

Bardet, Marie. Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía.

1a ed. - Buenos Aires : Cactus, 2012.

256 p. ; 21x14 cm. - (Occursus; 3)

ISBN 978-987-26219-7-1

1. Filosofía. 2. Danza. 3. Estética. I. Título

CDD 111.85

*Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de l'Institut Français,*

Esta obra, publicada en el marco del programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut Français,

**PENSAR CON MOVER**

**UN ENCUENTRO ENTRE DANZA Y FILOSOFÍA**

Título: Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía

Título original: Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie

Autor: Marie Bardet

© 2008 by Ed. L'Harmattan, París

Traducción: Pablo Ires

Diseño de interior y tapa: Manuel Adduci

Impresión: Gráfica MPS

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

ISBN 978-987-26219-7-1

1ra. edición - Buenos Aires, octubre de 2012

1ra. reimpresión - Buenos Aires, octubre de 2013

2da. reimpresión - Buenos Aires, julio de 2014

🌐 : [www.editorialcactus.com.ar](http://www.editorialcactus.com.ar)

✉ : [editorialcactus@yahoo.com.ar](mailto:editorialcactus@yahoo.com.ar)

Marie Bardet

**Pensar con mover**

**Un encuentro entre danza y filosofía**

7 - Presentación

15 - Pensar con mover.

Un encuentro entre danza y filosofía

17 - Una inquietud por lo concreto.

El problema de Sócrates danzando (71) - Un encuentro, un andar (71)

27 - Pe(h)sar

Nietzsche (37) - Barthes (38) - Valéry (42) - Nancy (49)

De la metáfora de la ligera a la experiencia de la gravedad (53)

63 - Caminar

¿El caminar en común? - Medios colectivos? (73) - ¿Un paso que escuchar? (80)

89 - Rolar

¿Cierta vulnerabilidad? (95) - ¿Quién decide? (101) - ¿Es o está? (104)

115 - Con-poner

¿Sobrar? (118) - ¿Improvisar? (119) - ¿Immediato? (134)

137 - Presentar

Presentes ¿o presencia? (138) - Instante/momento (143) - Síntesis/moviente (147)

155 - Atención

Tendencia (165) - Actitud (167)

171 - Articulaciones

entre percepción y cuerpo (173) - entre imágenes (168)

en modo (174) - La piel (183)

185 - ¿Impresión o novedad?

Lo posible y lo real (187) - Actualización (203)

Críticas/instrumentos (201) - ¿Hacer lo imposible? (217)

223 - Editorial Cactus

En torno a la reapresencia: un tiempo desdoblado (224)

Inquietud: Occursus (240)

**OCCURSUS**

253 - Bibliografía



Marie BarDET

Buenos Aires, pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía.  
1ª ed. Buenos Aires: Trilce, 2008. 111 p. (Océano, 5)

Un encuentro entre danza y filosofía

J. Pellegrini, J. Datta, A. García, J. Toubi.  
ISBN 978-950-07-2519-7

Con un prólogo publicado dentro de la colección *Programme d'Asie à la Publication*  
*Université Clermont, benefiting the seminar of l'Université Française.*

Esta obra, publicada en el marco del programa de Ayuda a la Publicación  
Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut Français.

Traducción: Pablo Irujo  
Título original: *Penser et mouvoir. Un rencontre entre danse et philosophie*  
Autor: Marie BarDET  
© 2008 by Ed. Trilce, Buenos Aires, Argentina

Traducción: Pablo Irujo

Diseño de portada y tapa: Manuel Múñoz  
Impresión: Gráfica M&S

Quinta hecha el depósito que marca la ley n.º 11.733  
ISBN 978-950-07-2519-7

1ª ed. edición - Buenos Aires, octubre de 2002  
1ª ed. reimpresión - Buenos Aires, octubre de 2003  
1ª ed. reimpresión - Buenos Aires, julio 2008

www.trilce.com.ar  
en: editor@trilce.com.ar



## ÍNDICE

### 7 - Presentación

### 15 - Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía

#### 17 - Una inquietud por lo concreto.

El problema de Sócrates danzando (17) - Un encuentro, un andar (21)

#### 27 - Pe(n)sar

Nietzsche (31) - Badiou (35) - Valéry (42) - Nancy (49)

De la metáfora de la ligera a la experiencia de la gravedad (53)

#### 63 - Caminar

¿El caminar en común? (65) - ¿Andares colectivos? (73) - ¿Un paso que escucha? (80)

#### 89 - Rolar

¿Cierta vulnerabilidad? (95) - ¿Quién decide? (101) - ¿Eso rota? (104)

#### 115 - Com-poner

¿Escribir? (118) - ¿Improvisar? (123) - ¿Inmediatez? (132)

#### 137 - Presentar

Presente/¿presencia? (138) - Instante/momento (143) - Sintiente/moviente (147)

#### 155 - Atención

Tendencia (165) - Actitud (167)

#### 171 - Articulaciones

entre percepción y composición (173) - entre imágenes (178)  
en medio (184) - de la piel (187)

#### 195 - ¿Imprevisible novedad?

Lo posible y lo real (200) - Actualización (203)

Criterios inmanentes (211) - Deshacer lo imposible (217)

#### 221 - Pistas conclusivas

En torno a la representación (222) - Un movimiento descentrado (224)  
Inquietudes cruzadas (231) - En fin, un écart (240)

#### 251 - Bibliografía

«La danza es una dinámica de metamorfosis indefinida de tejido y destejido de la temporalidad que se efectúa al interior de un diálogo con la gravitación»<sup>58</sup>.

A través del caminar, Zaratustra penetró en la danza entre sensación y gesto, talón que toca la Tierra, un paso, una risa furiosa que pone en lucha las transformaciones del peso. Al caminar, la filosofía cruza la danza, y comparte un suelo común de las condiciones gravitatorias del mundo, y de los desplazamientos a efectuar. A través del caminar se agudiza la atención de los talones, oídos perceptivos de un bailarín, de una bailarina, que oye al moverse. A través del caminar, los pies que danzan tejen con el suelo, las sensaciones con una duración, cuerpos *pe(n)santes* sobre la Tierra.

## Caminar

«Los cambios que queremos realizar concierne a la investigación del espacio, del tiempo y de la masa gracias a los sentidos utilizados en un modo de percepción periférico: el espacio se vuelve esférico, el tiempo es el presente, la masa es una orientación variable vuelta hacia la gravedad.»

Steve Paxton  
«Elaboración de técnicas interiores», Contact Quarterly, invierno-primavera 1993, (pp. 61-66). Citado por Véronique Fabbri, «Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée», en Anne Boissiere y Catherine Kinzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Presses Univ. Septentrion, 2006, p. 87.

La planta de los pies es a menudo el lugar del contacto con la Tierra. Desplegar el pie, la piel de la planta del pie es el lugar de todas las variaciones de las cualidades de apoyos y de las direcciones. Sentir las direcciones abiertas a cada paso.

Caminar «normalmente», posando ante todo el talón, en una conexión inmediata con el suelo; el caminar clásico, ligero y silencioso, tiende a acometer el paso por la punta del pie. Cambios que penetran por el caminar, por los pies que se posan sobre el suelo y plantean la cuestión de lo común del arte.

Se camina... Al caminar, se hibridan el caminar de la calle, el caminar en un estudio, el caminar en escena. Intrusión de anónimo y de singularidad del trayecto, que se reconoce en los pasos en las escaleras: a la vez común y singular.

