



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES

DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

TESIS DOCTORAL

PARA UNA (POSIBLE) ONTOLOGÍA *POLÍTICA* DE LA DANZA

Por

ALÍCIA RODRÍGUEZ CAMPI

Dirigida por:

Begonya Saez Tajafuerce

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Co-dirigida por:

Muriel Plana

Université de Toulouse 2 Jean Jaurès (UT2J)

Marzo de 2021

AGRADECIMIENTOS

A mis directoras Begonya Saez Tajafuerce y Muriel Plana. Por su paciencia, generosidad, predisposición, motivación, gran inspiración y capacidad crítica. Sin su ayuda ni su supervisión este trabajo no sería el mismo. A Begonya Saez por su confianza, por su curiosidad filosófica y agudeza conceptual, por compartir el estímulo de su inquietud filosófica y su exigencia crítica, por su sensibilidad y firmeza, por su apoyo académico, personal y emocional. A Muriel Plana por su gran paciencia, por su entrega y resolución, por su generosidad y por compartir sus conocimientos en artes escénicas desde un inquieto espíritu filosófico, por sus estimulantes y críticas aportaciones.

A Anne Pellus por su ayuda y contribución, por su generosidad, por compartir sus impresiones y por sus relevantes sugerencias bibliográficas en danza de gran valor en el curso de esta investigación.

Al Laboratorio LLACREATIS de la Université Toulouse Jean Jaurès por acogerme en sus instalaciones durante los cuatro meses de mi estancia internacional, por facilitar mi estancia y por facilitarme el acceso a una gran cantidad de recursos, sin ellos este trabajo de investigación no hubiera sido el mismo.

Al Departamento de Filosofía de la UAB. A David Casacuberta por compartir sus impresiones desde su reflexividad, entusiasmo y abertura a nuevos desafíos. A Jesús Reyes por su receptividad y propuesta entorno a la idea de logos. A Jordi Riba por su predisposición y aportación en los seminarios entorno a lo político y el acontecimiento.

A Andrés Corchero por su colaboración y gran predisposición, por compartir su experiencia y su vivencia de forma tan generosa, por su sensibilidad y reflexividad, por las conversaciones llenas de reflexión crítica, humildad y curiosidad.

A mis amigos y compañeros de danza que forman parte de algún modo de esta investigación y con los que he podido compartir y discutir algunas de las inquietudes subyacentes durante este tiempo.

A mi amigo y compañero de máster y doctorado Jesús Molongwa Bayibi Bayibi por su estímulo intelectual y por su confianza. A Alex Mesa, por insuflar siempre esperanza y por su aporte siempre crítico y humorístico. Y a mis compañeros de doctorado por sus aportaciones en los seminarios y en las conversaciones posteriores a éstos.

A mi familia por su comprensión, paciencia y apoyo incondicional. A mi madre Isabel por su ayuda, por su apoyo y ánimos incondicionalmente infundidos, por su confianza, optimismo y vitalidad en los momentos más difíciles. Y a mi padre Jaime por su ayuda y sostén, su confianza, gran paciencia y generosidad, por motivar siempre en mi la búsqueda de respuestas a todas mis preguntas.

A Vicente por compartir su experiencia en momentos difíciles, por su comprensión, por su paciencia serena, por su ayuda y soporte.

A mis amigos que me han apoyado bajo todas las circunstancias durante todos estos años.

ABSTRACT

Esta investigación parte de la pregunta si es posible una ontología *política* de la danza y en qué términos puede ser posible. A raíz de este cuestionamiento, se describe su posible sentido ontológico, la especificidad ontológica de la danza y su potencialidad política. Para ello se presenta una lectura de la idea de lo político a partir de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe como suspensión de sentido, se describe la especificidad del pensamiento *en* movimiento a través de la noción de *kinetic bodily logos* de Maxine Sheets-Johnstone que se interpreta en clave ontológica, y a través de la idea de presencia y del “venir a la presencia”, se plantea la vulnerabilidad como acontecimiento y como condición de posibilidad de lo político.

This research departs from the question of if it is possible to contemplate a *political* ontology of dance and in which terms it could be possible. From this question, its possible ontological sense, its ontological specificity and its political potentiality are described. For this, the idea of the political through Jean-Luc Nancy and Philippe Lacoue-Labarthe is read as a suspension of sense, the specificity of thought *in* movement is described through the notion of *kinetic bodily logos* by Maxine Sheets-Johnstone, which is interpreted in an ontological key, and, through the idea of presence and “coming to presence”, vulnerability is considered as event and as a condition of the possibility of the political.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	p. 10
I. HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y CONTEXTO DISCURSIVO	p. 14
1. Objetivo e hipótesis. Una ontología <i>política</i> , una ontología <i>política</i> de la danza	p. 14
2. Problemas y desafíos. Lo político y la danza contemporánea	p. 16
2.1. Problemas y desafíos conceptuales	p. 16
2.2. Problemas y desafíos metodológicos	p. 18
3. Marco teórico y metodología	p. 27
3.1. Filosofía de la danza, filosofía <i>en</i> danza	p. 27
3.2. Ontología, fenomenología y otras consideraciones	p. 36
4. Contexto discursivo. Antecedentes y discusión	p. 38
4.1. Lo político	p. 39
4.2. Danza política, danza <i>política</i>	p. 46
4.3. <i>¿Retour du politique?</i>	p. 53
4.4. Cuerpo, movimiento, <i>kinetic bodily logos</i>	p. 55
4.5. Pensamiento <i>en</i> movimiento (<i>kinetic bodily logos</i>)	p. 64
4.6. Pensamiento <i>en</i> movimiento. Sentido.	p. 68
4.7. Presencia, re-presentación, <i>absens</i>	p. 75
4.8. Presencia escénica	p. 79
4.9. Vulnerabilidad	p. 83
4.10. <i>Making, Performing, Attending</i>	p. 86
5. Consideraciones bibliográficas	p. 87

II. ELABORACIÓN CONCEPTUAL: INTER- Y TRANSCONCEPTUALIDAD	p. 88
1. Ontología fenomenológica	p. 88
1.1. Ontología. Problema y fundamentación	p. 89
1.1.1. Sentido ontológico en la filosofía	p. 89
1.1.2. Ontología de la danza. Sentido ontológico en la danza	p. 102
1.2. Fenomenología ontológica, ontología fenomenológica	p. 110
2. Danza <i>contemporánea</i> y <i>dance performance</i>	p. 112
2.1. Especificidad de la danza	p. 113
2.1.1. Danza. Denominación y definición: conflictos y propuestas	p. 113
2.1.2. Cuerpo, movimiento y <i>kinetic bodily logos</i>	p. 121
2.1.2.1. Cuerpo	p. 124
2.1.2.2. Movimiento	p. 129
2.1.2.3. <i>Kinetic bodily logos</i>	p. 140
2.1.2.4. Conflictos terminológicos: sentido coreográfico, expresión, musicalidad	p. 146
2.2. Danza contemporánea. La “contemporaneidad” de la danza	p. 152
2.3. <i>Dance performance</i> . La “performatividad” de la danza	p. 165
2.3.1. La performatividad	p. 166
2.3.2. Performance	p. 175
2.3.3. La <i>performatividad</i> de la <i>performance</i> en las <i>performing arts</i>	p. 177
2.3.4. <i>Dance performance</i> . La performatividad en danza.	p. 180
2.3.5. Aclaraciones terminológicas	p. 191
3. <i>Kinetic bodily logos</i>	p. 201

