VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

Políticas de la interpretación: ¿La filosofía interroga a la danza o la danza a la filosofía?.

María Carolina Escudero.

Cita:

María Carolina Escudero (2007). *Políticas de la interpretación: ¿La filosofía interroga a la danza o la danza a la filosofía?. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-106/69

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/exXC/oB4

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Políticas de la interpretación:
¿La filosofía interroga a la danza o la danza a la filosofía?

Lic. María Carolina Escudero

Referencia Institucional: Departamento de Sociología, Universidad Nacional de La Plata

Email: carolinaescu@yahoo.com.ar

A idéia no sentido em que a usamos, pois não se trata mais de Platão, atravessa todas as atividades criadoras. Criar é ter uma idéia. É muito difícil ter uma idéia.
Há pessoas extremamente interesantes que passaram a vida inteira sem ter uma idéia.
Pode-ser ter uma idéia em qualquer área. Não sei onde não se debe ter idéias. Mais é raro ter uma idéia. Não acontece todos os días.
Gilles Deleuze[1]

El problema que me ocupa desde hace un tiempo refiere de manera general al "lugar del cuerpo en la danza". ¿Por qué digo de manera general? Algo que parece tan sencillo y en cierto sentido obvio (la danza se baila con un cuerpo) retorna como problema en el momento mismo en que comienzo a especificar qué cuerpo, qué danza, qué pensar de esa relación y especialmente desde dónde pensarla. Ya Heidegger[2] decía que aquello que por cercano deviene conocido de manera inmediata resulta ser lo más desconocido (o lo que peor se conoce). Algo de esto pasa con el cuerpo en la danza.

Quisiera entonces proponer un tópico, una idea que sirva como disparador de palabras. La filosofía interroga a la danza, sí, aunque de un modo bastante formal y aburrido. La estética resulta ser esa rama de la filosofía que al preguntarse ya sea por lo bello, por la forma o por el sistema de las artes, le asigna a la danza un lugar (siempre subordinado) de problema filosófico. Cuando no es la estética, es cierta filosofía de carácter antropológico la que se ocupa de la articulación cuerpo/danza y la enuncia como representante, a modo de ejemplo de la relación de unidad, nunca idéntica y delimitada, hombre/cosmos.

Cuando Nietzsche[3] o quizás Zarathustra, dice "sólo podría creer en un dios que supiera bailar" ¿qué dice(n)? Desde mi interpretación y porqué no en términos "políticos", creo que está operando una inversión, ya no es la filosofía la que interroga a la danza sino la danza la que hace pregunta en la filosofía. He aquí lo interesante! Y también aquí el cuerpo aunque ya no el cuerpo somático, el organismo biológico que de manera 'obvia y por eso desconocida' interpreta un discurso de movimiento formalmente bello o bien resuelto. Cuando la danza y a su través, el cuerpo interroga a la filosofía lo hace para preguntarse por "un otro cuerpo", aquél que soporta o construye o vehiculiza cierta experiencia de subjetividad. El cuerpo deviene un modo de subjetivación siempre singular y

este otro cuerpo, que aparece en la danza como en muchos otros órdenes de la vida, es el elemento interrogante que pregunta a la filosofía ya no por el arte, sino por el sujeto.

Bien, todo esto para situar cierta problemática que se fue definiendo a medida que aquél problema general enunciado en el primer renglón, discurría conmigo. Entonces, cómo articular, sino sólo de manera pragmática y de nuevo sobre la base de cierta "política de la interpretación", el interés aquí planteado con la temática general de la mesa. Propongo un modo: profundizar la propuesta metodológica de Foucault, en particular la que vincula historia y genealogía, desarrollada especialmente en *Genealogía del racismo*, aunque presente también en diversos escritos, por ejemplo "Nietzsche, la genealogía y la historia", en la primer lección de *La verdad y las formas jurídicas* y en diversas entrevistas de las que "Soy un artificiero. A cerca del método" resulta sumamente interesante a la vez que esclarecedora en diversos puntos.