Entrar en el escenario y caminar, tender el hilo entre el caminar cotidiano y el movimiento danzado: a menudo la mirada es determinante en el desarrollo de este hilo que se convierte en un terreno de juego entre tensión de la representación y distensión del gesto cotidiano, del cuerpo cotidiano. Es que la

<sup>58</sup> Michel Bernard, «Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels», (pp. 56-64) en Revista *Nouvelles de Danse* n° 17, éd. Contredanse, Bruselas, 1993, republicado en Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, éd. centre National de la Danse, Pantin, 2001, op. cit., p. 95-100.

conexión entre mirada y caminar se hace habitualmente en la dirección hacia la cual uno se dirige; este caminar transpuesto sobre el escenario o al menos en público desata quizá más fácilmente esta conexión direccional, intencional, en una atención sensible donde la mirada tanto como el caminar es menos unidireccional que expansivo<sup>1</sup>. Hacer como si en todo momento pudiera ir y ver en cualquier otra dirección. Expansión periférica de la mirada y del caminar a través de mi atención abierta sobre los apoyos y las redistribuciones corporales gravitatorias. Camino y abro mi atención a los apoyos, conciencia sensible que se amplifica al pasar por el intersticio de ese detalle.

Camino en el presente, dejo rolar mis pies sobre el redondeo espeso de la tierra, la imaginación es sensación en la danza. El caminar subraya, a diferencia de la carrera o del salto que simulan escaparle, la continuidad de mi relación gravitatoria, hay siempre una parte de mi cuerpo en contacto con el suelo, sin tener que golpear talones, por el simple des-plegue del pie. El rolar como experimentación de una continuidad de la sensibilidad de la relación gravitatoria. El simple rolar, el rolar de los pies que caminan, donde a cada paso se reorganiza todo el esqueleto, se actualiza esa apertura [écart] de una torsión gravitatoria-levitaria. A cada paso un desplazamiento, del centro de gravedad, desde el compromiso de toda mi masa con la masa de la tierra, cada paso entremezcla pies y polvo, que desplaza en un surco su encuentro fecundo a una legua de allí.

Un paso de lado, el gesto inaugural de El Año 01: algunas personas, al dar un paso de lado, llevan un pedazo del mundo con ellos, «tiran el mantel al partir», porque su peso está plenamente comprometido en la realidad presente. No una toma de distancia, sino un desplazamiento, un descentramiento del juego, articulado entre el centro de gravedad y los centros del mundo.

El paso es mucho más el intervalo que el punto, la relación gravitatoria se abre a la continuidad del tiempo en un caminar que no termina, en un

<sup>1</sup> «Concretamente, este esquema postural se organiza en lo esencial alrededor de la relación con el suelo mediante el funcionamiento del pie y de sus diferentes sensores de presión, de la mirada (en especial la mirada periférica) y del oído interno», Hubert Godard y Patricia Kuypers, «Des Trouis Noirs. Entretien avec Hubert Godard», Revista *Nouvelles de Danse* n° 53, Bruselas, 2006, p. 70.

<sup>2</sup> *L'An 01*, realizada por Jacques Doillon, Gebe, Alain Resnais y Jean Rouch, UZ Production, 1973.

paso que jamás ha terminado; el pie que se levanta proyecta ya su trayectoria hacia el suelo, donde se posa al mismo tiempo que el otro pie levanta el talón. Indivisibilidad de un paso, y de todo un caminar, de «algunos segundos, o días, o meses, o años: poco importa»; eso rola caminando.

Y el filósofo de Königsberg camina en el fondo de la escena, como la cuestión renovada sobre el lazo íntimo entre los conceptos y nuestros pies que caminan, filosofía en curso.

Al caminar es una huella la que abre un terreno compartido, es el movimiento común, banal, común, a compartir, común, de a varios.

## ¿El caminar en común?

Proxy, 6 de julio de 1962, Judson Church, New York.

«Y ellos caminan. Steve Paxton se dará cuenta de manera retrospectiva de la importancia capital que tiene para él en la época la caminata. Ella contiene toda una gama de movimientos extraños a la danza, así como una ausencia de jerarquía y un comportamiento escénico a la vez distendido y lleno de autoridad. Se convierte en el leitmotiv del enfoque democrático de Steve Paxton, puesto que todo el mundo camina, también los bailarines cuando no están «en escena». El caminar teje lazos de empatía entre bailarines y espectadores, ofrece la distribución de una experiencia abierta a las particularidades y a los estilos personales. No hay una manera única de caminar, no hay manera única que sea correcta<sup>3</sup>».

A partir de 1961, Steve Paxton presenta *Proxy*—que enseguida formará parte del primer concierto del Judson Dance Theater<sup>4</sup>— donde

<sup>3</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, PUF, París, 1998, p. 159.

<sup>4</sup> Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, éd. Chiron, París, 2002, p. 108.

<sup>5</sup> Colectivo de bailarines, bailarinas y coreógrafos que, de 1962 a 1964, se reúnen—en una antigua iglesia, de allí su nombre—como resultado de un taller

son incluidos momentos de caminar simple, en tanto movimiento no especialista, común. Incluir el caminar cotidiano en la danza es querer cuestionar lo que hace la danza, desde una especialización, desde un virtuosismo, hacia una experiencia sensible que se comparte: el caminar. A través de una empatía, cinestésica, los espectadores sienten una comunidad de movimientos posible, y se desplazan conjuntamente, alejándose de aquello que Paxton criticaba en ocasión de otros espectáculos de danza, e incluso de los de Cunningham: «los espectadores corren el riesgo de salir de los espectáculos con la impresión de que sus propios movimientos no tienen ningún interés». Este cuestionamiento de la relación entre la propia movilidad de los espectadores y la de la danza exige desde entonces para esa generación, como en otros momentos, el proyecto de un desplazamiento radical del estatus del movimiento danzado. Quizá no caminar en lugar de los otros, hacer como si todo el mundo se reconociera de manera uniforme en ese caminar, sino dar a sentir que su lugar podría ser el del otro, y viceversa. Ni imitación, ni distancia, una empatía de los lugares que rotan.

Los lugares que rotan: en este sentido la inclusión de la caminata participa de un anunciado proyecto de desjerarquización de la danza, una búsqueda que siempre la anima más por sus cuestionamientos, es preciso decirlo de entrada, que por sus soluciones. Encontrar entonces, sin cesar, su paso propio en el caminar. Este problema de la jerarquía se plantea para Paxton durante su labor en el seno de la compañía de Cunningham, así como Banes lo relata:

«Steve Paxton critica igualmente la jerarquía de la compañía, que según él influencia sobre las representaciones y las repeticiones. Le parece que los inicios de la *modern*

tomado en común con Dunn, y que lleva adelante investigaciones así como presentaciones («conciertos») donde cada uno y cada una propone su trabajo y participa en las propuestas de los demás. El trabajo de estudio histórico más reconocido sobre este colectivo, así como el del Grand Union (1970-1976), es el de Sally Banes, citado aquí tanto por la calidad y sutileza de su lectura histórica y conceptual, como por retrabajar allí la visión más extendida a partir de la cual se lee, se vuelve a citar y se recita ese período, tanto en la academia como en el mundo de la danza.

