

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

## La afección indescifrable de un cuerpo que es danza

Vivi Fernández

*La danza no es una cosa de bailarines,  
sino un fenómeno que sucede a las personas*

Vera Mantero

El epígrafe que da inicio al presente trabajo llama inmediatamente la atención sobre lo que resueltamente parece ser una obviedad: la naturaleza antropológica de la danza. Un aspecto que, en las *performances* de danza contemporánea (tomada esta noción en ambas direcciones, como categoría conceptual y como formato escénico) se torna paradójicamente extraño y distante, por momentos irreconciliable y desconocido para el espectador. Como si la constitución del evento que aparece ante nuestros ojos, se conformara por materiales y objetos ajenos y distintos a los que figuran en el nivel más elemental de los proyectos y que ellos mismos ofrecen resueltamente, como el rasgo más evidente, indubitable e irreductible: la relación intersubjetiva de los cuerpos presentes.

Y es que, como ya sabemos, el ritual que ha dado origen y marco histórico a la danza, como un conjunto de acciones ligadas a alguna creencia comunitaria, social o religiosa, especialmente diferenciado de las acciones ordinarias, portador de un lenguaje universal y de un valor simbólico trascendente, hace ya tiempo que ha perdido su forma y función. Como dice la crítica de danza Claudia Galhós: “Somos rehenes del cuarto de baño (...) somos rehenes de Duchamp” (2009: 158).

Sabemos que, la consideración artística no está ya implicada en una experiencia estética particular de tipo contemplativa o espiritual, ni mucho menos en una mostración diferenciada del objeto de arte y su realización técnica o virtuosa. También sabemos, que, pese a la inestabilidad, vulnerabilidad, dislocamiento y hasta imposibilidad de representación, el espectador se mantiene en el eje central de los proyectos por medio de su constante señalamiento e interpelación como un modo filosófico de reedificar y justificar (estructural, estética y políticamente) las prácticas artísticas inmersas en la realidad.

Que la danza sea algo que “sucede a las personas” como piensa la coreógrafa portuguesa, Vera Mantero, no implica estrictamente la comprobación de que el fenómeno específicamente humano repercuta, modifique e interese directa y positivamente a la humanidad. No es una proposición apodíctica ni mucho menos un mensaje subliminal, sino un llamado de atención auto-reflexivo y responsable acerca de los modos de concepción, producción y recepción de danza con el objetivo de terminar “con las jerarquías y poner fin a la dictadura de la mirada” (Galhós, 2009: 152) alimentando egos desproporcionados y públicos complacientes. La danza se aleja así de la reproducción infinita de modelos y cánones estéticos que históricamente la definieron, para generar una nueva síntesis, en sintonía y continuidad con las rupturas promovidas a mediados del siglo pasado, donde se nuclearon y problematizaron experimentaciones en torno al rechazo de categorizaciones y limitaciones disciplinares, convenciones estéticas, formatos preestablecidos y metodologías prescriptivas como un modo fenoménico de acceder a la conciencia propia de sí en el máximo sentido de su espesor corporal, donde “el otro” es potencia y expresión constituyente de su mundo. Galhós lo expresa de la siguiente manera:

“En este patrimonio recuperado de saber inscrito, la danza deja de centrarse sobre sí misma para despedazar sus formas identificables y reinventarse y en ese sentido (sólo en ese sentido) desenfoca la mirada del interior para girar hacia lo que es exterior: la realidad y el público. Lo Otro. En esa implicación con lo real hay claramente una recuperación de la dimensión poética del arte y un renovado deseo de comunicación”.

(Galhós, 2009: 171)

En efecto, la concepción de la alteridad no parece formar parte de un programa regulador, diferenciado del entorno en que las prácticas aparecen, sino que, por el contrario, se da como producción e interacción intersubjetiva junto a los materiales y dispositivos interpersonales utilizados. Acción, afección, suceso, acontecimiento son nociones que acompañan a estos proyectos desde una mirada que implica al “otro” como un organismo “vivo”, biológico y cultural con el fin de proponer modos de relación que permitan generar otras maneras de “estar en común”, nuevas conversaciones o como prefiere Reinaldo Ladagga, otras formas de habitar y participar de una “ecología cultural” (Ladagga, 2006:94)