3.1. <i>bodily logos</i>	p. 201
3.1.1. <i>Original “pre-verbal” bodily logos. H. H. Price</i>	p. 202
<i>“recognition”</i>	
3.1.2. <i>Corporeal concepts</i>	p. 205
3.1.3. <i>(kinetic) bodily logos</i>	p. 207
3.2. Desambiguaciones	p. 208
3.2.1. ¿“Pensamiento no-lingüístico”?	p. 208
3.2.2. ¿“Pensamiento no-discursivo”?	p. 213
3.3. λόγος	p. 219
3.3.1. Origen y sentido arcaico. Heráclito	p. 221
3.3.2. El <i>logos</i> ontológico. El <i>logos</i> heraclitano en Heidegger	p. 223
3.3.3. El <i>logos</i> fenomenológico. Merleau-Ponty	p. 226
3.3.4. El sentido ontológico-fenomenológico del <i>kbl</i>	p. 235
3.3.4.1. El “ <i>logos</i> ” del <i>kbl</i>	p. 235
3.3.4.2. El “ <i>bodily</i> ” del <i>kbl</i>	p. 236
3.3.4.3. El “ <i>kinetic</i> ” del <i>kbl</i>	p. 237
3.3.5. <i>kbl</i> para una posible ontología política de la danza	p. 246
 III. CONCLUSIONES	 p. 250
1. ¿Ontología <i>política</i> de la danza?	p. 250
2. La vulnerabilidad como acontecimiento	p. 254
 IV. CONCLUSIONS	 p. 263
1. <i>Political</i> ontology of dance?	p. 263
2. Vulnerability as event	p. 266

V. BIBLIOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	p. 274
1. Bibliografía citada	p. 274
2. Bibliografía consultada	p. 289
3. Videografía	p. 301

«La aventura filosófica es una apuesta a favor del riesgo y la vulnerabilidad». (Innerarty, 2011 [1995], p.29)¹.

¹ Innerarty, Daniel (2011 [1995]). *La filosofía como una de las bellas artes*. Barcelona: Ariel.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de la pregunta por una posible ontología política de la danza. La pregunta exige una definición del sentido ontológico de lo político y una revisión de la especificidad ontológica de la danza, así como su sentido en la contemporaneidad.

El título de esta tesis refleja no solo el objeto de estudio que la ocupa, sino también los desafíos que dicho objeto conlleva. De ahí que la investigación se presente a modo de prolegómenos para una posible ontología *política* de la danza. El “para” indica el estatuto de la tesis: se trata de un estudio previo y necesario para poder llegar a plantear la posibilidad de dicha ontología política. Para plantear la posibilidad política de la danza, se estudia la especificidad ontológica de la misma y la importancia de su sentido performativo en la contemporaneidad de la danza o la “danza contemporánea”. La cursiva de lo político indica su sentido ontológico, diferenciándose de otras concepciones políticas tal como se expondrá en la parte I. Y el “(posible)” apunta al carácter de estudio de lo político desde su propia condición de posibilidad.

La investigación atiende a un cuestionamiento transdisciplinar². La cuestión de lo político parte de un planteamiento dialógico entre el pensamiento filosófico y la experiencia de la

² Se usa el término “transdisciplinar” en lugar de “interdisciplinar” como ya señalan sus prefijos por lo que conlleva su connotación: mientras “inter” hace mención a la relación “entre” disciplinas y enfatiza una cooperación disciplinar que no presupone ni procura absorción ni integración; “trans” como “a través de” manifiesta el atravesar los límites disciplinarios y conduce a un enfoque más holístico del conocimiento. Según Basarab Nicolescu, la “interdisciplinariedad” se refiere a la transferencia de métodos de una disciplina a otra y aunque se desbordan de algún modo disciplinas su finalidad queda siempre inscrita en la investigación disciplinar. No obstante, la “transdisciplinariedad” concierne como indica su prefijo latín a «ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au delà de toute discipline» y por tanto, su finalidad es la comprensión «du monde présent, dont un des impératifs est l’unité de la connaissance» (Nicolescu, 2011, p.96). Tal como afirma Nicolescu, la transdisciplinariedad se interesa por la dinámica engendrada [*dynamique engendrée*] dada por la acción de diversos niveles de la Realidad [*Réalité*] al mismo tiempo aunque dicho descubrimiento dinámico pase asimismo por el conocimiento disciplinar (Nicolescu, 2011, p.97). Según Nicolescu, Jean Piaget acuñó el término por primera vez (1972) y describía la transdisciplinariedad como la futura superación de la etapa de relaciones interdisciplinarias, «une étape supérieure (...) qui ne se contenterait pas d’atteindre des interactions ou réciprocitys entre recherches spécialisées, mais situerait ces liaisons à l’intérieur d’un système total sans frontières stables entre les disciplines» (Piaget, 1974 [1972], p.170). Nicolescu, Basarab (2011). De l’interdisciplinarité à la transdisciplinarité : fondation méthodologique du dialogue entre les sciences humaines et les sciences exactes. *NPSS* 7 (1), 89-103. Recuperado de

danza. Este planteamiento filosófico y dancístico a la vez remite a una doble necesidad, artística y filosófica, que se manifiesta desde mi formación y experiencia en el mundo de la danza y desde mi formación e inquietud filosófica. Este diálogo o confrontación entre ambas disciplinas, a la vez desafío conceptual y metodológico, remite al deseo por expresar y aprehender la realidad a través del cuerpo *en* movimiento.

Dicho desafío transdisciplinar conlleva una dificultad metodológica que atraviesa la investigación de principio a fin y que consiste en que debe enunciarse y proponerse un marco teórico común o de encuentro, y aclararse los presupuestos y la terminología desde un lugar multidisciplinar³. Todo ello se expone en la primera parte donde se detalla la problemática de la que se parte, se enuncian las hipótesis principales, se propone un marco teórico y metodológico y se plantea la cuestión en un contexto discursivo. Debido a que esta investigación supone el desarrollo de un marco teórico de investigación propio y un amplio abanico de consideraciones multidisciplinarias, la primera parte da cuenta de un trabajo de creación conceptual que tiene por objeto dotarse de un marco metodológico transdisciplinar válido y de un contexto discursivo eficaz para exponer la cuestión. Ello explica su extensión.

Con el fin de otorgar especificidad a la pregunta por la relación de lo político con la danza se elabora la segunda parte de esta tesis, en el que se procura una desambiguación terminológica. El título de esta parte, “Elaboración conceptual: inter- y transconceptualidad”, se organiza entorno a tres ejes temáticos que cimientan la investigación: 1) el sentido de lo “ontológico”; 2) la danza y su “especificidad”, enfatizando su “contemporaneidad” y su

https://www.researchgate.net/publication/273011517_De_l%27interdisciplinarite_a_la_transdisciplinarite_fondation_methodologique_du_dialogue_entre_les_sciences_humaines_et_les_sciences_exactes (última consulta 01/09/20).

Piaget, Jean (1974 [1972]). L'Epistemologie des Relations Interdisciplinaires. *Internationales Jahrbuch für Interdisziplinäre Forschung* 1, 154-172. Recuperado de http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/jp72_epist_relat_interdis.pdf (última consulta 01/09/20).

