo; porque plantea sus constructos sobre la base de la libertad del cuerpo para atravesar el espacio, habitar el tiempo y generar un estado energético que es el motor del movimiento.

En tal virtud, “la danza deshace cualquier identidad, rompiendo los criterios de reconocimiento de sí y de los otros. Es existencia pura, vida anterior al sentido, pero

también profusión de significaciones ... la danza es la invención de un mundo inédito, apertura a lo imaginario, una fuga fuera de los imperativos de significación inmediata.” (LE BRETON, *Cuerpo sensible*, 106)

El acto de asistir a una danza, de ver una coreografía, de consumir la propuesta coreográfica de alguien implica un compromiso intenso, un acto de profunda y apasionada interacción con lo que se ofrece en la escena. La danza contemporánea invita -ora sutil, ora brutalmente- a combinar la experiencia sensible previa de cada espectador, con la experiencia y la actividad creativa del que coreografía y el que baila. Es crear una experiencia estética que podría modificar la percepción del cuerpo de quien mira -a través de la modificación que sufre (goza) el cuerpo que baila- ; y en ello reconstruir identidades. En palabras de Ana Buitrago:

Crear o mirar una obra coreográfica no es dirigirnos a un lugar físico concreto, sino más bien un intento continuo de crear espacios en el tiempo y el momento compartido. Lugares intermedios entre la mirada del artista y la del espectador, en los que lo “no visto” se hace visible y desarrolla tácticas y posicionamientos no sumisos a una hegemonía de la visión, en los que cada mirada asume una relación activa con el proceso de composición y edición de esa arquitectura efímera que construye los pilares de otros posibles. (BUITRAGO, *Arquitecturas de...*, 9-10)

En esta configuración constante de la identidad y de la obra, la mirada del espectador ya no puede conservar su postura pasiva y cómoda. Ya no puede ser únicamente el receptor incólume y silente, que se pierde en la oscuridad de la butaca. Así, en la danza contemporánea, la presencia activa del espectador es también parte constitutiva del hecho escénico.

De tal tenor, la relación entre público y artista se trastoca fundamentalmente: ya no es el coreógrafo o el director quien instruye al espectador en su discurso, ni se permite narrar una historia que conlleva tanto un mensaje, como una estructura definida, ni mucho menos una moraleja. Es únicamente a través de la lectura que el espectador alcance a hacer de la obra, que *decida* hacer de la obra, que es posible el terminar de construir los probables significados de la misma.

Así que el público adquiere en este sentido, un poder que antes no tenía: su lectura es el camino a través del cual, la obra logra ser terminada. O, en un escenario ideal, logra reconfigurarse. Ya lo anota claramente, Jacques Rancière en “El espectador emancipado”:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aún cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino ... En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. (RANCIÈRE, *El espectador...* , 23)

Entonces, ser espectador implica también traducir, en la capacidad y amplitud de las herramientas con las que cuenta cada uno, las imágenes, los signos, los *momentums* que en la escena se nos presentan. Al vivenciar la escena, como espectador, estamos también traduciendo en nuestro acervo, en nuestra experiencia y en nuestra piel, para construir una narrativa propia, un discurso propio, una experiencia propia desde aquella que propone el cuerpo que danza, el que actúa, el que “*performa*”.

Estas traducciones son parte de la vida diaria, traducimos constantemente todas las señales y signos que se nos antepone, que aparecen en el cotidiano. Así que el ejercicio y la inteligencia utilizada en la traducción no nos son ajenos. No nos es ajena tampoco la experiencia sensible: el cuerpo es nuestra herramienta de conocimiento del mundo, de aprehensión del mismo y de la construcción de nuestro acervo completo. Así que la experiencia del público formado y la del neófito son construidas básicamente por el mismo proceso racional y sensible.

Ranciére lo expone de manera brillante:

De ese ignorante que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle. (*ibid*, 17)

Probablemente el valor más grande de la danza contemporánea (léase también la experimental) sea el permitir ese espacio y ese tiempo en los que el espectador está invitado a convertir su experiencia sensible en conocimiento; ese lugar en donde las identidades y las moradas culturales de ambos –artista y público- encuentran una zona de vecindad. Pero no una zona de vecindad construida a partir de lo que el coreógrafo decide que sea de común apreciación, gusto y belleza. Sino de lo que surge precisamente en el ejercicio racional y sensible de traducción personal, ante una obra que se desafilia de la narrativa previsible y de los cánones estéticos previamente construidos para el hombre moderno.

La danza contemporánea, pues, genera un intercambio activo y denodado de experiencias, de actividad racional y de constructos sensibles; y en este sentido comparte, evidentemente, campos comunes con las demás artes contemporáneas: campos en los que estas artes se están aún construyendo.

Si algo nos queda claro del arte contemporáneo es precisamente su identidad en construcción; la posibilidad presente de ser parte viva y activa de la creación –como espectadores, público o consumidores- de lo que las artes actuales nos ofrecen.