¿Qué cosas sentir, creer y pensar frente a la afección indescifrable de los cuerpos que, constituyéndose en escena no parecen diferenciarse en nada de mí? ¿Cómo acceder a la movilización afectiva que proponen los cuerpos si no detectamos en ellos ningún signo disciplinar conocido, que permita algún tipo de aproximación empática o prevenga acerca de qué cosas sentir y comprender? Inmersos prácticamente en una misma condición, la invitación se dirige a participar de manera conjunta de procesos de aprendizaje colectivo con la intención de observar la tradición (del arte en general y de la danza en particular) y de restaurar, reafirmar y re-significar “el hecho vivo” que nos nuclea como una forma política y filosófica de revisar nuestros modos de vida, nuestra sociedad y los sistemas en los que estamos involucrados. Como sostiene Canclini, se trata de “experiencias epistemológicas que renuevan las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprendible o lo sorprendente” (Canclini; 2010: 47)

Es acerca de estos modos de relación social propuestos en algunos proyectos de *performances* de danza contemporánea en donde quiero detenerme, describiendo y analizando los aspectos inscriptos en lo que podríamos denominar su *plataforma epistemológica* tomando como referencia una metodología de composición que cobra importancia y difusión en nuestro país conocida como “Composición en Tiempo Real”. Elijo un método de entrenamiento, una práctica de improvisación situada en el interior mismo del taller de danza (antes que una presentación a público de lo que a menudo se conoce como *Work in progress*) para establecer una observación profunda de los modos de transmisión pedagógica y de las concepciones éticas, estéticas y epistémicas que plantean los discursos en que las prácticas se consolidan, como una forma de referenciar también los problemas didácticos que atraviesan, marcan y definen a la danza, ubicándola como una de las disciplinas artísticas más conservadora, dependiente y controladora en tal sentido.

Para el marco conceptual recorro a los aportes de la crítica y estética del arte, particularmente a los lineamientos propuestos por los argentinos Canclini y Ladagga en sus últimos trabajos y a la Fenomenología que nos sitúa en un mundo de percepciones y experiencias que las prácticas privilegian. También creo importante analizar las declaraciones de diversos coreógrafos que se ubican en la tendencia de la *performances* de

la danza contemporánea como una fuente ineludible de producción de conocimiento sobre las mismas.

### **-La descripción fenomenológica y la concepción de *cuerpo***

Los nuevos formatos escénicos que surgen en el interior de la danza contemporánea a mediados de los años noventa del siglo pasado y que deliberadamente escapan a toda clasificación categorial o disciplinar en busca de una expresión libre y singular para la danza<sup>1</sup>, podrían reunirse simplemente bajo la designación de “prácticas”. Las prácticas reinventadas y re-actuadas que nos ocupan, trascienden los lenguajes que referencian (a pesar de su alto grado de eclecticismo) con el objetivo de despertar, asumir y transitar lo que el bailarín esloveno Konjar denominó la “necesidad de saber”. En esta necesidad de conocimiento se acentúa la idea de que el espacio y el contenido, la forma y la sustancia, son partes de un proceso abierto e inacabado donde lo vital y el pensamiento, lo físico y lo mental, lo fisiológico y las emociones, el sentido y el sentimiento exploran la estructura y funcionalidad del cuerpo con la finalidad de producir cesuras en las matrices estéticas y despertar preguntas sobre la propia práctica. Como dice Canclini: “Los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse” (Ídem).

La práctica es principalmente, el lugar de la experiencia donde la vivencia del cuerpo cobra una dimensión consciente como posibilidad de conocimiento y como alteridad. El cuerpo es así *conciencia encarnada*, indivisible y abierta al mundo de la percepción. Es un traductor, un posibilitador, un mediador, un iniciador, un sistema de producción, un sistema de devolución, un recipiente, un todo...