³ Multidisciplinar subraya aquí el uso de más de una disciplina, no su relación disciplinar, su integración o absorción metodológica. El carácter multidisciplinar de esta investigación responde principalmente a la danza y la filosofía (ontología), pero éstas interpelan aquí a otros ámbitos como los estudios en artes escénicas, las ciencias cognitivas, las neurociencias, neurofenomenología y desde de la filosofía, a la fenomenología, la estética, la filosofía de la mente o la filosofía política.

“performatividad”; 3) la noción del “*kinetic bodily logos*” de Maxine Sheets-Johnstone de la que se parte para observar un “pensamiento corporal y cinético” como especificidad de la danza. Todo esto conduce a la pregunta por lo político que desde el contexto de una ontología relacional y corporal se presenta como el *momento de una suspensión de sentido*, en danza y en la contemporaneidad de la danza.

Todo ello va dirigido a clarificar una acepción de lo político que permita pensar las condiciones de posibilidad política de la danza y de su contemporaneidad, y a fomentar una revisión conceptual de los cimientos en los que se sustenta una posible ontología política, así como el sentido de danza, de lo contemporáneo y performativo, la noción del *kinetic bodily logos*, o el valor ontológico del mismo. Estas serán las claves mediante las cuales se abordará finalmente la pregunta por la posibilidad de una danza de lo político.

En las conclusiones, se vuelve a la pregunta por lo político en danza, para plantear su sentido a través de la noción de acontecimiento y vulnerabilidad ontológica, la vulnerabilidad como acontecimiento, partiendo del carácter de acontecimiento intrínseco en la noción misma de lo político.

Esta investigación encuentra un referente principal en mi tesis de maestría *Una ontología política de la dansa* (2015)⁴, donde a través del análisis y la revisión de varios conceptos se planteaba una ontología política de la misma. Se estructuraba en dos bloques principales: el primero, consideraciones para una ontología política en general; y el segundo, consideraciones para una ontología política específicamente en danza. En el primer bloque se presentaba la idea de lo político en un contexto posfundacional desde lo que se consideraba su entramado conceptual con nociones como la de comunidad desde un prisma nancyniano, de vulnerabilidad especialmente desde Judith Butler y Adriana Cavarero, y de pensamiento en sentido

⁴ Rodríguez Campi, Alicia (2015). *Una ontología política de la dansa*. (Tesis de maestría, Universitat Autònoma de Barcelona).

heideggeriano y arenditano. En el segundo bloque, se contextualizaba la “danza contemporánea” y se esclarecían nociones tales como percepción (partiendo de presupuestos deleuzianos) y representación, así como cuerpo y sentido (éstos últimos desde una base nancyniana). Las ideas de este último bloque se seguían de prácticas y trabajos dancísticos que permitían plantear los retos conceptuales y la hipótesis principal de su título. Todo ello enmarcado en un contexto ontológico (corporal y relacional). En esta investigación, sin embargo, lo político se plantea desde su propia condición de posibilidad filosófica, se contextualiza la danza, su contemporaneidad y performatividad y se propone una posible especificidad de la misma.

Un segundo referente relevante para la presente investigación es el tratamiento ontológico que encontramos en la obra de Jean-Luc Nancy, de carácter relacional y corporal, que está presente a lo largo de toda esta disertación. Desde este marco se propondrán conceptos como el *kinetic bodily logos* de base e influencia fenomenológica y neurofenomenológica.

Así pues, partiendo de las inquietudes políticas de mi tesis de maestría y del tratamiento ontológico nancyniano, la pregunta por lo político se plantea en esta investigación como un punto de partida y se abre finalmente a su reflexión después de un desgranamiento conceptual. En esta disertación, se contextualiza el problema y se propone un marco discursivo y teórico transdisciplinar (parte I), se discurren conceptos claves para el posible pensamiento de lo político en danza (parte II), se plantea la vulnerabilidad como acontecimiento en la posibilidad política (conclusiones). Todo ello para poder plantear el sentido de lo político y de lo político *en* danza, y formular finalmente la pregunta de una posible ontología política de la danza.

I. HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y CONTEXTO DISCURSIVO

En este primer apartado se exponen el objetivo, las hipótesis y los problemas de los que parte la investigación con remisión al marco transdisciplinar desde el que se enuncian, y se encuadra y propone el objeto de estudio en su contexto discursivo.

1. Objetivo e hipótesis. Una ontología *política*, una ontología *política* de la danza

El principal objetivo de esta investigación consiste en plantear las bases para poder (re)plantear y (re)pensar lo político *en* danza, y proponer una acepción de lo político que permita una aprehensión ontológica del mismo con relación a las prácticas de la escena contemporánea del cuerpo *en* movimiento⁵ y la danza.

Re-pensar lo político desde la desambiguación de su sentido filosófico conlleva considerar el contexto ontológico del que surge. Su planteamiento conlleva considerar un entramado conceptual entorno al mismo desde este mismo contexto ontológico, y esto conduce a una posible ontología política y al planteamiento de una posible ontología política de la danza.

Lo político en un contexto ontológico postheideggeriano puede entenderse como momento de un fundar aunque efímero y contingente, como recoge Oliver Marchart en *El pensamiento político posfundacional* (Marchart, 2009, p.23)⁶. Si partimos de lo político (ontológicamente) como disrupción (y no lo que se institucionaliza ni sucede consecutivamente

⁵ El “en” tensional de “cuerpo *en* movimiento” refiere al pensamiento cinético (corporal) operativo.

⁶ Como recoge Marchart en *El pensamiento político posfundacional* (2009): «lo que ocurre dentro del momento de lo político, (...), es el siguiente movimiento de doble despliegue. Por un lado, lo político, en tanto momento instituyente de la sociedad, opera como fundamento suplementario para la dimensión infundable de la sociedad; pero, por el otro, este fundamento suplementario se retira en el “momento” mismo en que instituye lo social. Como resultado de ello, la sociedad siempre estará en busca de un fundamento último, aunque lo máximo que puede lograr es un *fundar* efímero y contingente por medio de la política (una pluralidad de fundamentos parciales)» (pp.22-23).

Marchart, Oliver (2009). *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. México: Fondo de Cultura Económico. [Traducción del original en inglés al castellano por Marta Delfina Álvarez]. Aunque se considerará la versión original inglesa más adelante, se citará acorde a la traducción castellana de esta edición para facilitar el seguimiento terminológico entorno lo político en lengua castellana.

o consecuentemente a ese momento) y se considera desde su propio retiro (tal como lo conciben Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe) puede conducirnos a una concepción de lo político como “suspensión de sentido”⁷. La primera hipótesis de la que se parte es precisamente la presunción lo político como suspensión de sentido.

Al plantear lo político *en* danza, la “suspensión de sentido” interpela a un cuerpo *en* movimiento⁸ que deviene a través de un pensamiento cinético o se despliega a través de un *kinetic bodily logos*⁹. Así pues, pensar lo político *en* danza, supone plantear la posibilidad de sentido de un “cuerpo *en* movimiento” concebido desde su propio “*kinetic bodily logos*” operativo. Lo político acontece aquí en todo caso desde el propio devenir cinético-corporal. La siguiente hipótesis de esta investigación parte de la idea que lo político *en* danza como suspensión de sentido se da en tanto que la corporalidad cinética conlleva un *kinetic bodily logos* operativo, y que toda suspensión de sentido posible se da desde la posibilidad/imposibilidad de sentido de un cuerpo en movimiento y de un “pensamiento” o una “inteligencia” cinético/a.