*dance* —el trabajo de Isadora Duncan, luego el análisis del movimiento de Rudolf Laban— eran prometedores de libertad y de igualitarismo<sup>6</sup>»

Este ideal de igualitarismo y de libertad, las dos caras de un proyecto llamado democrático, resurge entonces de modo singular a través del caminar. ¿Pero qué acciones, qué realidades, qué gestos y qué límites habitan este anuncio de no virtuosismo? El caminar es cotidiano, ciertamente, en el sentido de que constituye la acción cotidiana de todo el mundo, acercándose a espectadores que no se sienten puestos a distancia del movimiento danzado, tanto más cuanto que son no bailarines en escena. Pero al mismo tiempo, en el caso de una danza, el trabajo sensible modifica ciertamente la percepción de su caminar; ¿se trata quizá entonces de una diferencia en la atención prestada al movimiento, más que de una tecnicidad, o de un virtuosismo, valor rechazado entonces como constitutivo de la danza? Anunciado de manera explícita en el *No Manifesto* de Yvonne Rainer, también miembro del Judson Dance Theater, en 1965, el rechazo del virtuosismo constituye uno de los numerosos aspectos de este movimiento llamado de democratización:

«NO al gran espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y a la magia y a la simulación no al *glamour* y a la trascendencia de la imagen de la *vedette* no a lo heroico no a lo anti-heroico no a la baratija visual no a la implicación del ejecutante o del espectador no al estilo no al *kitsch* no a la seducción del espectador por las astucias del bailarín no a la excentricidad no al hecho de conmover o de ser conmovido<sup>7</sup>»

Este rechazo de un virtuosismo no es sinónimo de supresión del trabajo propio de la danza, sino más bien de desplazar dicho trabajo desde un virtuosismo hacia una atención particular, o al menos, para

<sup>6</sup> Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 107.

<sup>7</sup> Citado de Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 90.

retomar los términos de Isabelle Ginot, de «un cuerpo omnipotente» a un «cuerpo competente». Esta no especialización virtuosa en el trabajo, sin que recaiga sin embargo en una pura expresión de sí mismo en la cual haría creer la clásica dicotomía entre técnica y expresión de sí mismo, señala más bien un trabajo atento, en especial a la relación gravitatoria, al contacto con el suelo. Semejante atención no es un virtuosismo técnico, sino un esfuerzo de atención particular, preciso, en un punto que inmediatamente irradia en una multiplicidad. Hacer la experiencia concreta de la realidad, en un punto situado, antes que buscar una visión general explicativa, experta, a través de los gestos «simples».

Entonces, el no virtuosismo tendería a deshacerse del lugar del especialista, del experto: ¿una ignorancia? En eco con los escritos de Rancière, el método del ignorante no es una falta de trabajo y requiere por el contrario un esfuerzo particular. El *maestro ignorante*<sup>8</sup>, que no posee el virtuosismo del conocimiento ni la pericia del experto, es un actante: enseñar lo que uno mismo no sabe exige un esfuerzo dirigido por la atención. Esta no pericia atraviesa la obra de Rancière, su *filosofía desplazada*, desde *La noche de los proletarios*<sup>10</sup> hasta *En los bordes de lo político*<sup>11</sup> o *El espectador emancipado*<sup>12</sup>. Así se emprendería un desplazamiento profundo, esta vez desplazamiento de la filosofía, movimiento que se aleja de la pericia de Este, del Experto, para ir hacia cualquiera, en cualquier lado, con tal de que se trace un círculo sobre el suelo. Coreografía de un no virtuosismo:

<sup>8</sup> Isabelle Ginot, «Une structure démocratique instable», (pp. 112-118), en *Moviles I: Danse et utopie*, op. cit., p. 115.

<sup>9</sup> Jacques Rancière, *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'emancipation intellectuelle*, (1987), éd. 10/18, Paris, 2001. [Ed. Cast.: *El maestro ignorante*, Laertes, Barcelona, 2003].

<sup>10</sup> Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires*, Fayard, Paris, 1981. [Ed. Cast.: *La noche de los proletarios*, Tintra Limón, Bs. As., 2010].

<sup>11</sup> Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, éd. La Fabrique, Paris, 1998. [Ed. Cast.: *En los bordes de lo político*, La Cebra, Buenos Aires, 2007].

<sup>12</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, éd. La Fabrique, Paris, 2008. [Ed. Cast.: *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2011].

«Se puede partir de cualquier lado. Basta saber trazar un círculo en el que se aisle el «algo» con el cual relacionar todo el resto, transformando el círculo en espiral. Este círculo se opone a la cadena. La figura intelectual de la opresión, es la de la cadena infinita: para actuar, hay que comprender: para comprender, hay que tirar de toda la cadena de las razones; pero como la cadena es infinita, uno jamás acaba de tirar [...]»

Trazar un círculo, es contravenir el principio de la cadena, se pueden tomar fragmentos de discurso, pequeños trozos de saberes que se han verificado, trazar su círculo inicial y ponerse en camino con su pequeña máquina<sup>13</sup>.

No es una pericia, es un trabajo de verificación, un acto; y dicho acto consiste de modo singular en trazar sobre el suelo un círculo que se abre en espiral; no que se cierra, y encierra un interior, sino un círculo que traza el contorno de una situación a partir de la cual, haciendo la experiencia de esta línea, recorriéndola, tomar un fragmento de lo real en esta espiral. El movimiento en círculo que deviene espiral, ¿no es para la danza el movimiento en el que mi anclaje es compromiso de mi masa con la de la tierra, en una relación de expansión, en la que mi centro de gravedad es experiencia implicada en el mundo? Es «ponerse en camino con su pequeña máquina»; procedimiento maquiánico beckettiano; extraño eco, paradójico sin ninguna duda, con las pequeñas máquinas deleuzo-guattarianas. Paradoja que, quizá, dice una inquietud común, que no identifica los proyectos, ni las teorías, ni las prácticas filosóficas, sino la inquietud de partida: una desjerarquización de la excelencia del especialista.

¿En qué sentido estas piezas danzadas son ahora *comunes*? Por los movimientos corrientes, en particular, el caminar, como reunión del anonimato y de la singularidad de cada paso, o también por su singu-

<sup>13</sup> Jacques Rancière, «La méthode de l'égalité», (pp. 507-523), en Laurence Cornu y Patrice Vermeren, *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, éd. Horlieu, Lyon, 2006, p. 515-516.

laridad de reunir en algunos casos no bailarines, aficionados. La danza perdía entonces su estatus de tecnicidad, de virtuosismo, para dar a luz otra repartición.

«Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay y Lucinda Childs, entre otros, comparten la idea de que una actividad simple, no modificada rítmicamente, podría tener un valor estético intrínseco<sup>14</sup>.»

Queda por ver cómo esta cotidianidad y su análisis tienden a veces a hacer interpretar estos procedimientos como una lucha contra la artificialidad de la escena, alimentando el imaginario de una realidad más auténtica, más natural puesta sobre escena o en otros espacios. Ahora bien parece que en ningún caso se trata de eso, existe un desplazamiento puesto que la acción se hace en escena, y extrae de ello una fuerza poética. Paralelamente, ¿qué haría de una acción, comprendida la de la caminata de cualquiera en la calle, un gesto natural? ¿Qué hábitos culturales construyen la manera de caminar, qué artificialidades animan los desplazamientos, qué artificios constituyen los calzados, los cuales impiden de entrada pensar el caminar cotidiano como natural y oponerlo en esto a la escena? Antes que colocarse en un debate estéril sobre la dicotomía entre natural y cultural o *artificial*, son las dinámicas cruzadas entre el arte y la vida las que fuerzan a repensar esas experiencias, particiones y distribuciones de los lugares.