---

<sup>1</sup> André Lepecki aporta el documento que, en 2001 redactaran un grupo de artistas en Viena para la Unión Europea en carácter de Manifiesto, donde se enumeran un serie de etiquetas posibles, a modo de resistir una sola categoría que los enmarque. En el Manifiesto, firmado por Xavier Le Roy, La Ribot y Christophe Wavelet, entre otros, se advierte; “nuestras prácticas pueden denominarse:” *performance art*”, “arte vivo”, “*happenings*”, “eventos”, “arte del cuerpo”, “danza teatro contemporáneo”, “danza experimental”, “nueva danza”, “*performanece* multimedia”, “*site specific*”, “instalación corporal”, “teatro físico”, “laboratorio”, “danza conceptual”, “independiente”, “danza/*performance* poscolonial”, “danza de calle”, “danza urbana”, “teatro danza”, “*performance danza*”, por mencionar tan sólo algunos ejemplos...(Lepcki; 2006: 117)

Para la especialista en la fenomenología merleau-pontyana, Ariela Battán Horestein, cinco aspectos constituyen los rasgos distintivos de la Fenomenología de la Corporeidad los que resultan clarificadores y pertinentes en el contexto epistemológico del método. Ellos son: 1) la experiencia perceptiva del cuerpo humano “es única, subjetiva e irrevocable y multiforme; aunque intersubjetivamente contrastable”; 2) la conciencia *engagé* o conciencia comprometida se opone a la noción de conciencia como entidad transparente, distinta y desencarnada; 3) la *conciencia encarnada* (no separada del cuerpo) deviene la unidad mínima de análisis fenomenológico; 4) las nociones de intencionalidad, cuerpo vivido, cuerpo fenomenal, conciencia encarnada resultan fundamentales para justificar el núcleo central de la fenomenología de la corporeidad: “el cuerpo es potencia expresiva e intencional” y 5) la fenomenología del cuerpo permite la descripción de un saber pre-tético, anterior al conocimiento científico y al pensamiento objetivo<sup>2</sup>. El punto de partida del método concibe precisamente la disposición del cuerpo como pura condición de posibilidad. No se conoce ni se define un plan de acción, sin embargo se exige absoluta disposición y escucha. No se bucea introspectivamente para manipular una emoción o un recuerdo dado que el tiempo “real” en el que opera el método trabaja la tensión y la atención entre el espectador y el ejecutante, desde la plena conciencia del estar “aquí y ahora”. Para Joao Fiadeiro<sup>3</sup>:

“El objetivo central del método de Composición en Tiempo Real es colocar al ejecutante en posición de mediador y facilitador de los acontecimientos, inhibiendo la tentación de imponer su voluntad o su capacidad de manipular. El único *acto creativo*

<sup>2</sup> Battán Horestein (2012: 18 y 19)

<sup>3</sup> JOÃO FIADEIRO pertenece a la generación de coreógrafos que emergió a fines de la década del ochenta dentro del movimiento conocido como Nueva Danza Portuguesa, originado por el mismo impulso que dio lugar, primero a la danza “pos-moderna” americana y a los movimientos de la Nueva Danza francesa y belga posteriormente. En 2008, interesado por la experimentación y el trabajo de laboratorio y luego de una exitosa carrera como bailarín y coreógrafo, suspendió su actividad como coreógrafo y autor desviando su foco de interés hacia iniciativas donde el proceso (en oposición al producto) pasa a ser el objeto central, condicionando así su actividad y la programación desarrollada en el Atelier Real, estructura de la que es él el director artístico. El método de Composición en Tiempo Real, desarrollado inicialmente para apoyar la escritura coreográfica y dramática de sus trabajos, se afirma como instrumento y plataforma teórico-práctica para pensar la decisión, la representación y la colaboración tanto en el arte como en la vida. Esta investigación sucede en colaboración con las más diversas disciplinas (como la economía, la neurobiología o las ciencias de los sistemas complejos) y lo ha llevado a orientar *workshops* en programas de maestrías y doctorados tanto en escuelas portuguesas como en el extranjero.

que tendrá lugar, se resume en la maestría con que los materiales con los que se trabaje generen tensión, equilibrio y potencial, dejando que las cosas y lo que tenga que suceder, suceda porque sí”<sup>4</sup>

El acto creativo se basa en el presupuesto de que la mejor herramienta que se le puede entregar al intérprete es la de “no hacer nada”, aceptar el vacío y no controlar. Mantenerse invisible y ambiguo al máximo de lo posible ya que “la parte más peligrosa de este trabajo es cuando te vuelves consciente de que representas”<sup>5</sup>. En la misma concepción de la experiencia que sienta las bases de la Fenomenología de la Corporeidad, colocando al cuerpo propio como un acto de comunicación y comunión, la experiencia del cuerpo propio guarda un carácter enigmático “no se da nunca a la conciencia porque no es su objeto, sino más bien el sustrato que hace posible su manifestación” (Battán, 2012: 16) y este carácter enigmático que “atañe también al mundo” (ídem) coloca al espectador como único responsable del sentido ya que lo que compartimos intersubjetivamente, es el mismo flujo de vida y realidad que nos proyecta y nos reúne.