La exposición de “presencia” de un cuerpo performativo y el imperativo del “estar-presente” particular de la performatividad contemporánea conducen a la idea de vulnerabilidad como acontecimiento. Esto debe entenderse desde la exposición como devenir, de la escucha de un presente que deviene, la abertura a lo aún desconocido, por darse, por afectar, por generarse, mientras se materializa una corporalidad *in motion*, y desde una idea de movimiento que se configura desde su propio devenir corporal y desde su absoluta exposición al medio, a la mirada, interna o externa, al movimiento mismo. Es desde esta vulnerabilidad que se deviene, que se permite el acontecer, que acontece. Y con ello llegamos a la siguiente hipótesis

⁷ La noción de lo político posfundacional que recoge Oliver Marchart y la concepción de lo político de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe se expone y contextualiza discursivamente en la sección I.4.1. Lo político.

⁸ Las nociones de “cuerpo” y “movimiento” tal cómo se entienden en esta investigación serán descritas en la sección II.2.1.2. Cuerpo, movimiento y *kinetic bodily logos*.

⁹ El concepto del *kinetic bodily logos* como pensamiento o inteligencia cinética y el sentido de su “*logos*” en esta investigación será expuesto y desarrollado en la sección II.3. *Kinetic bodily logos*.

expuesta en las conclusiones, la vulnerabilidad como acontecimiento es condición de posibilidad de lo político entendido como “suspensión de sentido”.

2. Problemas y desafíos. Lo político y la danza contemporánea

Dos tipos de problemas y de desafíos informan esta investigación: de orden conceptual y de orden metodológico. Por lo que respecta al primero, los ejes conceptuales de la investigación, sitos en una vasta tradición filosófica, requieren ser revisados a la luz de la relación mutua en que van a significar aquí y a la luz del uso que de ellos se ha hecho en otros contextos disciplinares, como es el caso de las artes escénicas, incluida la danza. Por lo que atañe al desafío de orden metodológico, es preciso sentar las bases de la posible operatividad de lo *político* en clave transdisciplinar.

2.1. Problemas y desafíos conceptuales

Por lo que respecta al desafío conceptual de lo político, nos hallamos frente a una multiplicidad de lecturas e interpretaciones que ofrecen los muchos autores que lo han tratado en un contexto filosófico. Nombrando algunos autores que lo han acuñado (como “lo político”, “*le politique*”, “*the political*”) y han querido definirlo, nos hallamos desde su origen con Carl Schmitt en *El concepto de lo político* [*Der Begriff des Politischen*] (1927) y a interpretaciones posteriores como las de Julien Freund, Paul Ricoeur, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Alain Badiou, Claude Lefort, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, etc. También hallamos la idea de lo político de manera más o menos explícita en muchos otros autores como Giorgio Agamben, Miguel Abensour, Judith Butler, María Zambrano o Wendy Brown. La idea de lo político se asocia también a Hannah Arendt y a su idea de la política.

Más allá de autores/as y pensadores/as que han inspirado, o que han acuñado y definido el término (esclareciéndolo desde su marco ontológico o analizándolo en contextos de filosofía

política como en relación con la idea de democracia o las artes escénicas), o que lo han aludido de algún modo en diversos contextos y con diversos fines, la idea de “lo político” es actualmente extensa y, a menudo, difusa.

El uso y la evolución de lo político en artes escénicas recorre su camino a la vez que se distancia de algún modo de su sentido originario como diferencia política (ontológica) y se materializa particular y singularmente en su objeto de estudio. Desde Jacques Rancière varios autores han hablado de lo político en un contexto estético y en la escena artística. En los años 1980 se manifiesta un creciente interés por (re)pensar lo político en un contexto propiamente filosófico. Así se constata en la creación del “Centre de recherches philosophiques sur le politique” (1980) bajo la responsabilidad de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy. A su vez, crece también el interés por (re)pensar la estética dentro de los parámetros de lo político, y eso incluye la escena teatral y performática. Esta reflexividad *política* va calando en las prácticas escénicas haciendo tomar consciencia explícita de su sentido en su dimensión performática. Según Muriel Plana¹⁰, como destaca de Olivier Neveux¹¹, hay un resurgir del deseo político en el teatro a partir de los años 2000 en Francia (y podríamos decir también que en una gran parte del teatro europeo y de su escena teatral) (Plana, 2014, p.11).¹² Tal vez esto se deba en parte a esta toma de consciencia, pero a su vez, ésta (re)surge tras décadas de reflexividad filosófica y estética sobre lo político.

¹⁰ Plana, Muriel (2014). *Théâtre et Politique. Tome I: Modèles et concepts*. Paris: Orizons. Recuperado de <http://editionSORIZONS.fr/index.php/theatre-et-politique-i.html>

¹¹ Neveux, Olivier (2007). *Théâtres en lutte. Le Théâtre militant en France des années 60 à aujourd'hui*. Paris: La Découverte.

¹² Otros textos y obras reflejan el interés por pensar la naturaleza de lo político en las artes escénicas, en la escena teatral así como en la dancística, especialmente acusado a partir del siglo XXI, como por ejemplo vemos en trabajos más recientes como *Théâtres contemporains* de Isabelle Baberis (2010) donde se plantea desde lo social y habla de la función crítica de ciertas propuestas escénicas o en la tesis doctoral de Anne Pellus *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française* (2016) donde plantea lo político en la danza contemporánea francesa desde la idea de su hibridación.

Baberis, Isabelle. (2010). *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*. Paris: PUF

Pellus, Anne (2016). *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française. Formes, discours, pratiques*. (Tesis doctoral, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès). Recuperado de <http://www.theses.fr/2016TOU20089>

Esta investigación parte de lo político desde su sentido filosófico y por ello se remite a sus orígenes ontológicos (desde lo que podríamos llamar la diferencia ontológica) para (re)pensar desde aquí su sentido con relación a una posible ontología política de la danza y con relación a la contemporaneidad (y performatividad) de la danza. Esta visión filosófica del concepto de lo político se focaliza en la lectura postheideggeriana del mismo de la segunda mitad del siglo XX y en los intentos plurales por definirlo desde el marco ontológico desde el que emerge y se concibe, y desde aquí se propone plantearlo en el contexto de la danza.¹³ (Se omite de este modo, un análisis sociopolítico y cultural histórico del mismo.)

Un desafío del que se parte es ofrecer un sentido del concepto de lo político, en términos filosóficos y en el contexto de las artes escénicas, que permita ser pensado desde su condición de posibilidad y desde la especificidad ontológica de la danza y ponerse en juego con su contemporaneidad. Por ello, debe esclarecerse a su vez, el posible sentido ontológico de la danza y definir en qué puede consistir su sentido contemporáneo. Todo ello, debe conducir al desafío de plantear lo político en danza desde su posible especificidad ontológica y desde su posible sentido contemporáneo.

El desafío de lo político en danza, conlleva a su vez la revisión de otros conceptos planteados transdisciplinariamente, como es la noción del *kinetic bodily logos* y la relación que éste plantea con la idea de “cuerpo”, “movimiento” o “pensamiento (corporal) en movimiento”, así como la relación con la idea de “sentido” y de “suspensión de sentido” presupuesta en la noción de lo político aquí defendida.