La danza encuentra en el cuestionamiento permanente del límite entre arte y no arte una apuesta fuerte, en el sentido de que incluso, además de la lucha permanente por la afirmación de su estatus de arte, participa de ese modo en la renegociación en curso que efectúa en el *régimen estético de las artes*. El no virtuosismo y la cotidianidad del caminar incluidos en el arte participan de lo que para Rancière es ese desplazamiento propio del régimen estético de las artes, en el cual la estética ya no remite al juicio estético sino a una *aisthesis*, es decir una relación sensible con el com-partir que se pone en juego en

<sup>14</sup> Sally Banes, *Terpsichore en baskets.*, op. cit., p. 110.

el arte<sup>15</sup>. Se desprende de aquí aquello que Rancière llama un «arte en singular» que:

«[...] desliga este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Pero lo lleva a cabo haciendo estallar la barrera mimética que distinguía la manera de hacer arte de las demás maneras de hacer y que separaba sus reglas del orden de las ocupaciones sociales. Este arte afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Funda al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas a través de las cuales se forma la vida misma<sup>16</sup>.»

Las transformaciones conjuntas en los terrenos de la representación y de lo sensible se redistribuyen entre la dualidad que separa arte y vida en desbordes transversales, que sin cesar asumen, al salir de los campos definitivos, el riesgo permanente y paradójico de su evanescencia informe.

Que la danza sea el lugar de un com-partir [*partage*] al nivel de lo sensible que es la relación gravitatoria, allí donde estética y política se imbrican (ya no con la abstracción y la elevación en la metáfora ligera de la bailarina), es aquello que Hubert Godard identifica entre los bailarines y con los espectadores, en estos términos:

«[...] en el cuerpo del bailarín, en su relación con los otros bailarines, se juega una aventura política (el com-partir del territorio). Un «dar de nuevo» del espacio y de

<sup>15</sup> «[...] por «estética» entiendo aisthesis: una manera de ser afectado por un objeto, un acto, una representación, una manera de habitar lo sensible.», Jacques Rancière, «Histoire des mots, mots de l'histoire», entrevista con Marryne Perrot y Martin De la Soudiere, *Revista Communications*, n° 58, *L'écriture des sciences de l'homme*, Le Seuil, 1994, p. 89.

<sup>16</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, éd La Fabrique, 2000, p. 33.

las tensiones que lo habitan va a interrogar los espacios y las tensiones propias de los espectadores. Es la naturaleza de este trans-portal que organiza la percepción del espectador<sup>17</sup>.»

Se trata de la interrogación por la repartición de la danza y de sus gestos con su contexto. Insertarse en la tensión de las binaridades y torcerlas, tal sería la acción del *com-partir de lo sensible*. En este sentido es un acto, no un puro calco topológico, sino una acción, un acto, un trazado que toma la medida de la desviación [*écart*], del com-partir transversal, donde se juega a la vez un hacer y un sentir.

«Quedaba, al descubierto, entre nosotros y ellos, el ahí: los *topos*. Cuando yo digo 'entré', no quiero evocar una barrera, sino, por el contrario, el hecho de que teníamos al menos, al menos, en común, topos, el área de permanencia, afuera<sup>18</sup>.»

Siempre con el riesgo de su desaparición, esta unión primordial sitúa la danza en este entre dos del hacer y del sentir, antes que en una ruptura de las formas. Esta atención sensible a la gravedad fuerza a pensar, a experimentar este com-partir que trabaja en el corazón la repartición de las representaciones y de los actos, en un com-partir de lo común.

Si se habla entonces de democracia para estos cuerpos y estas danzas, se trata en lo profundo de una puesta en juego de la desjerarquización en este proyecto anunciado como democrático. En estas acciones comunes adoptadas en la danza, como el caminar, existe un desplazamiento en varios sentidos, un pasaje que se hace, un com-partir, como «comunidad del com-partir, en el doble sentido del término: pertenencia al mismo mundo que solo puede decirse en la polémica, reunión que solo puede hacerse en el combate», ¿y esta «comunidad del com-partir [...] es [...] la democracia<sup>19</sup>? Se plantea la pregunta del *qué*: ¿qué es aquello que conforma la danza? ¿Qué gesto? ¿Qué cuerpo? Por otra parte, si

<sup>17</sup> Hubert Godard, «Le geste et sa perception», op. cit., p. 224.

<sup>18</sup> Fernand Deligny, *Les enfants et le silence*, éd. Galilée, Paris, 1980, p. 62.

<sup>19</sup> Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 92.

la inclusión del caminar se hace de modo singular en procedimientos colectivos, ¿no es el signo de que se vuelve a poner en juego cada vez a través suyo la cuestión de una repartición colectiva de los pesos, de una repartición de la masa en el cuerpo, entre los cuerpos, y en su relación gravitatoria?

### ¿Andares colectivos?

La inclusión del movimiento cotidiano del caminar sobre un escenario de danza no es anodino; pero tampoco es unívoco: toma diversos sentidos según los contextos<sup>20</sup>. La cuestión de la relación entre el arte y la vida, la de proyectos colectivos para el arte y para la danza inervan su constitución y sus desarrollos artísticos. ¿Pero no sería, como lo entiende Rancière, que la clasificación misma de modernidad «nubla la inteligencia de las transformaciones del arte y de sus relaciones con las otras esferas de la experiencia colectiva<sup>21</sup>»? ¿No se vuelve a poner en juego, a través del gesto del caminar, la cuestión de lo colectivo para la danza? En las *re-citaciones* actuales de este momento de radicalidad de los años '60 en danza, es interesante ver cómo las cuestiones de lo colectivo, del gesto no especialista y del «¿Qué constituye la danza?» son, como en toda cita, parcialmente iluminadas y parcialmente opacadas. No un programa sino una paradoja: la de la memoria que reivindica nombres propios para una búsqueda, un gesto, que querrían, en parte, momentáneamente, y desde luego no totalmente, hacerlos desaparecer.

Así, aquello que para Banes señala el «triumfo del caminar» en la danza de Paxton son justamente dos piezas para grandes grupos. En *Satisfyin Lover*, de 1967<sup>22</sup>, que reúne no-bailarines, «un gran grupo de participantes (de treinta a ochenta y cuatro) progresa según una

<sup>20</sup> Cf. Gérard Mayen, *De marche en danse, dans la pièce Détour de Mahilde Monnier*, éd. l'Harmattan, Paris, 2005.

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, op. cit., p. 37.

<sup>22</sup> Esta pieza será montada nuevamente en París por el Quatuor Knust en 1996, así como «Continuous Project-Altered Daily» (1970), de Yvonne Rainer.



partitura escrita. Atravesan el espacio caminando de izquierda a derecha del escenario, interrumpiéndose a veces para luego mantenerse inmóvil o sentarse<sup>23</sup>. Y en *State*, de 1968, «un gran grupo que camina: los cuarenta y dos participantes avanzan hasta el centro del espacio y luego se inmovilizan, agrupándose al azar o dispersándose sobre el escenario<sup>24</sup>».