Sólo invirtiendo el sujeto interrogante, en la relación danza/filosofía, adquiere sentido el recurso a los desarrollos Foucault y esto en la medida en que nos ayuda a pensar de otro modo, ya no sólo la forma misma de la interrogación, sino el cuerpo a través del cual 'una'[4] pregunta por el modo de subjetivación es posible de ser instalada en la filosofía por fuera de la inmediatez de la experiencia o de la mediación de la conciencia. Foucault se preocupa por brindar herramientas que sirvan al pensamiento, ni verdades absolutas ni certezas universales, de aquéllas pretendo servirme tal como se ofrecen: como herramientas. El uso de ciertas herramientas supone en este punto, el manejo de algún arte o si se prefiere de alguna materia, el de asignar sentido a uno objeto, a un proceso, a una relación, a una pregunta, etc. Este movimiento de asignación de sentido es el que permite mi justificación respecto de porqué preocupada, u ocupada debería decir, por el cuerpo en la danza, presento un trabajo centrado en el método? Aquí, una política de la interpretación. La filosofía contemporánea francesa ha pensado el problema del sujeto de un modo en especial interesante desde mi perspectiva y si bien, Deleuze, Guattari, Foucault y Derrida no forman una escuela, todos a su modo han articulado al problema del sujeto cierta idea de cuerpo no-orgánico. Y no está de más decirlo, en Foucault el cuerpo aparece de manera insistente, recurrencia de sentido que funciona como guiño político a quien esté dispuesto a interpretarlo. Cuerpo no se es, sujeto tampoco. El cuerpo se tiene y es así que existe la posibilidad de construirlo más acá del que nos viene asignado por la madre naturaleza; con la subjetividad pasa igual, no es esencia, se construye como experimentación (para no decir experiencia), se modula, se amasa como modo específico y particular de subjetivación.

En este punto dice presente la danza, por lo menos desde la perspectiva de quien escribe. Arte menor que permitió la construcción de un cuerpo ligado a una subjetividad particular, y luego desde esta modulación particular poder insistir: es la danza la que interroga a la filosofía. Aquí algo del método, siempre parcial.

Si entendemos de un modo muy general a la genealogía como un modo estratificado de reconstrucción histórica o de saber acerca de la historia;

centrado especialmente en el acontecimiento como clave explicativa de cierta invención que instala, lo que luego y en función de una determinada relación de fuerzas, se solidifica y se lee como mito del origen (necesario para asignar sentido único y teleológico); que recurre a fuentes no "institucionalizadas" como verdades ni soportes del conocimiento; que se orienta a la búsqueda de una dinámica en la relación de fuerzas para reconocer allí cierta estática o corte transversal que se mantiene en el tiempo y que en ese mantenerse dinámico como forma de relación en apariencia fija deja fuera otros modos de la fuerza, descalificándola, ignorándola o subordinándola; digo si aceptamos de manera preliminar esta definición coloquial de genealogía podré entonces articular algo de lo trabajado por Foucault con el tema específico que traigo conmigo.
Discurrir acerca del método en Foucault, para sugerir luego que camino podría tomarse en el intento de realizar una genealogía de la danza entendida como modo particular de subjetivación, ubicando allí el lugar del cuerpo.

Uno podría decir que en *Genealogía del racismo*[5] es donde Foucault explicita algunos principios de método, allí encontramos en primer término la idea de "liberar" a los saberes sujetos al discurso del conocimiento (científico), "sepultados en coherencias funcionales o formales". En la danza, ¿qué deberíamos liberar? Es claro que el discurso del conocimiento viene representado por lo que se denomina "danza académica" o más comúnmente ballet, lo que no queda tan claro sin embargo es cuál sería el saber sujeto ¿el de la danza moderna, la danza contemporánea, la danza libre o la danza-teatro?

¿Es posible identificar claramente, de modo delimitado y excluyente sólo al discurso de movimiento del ballet como forma de saber (o conocimiento) globalizante, totalitario y representativo? Pienso por ejemplo en Marta Graham, no cabría su trabajo y su lenguaje de movimiento también dentro de estos parámetros? También Mary Wigman o porqué no y más acá en el tiempo, pueden ser Cunningham o la propia Pina. Construyen saberes sujetos a un dispositivo de poder que los excluye? Crean discursos disruptivos en lo real respecto de un modo de circulación normalizado del discurso de movimiento?
Cada uno de los lenguajes creados por estos coreógrafos (modo de referencia al que Foucault criticaría por identificatorio y por tanto policíaco), y las discursividades que le son propias pueden analizarse en términos de relación de fuerzas y de lucha respecto del "otro" ballet, sin embargo realizando un análisis en términos de dinámica de movimiento, de operación táctica de cada una de estas discursividades, ¿siguen ellas significando el elemento discontinuo y de invención propio del azar, de la emergencia o tienden a globalizarse, formalizándose, normalizándose, funcionalizándose?

Ahora bien, cómo podemos responder a estos interrogantes que la danza en tanto modo de subjetivación, plantea. De nuevo aquí seguimos un poco el estímulo de Foucault quien nos propone pensar cuestiones como: -) no ver como se funda o fundamenta un discurso, sino como funciona, a partir de qué prácticas reales y efectivas emerge, como se manifiesta en su exterioridad; -) ver cómo circula el efecto de verdad del poder, la posibilidad de su ejercicio, cómo transita en su materialidad y ver que efectos (en su objeto-en este caso el sujeto) produce en ese movimiento; -) ver los instrumentos que forma y de

que se sirve el poder en su funcionamiento, ya sea de análisis, de clasificación, de registro, de equivalencia, etc. Tendientes todos a analizar la modulación concreta del sujeto en los discursos que encarna, no por definición universal, sino por práctica efectiva.