2.2. Problemas y desafíos metodológicos

¹³ La naturaleza ontológica de lo político no conlleva en ningún momento una esencialización del mismo tal como se revelará a partir de la aclaración del marco ontológico que se describe en esta investigación.

El desafío metodológico que asume esta investigación remite a la pregunta de cómo pensar la danza, de cómo acercarnos filosóficamente al pensamiento y a la comprensión de los cuerpos *en* movimiento. ¿Cómo pensar la politicidad de la danza? ¿Cómo articular lo político entre danza y filosofía? ¿Cómo plantear la relación entre “cuerpo en movimiento” y pensamiento?

La danza piensa y genera pensamiento. Desde su performatividad deviene un dispositivo de pensamiento que no obstante parece escabullirse de una lógica estrictamente proposicional, pues el sentido de la danza es también performativo. La danza es discurso, es pensamiento discursivo; pero es a la vez un cuerpo explorando el espacio desde sus capacidades cinéticas y motoras, y el “pensamiento” operativo en esta búsqueda no responde necesariamente al orden de lo discursivo¹⁴. ¿Cómo pensar la danza desde la filosofía teniendo en cuenta su propia naturaleza performativa? ¿Cómo plantear filosóficamente el pensamiento de la danza partiendo de su propio “pensamiento” como *kinetic bodily logos*?

Marie Bardet se plantea en *Penser et mouvoir*¹⁵ la relación entre filosofía y danza en términos de pensamiento y movimiento, sin por ello reducir estos términos a la filosofía y la danza respectivamente: «penser et mouvoir ne sont pas les attributs respectifs et définitifs (définissant définitivement) de la philosophie et de la danse» (Bardet, 2011, cap.1.1)¹⁶. Pensamiento y movimiento, como los propone Bardet, son los efectos de un reencuentro entrecruzado incesante, «les faires redistribués sans cesse dans la rencontre croisée de leurs multiples théories-pratiques, traçant à travers leurs reflets et leurs échos des gestes, des ancrages, des regards et des déplacements» (Bardet, 2011, cap.1.1). Precisamente este cruce

¹⁴ La discursividad y la no-discursividad es discutido con relación a la danza y al *logos* operativo en la noción del *kinetic bodily logos* en la sección II.3.2.2. ¿“Pensamiento no-discursivo”?

¹⁵ Bardet, Marie (2011). *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*. Paris: L’Harmattan. [versión Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>

¹⁶ Debido al formato Kindle, no hay paginación, y la “posición” del contenido que se da puede ser variable en otros dispositivos, de este modo se indica el capítulo para facilitar su búsqueda en otras ediciones.

constante trans/interdisciplinar imposibilita, según Bardet, una filosofía *sobre* danza dando lugar en cambio a una filosofía *con* danza.¹⁷

Faire un travail en philosophie sur la danse, met en jeu un faire qui ne cesse de varier au cours de sa déclinaison théorico-pratique rendant impossible le *sur* la danse. Faire de la philosophie sur la danse, à la rencontre d'une théorie et d'une pratique resituées dans leurs rapports, devient faire de la philosophie *avec* la danse. (Bardet, 2011, cap.1.2).

De acuerdo con Bardet, no se trata en esta investigación tampoco de establecer una relación filosófico-dancística teórico-práctica. Sino más bien, se trata de plantear una relación dinámica entre ambas disciplinas desde sus propias resistencias y posibilidades, retando y fomentando desplazamientos conceptuales. Es decir, no se trata de aplicar un corpus teórico-filosófico sobre una concepción significante y reductora de lo que es la danza, ni de hacer una “filosofía práctica” *sobre* danza, sino de plantear desde el inicio un posible marco conceptual transdisciplinar, fomentando una revisión conceptual que remita y replantee la naturaleza y los sentidos de conceptos clave que interpelan a ambas disciplinas y que conducen a una reformulación conceptual transdisciplinar. Es en este sentido, que considero que Bardet destaca el “con” la danza, pues no puede plantearse una revisión transdisciplinar sin tener en cuenta la práctica performativa de la misma. Plantear un marco conceptual transdisciplinar supone atravesar e interpelar a ambas disciplinas, de modo que se llegue tal vez a su resignificación. En un contexto como éste el dinamismo es congénito pues siguen dándose desplazamientos conceptuales cada vez que se lleva al pensamiento y/o a la práctica los marcos conceptuales de uno u otro campo de estudio. Aunque podría decirse que este desbordamiento conceptual es

¹⁷ Se citarán los textos en su lengua original cuando estén en castellano, inglés o francés. Para el resto de lenguas, se citará textualmente la traducción publicada al castellano preferentemente, o al inglés y/o francés en su defecto, consignando la cita al traductor pertinente. Cuando la lengua original sea el catalán será traducido por la autora de esta investigación como se hará constar en cada caso.

parte del ejercicio filosófico pues retomando a Bardet, «faire de la philosophie c'est toujours la border à ses bordures, en hétérogénéité avec ses rencontres» (Bardet, 2011, cap.1.2).¹⁸

Más allá de establecer una relación de “aplicabilidad” discursiva y filosófica a la danza o establecer una relación en términos “teórico-prácticos” entre filosofía y danza, tampoco quiere desarrollarse una “teoría de la danza” o una «all-compassing Theory of Contemporary Dance» porque como dice Rudi Laermans¹⁹ es imposible. Así es si entendemos como marco teórico de estudio y análisis lo que describe Laermans: «a series of abstract concepts that refer to each other and therefore offers a *fitting conceptual model* of the observed “reality”» y que al mismo tiempo supone «generalizing statements on dance’s present condition or main characteristics and by definition their hypothetical combination into *one umbrella model*» (Laermans, 2015, pp.25-26, original sin cursiva). No tiene sentido pensar en términos de “marco teórico” como modelo aplicado en la plural heterogeneidad de lo que engloba hoy en día el apelativo de “danza contemporánea”²⁰. Según Laermans, hay una pluralidad incomparable que hace imposible usar las mismas nociones o conocimientos para el análisis de un trabajo de Anne Teresa De Keersmaeker y muchas de las performances de Jérôme Bel²¹ y esto es un síntoma «of the structural impossibility of an encompassing theory of contemporary dance»²² (Laermans, 2015, p.26). Pero la dificultad e imposibilidad del constructo de un modelo teórico uniforme válido que abarque una teoría general de la danza

¹⁸ La relación entre la danza y filosofía como disciplinas tal como se aborda en esta investigación se aclara con más detalle en la sección I.3.1. Filosofía de la danza, filosofía *en* danza.

¹⁹ Laermans, Rudi (2015). *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance*. Amsterdam: Valiz.

²⁰ En la sección II.2.2. Danza contemporánea. La “contemporaneidad” de la danza, se discute el sentido del apelativo “danza contemporánea” y se aclara lo que por ello se entiende en esta investigación.

²¹ Que el sentido del que parte un coreógrafo y otro sea radicalmente distinto no impide tampoco que puedan analizarse y pensarse sus trabajos desde nociones y conocimientos comunes de la danza así como las inquietudes comunes de un contexto histórico y artístico concomitante. Lo que parece señalar Laermans aquí es la motivación y el sentido coreográfico distante entre uno y otro autor, no la imposibilidad radical de «notions or insights» para pensar rasgos comunes en danza (contemporánea).