A los fines de ilustrar el enfoque fenomenológico que la práctica elige y privilegia, creo conveniente transcribir los tres momentos claves que ponen a rodar el método y que Fiadeiro los describe de manera clara y concisa en lo que él llama, el “Sistema Operativo”. El coreógrafo explica<sup>6</sup>:

---

<sup>4</sup> Los datos que a continuación se consignan sobre el método que nos ocupa, han sido extraídos de la página web del artista. Disponible en <http://joafiadeirobiografia.blogspot.com.ar/>. La traducción al español tanto en el caso del portugués como del francés son mías.

<sup>5</sup> El método Composición en Tiempo Real ha sido desarrollado y sistematizado por João Fiadeiro desde 1995. En un primer momento, el método se encuadró en la necesidad de crear un sistema de composición donde sus propios colaboradores pudiesen participar del sistema creativo. En un segundo momento, se consolidó como instrumento para explorar modalidades de escritura dramática en el área de la danza, siendo también estudiado, desarrollado y utilizado por diversos artistas e investigadores. Desde el año 2005, el método de Composición en Tiempo Real se afirma en el territorio de la investigación prolongando la esfera de interés y aplicabilidad por fuera de las fronteras de la danza y del arte.

<sup>6</sup> Considero la información vertida en el “Sistema Operativo” de suma importancia por lo que elijo transcribir y traducir el texto respetando las marcas dadas por el autor. El uso de la cursiva cumple con resaltar esa función.

*La base del sistema operativo de este método, a donde se vuelve siempre, es extremadamente simple: se hace un cuadrado en el piso con una cinta de papel. Se “conviene” así que hay un “afuera” y un “adentro”. Todos los participantes se ubican siempre, para comenzar del lado “de afuera” mirando el lado “de adentro”. El espacio interior funciona como un espacio-potencia que, con el tiempo absorberá el espacio exterior (y viceversa) anulando cualquier distinción entre los dos. Cuando eso sucede, cuando quien está afuera se siente adentro y al revés, cuando quien está adentro se siente afuera, el método cumple su objetivo.*

*En este primer momento, el espacio permanece “abierto” hasta que alguien toma la decisión de actuar sobre él, dando inicio al juego. La decisión de actuar tiene que ser absolutamente voluntaria, sólo así se puede asumir la responsabilidad de los gestos realizados. Hacerse responsable por aquello que se hace es condición sine qua non para el éxito de este trabajo. No sólo para reducir las posibilidades de malos entendidos o impedir la manipulación de los datos, sino para que, el feedback, instrumento central para la incorporación de los conceptos, sea eficaz.*

*La primera acción reduce las posibilidades, encuadra lo posible y obliga a los otros participantes a “soltar” otras hipótesis de relación que, mientras tanto, se desarrollarán en sus mentes en forma de pequeños “hologramas”. Este saber “soltar” es otra de las actividades centrales en este proceso y condición necesaria para el desarrollo sucesivo de la práctica del método. Una segunda persona, siguiendo los principios y las reglas del método, actúa enseguida interfiriendo con la primera imagen y obligando, cada vez, a que todos se posicionen ante el nuevo encuadre propuesto. Esta segunda acción “re-escibe” mientras tanto, la acción precedente, en una lógica que se mantendrá constante durante la práctica promoviendo así una percepción circular y no lineal del tiempo. Cuando, ante la nueva situación la tercera persona avanza e interfiere con el espacio, se establece un “padrón” que hace emerger una “topología” del lugar que, aunque todavía frágil o tenue, puede ser compartida por el grupo. Cuanto más cedo a participar de este lugar común, más de prisa se establece una idea de comunidad, uno de los objetivos de este trabajo. Resumiendo: la primera acción funciona como un “evento”, la segunda propone una dirección y la tercera confirma esa dirección. Son los primeros pasos para establecer las “condiciones iniciales” de este sistema. Ganar una sensibilidad colectiva a esas*