Creo que otra de las cosas que se puede mencionar a la hora de intentar hacer una genealogía de la danza y de responder las preguntas planteadas con el objeto de generar una forma de saber que enuncie aquello sujetado, es el elemento de relación entre saber, la disciplina y el dogmatismo (en lugar de saber debería decir conocimiento). De nuevo: reducir una forma específica de saber, en este caso el lenguaje de movimiento, a una forma disciplinar[6] supone por un lado la posibilidad de emergencia misma de la ciencia como modo de organización válido y verdadero del conocimiento, reforzando así mismo la modalidad identificatoria y representacional de construcción del saber. De otro lado supone la emergencia de un nuevo dogmatismo, ya no ligado a una metafísica del cosmos referida a la unidad entre hombre/mundo y tampoco ligado a una metafísica de la divinidad o del más allá, necesitada de dios para hacer circular cualquier modo de saber. Este nuevo dogmatismo refiere simplemente a la lógica de la regularidad, entendida como regulación de una totalidad y normalización serial de lo singular.

Teniendo en cuenta los elementos teóricos que, de manera parcial he elegido para articular "interpretación y cuerpo en la danza", puedo comenzar a proponer, de manera algo más específica, de qué modo la danza interroga a la filosofía. También puedo explicitar un vez más de manera parcial, acerca de qué cuerpo y de qué danza resulta interesante ocuparse al momento de hacer una genealogía, es decir un pensamiento estratificado que busca aproximarse a la forma misma de la lucha.

Antes de continuar quisiera nutrir un poco estas líneas con una cita de Foucault a partir de la cual podemos comprender con qué idea de interpretación me manejo en este trabajo, aunque también en esta cita se puede leer entrelíneas cierta concepción de la política (he aquí el cuerpo!).

> *"Pero si interpretar es ampararse, por violencia o subrepticiamente, de un sistema de reglas que no tiene en sí mismo significación esencial, e imponerle una dirección, plegarlo a una nueva voluntad, hacerlo entrar en otro juego, y someterlo a reglas segundas, entonces el devenir de la humanidad es una serie de interpretaciones."*[7]

La significación y todo el sistema de reglas que le corresponde, que sirven a la producción de obras de danza y a la producción de conocimiento acerca de la danza, y que de más está decir, se encuentra consensualmente aceptada por los teóricos, críticos de danza y coreógrafos, sustenta cierta concepción del desarrollo de la danza que se presenta en términos de evolución y cuyo motor sería una especie de acción-reacción entre principios, entendidos de manera cuasi metafísicos o morales. Las concepciones de cuerpo y movimiento en tanto derivados observables de aquellos principios (que contienen un sentido oculto en su fundamento de ser) se comprenden antagónicas cuando se

piensa[8] (se escribe o se habla) de manera explícita, por no decir aparente, la relación entre el ballet y la danza moderna y más aún entre el ballet y la danza contemporánea.

Se narra esta historia: surge el ballet hacia el siglo XVII en la prolífica corte de Luis XIV como un modo de divertimento que tenía por objeto educar a los nobles en los buenos modales del cuerpo (reverencias, pasos deslizados, apretura y rotación de piernas que estiliza, etc.) y representar los triunfos del "Rey Sol". Sobre esto, los teóricos más críticos acerca de la historia de la danza agregan: con la profesionalización de la enseñanza en el arte de la danza, se da un disciplinamiento que se corresponde históricamente al surgimiento en 1661 de la Real Academia de Música y Danza. Aparece una clase de personas destinadas a enseñar y con ello, agregan los aún más críticos reconociendo que toda oferta genera demanda, aparecen un mayor número de personas (no relacionadas exclusivamente a una condición de clase) dispuestas a educarse en los modales del cuerpo, lo que deviene en la emergencia del bailarín profesional. Esta institucionalización y profesionalización del arte de la danza produjo, no sólo cierta autonomía respecto de las necesidades de Luis XIV, sino una cierta necesidad propia que se vincula a la elaboración, especificación y perfeccionamiento de un dispositivo y lenguaje propios del arte de la danza.[9]