²² Lo que enfatiza Laermans es la gran pluralidad y heterogeneidad de lo que se engloba comúnmente bajo el mismo apelativo. Así como la danza moderna suele responder mayoritariamente a una serie de técnicas de “autor” (la técnica de graham de Martha Graham, limón de José Limón, horton de Lester Horton, cunningham de Merce Cunningham, ...) más fácilmente “catalogables”, en la danza contemporánea la pluralidad señala especialmente a estilos coreográficos. (Aunque también la “modernidad” de la danza moderna conlleva cierta ambigüedad, tal como se expone en la sección II.2.2.).

contemporánea actual y de las últimas décadas, no niega la posibilidad e incluso la necesidad de establecer o de proponer marcos de pensamiento para dicha realidad y conceptos que nos permitan pensar y acercarnos a su naturaleza heterogénea y discursivamente escurridiza. Que no se pretenda enmarcar la danza bajo una teoría englobante de toda su contemporaneidad, no significa que no pueda pensarse a través de marcos estructurales de pensamiento, y que precisamente por retar al pensamiento, deba ser constantemente (re)pensada.

Así pues, se trata más bien de observar la operatividad de lo político en la práctica de la danza, de observar desde qué lugar puede emerger tal irrupción de sentido, teniendo en cuenta qué puede entenderse por sentido. Se trata de partir de sus singularidades, concreciones, de la “especificidad”²³ misma de la danza, de su propio potencial *político*. No se trata de definir y de describir lo que es y cómo es la danza (contemporánea) *política* con remisión a un marco conceptual que conforma una “ontología política”, sino de observar desde su propia praxis y naturaleza, su posible operatividad y su propio replanteamiento político. Pero este lugar de pensamiento, de acercamiento, que se propone aquí no es un lugar *óptico-descriptivo*, o fenomenológico²⁴, sino *ontológico-de lo posible*, la condición de posibilidad de su propia politicidad.

Otro desafío importante es el de escribir/*transcribir* la danza. No solo pensarla sin teorizar sobre ella, sino poner sobre el papel lo que dice sin palabras, donde «the body’s gesture begin to signify that which cannot be spoken» (Susan Foster en Lepecki, 2004, p.127) en su «never fully translatable motion: neither into notation, nor into writing»²⁵ (Lepecki, 2004,

²³ La “especificidad” de la danza en esta investigación es descrita y expuesta en la sección II.2.1. Especificidad de la danza.

²⁴ Aclaro el uso y el sentido de fenomenología y ontología en esta investigación en la sección II.1. Ontología fenomenológica.

²⁵ La *realidad* dancística no solo escapa a la escritura con palabras, sino también a la notación. La notación es una herramienta para su registro, racionalización y a veces para su reflexión, pero una danza nunca puede ser del todo capturada por un sistema de notación. Un ejemplo de ello es el fracaso de la notación como sistema de transmisión de un trabajo coreográfico, a pesar incluso de procurar una escritura de la danza tal como lo describen Simon Hecquet y Sabine Prokhoris que conlleve más bien «la forme (active) et le mouvement, d’une transmission (infinie), plutôt que la transmission (neutre) d’une forme/mouvement (achevée)» (Hecquet & Prokhoris, 2007, p.157).

p.127)²⁶. Como dice Lepecki partiendo de la idea Jean-Georges Noverre de la materialidad de la danza como resistencia lingüística, «the moment dance is arrested, fixated, written down, it is no longer dance» (Lepecki, 2004, p.139). Sin embargo, del mismo modo que una “teoría englobante de la danza contemporánea” no es posible en toda su magnitud y de manera plenamente unificante pero es necesario perseguir marcos de pensamiento; en este caso, a pesar que la danza no se diga o se contenga en palabras es un reto necesario articularla también discursivamente, aunque sea solo para poner de manifiesto las insuficiencias del lenguaje discursivo. A pesar de las resistencias que ofrece la danza a la discursividad lingüística no puede reducirse meramente al reino de lo inefable, pues también es discurso y lo que escapa de él merece especialmente un acercamiento reflexivo que (re)cuestione presupuestos. Tal vez las dificultades a las que nos encaramos al pensar la danza vengan al mismo tiempo acusadas

Así pues la notación (y la escritura) de la danza tiene unos límites infranqueables. Tal como lo describe Frédéric Pouillaude: «La notation, lorsqu’elle a lieu (ce qui est rare), fonctionne plus comme un dispositif de consignation extérieure (une fixation d’*archive*) que comme un principe d’identification autorisant des reprises étrangères aux transmissions personnelles (un *corpus*). La notation ne s’étant jamais réellement intégrée aux pratiques, le passage à l’allographie qui s’annonçait en elle (par quoi l’œuvre aurait pu s’abstraire de ses conditions locales de production et de transmission) est resté lettre morte. Les ouvres ont continué à se transmettre de façon massivement orale, de corps à corps, de présence à présence. La composition même est restée soumise à cet impératif: inconcevable dans l’espace abstrait et solitaire de la page, elle ne peut advenir qu’à même le corps singulier d’interprètes choisis, œuvrant d’emblée dans l’espace de co-présence du studio. Ne disposant pas de procédures d’absence autorisées par le texte, la danse s’indexe à un horizon de présence généralisée. De sorte que là encore sa donation reste vouée à la contemporanéité.» (Pouillaude, 2004, p.15).

Hecquet, Simon & Prokhoris, Sabine (2007). *Fabriques de la danse*. Paris: PUF.

Pouillaude, Frédéric (2004). Scène et contemporanéité. *Rue Descartes*, 2 (44), 8-20. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-8.htm> (última consulta 28/10/2019).

²⁶ Lepecki, André (2004). Inscribing Dance. En André Lepecki (ed.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory* (pp.124-139). Middletown: Wesleyan University Press.

también por cierto «illetrisme du geste»²⁷ (Godard en Launay, 1999, p.84)²⁸. Tal vez la danza, no solo como gesto sino especialmente como “movimiento”²⁹, sea una oportunidad de (re)significación.

Ese lugar propio de la danza como cuerpo *en* movimiento, efímero y performativo, dificulta su reflexión desde el registro discursivo y se aleja de análisis que quieren retenerla en descripciones preconcebidas de lo que supuestamente dice, del cómo lo dice y lo puede decir. Para pensar la danza hay que acercarse a su especificidad desde ese lugar corporal, cinético y cenestésico, desde su movilidad, donde se dice y se deja ver en su propio devenir temporal y en su propia (im)posibilidad, observándola y experimentándola desde sus múltiples concreciones. Por ello, considero especialmente importante subrayar la necesidad de pensar la danza más allá de marcos de comprensión propios de otras artes escénicas y plantear una especificidad propia que permita acercarnos a ella desde su propia naturaleza y problemática, permitiendo así (re)descubrir conceptos y/o sentidos.

Esta singularidad de la danza y la latente inquietud coreográfica y performativa por explorar sus posibilidades más allá de sus aparentes límites conceptuales y disciplinares son tal

²⁷ Isabelle Launay toma de Hubert Godard (notas de seminario, Université de Paris 8, 1998) la idea de “illétrisme du geste” que afirma que sufrimos «non tant parce que nous y sommes insensibles et que nous ne pourrions avoir accès à l’expérience du mouvement dansé, mais parce que nous ne pouvons encore que mal le nommer ou en décrire les qualités» (Launay, 1999, p.84). Esto nos remite, según Launay, a las capacidades de nuestro mirar, «à nos grilles de perception elles-mêmes travaillées par notre langue et informées par nos habitudes, comme à notre idéologie du corps dansant» (Launay, 1999, p.84). La abertura de potencialidades de nuestra mirada es uno de los retos prácticos y teóricos de la historia de la danza, pero no como historia del movimiento danzado sino como historia de las percepciones del movimiento. Por eso, afirma Launay, una historia de la danza mal informada de «catégories du savoir» se arriesga a analizar aquello que se encuentra en la temática, la figura coreográfica y la “forma” del movimiento, en lugar de lo que es más complicado a analizar: «la dynamique des forces sous la figure, qui confère à un geste son sens particulier» (Launay, 1999, p.84).