*condiciones iniciales, en un proceso auto-organizado y donde no existe ningún líder, ninguna guía es el desafío de esta práctica y la única forma de establecer una “línea de pensamiento” simultáneamente abierta y estable. Para eso es importante no confundir “dirección” con “significado”. Aunque ambos términos impliquen la palabra “sentido”, en este trabajo la única cosa que importa definir es la “dirección” que una acción lleva. La única cosa que importa es la coherencia de la estructura y no la coherencia de su contenido. Exactamente, para que el “significado” se pueda mantener en potencia y ser dejado al “otro”, al que está del lado de “allá”, a la carga de proyectarse en aquello que ve.*

El “Sistema Operativo” no es un método prescriptivo que sienta las bases de un modo particular de estética, sino una serie de instrucciones para accionar en la configuración de un espacio no estratificado. En ese espacio delimitado en términos éticos antes que jerárquico, se acepta la responsabilidad del juego ficcional en una misma condición temporal. El “tiempo real” no es un tiempo que se perciba de manera lineal y progresiva sino un tiempo circular que opera en la espera, la atención y la tensión de los cuerpos porque, como dice Fiadeiro “mi credibilidad me la confiere tu presencia”. Es así como el espectador tiene un rango de participación que excede a aquel del espectador “ideal” de la “obra abierta” del que nos hablara Eco, junto al horizonte de expectativas cultural e intelectual en el que se configuraba. En la Composición en Tiempo Real, el espectador participa de todos los movimientos y transferencias puesto que: “el gesto habita el cuerpo, lo metamorfosea y lo transforma en potencia expresiva que entabla una relación con el otro como comunicación” (Battán, 2012: 14) bajo el presupuesto de que “yo sé que tu sabes que yo sé” y es ese el único acompañamiento cómplice en que se establece la ficción inmersa en su propio espacio-tiempo de constitución. Se comparte un territorio, se comparte una experiencia, se crea y posibilita un nuevo modo de reunión que exige una responsabilidad abrumadora. Y este posicionamiento ético y político no resulta de un cálculo intelectual, de guiños espectaculares o de estrategias manipuladoras sobre el control y la participación del otro. Es un momento de coincidencia, de generosidad y de confianza para explorar, aceptar y trasgredir los límites desde una misma condición de humanidad.

## **-La Composición en Tiempo Real en el contexto de una estética de la emergencia**

Al decir de Reinaldo Ladagga, las prácticas artísticas que participan del arte emergente se diferencian de la cultura del arte moderno e incluso del posmoderno, no sólo en el aspecto estético sino, por sobre todo en el epistemológico. Dice Ladagga: "...una cultura de las artes se organiza en torno a objetos o performances que aspiran a una movilización de la afectividad" (2010: 38) en tanto que la manifestación del fenómeno mantiene una distancia absoluta, una separación y distinción entre los productores y receptores (portadores de un saber previo), de la situación en que el objeto o el acto aparece. Aún en las performances de los años '60 que se declaraban abiertamente contra la autoridad de la obra de arte y de la categoría de autor, el cuerpo del artista mediaba y facilitaba la presentación crítica y autocrítica de un pensamiento "otro" sobre la realidad de los valores y los funcionamientos de las instituciones y las disciplinas, en los diferentes espacios en que se organiza la sociedad. A los proyectos enmarcados en una estética de la emergencia, por el contrario, la figura que sobresale es la del vínculo de la práctica artística, donde se reduce sin anularla, la separación y distinción estricta de los agentes en pos de participar de pequeñas o vastas "ecologías culturales". Se pierde entonces con la presuposición de que "una práctica sólo puede desplegarse a partir de una demarcación disciplinaria" (2010: 263).

En efecto, lo primero que llama la atención en el taller de danza, cuando comienza el horario de trabajo que va a dar lugar a la Composición en Tiempo Real, es la disposición energética de los participantes. Un grupo reducido de personas, vestidos y calzados cómodamente, que recurren a objetos y elementos allí presentes para apoyar su expresión se disponen tan sencillamente a participar como si se tratara de una tarea cotidiana. No hay música que acompañe la creación de una atmósfera especial y distinta para facilitar el trabajo. Tampoco los cuerpos "se preparan" para ingresar a algún registro técnico o emocional del movimiento. Los participantes conversan de manera relajada y silenciosa porque el espacio cerrado y abierto invita a preservar la atención sobre lo que "está por pasar" dado la naturaleza extraña del momento que opera de manera subjetiva.