Aquí entonces la primer aparición de un sistema de signos que cierra sentidos y significados, tanto de cuerpo como de movimiento. En un momento en que la matematización de la naturaleza y también de la experiencia aparecía como forma universalmente válida de comprensión de lo fenoménico, el cuerpo no podía quedar afuera. Así, el arte interpretado por el uso escénico del cuerpo crea un lenguaje en el que el ideal de cuerpo matematizado, claramente delimitado, comprensible en su unidad como también en su partición, siempre orgánica respecto de si mismo como un todo, resulta el eje central y piedra de toque en la constitución de sentido (sea de belleza, sea de armonía, orden, proporción mesura, regularidad, etc.). A esto debemos agregar, sino la superioridad del alma y la garantía de existencia de dios como fundamento verdad del sentido[10], sí cierta idea que refiere *grosso modo* la siguiente cuestión: el hombre se distingue del animal por la capacidad de uso de la razón, la razón se halla en la cabeza (de hecho se identifica, sino con el cerebro, si con la actividad del pensar), la cabeza se encuentra en la parte superior del cuerpo antropomorfico. Lo mejor del ser humano se encuentra en su punto más elevado lo que vendría a indicar que la búsqueda de perfección en el hombre se representa como elevación es decir como un acercamiento hacia dios.

Teniendo en cuenta estos dos ejes y siempre supuestos como fundamentos en la creación del lenguaje del ballet, se codifican un número limitado de movimientos en base a los cuales se vuelve posible la creación coreográfica, el perfeccionamiento técnico en base al entrenamiento metódico y regular, la lectura de la obra por parte del público independientemente del lenguaje hablado al que se recurría antaño, la representación de lo etéreo como modalidad perfecta y acabada del hombre (o porqué no de la humanidad) y la

codificación común de una experiencia que por definición no tendría porque ser compartida (entre otras cuestiones que se pueden mencionar).

Las cinco posiciones básicas, la apertura de rotación en d´hors, la frontalidad escénica, la estilización de las líneas de las piernas, el uso de la zapatilla de punta, la determinación de posiciones básicas de brazos; las combinaciones específicas, según el sentimiento que se quiera expresar, entre las posiciones de piernas y de brazos, la derivaciones al aire o a tierra de esas posiciones, la creación de pasos específicos para adagios o allegros, etc. Se pueden enumerar una por una todas las posiciones y sus posibles combinaciones, aquí el cierre de sentido. No hay lugar a la creación de movimiento, hay combinaciones novedosas realizadas con un número limitado y finito de movimientos. El ballet ha creado un abecedario, que según dicen algunos teóricos, constriñe la posibilidad tanto de creación como de representación. Veremos…

Frente a esto la historia narra la aparición por un lado de la danza de los pies descalzos de Isadora Duncan y la danza de la luces de Löie Füller y por otro la aparición de la danza moderna de Marta Graham y la expresionista de Mary Wigman. Veamos qué subversión de código hay y en este sentido qué asunción de la violencia implícita en interpretar algo como sentido, qué saber menor se pone en juego en el conocimiento del arte de la danza, qué lucha y para qué.

Se sugiere que el ballet en tanto lenguaje cayó en una paradoja imposible de resolver (esto es lo que se vuelve interesante desde un punto de vista genealógico), la que existe entre técnica y expresión. A mayor perfección técnica en la ejecución y estilística en el propio desarrollo del lenguaje de movimiento menos capacidad de expresar algo del orden del sentimiento artístico (ya sea en términos de realismo, de romanticismo, de impresionismo o expresionismo) lo que redunda en una búsqueda y consecuente uso de recursos subsidiarios al arte de la danza, en función de los cuales se volvería posible la “lectura de una obra”. La paradoja no se resuelve pero tampoco se la deja operar como paradoja, se la sustrae a partir de la aparición de otra cosa (en este caso recursos subsidiarios).

Las reacciones al ballet, cuya aparición se registra hacia fines del siglo XIX y principios del XX (según dónde pongamos el acento), tanto la encarnada por la danza de Isadora Duncan o la de Marta Graham e incluso la de Mary Wigman, se conciben como intentos de resolver, o debería decir anular, la mencionada paradoja dentro de los límites del lenguaje de la danza. Se hacía insoportable por un lado, acaecer con cierta dinámica sostenida en un irresoluble y por otro lado se hacía inconcebible asumir una dinámica totalizante y sin fisuras, recurriendo a otra cosa que la danza. Se tocaba algo de la identidad de este arte y de la autonomía del lenguaje en la capacidad de representación, que molestaba…[11]

Quiero decir, y aquí mi interpretación, la danza moderna o la danza libre, más que una reacción al ballet en términos relación de fuerza y guerra entre saberes, significó cierto intento desesperado de salvar a la danza de su

“paradoja de emergencia” de su arbitraria invención. No es posible aceptar la ausencia de sentido único como fundamento del acaecer de una práctica dada, el sentido estaba dado, la danza *es* (primer sentido) un arte que tiene que *expresar en su representación performática* (segundo sentido), la realidad de la naturaleza, las intenciones y sentimientos del artista o la realidad social (contingencias de contenido) y lo tiene que hacer con un *lenguaje propio* (tercer sentido) que sirva en sí mismo al *propósito de origen* (sentido original, lugar de la verdad, la esencia de la danza es, etc.).