El carácter colectivo de estas experiencias de caminata insiste sobre la repartición de los gestos que constituyen la danza, en la juntura entre lo artístico y lo político. La experiencia colectiva de la inclusión del caminar en danza puede entenderse como cierto desplazamiento sobre el terreno de lo sensible, en el sentido de la relación gravitatoria como sensible y como repartición de un común. El *com-partir de lo sensible* entre «esferas de la experiencia colectiva» es el lugar de encuentro entre arte y política, no en el sentido de una aplicación, ni de una ilustración, sino de un *com-partir* (en el doble sentido) de la sensibilidad, y de las producciones sensibles, de los actos y de las palabras, que caracteriza para Rancière el «régimen estético de las artes», y que sustituye, en su análisis, a la categoría de modernidad.

«Llamo *com-partir [partage]* de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que da a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen en él los lugares y las partes respectivas. [...] El *com-partir* de lo sensible deja ver quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales se ejerce dicha actividad. [...] Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.<sup>25</sup>»

<sup>23</sup> Sally Banes, *Terpsichore en baskets.*, op. cit., p. 108.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>25</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, op. cit., p. 12-13.



*Leaning duet*, 18 de abril de 1970, 80 Wooster Street, New York. Con Trisha Brown, Jared Bark, Carmen Beuchat, Ben Dolphin, Caroline Gooden, Richard Nonas, Patsy Norwell, Lincoln Scott, Kei Takei, y un Desconocido.

1970 es el año de fundación del Grand Union, y ese 18 de abril el día en que se presenta la performance *Man walking down the side of building*. Es interesante notar que se haya retenido más como proposición de Trisha Brown esta última acción de un hombre que camina descendiendo la fachada de un inmueble, que los dúos que caminan en la calle teniendo de la mano, con los brazos extendidos, cada uno dejándose caer de lado y hallando el punto de equilibrio que les permite avanzar pie contra pie. La acción es desde luego más impresionante, y el lugar desconcertante, pero quizá también hace falta ver que es una acción individual, mientras que el mismo día diez bailarines efectuaban, en el mismo sitio, en el mismo espíritu, una pieza colectiva, fundada sobre la interacción entre dos personas. A veces el filtro de la historia parece solo haber dejado pasar, de lo colectivo en dichos artistas, lo

más extraordinario, en el momento mismo en que la danza cuestionaba fuertemente el virtuosismo, y trayectorias individuales, cuando ellas eran esencialmente colectivas. En el giro crucial de los años '60-'70, *Leaning Duet* reúne varios rasgos característicos de las búsquedas del decenio que acababa de terminar: desplazamiento del lugar, del teatro o del estudio a la calle, interés por el proceso, más que por un resultado, trabajo sobre la pesantez y por último experimentación colectiva.

Es claro que la repartición del peso implica una repartición del ritmo, que para mantener el equilibrio entre los dos cuerpos enganchados por una mano, con los brazos extendidos, y que avanzan un pie contra el otro a cada paso, hace falta apoyar el pie en el mismo momento. En la relación gravitatoria sobre un suelo común, se abre la temporalidad común siempre por ajustar, diferenciándose una continuidad. Es una experiencia, un juego, los equilibristas ríen, tienen una consigna pero ríen de su fracaso.

El anonimato de *quien camina en la calle*. Hay incluso un desconocido, conservado desconocido entre todos los que luego han tenido su *renombre* en la danza, ejemplarmente Trisha Brown. ¿Pero cuál anonimato se jugaba entonces lejos de las escenas, caminando en la calle? El carácter colectivo de la inclusión del caminar en danza subraya de manera singular la articulación entre política y estética en el campo de lo sensible.

Otro caminante, sobre una escena completamente distinta presentada por Rancière, entra aquí en eco: el carpintero Gauny.

«Así una de las partidas esenciales de su presupuesto era la de los zapatos: el emancipado es un hombre que camina sin cesar, circula y conversa, hace circular el sentido y comunica el movimiento de la emancipación»<sup>26</sup>.

Si para Sally Banes las zapatillas deportivas constituyeron el rasgo distintivo de esta danza «democrática» de los años '60-'70<sup>27</sup>, que explica el pasaje desde las zapatillas de punta de la danza clásica, a

<sup>26</sup> Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 94.

<sup>27</sup> Su obra de 1980 se intitula *Terpsichore en baskets* (Terpsichore in sneakers).

los pies desnudos de la *modern dance*, a las zapatillas deportivas de la *post modern dance*, esta variación en la manera de calzarse es quizá la imagen residual de mayor pertinencia de la distinción categorial que Banes efectúa entre moderno y posmoderno. El pie cotidiano, *pedestrian* en inglés —se dice *callejero* en español y allí encontramos la *calle*— constituye un lugar de desplazamiento fundamental. El pie, en una caminata en zapatillas deportivas, cotidiana, en la calle, toma a cargo la relación gravitatoria, en una repartición con los polvos del suelo y en los territorios de lo visible. El caminar es en este sentido un *movimiento común*, al mismo tiempo «banal» y que traza líneas de división que vuelven a poner en juego sin resolverlas las cuestiones de las reparticiones de las funciones en lo común. Se camina.

Anonimato del cuerpo que camina y que sin embargo posee su paso singular. Lejos de una homogeneización, las corporeidades delineadas por el caminar en danza poseen la singularidad del andar de cada quien y de todo el mundo. Caminar «como todo el mundo» no en una identificación, ni una imitación como «en lugar del caminante medio», sino caminar, como cada uno camina, en el sentido de que cada uno puede estar en el lugar del caminante. El *como* no es imitativo (encontrar el caminar que se asemeja, idéntico, al cliché del caminar), ni representativo (caminar para los otros, en lugar de los otros, caminar normal que representa el caminar para todos), es el *como* de la distribución de los lugares, como cada uno o cada una podría caminar, un «cualquiera» al mismo tiempo singular y común.

Común y singular, la crítica Jill Johnston lo asevera en tanto transformación de las corporeidades de la danza, con fuerza de imágenes tras haber visto *Satisfyin Lover*, la pieza grupal caminante de Paxton:

«[...] la increíble diversidad de los cuerpos, todos los viejos cuerpos de nuestras viejas vidas... atraviesan uno tras otro el gimnasio caminando, vestidos con sus viejas ropas. Gordos, flacos, medianos, fofos un poco deformados, grandes rectas como ices, piernas arqueadas y rodillas chuecas, torpes, elegantes, brutos, delicados, grávidas, pre-púberes, y no digo más, todas las posiciones posibles en toda la gama imaginable, dicho de otro modo, usted

Y yo, en el nivel más cotidiano, más ordinario, más me cago en todo en cuanto al esplendor postural<sup>28</sup>».

Un caminar, colectivo, da a luz un movimiento en común donde *cualquier cuerpo vale, y*, como dice Johnston, podría ser «usted y yo». Ese sería uno de los desplazamientos singulares de esta danza: la implicación del espectador en este movimiento común, menos por su participación en la pieza que por el desplazamiento de una línea establecida por el virtuosismo que fijaba una línea de división clara entre aquellos que toman *parte* en la danza y aquellos que no toman *parte*. En ningún caso se trata de decir que todos los movimientos de danza deben ser a partir de esto, en derecho, universalmente ejecutables por todos, como un imperativo categórico, sino de notar el desplazamiento de una fuerte línea de división, que atraviesa el gesto mismo, entre los lugares, los cuerpos, los movimientos decibles o visibles, fuerza de acción del «cualquiera» más bien que fuerza de simple declaración del «todo el mundo», del Uno.

«Un Uno que ya no es el de la incorporación colectiva sino de la igualdad de cualquiera con cualquiera. Lo propio de la igualdad, en efecto, es menos unificar que desclasificar, deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes para reemplazarla por las figuras polémicas de la división<sup>29</sup>».