Hoy más que nunca, la presencia del público es fundamental en esta construcción, porque sin ella la infinidad de lecturas (conectadas o no con la intención del artista, referidas o no al campo creativo del autor) que se perfilan en el horizonte de identidad de la obra, no serían posibles.

No sería posible tampoco el acto de comprensión al que apela el arte contemporáneo, de parte del espectador, para construir su identidad precisamente a través del

significado que surge cuando las zonas de vecindad entre el autor y el público se encuentran. En “Las razones del arte”, Gerard Vilar explica:

(...) en el mundo del arte postmoderno, y esta es una tesis sustantiva sobre el arte de hoy, parece que la comprensión se ha asentado como la primera pretensión de validez del arte: el arte contemporáneo está dominado por el significado. Por supuesto, en este mundo en el que todo vale, hay arte que no pretende ser comprendido y arte que quiere ser bello y placentero, y ésta es precisamente una parte central de su significado, de lo que dicen: la pretensión de sustraerse al significado en este preciso contexto histórico. (VILAR, *Las razones...*, 113)

Esto pues, nos lleva a pensar en cómo la danza postmoderna, la contemporánea y la experimental se asumen en sus momentos históricos, porque en un mundo ya huérfano de grandes paradigmas –sociales y artísticos-, ya huérfano de *meta-relatos* que justifiquen la vida del hombre y la del artista, la comprensión de las manifestaciones estéticas nos resulta una labor mucho más activa y personal.

Activa porque nos obligan a salir de la comodidad del receptor pasivo y complaciente, para construir sentidos en lo que vemos; y para eso la cotidianidad actual no nos prepara, más bien nos incapacita. Personal porque debemos recurrir a nuestras índole, condición y genio para significar lo *insignificado*, lo inasible a primera vista, lo extraño, lo paradójico, lo liminal que el arte puede ofrecernos hoy.

Mas ese hecho es un hecho que implica profunda libertad y albedrío; es un hecho que nos ayuda a construirnos como humanos y como hermanos en el sentido más amplio de las palabras. Y en ese sentido, el acto de conferir sentido a lo artístico nos coloca en la categoría de creadores también. Nos permite ser parte de la ingeniería que sustenta esa alteridad y esa heterogeneidad que enriquecen las artes contemporáneas: “El arte no tendría que ver con la razón sino con la libertad radical, la innovación, la diferencia, lo heterogéneo, lo inconmensurable, la alteridad, lo irreductible e inclasificable.” (*ibíd.*, 15)

Nos permite además, ser creadores de algo que está por definirse, de algo mutable y vivo. De algo nuevo. Las artes vivas (la danza, el teatro, la performance) son las que nos permiten esa construcción conjunta, esa “autoría mancomunada”, en la que comprendemos también nuestra propia constitución humana y social.

El arte nuevo está ante todo atento a su naturaleza en tanto que arte, es un arte que ha adquirido autoconciencia y que está buscando su concepto propio liberándose de las funciones tradicionales de representación que tenía el arte tradicional. Así, en su camino hacia la liberación de las funciones a las que tradicionalmente se había visto sometido, el arte se ha convertido en algo distinto de lo que fuera. (*ibid*, 43)

No es algo, sin embargo, que resulte fácil de hacer. En general, el arte contemporáneo demanda un suelo común previo entre el artista y el público, una tríada de vectores que se entendería como la obra, el concepto y la experiencia del que observa. Y las dinámicas que se emprenderían a partir de poner esa tríada en movimiento.

Pero el obstáculo es salvado cuando la obra en sí ofrece los elementos que permiten la conexión con el mundo sensible del que observa. Cuando los elementos que la

constituyen logran, de alguna manera, tocar zonas comunes con la experiencia del público. Sean racionales, sensoriales o de cualquier otro tipo. Allí está el logro mayor de la obra de arte contemporánea. Allí reside el genio en el arte.

3. Enseñar y aprender

Si la danza es un arte que se afina en el acontecimiento, en el momento mismo en el que sucede, entonces su enseñanza no puede alejarse de esta cualidad de vida y movilidad; no puede concebirse en una relación vertical, donde alumno y maestro ocupen lugares distantes y diferenciados, porque entonces al esencia misma del acontecer en la danza se perdería.

Cuando se enseña, el cuerpo del maestro es uno con las exactas mismas capacidades sensibles y físicas que las del alumno: por lo tanto, su experiencia solo se diferencia en tiempo y vivencias, en la capacidad de reconocer el lugar que debe ser descubierto, para avanzar en los conocimientos, en la misma experiencia. Pero esto no significa que el cuerpo ni la mente del maestro tenga ninguna otra ventaja por encima de la del alumno.

Esa capacidad de reconocer lo que debe ser aprendido, en y desde el propio cuerpo del alumno –y no como un modelo a copiar del maestro- es lo que convierte a alguien en maestro. Cuando, como guía, líder o maestro, alguien consigue despertar el conocimiento que hay en el cuerpo del alumno, entonces se produce la acción verdadera de la enseñanza.