La danza moderna y la danza libre no fueron una reacción a lo *aria de lo etéreo* del ballet, a lo limitado de su lenguaje, a lo forzado de su entrenamiento, a lo antinatural de la zapatilla de punta en la lucha del cuerpo biológico contra la gravedad o a la bajeza de recurrir a la pantomima, etc. La existencia de estos argumentos no hace más que intentar explicar, de manera justificatoria en tanto se pone en juego un lenguaje “algo” novedoso, la emergencia de una práctica que tiene por efecto consolidar y reforzar el lugar de la danza y su desarrollo histórico como sentido inmanente. Refuerza su origen y perfecciona su sentido en tanto practica un despojarla de su paradoja.

Tanto Marta Graham como Mary Wigman[12] crearon lenguajes, nuevos abecedarios, cuyo aprendizaje implicaba tanta exigencia de entrenamiento como el lenguaje del ballet, era tan limitado en su simbología y cerraban sentido del mismo modo que el ballet, sólo que en lugar de subirse a las puntas, se sentaban en el suelo, proponían otras formas de respiración (aunque siempre metódicamente controladas, nunca aleatorias, o sujetas al azar) y rotaban las piernas hacia adentro. De hecho es posible identificar y enumerar cómo la construcción de estos lenguajes se sostiene en el ballet (de la rotación en apertura a la rotación para adentro, de la frontalidad al uso de la espalda, del eje al afuera del eje, del sostén abdominal a la contracción-relajación, de la búsqueda de lo etéreo a la búsqueda de la gravedad, etc, etc.). Así como en *Historia de la locura* Foucault indicaba que la sinrazón es lo otro de la razón en tanto le sostiene como existente (y le brinda a la razón la posibilidad de identificación limitada) así, el lenguaje del ballet es lo otro que sostiene como existente posible a la danza moderna y en este punto, le asigna identidad.

Podría seguir con la danza contemporánea americana y con la danza teatro alemana desde los ‘60 hasta ahora, creo sin embargo que el movimiento de saberes que aporta a la emergencia de nuevos sujetos y experiencias no es muy diferente al que describí respecto de la danza moderna. No pretendo en este trabajo hacer una narrativa histórica del desarrollo de la danza, creo que inevitablemente caería en una historia del origen, en la identificación de una esencia, en la reconstrucción de una verdad que tiende a la perfección (¿Quién no ha leído así los desarrollos de lenguaje de movimiento de Merce Cunningham?[13]).

Cómo hacer entonces una genealogía de la danza? En primer lugar recuperemos algo que enuncié al principio y que no aparece de manera clara todavía. El lugar del cuerpo como espacio o modo de subjetivación, eje que desde mi punto de vista es el que permite sostener que es la danza la que

interroga a la filosofía y no a la inversa y que se presenta al mismo tiempo como tópico genealógico (acá no se si el cuerpo, sino el cuerpo como modo de subjetivación). Si uno intentara ver el cuerpo que propone el ballet, o las formas de conocimiento que discurren acerca del ballet, en torno suyo, así como el saber que comporta la misma práctica del ballet, ya sea en la composición o en la ejecución de una pieza, uno puede suscribir rápidamente a la idea de cuerpo disciplinado que propone Foucault para pensar la emergencia de las sociedades modernas[14]. Incluso si uno se remonta a las primeras formas en que el ballet se practicaba puede llegar a verse hasta el cuerpo de soberano, de hecho era el propio rey el que interpretaba algunos de los papeles.

Retengamos, un poco por decisión arbitraria de quien escribe y otro poco porque el ballet en su forma clásica, escénica es contemporáneo a la sociedad moderna-disciplinar, la cuestión del cuerpo disciplinado. Podría aquí poner su definición, efecto de ciertas prácticas de localización espacial, objeto de aplicación de cierta mecánica de "utilidad" inserto en una serie temporal, pasible de ser a la vez individualizable y homogeneizable. Sin embargo me interesa especialmente remarcar con Foucault de un lado algo que no por obvio debe ser pasado por alto, el poder siempre se aplica sobre un cuerpo, sea cual fuere la forma de uno o lo otro. Por otro lado que las prácticas de poder propias del dispositivo disciplinar se aplican sobre un cuerpo y tienen por efecto la producción de la interioridad del alma. Esto es central en tanto pretendo entender el cuerpo como modo de subjetivación. A lo largo de estás páginas he puesto de manera equivalente (y no es mi objetivos indicar las especificidades y diferencias de cada una) palabras tales como, unidad, identificación, identidad, límite. Todas ellas y también la idea de interioridad, aunque cada una a su modo, refieren a cierta característica o cualidad de lo que se entiende o define como sujeto.