Esta descripción, sumada a los ejemplos ya mencionados, puede contribuir a la comprensión del método en el marco de una estética de la emergencia. Intentando una breve sistematización de los presupuestos presentes en una estética de la emergencia, que es

a viva luz una estética de laboratorio, encontramos (siguiendo a Ladagga) que los artistas buscan:

-Exponer a sus públicos el registro y documentación de los materiales utilizados, el proceso de composición y las causales de su manifestación como evento o como obra.

-Intervenir sus explicitaciones de manera análoga a los valores éticos y creencias en que se desarrollan las sociedades de que forman parte (por ejemplo el valor y transparencia que cobra el concepto de democracia).

-Desplegar nuevas formas de comunicación particulares a los fines de someter a juicio y evaluación las asunciones propias.

-Componer totalidades móviles (en vez de eventos y obras acabados y aislados) y débilmente integradas, exponiendo la imperfección o incompletud de sus terminaciones en el contexto mismo en que aparecen.

-Favorecer la presentación de objetos del pasado acompañados de sus planes inacabados, de manera continua y menos distanciada.

-Practicar diseños de organizaciones (intervenir y reformular las instituciones)

-Explorar formas de autoría compleja (abierto a formas temporarias de asociación con otros y consigo mismos)

-Construir formas inesperadas de solidaridad para compartir y explorar mundos en conjunto.

-Indagar y reflexionar sobre otras formas de asociación de imágenes y producción de simulaciones entre los hombres.

-Evitar lo sublime (la tensión dramática de los extremos, puntos de crisis, trascendencias, etc.)

-Exponer desequilibrios y oscuridades parciales y locales pero no fracturas de base. Mostrar un mundo pos-dramático.

Interesado en esta cosmovisión del mundo y del arte, Fiadeiro habla de los límites que considera necesarios para ejercer el pleno derecho a la libertad. Dice:

“Yo creo espacios muy precisos, muy fuertes. Creo límites casi imposibles de trasgredir donde luego pueden darse revelaciones extraordinarias (...) cuando el intérprete es capaz de encontrar en esos límites prácticamente cerrados una pequeña fisura, su propio espacio, una pequeña puerta que solo él es capaz, con su inteligencia, su sensibilidad y su intuición de ver es cuando se produce el gesto creativo que existe en este trabajo. Todo el resto no es creación. El resto es un trabajo de hormiga...es una construcción de caminos...”<sup>7</sup>

El método de Composición en Tiempo Real exige así un desprendimiento de concepciones y prejuicios estéticos. Un modo particular de exponer el trabajo del bailarín donde las marcas de su lenguaje no revisten el interés principal de su expresión. Tampoco su eficacia como artista en la mediación de objetos trascendentales y comunicaciones universales. Como dice Jérôme Bel, “la danza no es en absoluto un lenguaje internacional (...) hay muchos problemas de interpretación, en cuanto a la producción de sentido, en la transmisión de ese lenguaje” (Bel; 2010: 55). Esta declaración se suma a otra igualmente controvertida, como síntesis de un posicionamiento ético y un compromiso social, la de que “el arte no es un lugar confortable” (Ídem).

---

<sup>7</sup> Entrevista con Annie Suquet, Centro Nacional de la Danza, París- Francia. Octubre 2004. Disponible en <http://joaofiadeirobiografia.blogspot.com.ar/>

## **A modo de conclusión**

Retomando con las primeras apreciaciones vertidas en este trabajo para ilustrar y analizar de manera crítica, las complejas modificaciones sufridas en el ámbito de las *performances* de danza contemporánea de este siglo, con el propósito de problematizar concepciones éticas, estéticas y epistémicas arraigadas en el ámbito socio-cultural y con ánimos de restaurar la pregunta antropológica en lo que concierne a la afección de los cuerpos, del “hecho vivo” y de los modos de reunión que sugieren, frente a la incomodidad de lo desconocido; advierto que tendemos a confundir un posicionamiento ético y político del arte con apreciaciones que, por su extrañeza en lo que a danza se refiere, nos resultan extremadamente intelectuales. Es aquí donde parece que la práctica se deshumanizara y perdiera su valor intrínseco. Y es que la costumbre de establecer parámetros a base de ejercer juicios estéticos modelados por una concepción generalizada del arte y, en particular de la danza, obstaculiza el acompañamiento de los profundos movimientos de cambios que se producen en la base misma de los programas (como es el aspecto pedagógico) y en lo medular de sus interpretaciones (como aquella ya en desuso que establecía la pregunta acerca de qué es lo que rige que algo sea danza).