Hay que diferenciar la noción de “gesto” de la noción de “movimiento”. Mientras el primero nos remite a una intencionalidad y a una posible “representación”, el segundo refiere especialmente las cualidades cinéticas del mismo. Esta investigación se centra en pensar la danza desde el movimiento, no como “gesto” ni desde su posible gestualidad. Pero más allá del reto por pensar el “movimiento”, la noción de “gesto” en danza es también un reto y especialmente en un contexto de “iletrismo del gesto” en el que viven nuestras sociedades occidentales sumidas especialmente en la predominancia de una narratividad lingüística discursiva y bajo parámetros de lógica proposicional.

²⁸ Launay, Isabelle (1999). “La danse moderne ‘mise au pas’?”. En Jean-Paul Olive & Claude Amey (dir.), *Danse et Utopie. Mobiles 1 Département Danse* (pp.73-106). Paris: L’Hartmann.

²⁹ La noción de movimiento como se concibe en esta investigación es descrita en la sección II.2.1.2.2. Movimiento.

vez algunas de las causas del interés creciente (discursivo y estético) por las performances de danza contemporánea actualmente en Europa. Esta proliferación discursiva reciente y esta fascinación se debe, según Lepecki, precisamente a sus cualidades constitutivas que describe como «ephemerality, corporeality, precariousness, scoring and performativity» (Lepecki, 2012, p.15)³⁰. Todas estas cualidades pueden ser constitutivas de la danza y particularmente de su escena contemporánea³¹, pero ¿configuran éstas realmente su especificidad? ¿se distingue la danza realmente de otras artes en vivo como el teatro o la performance bajo estos descriptores? ¿En qué se distingue esencialmente la danza de otras artes en vivo o artes escénicas³²? ¿Qué sentido tiene el planteamiento de una “especificidad” de la danza?

Esta investigación centrará la “especificidad” de la danza en la idea del “*kinetic bodily logos*”, a la vez que se analiza la noción de “contemporaneidad” y de “performatividad”. Así pues, podríamos afirmar que es el trabajo cinético (tal como se concibe y describe en la sección II.2.2.2) dado desde un *kinetic bodily logos* junto con las cualidades que describe Lepecki y junto a una interrogación especialmente reflexiva en su contemporaneidad performativa lo que otorga a las exploraciones contemporáneas de la danza un atractivo diferencial. Pero su performatividad, su efímero devenir, su logos operativo como cuerpo *en* movimiento, no solo dificultan la transcripción gráfica (y tal vez el sentido mismo de “transcripción”), sino también el estudio y el registro de sus trabajos coreográficos³³.

Aunque esta investigación no parte del análisis de trabajos coreográficos, el planteamiento de lo político aquí propuesto quiere ser válido para poder ser (re)pensado más allá del marco aquí propuesto con relación al análisis de movimiento. ¿Cómo puede plantearse

³⁰ Lepecki, André (2012). Introduction. Dance as a practice of contemporaneity. En André Lepecki (ed.), *Dance* (pp.14-23). London & Massachusetts: Whitechapel Gallery & The MIT Press.

³¹ La idea de “contemporaneidad” de la danza y la noción de “danza contemporánea” será discutido en la sección II.2.2. Danza contemporánea. La “contemporaneidad” de la danza.

³² El término “artes escénicas” será discutido en la sección II.2.3.5. Aclaraciones terminológicas.

³³ Se usará la terminología “trabajo coreográfico” cuando se quiera eludir las connotaciones que la noción de “obra” tiene en general (como la alusión a una clara autoría), en cuestión especialmente en algunos contextos de la danza contemporánea.

lo político más allá del planteamiento ontológico aquí propuesto desde las múltiples concreciones de la danza?

Por un lado, para estudiar un trabajo de danza debe partirse de la fugacidad misma inherente al movimiento³⁴ que se da en un devenir intangible; y la de un movimiento en pensamiento, o pensamiento *en* movimiento³⁵ si entendemos que la danza se da a través del *kinetic bodily logos* que describe Sheets-Johnstone. De esto modo, su (im)posibilidad de sentido debe ser pensada desde este lugar de la “inteligencia” de un cuerpo *in motion*³⁶. Por otro lado, nunca hay dos experiencias de danza iguales: una performance de danza se desvanece mientras sucede y, aunque se repita, la ejecución y la experiencia de la misma puede ser distinta. Así pues, ¿cómo pensar lo político en la performance desde la singularidad de cada performance? ¿Desde la singular experiencia del asistente a una *dance performance*? ¿Y desde la singularidad experiencial del *dance performer*?³⁷

En el análisis de movimiento y trabajos coreográficos, nos hallamos también frente la dificultad del registro. La mayor parte de la creación dancística no está registrada, ni en video, ni en escritos, notación o partituras de acción, ni en imágenes. Y un registro siempre difiere de la experiencia de una *live performance* donde lo que sucede se da al instante, donde no se puede volver atrás, donde se siente la respiración, el sudor y el estar de los cuerpos, donde el movimiento nos agita y nos conmueve en su suceder perceptivo-corporal del instante. ¿Cómo

³⁴ Movimiento con relación a la danza no se entiende en esta investigación como cinética constante ni como mera traslación, tal como se dilucidará en la sección II.2.1.2.2. Movimiento.

³⁵ En este caso, ya no se hace referencia simplemente al hecho que el pensamiento es/está en movimiento o a que el movimiento puede darse a través de pensamiento, sino que se trata de subrayar la particularidad de un “pensamiento” específico, dado en y a través del movimiento corporal de un *dance performer in motion*.

³⁶ Sheets-Johnstone entiende por “*kinetic bodily logos*” un cuerpo que piensa en movimiento, una “inteligencia en movimiento”: «To be thinking in movement means that a mindful body is creating a particular dynamic as that very dynamic is kinetically unfolding. A kinetic intelligence is forging its way in the world, shaping and being shaped by the developing dynamic patterns in which it is living» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). Sheets-Johnstone, Maxine (2011). *The Primacy of Movement* (2nd ed.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

³⁷ La justificación del uso las nociones como “*dance performance*” y “*dance performer*” es expuesto en la sección II.2.3.5. Aclaraciones terminológicas.

pensar y analizar una “obra” ya pasada tras su experiencia en vivo? ¿Cómo pensar lo político desde el registro?