Este es aquel que David Le Breton llama el “maestro de sentido”. En sus palabras:

La enseñanza del maestro de sentido reside en una relación con el mundo, en una actitud moral más que una colección de verdades envueltas en un contenido inmutable; apunta a una verdad particular que el alumno descubre en sí mismo. La finalidad no es la adquisición de una cantidad de saber, sino la indicación de un saber-ser: un saber-sentir, un saber-degustar el mundo, etc., una apertura del sentido y de los sentidos en la cual el alumno mismo se convierte en el artesano. (BRETON, *Cuerpo sensible*, 29)

En este sentido, el deber del maestro es ayudar a construir una personalidad que investiga, que busca, que construye, para “apropiarse creativamente del mundo que le ha tocado [al alumno]” (*ibíd.*, 31); de tal forma, toda pedagogía ofrece los elementos de un saber parcial, e igualmente cambia la existencia del alumno, expandiendo su sensibilidad frente a la vida, frente al mundo.

Esto significa que los procesos de enseñanza-aprendizaje en artes, reclaman constantemente un compromiso de entrega y disciplina, que no tiene que ver con la figura del maestro al que se debe ciega obediencia. Tiene, más bien, que ver con una disciplina y una entrega a la apertura constante de los sentidos, los saberes y las actividades racionales sobre las experiencias didácticas.

Si la danza contemporánea enmarca, principalmente, un estar en el mundo que es también un hacer, entonces la enseñanza de la danza en este momento histórico implica un amplio reconocimiento de las individualidades, las particularidades y las

diversidades de los alumnos. Un maestro que no reconoce la riqueza de esta pluralidad en cuerpos, morfologías, energías, saberes y sentires, pierde la oportunidad de encontrarse con universos que vibran paralelamente al suyo; y que le ofrecen un banco incommensurable de posibilidades creativas.

Enfrentarse a la enseñanza debe ser un proceso tan abierto, comprometido e intenso como el consumir y experimentar el arte contemporáneo. Como maestro, me enfrento a la clase como al montaje escénico cuando coreografo: con las herramientas de búsqueda para probar y encontrar otro saber en el camino: con los alumnos, con los intérpretes.

Le Breton apunta muy sesudamente:

El aprendizaje de técnicas constituye una lenta exploración de una interioridad, muchas veces abandonada en germen, en tanto percibida como insignificante e inaccesible. Se induce una desestabilización, una ruptura con las familiaridades, un extrañamiento de la relación sensible con el mundo. (*ibid*, 35)

Eso significa también que en esa ruptura, en esa escisión con lo formal y lo familiar, la posibilidad de filtraciones sensibles y vivas se acrecienta, y el conocimiento no aparece como una dádiva del profesor hacia el alumno, sino que surge como el fruto de una colaboración mutua. Un terreno compartido, sobre el cual las pericias del uno y los intereses del otro, van construyendo el conocimiento, la verdad que necesitan en ese momento.

Así que bailar y aprender me gusta pensarlas como actividades que no divorcian pensamiento de acción. Sino que abrazan la conciencia y el sentir, la razón y la pasión, el juego y la decisión. Para generar un lugar en el que se construyan saberes que se refieren a los involucrados, que no pretenden ser universales, ni mucho menos definitivos, sino que dan cuenta de la presencia, la atención y la vida con la que se investiga, se estudia y se crea en un aula de danza, con un grupo humano en específico; y que, desarrollando metodologías vivas, pueden convertirse en opciones de aprendizaje y experiencia para alguien más.

¿Y por qué me empeñaría en pensar tan específicamente los procesos y las acciones de la danza, tanto didáctica como creativamente? Tal vez, la mejor respuesta emerja de la mano de Le Breton: “La danza es tanto más preciosa en cuanto es inútil, en cuanto no remite a nada, en cuanto encarna justamente el precio de las cosas sin precio. Renacimiento de un espíritu de infancia, libre en el espacio e indiferente al juicio de los otros, nos recuerda que somos *Homo ludens* mucho antes de ser *Homo faber*.” (*ibid*, 97)

Bibliografía:

- Banes, Sally. *Terpsychore in sneakers, Postmodern dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987. Impreso.
- Buitrago, Ana. *Arquitecturas de la mirada*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2009. Impreso.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago: Metales Pesados, 2010. Impreso.
- Lepecki, André. *Agotar la danza*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2009. Impreso.
- One flat thing*. Forsythe, William. Frankfurt Ballet. Frankfurt, 2000. Escénico.
- Ranciére, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010. Impreso.
- Tambutti, Susana. *Danza y pensamiento moderno, Teoría General de la Danza*. Scribd.: PDF. <http://es.scribd.com/doc/57706295/Danza-y-to-Moderno-Por-Susana-Tambutti>
- Vilar, Gerard. *Las razones del arte*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2005. Impreso.