Bien, mi intención (y no sólo mía) es retomar la idea según la cual todas esas cualidades que definen al sujeto son históricas, ni esenciales, ni *a prioris* y que el sujeto que las porta también es una forma histórica. En esto Foucault[15] es claro, el encierro, la prisión como forma de ejercicio del poder, no se aplica sobre el alma y la interioridad. El cambio de objeto que muestra el tránsito en la forma punitiva de las sociedades de soberanía a las sociedades disciplinarias indica un objeto que es siempre efecto de prácticas, discursivas y no discursivas, de modulaciones específicas de saber, de técnicas y tácticas. Nunca el cambio de objeto es la causa intencionada (menos aún si ese objeto es el sujeto). El poder en el suplicio público o en el encierro privado se aplica siempre sobre el cuerpo, surten diferentes efectos de subjetivación, en la prisión se encierra un cuerpo y esa economía política del cuerpo acaece en emergencia del alma, de la interioridad.

Este modo de subjetivación y el cuerpo que permite su modulación, reglamentado, ordenado, seriado, vigilado etc., es claramente observable tanto en el ejercicio del ballet como en el de la danza moderna o expresionista. Desde los límites corporales que se refuerzan con los diversos tipos de vestuarios, pasando por la asunción de personajes claramente definidos y nunca intercambiables a lo largo del desarrollo de un obra; hasta los momentos

de entrenamiento claramente orientados a la “conciencia” del propio cuerpo y de la esfera inmediata; pasando por las compañías, donde están claramente identificados los primeros bailarines que se los define como tal porque se los individualiza en las clases como aquellos que sobresalen, hasta el homogéneo cuerpo de baile; desde las estructuras compositivas de las obras y la relación de identidad que establecen con la música, a cada nota, melodía, ritmo o frase, un movimiento, una cadencia o una secuencia hasta la forma de mostrar el producto terminado, en un escenario que separa, de nuevo, limita, identifica, representa una distancia.

En qué medida puede pensarse la danza como un ejercicio positivo del poder, como un modo posible de otra subjetivación? Creo que he generalizado bastante (algo clásico en la forma de conocimiento universitario, donde urge la necesidad de asimilar en una sola cosa la diferencia), creo que hay experiencias de creación en danza que escapan a lógica de la historia del origen, a la forma disciplinar de subjetivación y a la forma “dominante” de saber hacer obras de danza, que representan ese desconocimiento latente en toda forma de conocimiento “oficial” (aunque ni dominante ni oficial sean expresiones muy felices para hacer un análisis foucaultiano).

Sin embargo también creo que son pocas y han quedado en el olvido, habría que desempolvarlas y traerlas a escena en el marco de una otra historia de la danza, es decir en el marco de una genealogía que se orienta a resituar los saberes desaparecidos por los efectos de verdad del poder. Fragmentos de historia, discontinuidades o fractura del sentido histórico original, emergencias, coyuntura inestable de una relación de fuerzas que en apariencia resultaron intentos fallidos, desconocimientos. Algo de esto es necesario recuperar para hacer una genealogía de la danza, para interrogar al discurso filosófico contemporáneo en cuestiones cómo: en qué medida el estatuto de la creación pone en juego un modo de subjetivación, en qué medida la creación es algo que se pueda enseñar, por ejemplo a partir de la formalización de un lenguaje o a partir del establecimiento de coordenadas de producción y recepción delimitadas y precisas. Todo esto es historia.

Una genealogía busca esa otra cosa, la paradoja si se quiere o eso que según Deleuze no ocurre todos los días, haber tenido una idea, eso es subvertir un esquema cerrado de sentido que se repite siempre idéntico (aunque se aceptan desplazamiento metonímicos) al infinito. La ruptura como modo histórico de la relación de fuerzas, allí son posible tanto unos modos de subjetivación distintos, como un resituar el estatuto de la creación en el arte, como poner el cuerpo en juego ya no como objeto sino como materia dispuesta a formarse en su ser tocada por la experimentación histórica, siempre singular.
Una genealogía busca prácticas olvidadas y estimula la emergencia de nuevas prácticas, no es efecto, es principio activo y fuerza en movimiento, es resistencia contemporánea y redescubrimiento histórico. Así es que propongo de manera algo arriesgada y a modo de punta de ovillo de la cual seguir tirando, pensar la propuesta que hacia 1900 y hasta 1923 llevaron adelante los *Ballets Rusos* de la mano de Diaghilev, junto a Fokine, Nijinsky, y Massine. Quisiera indicar en este sentido, porqué los *Ballets Rusos* pueden significar algo de ese saber menor al que se orienta la genealogía, en que medida

contienen (contuvieron debería decir) una fuerza positiva que entró en lucha con aquella otra fuerza de la danza académica (clásica o moderna) creadora de lenguajes que cierran sentido.