El método de Composición en Tiempo Real nos coloca como espectadores de cuerpos que, rápidamente, bajo el parámetro del juicio estético consideraríamos “desafectados”. Cuerpos que no demuestran, necesariamente, la pertenencia a un campo disciplinar, no exponen competencias específicas relacionadas a un lenguaje, no construyen ilusionismos sin embargo crean ficción, no expresan emocionalidad ni desean conmover, aleccionar, provocar o desactivar alguna prefiguración previa sobre ellos mismos. Son cuerpos investidos del poder que les confiere el momento, que busca “percibir aquello que necesita ser percibido”, con el privilegio de reconsiderar los valores irreductibles de la humanidad como la democracia, la libertad, la igualdad, la generosidad y el respeto. Son “unidades de sensación” como las llamó Claudia Gahlós, entidades a la vez autónomas y transitorias que no sólo se alejan de modelos preconcebidos, sino que rechazan toda posibilidad de convertirse en uno de ellos.

En la plataforma epistemológica del Método de Composición en Tiempo Real se establecen los modos operativos que de manera práctica posibilitan una acción y ésta, a su vez, una

situación en la conformación de micro y macro-estructuras que dan lugar al evento que está siendo creado. Además se acentúan los aspectos a tener en cuenta en torno a los vínculos y los modos de relación. No hay en ella una sola instrucción estética o modélica. El objetivo está puesto en bucear dentro de las posibilidades de generar un mundo con tanta riqueza, diversidad y complejidad como el que habitamos porque, como dice Fiadeiro “en la convergencia de energías, de elementos...en aquel preciso momento en que sabemos que *ésta es la cosa*” el eje permite la revelación de lo desconocido “un segundo más tarde es demasiado tarde; un segundo antes en aún temprano”.

Para terminar, considero que lo más importante del método radica en las declaraciones que acompañan el proceso de aprendizaje donde el bailarín recibe de manera transparente las posturas ideológicas, éticas y políticas que acompañan la comunicación oral del docente. Más aún, el método de Composición en Tiempo Real no puede transmitirse ni entenderse si no es a través de ellas. Esto permite reflexionar sobre los procesos pedagógicos de la danza, mayormente orientados a la adquisición de una habilidad física y a la excelencia de su reproducción técnica, desvinculándolos de manera objetiva, del orden de la vida.

Dado que todo proyecto educativo es un producto cultural que proporciona una mirada sobre el mundo del que forma parte, inmerso en la práctica de lo real, cabe la pregunta: ¿por qué la danza debería permanecer ajena a esta revisión?

## Referencias bibliográfica

1. Battán Horestein, Ariela (2012), “De la fenomenología de la corporeidad a una epistemología del sujeto encarnado” en *Diálogos* N° 92| pp. 9-22. Puerto Rico, Revista del Departamento de Filosofía, Universidad de Puerto Rico.
2. Bel, Jérôme (2010), “Entrevista” y “Conferencia” trad. Magalí del Hoyo en *Segundas Jornadas de investigación en danza 2008. Performances: nuevas estrategias de acción*, Bs. As. IUNA Movimiento. PP 49-68
3. Canclini, Néstor (2010), *La sociedad sin relato*, Uruguay, Katz editores.
4. Galhós, Claudia (2009), “Unidades de sensación” trad. Juan Fernández Lera en *Arquitecturas de la mirada*, España, Centro Coreográfico Galego, Universidad de Alcalá. PP 143-185.
5. Ladagga, Reinaldo (2006), *Estética de la emergencia*, Bs. As. Adriana Hidalgo, 2da edición.
6. Ladagga, Reinaldo (2010), *Estética de laboratorio*, Bs. As. Adriana Hidalgo.
7. Lepecki, André (2006), *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* trad. Juan Fernández Lera, España, Centro Coreográfico Galego, Universidad de Alcalá.