Gestos desclasificados más que unificados por una alteración gravitatoria de los órdenes naturalizados que vuelven sensible la heterogeneidad de los gestos en danza. El caminar, por ejemplo, implica de manera permanente el com-partir que se vuelve siempre a poner en juego del *qué* de la danza. Y la división, siempre polémica, siempre en lucha, para una «parte de los sin parte», es lo que anima, según Rancière, la realidad democrática.

<sup>28</sup> Jill Johnston, «Paxton's People», revista Village Voice, 4 de abril de 1968; reproducido en Jill Johnston, *Marmalade Me*, éd. Dutton, New York, 1971, p. 135-137, citado en francés en Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 108.

<sup>29</sup> Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 68.

El no virtuosismo anunciado en el *No Manifesto* continúa el «gesto cualquiera» que Banes veía en los trabajos de Rainer desde 1963, tal como *Terrain*, presentado en el borboteo colectivo de los trabajos del Judson Church Theater:

«La danza de Rainer parecía decir que cualquier movimiento podía ser válido como elección coreográfica, pero también que cualquier cuerpo, cualquier persona, podía valer la pena de ser mirada<sup>30</sup>».

«Cualquiera», no es la similitud unificante de una igualdad homogénea mediante una identidad en sí igualitaria, bien pensante y fundada sobre la semejanza con lo uno, lo normal, lo bueno y el bien, sino la afirmación de una igualdad siempre por verificar, por poner en juego, jamás ganada de manera identitaria, de aquello que vale, aquí para realizar la danza. Democratización del cuerpo danzante, en una repartición igual entre los cuerpos de los bailarines, cualquier cuerpo y ya no solo las corporeidades atléticas y virtuosas. No es evidentemente el caso para todas las proposiciones coreográficas, tampoco puede ser la consigna para un estilo en dicho caso homogeneizado de una danza contemporánea que recitaría los lugares comunes de los años '60... Pero fue un rasgo de fuerte igualdad el que atravesó las corporeidades y los movimientos, dando al término democrático un sentido muy especial: *an-arché*, reconstrucción de los órdenes naturalizados de aquello que en derecho produce sentido para la danza. *An-archie*, última vertiente de esta declinación de lo democrático para la danza a través del caminar.

«Mientras que S. Banes creía que la nueva danza de los años '60 daba cuerpo a la democracia, habría sido más apropiado describir a los bailarines como anarquistas. En 1968, Jill Johnston veía la danza en ese sentido: todo movimiento underground es una revuelta contra una autoridad u otra. La danza underground de los años '60

<sup>30</sup> Sally Banes, *Democracy's Body, Judson Dance Theatre, 1962-1964*, éd. Duke University Press, Durham, NC y Londres, 1995, p.113. Traducción propia.

es más que esta cuestión natural de relación padre-hijo. Los nuevos coreógrafos invalidan escandalosamente la naturaleza misma de la autoridad. El pensamiento detrás de ese trabajo sobrepasa la democracia hacia la anarquía. Ningún miembro sobresale. Ningún cuerpo necesariamente más bello que otro. Ningún movimiento necesariamente más importante o más bello que otro [...]»<sup>31</sup>.

Pasar del ideal democrático a la anarquía toma aquí el sentido de una repartición, de una desjerarquización como trabajo democrático.

Ninguna nueva definición de una regla o de un programa único para la danza. Ninguna identificación nostálgica de un momento histórico cerrado, sino la exploración de los desafíos conceptuales, teórico-prácticos, que sin cesar atraviesan la danza: ¿Qué hace la danza? ¿Qué gesto es reconocido como danzado? ¿Dónde comienza y dónde se detiene un gesto danzado? Saliendo del estatus de virtuoso, el bailarín-caminante se compromete en una atención sensible a estos diversos movimientos corrientes que dan materia a la danza. El desarrollo de cierta *atención sensible a la relación gravitatoria* parece poder caracterizar a las corporeidades: ¿comunes y singulares, igualitarias y heterogéneas *al mismo tiempo*?

### ¿Un paso que escucha?

Al caminar se abre una continuidad de la relación con el suelo y de un tiempo que no tiene razón para terminar a la salida del estudio, que tiende a ramificarse en la calle, al entrar en la casa, etc. El caminar teje así de manera singular la relación gravitatoria y el tiempo. Más que representar un gesto que se convertiría en el icono de una reivindicación programática cualquiera de la aplicación política para la danza, el caminar vuelve perceptible temporalidades que forman un continuum

enjabrado de mil pequeñas variaciones que en ningún momento se totalizan. Si con la caída la totalidad del salto tiene dificultad en producirse, afirmación de un retorno atronador a tierra, el caminar vuelve a empujar hacia el límite —siendo el último paso siempre el antepenúltimo—<sup>32</sup>. El caminar prosigue, en sus infimas variaciones propias a la repetición de una cadencia en la que cada intervalo es el medio, diferenciándose sobre un plano distinto del instante medible —imposible— del pie que toca el suelo.

«Es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que sin embargo la produce; pero, entonces, dicha repetición productiva no tenía nada que ver con una medida reproductiva»<sup>33</sup>.

Las variaciones de ajustes de la relación gravitatoria, inconmensurables, tanto como las variaciones entre las diferentes personas que caminan, tejen un continuum heterogéneo.

El caminar efectúa igualmente un desplazamiento radical de la relación con el tiempo por el hecho de que allí se produce siempre el juego cambiante de la sensación del paso que se efectúa. El caminar constituye para la danza un terreno de exploración de las sensaciones renovadas a cada paso, otra *heterogeneización* de la danza. Nietzsche reconocía que los oídos del bailarín se situaban en sus talones. El caminar en danza es una escucha al mismo tiempo que un gesto, del suelo y de la tierra. Caminar para escuchar los relieves, los conflictos, y las direcciones que se actualizan. Entonces la danza habita el caminar dirigiendo su atención sobre el intercambio gravitatorio siempre en curso, sobre una escucha de las sensaciones y una duración: una temporalidad singular, ya no una línea única con la flecha del tiempo,

<sup>32</sup> Como las copas de vino para el alcohólico. Cf. Gilles Deleuze, «B como bebida», *Abecedario* (1988), entrevista con Claire Parnet, film de Pierre-André Boutang, première diffusion Arte, 1996.

<sup>33</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980.

<sup>31</sup> Jill Johnston, *Marmalade Me*, Hanover, NH and London, Wesleyan University Press, 1998, p. 117. Citado por Ramsay Burt en *Judson Dance Theatre. Performative traces*, op. cit., p. 10. Traducción propia.

sino un tiempo cualitativo que mezcla sensación y acción. Nuevamente las palabras de Valéry:

«[la bailarina] ¿teje con sus pies un tapiz indefinible de sensaciones?... Ella cruza, descruza, trama la tierra con la duración...»<sup>34</sup>

Al penetrar en la experiencia de la gravedad se despliega la experiencia de una duración sensible que teje cada paso efectuado a una percepción. Trama de la tierra con la duración, de un devenir, devenir «otro sin que haya varios»<sup>35</sup>. En este tejido del percibir y del hacer se lee la imaginación como devenir durante el caminar. Y surge allí una distinción, ya no entre horizontalidad de los pasos militares y verticalidad de las piroetas de la bailarina, distinción que continuaba impregnando la visión de Badiou, sino entre la insistencia sobre el instante que mide la reproducción de la cadencia, coacción exterior que cierra los pasos a una sola línea de tiempo a través del golpeo, y la atención al intervalo, proceso dinámico del ritmo que, atravesando la repetición, vuelve sensibles las diferenciaciones en cada paso. Un caminar que capta a través de su temporalidad continua y heterogénea las apuestas más filosas del devenir.