Podría empezar por ejemplo poniendo atención a la lógica de las giras, los *Ballets Rusos* no se llaman así por ejercer el arte de la danza en Rusia, eran una compañía "intinerante" por decirlo de algún modo, han trabajado en Francia y en Inglaterra, también en Rusia y en Alemania, han llegado hasta América, del norte y del sur, también han trabajado en España; no tenían un presupuesto asignado como compañía estable de un teatro; ni tampoco un contrato seguro con una sala; ni una formación específica que debieran seguir cada uno de los integrantes del grupo. Diaghilev, el "manager" de la compañía, que poco sabía de danza pero bastante de negocios, era el encargado de encontrar financiamiento específico para cada puesta, también era el que conseguía a los diversos colaboradores (de sonido, vestuario, escenografía, etc.). Otro elemento a destacar es el que refiere a la forma de nombrarse que ellos mismos proponían, se llamaban bailarines clásicos, llamaban a su arte ballet, no tenían intención manifiesta de romper con las formas dadas, sin embargo, más allá del orden del discurso, instauraron prácticas novedosas en extremo tanto para la época como para quien se denomina perteneciente a la tradición del ballet. Es preciso ver el elemento no-discursivo (aquí la genealogía).

Luego cuestiones más competentes a la creación en danza, en un contexto de programas de función que duraban entre dos y tres horas, las obras de los *Ballets Rusos* proponían otra temporalidad, ellas duraban entre 15 y 30 minutos, la mayoría de los estrenos escandalizaban al público. También podemos pensar en el uso del espacio, el pasaje de las tres a las dos dimensiones, lo que no sólo habla de la ilusión sino que propone toda otra experiencia corporal, ser plano. El uso no representativo de la escenografía (algo que no se ve ni en Martha Graham), el uso de los colores y la abstracción desarticulando lo que dice un lenguaje (el plástico) en relación con el otro (el de movimiento) proponiendo una experiencia ni unitaria, ni orgánica del arte de la danza. Lo mismo con la música (aunque cabe remarcar que en menor medida). A nivel de lenguaje de movimiento, la superposición y uso pragmático del lenguaje clásico junta al lenguaje propio del movimiento cotidiano (lo que en la América de los '60 se va a llamar el recurso a los movimientos encontrados). La relación entre los miembros del grupo, nunca con roles claramente definidos en lo que refiere a la creación, dirección o interpretación, ajustando cada uno de esos lugares a la obra de que se trate y por qué no decirlo al instante de inspiración de cada uno de ellos según el momento y el caso (quiero decir, no por ocupar el lugar definido como el de coreógrafo uno prolifera en ideas coreográficas interesantes).

Sólo algunas líneas, elementos para pensar la fractura, lo discontinuo en el sentido teleológicamente asumido.

Podría seguir presentando tópicos para pensar este movimiento como elemento constitutivo de una genealogía de la danza, sin embargo insisto, presento esto como una punta de ovillo. Se vuelve interesante poder

argumentar e interpretar, en qué medida esas formas prácticas significan para mí rupturas más incisivas que las propuestas por la danza moderna, en qué medida se pone en juego otro modo de subjetivación. Es una hipótesis de trabajo, algo a desarrollar, todavía no tengo a mano afirmaciones certeras en torno a la intuición que aquí estoy volcando y haciendo pública, también este trabajo es un puntapié: para organizar mi solicitud de renovación de beca. Queda presentado algo que puede parecerse a una idea, algo que no es fácil de tener y mucho menos de ponerla en movimiento.

Bibliografía General:

- Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea.* Milán: Manual Longanesi.
- Castro, E. () *El vocabulario de Michel Foucault.* Buenos Aires: Prometeo 3010.
- Nietzsche, F. (2002). *El origen de la tragedia.* Buenos Aires: Ediciones del Libertador
- Nietzsche, F. (2004). *Así habló Zarathustra*. La Plata: Editorial Creonte.
- Humphrey, D. (1962). *El Arte de Crear Danzas.* Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Noverre, J. (1962). *Cartas sobre la danza y los ballets.* Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Foucault, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2004). *Historia de la sexualidad*. *La voluntad de saber.* Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2000). *Tecnologías del yo.* España: Piados.
- Foucault, M. (2004) *Historia de la sexualidad*. *El uso de los placeres*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2004) *Historia de la sexualidad*. *El cuidado de sí mismo*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2001). *Genealogía del Racismo*. La Plata: Editorial Creonte.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1991). *Microfísica del poder.* Madrid: La Piqueta.
- Deleuze, G. *O abecedario de Gilles Deleuze.* Transcripción integral del video para fines exclusivamente didácticos. Disponible en http//:www.ufrgs.br/fácèd/tomaz/abc3.htm
- Heidegger, M. (2005) *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (2006) *Foucault.* Madrid: Paidós Estudios.