Y entonces resuenan, en diferentes ecos, los pasos de un actor, que camina, y deviene otro. Él camina, y camina como cangrejo:

«El actor De Niro, en una secuencia del film, camina como cangrejo; pero no se trata, dice él, de imitar al cangrejo: se trata de componer con la imagen, con la velocidad de la imagen, algo que tiene que ver con el cangrejo. Y eso es lo esencial para nosotros: uno solo deviene-animal si, por medios y elementos cualesquiera, emite corpúsculos que entran en la relación de movi-

<sup>34</sup> Paul Valéry, *L'âme et la danse*, op. cit., p. 127.

<sup>35</sup> Fórmula de Gilles Deleuze sobre las multiplicidades cualitativas en Bergson, cf. *Le Bergsonisme*, éd. PUF, Paris, 1998, p. 36. Es el autor el que subraya.

El devenir es el límite al cual se empuja a la metáfora de la que se trataba al comienzo para hablar de la danza en filosofía. Al pasar por la gravedad, se abre una duración heterogénea y continua, y uno se encuentra con un devenir, que transforma las imágenes que atraviesan la danza.

Así, la metáfora como primer suelo de encuentro entre danza y filosofía, lastrada en su ligereza retórica por el anclaje de la gravedad, acaba aquí por ser llevada a su límite, en su última trinchera tangible y no retórica: lo imperceptible. La metáfora como devenir se hace desplazamiento intenso, atravesamiento en el lugar, transformación que tiende a devenir imperceptible. No una imitación que querría representar algo distinto, siquiera todas las caminatas o el caminar normal, sino el caminar que declina, se diferencia. Como primer gesto de esta relación gravitatoria, el caminar hace tender el trabajo en danza hacia el límite de este devenir imperceptible. Juego riesgoso y potente de una danza que pone continuamente en juego sus límites con la vida y lo común, ¿corriendo en todo momento el riesgo de su desaparición?

«Devenir imperceptible quiere decir muchas cosas.

¿Qué relación entre lo imperceptible (inorgánico), lo indiscernible (asignificante) y lo impersonal (asubjetivo)?

Se diría en principio: ser como todo el mundo. Es lo que relata Kierkegaard, en su historia del «caballero de la fe», el hombre del devenir: por más que se lo observe, no se nota nada, un burgués, nada más que un burgués. [...] ser desconocido aun de su portero y de sus vecinos»<sup>36</sup>.

Este devenir imperceptible incluye los riesgos de las pesadillas más vivas de la danza: no ser un arte<sup>38</sup>, alto riesgo de la danza de quien sea.

<sup>36</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 276-277.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>38</sup> Laurence Louppe previene así contra «una situación arcaica, que fue la de la danza durante siglos: una práctica sin obras, donde el intérprete, sobreexpuesto,

En todo caso entra en juego aquello que hace y deshace a la danza, a su organismo, a su significación y a su motivo. En ocasiones busca un virtuosismo excepcional para conjurar el destino; en ocasiones ahonda un poco más el camino de ese devenir imperceptible: devenir como todo el mundo, retomando los desafíos de la polisemia del *comò*; danzar en un viaje inmóvil:

«Uno se ha vuelto como todo el mundo, pero justamente se ha hecho de 'todo el mundo' un *devenir*. Uno se ha vuelto imperceptible, clandestino. Uno ha hecho un curioso viaje inmóvil. A pesar de los tonos diferentes, es un poco como Kierkegaard describe el caballero de la fe, yo solo observo los movimientos: el caballero ya no tiene los segmentos de la resignación, pero tampoco tiene la ductilidad de un poeta o de un bailarín, no se deja ver, parecería más bien un burgués, un inspector, un tendero, danza con tanta precisión que se diría que no hace más que caminar o aun que permanecer inmóvil, se confunde con el muro, pero el muro ha devenido viviente, se ha pintado gris sobre gris, o como la Pantera rosa ha pintado el mundo de su color, ha adquirido algo de invulnerable, y sabe que amando, aun amando y para amar, uno debe bastarse a sí mismo, abandonar el amor y el yo... [...] Ya no es más que una línea abstracta, un puro movimiento difícil de descubrir, jamás comienza, toma las cosas por el medio, está siempre en medio»<sup>39</sup>.

magnificado, es todo lo que se viene a ver. [...] Para el bailarín como para la danza, esas estructuras arcaicas son aún demasiado próximas, demasiado amenazantes, para que se pueda impunemente aniquilar el rol del creador coreográfico que, por su parte, forma parte de la modernidad, y compromete a todos sus compañeros en torno de una filosofía artística singular». *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 248. Toda la apuesta de una danza en riesgo de su desaparición en tanto arte, gira alrededor de este asunto de la singularidad de la danza como arte. ¿Es su singularidad excepción de una identidad o diferenciación de una atención sensible a un devenir común?

<sup>39</sup> Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, op. cit., p. 148.

Allí también, caminar para devenir imperceptible, caminar como todo el mundo, o caminar, como todo el mundo camina, sin la peculiaridad de un bailarín, pero tampoco sin imitación, en una repartición común, una lucha permanente. No inaugurar un caminar excepcional, sino entrar en él por el medio. Estar en el medio, jamás ser un centro, tal sería el *andar*: caminar sobre un escenario, devenir «inorgánico», «asignificante», «asubjetivo», en una danza tomada en el caminar. Esplendor del *se* camina. He aquí que el caminar retorna conjugado a lo impersonal, devenir imperceptible, devenir como todo el mundo, es decir singularmente, por el caminar.

¿En qué medida la especificidad de la danza como com-partir social —por ejemplo de un «todo el mundo baila al caminar»— corre el riesgo de tramar con su fuerza la mayor debilidad de la danza (el riesgo de su disolución)? Mathilde Monnier —quien ha desarrollado un trabajo en torno al gesto del caminar en *Déroutes*, analizado por Gérard Mayen— subraya, en diálogo aquí con Jean-Luc Nancy, lo propio de la danza en *set* común: la danza tiene eso de ser como todo el mundo; la danza, ya no sobre un escenario, sino en una calle, una fiesta, un salón, una discoteca, *se* danza, *eso* danza, en eco con las primeras intenciones de Paxton sobre el com-partir sensible entre espectadores y bailarines o bailarinas:

«La idea no es danzar como todo el mundo (eso no quiere decir nada), sino producir un estado «danza» que sea evocador para aquel que lo mira, que sea empático. Un estado que cada uno pueda reconocer en sí mismo en esta capacidad que tiene el bailarín de ligarse directamente a su público y para el público de proyectarse en tanto espectador como un bailarín potencial. Esta frase comporta un reconocimiento implícito bailarín-espectador, pudiendo integrar cada uno la capacidad hacia la danza del otro»<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Mathilde Monnier y Jean-Luc Nancy, *Alliérations. Conversations sur la danse*, op. cit., p. 57.

Mathilde Monnier describe así el trabajo preparatorio de *Publique*<sup>41</sup> por este desplazamiento de cierto virtuosismo en la danza contemporánea, como cierta inervación, a veces tanto actual como virtual. No se trata de decir que la danza debe bailar como todo el mundo, operando por imitación o incluso comparación y que debe limitarse de este modo a hacer lo que todo el mundo puede hacer, sino de enunciar el com-partir íntimo, cinestésico, imaginativo también, de las partes sensibles que se ponen en juego en la danza, en un lazo *directo*, es decir aquí empático, (ni distanciación representativa, ni imitación identificadora) entre bailarines y espectadores, por repartición de los lugares y de las capacidades. Se sale por esto de la falsa dicotomía entre excepcionalidad virtuosa de la danza como técnica o su desaparición en tanto que arte, reponiendo la cuestión en términos de distribución de las partes y de los lugares, antes que por una imitación o una representación cualquiera<sup>42</sup>. Caminar como cada uno o cada una, no es imitar el caminar que todo el mundo reconoce, una referencia dominante, única y homogénea, sino poner en acto en una caminar la distribución sensible de un terreno donde el contagio del «todo el mundo camina» es com-partir del mundo con el otro, a través de la experiencia común, la experiencia gravitatoria. Redistribución de las partes de *quién* y de *qué gestos* hacen la danza.

Poner y ponerse en movimiento en el momento presente, devenir imperceptible, uno deviene todo el mundo, y el mundo deviene, sin cesar, otro y uno. Lejos de un realismo homogéneo y aséptico, este caminar común da a ver aquello que en la danza teje la sensación variable con la efectuación del paso, ilustra sin necesariamente imitar, en un

<sup>41</sup> Mathilde Monnier, *Publique*, Estreno en el festival internacional «Montpellier danse», 2004.

<sup>42</sup> El texto de Jeanne Favret-Saada, intitolado «Être affecté» es especialmente clarificador para una problematización de la empatía: en un contexto completamente diferente que es el de la antropología, dirige una crítica fina y contundente del concepto de empatía sea como distancia representativa o como identificación por fusión para precisar la aproximación de la antropología que ella piensa y practica como experiencia de «ser afectado». Cf. «Être affecté», *Revista Gradiobva*, nº 8, 1990, París.

com-partir entre lo que es sentido, lo que es hecho y lo que es visto. Caminar como deviene caminar *con*: com-partir de un movimiento común y del contexto, por contagio gravitatorio, y toma de velocidad por capilaridad. El devenir es efectivamente el desplazamiento, en el límite, de una distinción entre un sujeto que objetiva el mundo, estriando cierta inmediatez en el medio. Es, ante todo, un desplazamiento en el corazón del concepto de tiempo, que hace virar irremediamente los campos de la percepción y de la composición planteando la cuestión de una composición sin mediación, en el medio<sup>43</sup>.

«Este movimiento escapa como tal a la percepción mediadora, puesto que está efectuado ya en todo momento, y puesto que el bailarín, o el amante, se encuentra ya «de pie y en camino», en el segundo mismo en que cae, e incluso en el instante en que salta<sup>44</sup>».

A través de este devenir, devenir imperceptible, entre acción y percepción, la percepción se disocia de toda mediación a través de cada paso, en el proceso de despliegue del caminar.

Este tejido perceptivo de cada paso concierne a aquello que Michel Bernard ve de realmente «utópico» en la danza: el tejido de las percepciones y de lo real. Tal es el sentido de un momento *utópico*, singularmente de este no-virtuosismo del gesto que Michel Bernard se aplica firmemente a distinguir del discurso convenido sobre la danza post-moderna como la aplicación de una *utopía* democrática y libre. En la obra *Danza y utopía*, propone en efecto dejar de ver en ella una utopía, para observar lo utópico trabajando en la danza, la cual «no está más allá de lo real, sino que lo teje a través de la actividad permanente de nuestra percepción<sup>45</sup>». Se precisa allí el ámbito de trabajo de toda

<sup>43</sup> Cf. capítulo «Articulaciones».

<sup>44</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 282.

<sup>45</sup> Michel Bernard, «Des utopies à l'utopique o quelques réflexions désabusées sur l'art du temps», (pp. 15-25), in *Moviles 1: Danse et utopie*, publicación del departamento de danza, coll. Arts 8, éd. l'Harmattan, Paris, 1999.

danza que teje, en los límites entre percibir y hacer, una temporalidad singular de su efectuación.

El caminar constituye ese lugar de encuentro entre la danza y la filosofía en el que se tuerce la oposición simple entre lo pesado y lo ligero, y, más específicamente, una línea de entrada en las danzas de esta generación, en las que se exploran los límites entre los gestos de la danza y los gestos cotidianos. Una redistribución de los lugares y de las partes. En el mismo sentido de una relectura concreta del trabajo artístico de esa generación, Isabelle Ginot distingue así, a propósito de este «período de los años '60 –característico de los 'espejismos' que proyectan una superación definitiva de esas utopías del «cuerpo democrático»–, la innegable «redistribución de los valores, en el cuerpo y entre los cuerpos»<sup>46</sup>. Subraya así el paralelo que existe entre el trabajo del cuerpo, el estado corporal del bailarín, de la bailarina, los modos de escrituras coreográficas, y la organización del grupo social que crea una pieza coreográfica.

¿No sería que la cuestión del cuerpo «democrático» se convierte en la de la igualdad como verificación en gesto, a través de la experiencia gravitatoria de una repartición, al rolar? ¿Qué repartición entre los bailarines y su contexto a través de las múltiples experiencias de desplazamiento de los lugares de la danza (de los estudios, de los teatros hacia las galerías, los espacios públicos de las calles y de los parques) y del lugar del público? ¿Qué repartición entre los bailarines a través de las múltiples experiencias de desplazamiento de estrategias de escritura, de composición, de presentación de la danza y aquella de las imágenes legítimas del cuerpo danzante (que hace la danza...)? ¿Qué repartición entre el cuerpo mismo, a través de las múltiples experiencias de desplazamiento de los lugares y de las dinámicas corporales que toman parte en el gesto (desjerarquización de las diferentes partes del cuerpo...)?

<sup>46</sup> Isabelle Ginot, «Une structure démocratique instable», (pp. 112-118), en *Danse et utopie*, op. cit., p. 112. El subrayado es mío.

## Rolar

«Esta idea de cuerpo democrático consistía en interesarse por todo lo que era dejado de lado o ignorado en el cuerpo. No solo utilizar partes del cuerpo raramente valoradas, sino también direcciones inhabituales para esas diferentes partes.»

Trisha Brown  
Isabelle Ginot, «Entretien avec Trisha Brown: en ce temps-là l'utopie...», (pp. 107-110), *Mobiles 1: Danse et utopie*, publication du département de danse, Université Paris 8, Coll. Arts 8, éd. L'Harmattan, Paris, 1999.

La exploración de la danza hacia sus límites, experiencias variadas que surgen en diferentes puntos de su historia, se deja comprender en parte como una inquietud siempre renovada por los lugares y las reparticiones de las partes del cuerpo, de los gestos, de los espacios.

«La tarea de la modernidad en danza consistió igualmente en desjerarquizar continuamente los procesos, las partes del cuerpo, los espacios!»

Louppe habla del cuerpo danzante contemporáneo a partir de cierta «incapacidad», no virtuosismo y re-distribución de las funciones en el cuerpo danzante. Es lo que vuelve evidente una mirada lanzada sobre la danza a partir de la variabilidad de la experiencia de la gravedad; mezclar así las cartas del rol de los miembros como significante de la danza permite pasar de la distinción a priori de signos a la distribución

<sup>1</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, éd. Contredanse, Bruselas, 2007, p. 50.