[1] Deleuze, G. *O abecedario de Gilles Deleuze.* Transcripción integral del video para fines exclusivamente didácticos. En http//:www.ufrgs.br/fácèd/tomaz/abc3.htm

[2] Heidegger, M. (2005). *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

[3] Nietzsche, F. (2004). *Así habló Zarathustra*. La Plata: Editorial Creonte.

[4] Una pregunta por el modo de subjetivación entre tantas otras preguntas por el ese proceso que se le realiza a la filosofía o desde la propia filosofía, salvando la inmediatez y también la mediación de la conciencia-experiencia

[5] Foucault, M. (2001). *Genealogía del racismo.* La Plata: Editorial Creonte.

[6] Forma disciplinar en referencia a la idea de disciplina que propone Foucault en *Vigilar y Castigar*, con sus connotaciones propiamente corporales, aunque también con este registro, rizomático si se quiere, que permite pensar a la sociedad disciplinar, es decir la disciplina como práctica, como modo de vida y en este caso también de construcción de saber, dónde en apariencia el cuerpo hace agua, digo bien: en apariencia. Disciplina entonces como forma específica del ejercicio del poder, analítica y microfísica del cuerpo ligada a técnicas específicas tales como la regulación, la normalización y la centralización. Respecto de la relación discurso de saber y cuerpo, ver la disciplina también como una lógica de reconocimiento del individuo, la que pasa del signo natural al signo construido, fabricado, lo que puede entenderse como el descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco en la aplicación del poder que corrige y enuncia cierto modo de la verdad. También la relación disciplina-conocimiento-cuerpo-discurso en relación a la potenciación de la utilidad productiva y la disminución de la utilidad política. Elementos que hacen al funcionamiento de lo disciplinar en general: escala de control en la que se articulan individualización y generalización; mecánica como modalidad de construcción basada en la partición y búsqueda de eficacia en los efectos; el objeto de control, no ligado al significado sino a su organización y modalidad de control, ya no sobre los resultados sino sobre el proceso.

[7] Foucault, M. (1991). "Nietzsche, la genealogía y la historia". En *Microfísica del poder* (pp 18-.). Madrid: Ediciones La Piqueta,

[8] Debería decir "cuando se interpreta", sin embargo quiero ser cautelosa respecto del uso de este vocablo. Quiero decir se piensa la historia de la danza metafísicamente, como teniendo un origen y un sentido que devela o que debería develar. En esta medida la interpretación no se corresponde con la definición propuesta por Foucault, en la medida en que no se reconoce la parcialidad y violencia que toda interpretación comporta (y no porque no se ejerza, la pretensión de universalidad es una pretensión en sí misma violeta en tanto implica principio de identificación y por tanto sustracción de las diferencias)

[9] Y aquí podría agregar la función del público en la exigencia de virtuosismo, la aparición del teatro a la italiana como forma específica de visualización (entes se bailaba en salones de palacio, en las cortes, etc.), la paulatina separación de la danza respecto del texto, ya no ópera-ballet, etc. Sin embargo explayarme en estas cuestiones puntuales no contribuye al desarrollo de lo propuesto en este trabajo en los términos de pensar una cuestión de método que se relaciona con la forma de la interrogación que se da entre el campo de la danza y el de la filosofía.

[10] Con Descartes a la cabeza esgrimiendo el argumento del genio maligno y la existencia de Dios como garantía última de certeza.

[11] Aún siendo la danza un arte menor o un saber menor las relaciones de fuerzas y estrategias del arte. Claramente la danza no ocupa un lugar de ejercicio positivo de poder en relación con otras formas de arte, sin embargo un análisis de sus tácticas devela que la propia danza se asume como objeto, tiende a reproducir sus efectos de sujeción.

[12] Insisto, sólo por nombrar a dos referentes, podría nombrar otros tantos, Doris Humprhey, José Limón, Löie Füllier, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Von Laban, Kart Joos, etc.

[13] Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea.* Milán: Manual Longanesi.

[14] Foucault, M. (1989). *Vigilar y Castigar*. Argentina: Siglo XXI.

[15] Foucault, M. (1989). *Vigilar y Castigar*. Argentina: Siglo XXI. También en diversas entrevistas de Foucault, M. (1991) *Microfísica del Poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.