Finalmente, si quisiéramos llevar lo político más allá de su condición de posibilidad y desde la especificidad de la danza, si llevamos lo político a la manifestación política de la danza y de la práctica de la danza, ¿cómo pensar la danza desde la “obra”, desde su práctica y sus trabajos coreográficos? Según Pouillaude, hay una incapacidad filosófica y estética para pensar las prácticas coreográficas según «le régime commun de l’œuvre» (Pouillaude, 2009, p.9)³⁸. Pouillaude llama a esta “ausencia de obra” «*désœuvrement*» como describe: «Nous soutenons que ce philosophème (abstraitement nommé absence d’œuvre) ne fait que réfléchir dans l’ordre du discours une fragilité interne et propre aux œuvres chorégraphiques, fragilité que nous nommons: *désœuvrement*» (Pouillaude, 2009, pp.9-10). ¿Cómo analizar un trabajo de danza desde su propio *désœuvrement*? O más concretamente ¿cómo pensar la danza desde su *désœuvrement* coreográfico?³⁹

3. Marco teórico y metodología

Estas hipótesis, problemas y desafíos conllevan unos presupuestos que deben ser expuestos y contextualizados, y merecen de un análisis más exhaustivo que justifique su marco teórico de enunciación e integre el contexto discursivo desde el que emerge el sentido de su enunciación. Antes de exponer el contexto discursivo donde se insertan estas hipótesis, considero importante explicitar y justificar el marco teórico desde el que se proyectan.

3.1. Filosofía de la danza, filosofía *en* danza

³⁸ Pouillaude, Frédéric (2009). *Le désœuvrement chorégraphique: Étude sur la notion d’œuvre en danse* (2ª ed.). Paris: VRIN.

³⁹ El concepto de “*désœuvrement*” de Pouillaude puede ser extensible a otras artes en vivo o artes escénicas, pero en el caso de la danza este “*désœuvrement*” gira especialmente entorno a trabajos coreográficos, se trataría en este caso de pensar un “*désœuvrement*” específicamente coreográfico como el que hace mención Pouillaude.

Para procurar un dialogo entre filosofía y danza, entre el pensamiento filosófico y la práctica de la danza donde ambas disciplinas se interrogan y se cuestionan a sí mismas desde sí mismas y especialmente a partir de la otra, esta investigación pone el énfasis en el “entre” de la relación de modo que el pensamiento filosófico queda al descubierto y expuesto a interrogantes que la danza genera, y las prácticas de la danza son exploradas e interpeladas por inquietudes y reflexiones filosóficas que la precipitan a nuevos cuestionamientos más allá de su materialización corporal.

Pero ¿podemos llamar a este análisis bidireccional entre filosofía y danza “filosofía de la danza”? ¿Qué podemos entender por “filosofía *de* la danza”? ¿Poner en relación el pensamiento filosófico y las prácticas de danza conlleva una “filosofía de la danza”? ¿Podemos decir que lo que subyace a esta relación es principalmente “pensamiento” y “movimiento”? Más allá del planteamiento que hace Bardet de la filosofía en relación con la danza, subrayando el “con” en lugar del “sobre”, ¿cual es la relación bidireccional y transdisciplinar entre ambas?

De la relación “filosofía y danza” puede derivarse lo que llamaríamos una “filosofía *de* la danza”. Este apelativo nos lleva irremediabilmente a preguntar-nos por el sentido que guarda el “de” en esta relación. Kristin Boyce en *Thinking through dance*⁴⁰, plantea una distinción para entender este “de” [*of*] o bien como “genitivo objetivo” [*objective genitive*] o bien como “genitivo subjetivo” [*subjective genitive*] (Boyce, 2013, p.256). Mientras el primero hace referencia a una reflexión filosófica que toma la danza como objeto, el segundo se refiere a la reflexión que pertenece a la danza misma «dance’s philosophy» (Boyce, 2013, p.256). Dice Boyce que, cuando se construye el “*of*” en este último sentido, «dance is understood not simply as *material* for philosophical reflection (material which might occasion new or revised theories about the relation between mind and body, for instance) but rather as in some sense the *subject*

⁴⁰ Boyce, Kristin (2013). The thinking body: dance, philosophy and modernism. En Jenny Bunker, Anna Pakes & Bonnie Rowell (eds.), *Thinking through dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices* (pp.256-271). Hampshire: Dance Books.

of such reflection» (Boyce, 2013, p.256). Pero ¿es “*dance’s philosophy*” o “filosofía de la danza” entendiendo el “de” como genitivo subjetivo, un pensamiento propiamente filosófico de/sobre la danza? ¿Qué tipo de filosofía es? ¿Qué tipo de cuestiones y reflexiones emergen de aquí? ¿Es posible otro pensamiento filosófico desde/en relación con la danza?

Magda Polo se pregunta en *Filosofía de la danza*⁴¹ lo que supone plantearse una filosofía *de* la danza, qué preguntas conlleva una “filosofía de” con relación a su objeto de estudio y qué se deriva de unir filosofía y danza con la idea de crear un pensamiento *sobre* la danza:

si nos propusiéramos unir la filosofía y la danza con el firme propósito de crear un pensamiento sobre la danza, seguramente nos cuestionaríamos qué es la danza, qué es la coreografía, cuáles son los problemas vinculados a las sensaciones cenestésicas y sinestésicas, qué nos transmite un espectáculo en el que uno o varios bailarines expresan algo con sus desplazamientos, sus gestos, sus devaneos o incluso con la negación de movimiento y su quietud. Estos son los primeros interrogantes a los que una “filosofía de” debería enfrentarse respecto a su objeto de estudio. (Polo, 2015, p.13).

Polo describe así las preguntas que parecerían corresponder a una “filosofía *de* la danza” si entendemos el “de” como el “genitivo subjetivo” que describe Boyce donde el objeto de estudio es la danza misma. Sin embargo, ella misma se pregunta si estas son las primeras cuestiones que permiten una reflexión filosófica de danza, pues parece que hay otros interrogantes que nos acercan más a la realidad actual de la misma. (Polo, 2015, p.13).

Podríamos decir que ciertos trabajos de danza contemporánea han abierto una brecha en lo que hasta la modernidad se había entendido por danza, ocasionando una “práctica de la

⁴¹ Polo, Magda (2015). Pensar la danza, pensar el cuerpo. En Magda Polo, Roberto Fratini & Bàrbara Raubert (2015). *Filosofía de la Danza* (pp.13-36). Barcelona: Universitat de Barcelona.

interrogación”, de la exploración, ocasionado un tipo de trabajos corporalmente y materialmente reflexivos. La danza como cuerpo y movimiento llega a cuestionarse a sí misma, y en esa interrogación surge un nuevo abordaje filosófico-reflexivo de/desde su praxis. Polo describe la reacción a la danza moderna como el despertar de un «cuerpo pensante» (Polo, 2015, p.14).

Cuando el cuerpo despierta de ese letargo histórico (...), irrumpe en el ámbito del pensamiento para instaurarse como “cuerpo pensante”. El cuerpo empieza a plantearse su presencia reflexiva cuando ya no se centra en la exaltación de la forma y el movimiento, cuando ya no es espectáculo, cuando ya no es imagen sino un cuerpo que genera discurso. (Polo, 2015, pp.14-15).

Efrosini Protopapa plantea en su artículo “Choreography as Philosophy or exercising Thought in Performance”⁴² cómo la coreografía puede vincularse con un ejercicio filosófico, teniendo en cuenta la emergencia de trabajos como los del coreógrafo Jérôme Bel que claramente interrogan la idea de la danza según los presupuestos implícitos/explicitos de la danza moderna a través de sus coreografías. «As philosophy can be understood as a practice of thinking, we could approach the exercising of thought in/as (choreographed) performance, by looking at the ways in which such works seem to pursue or present philosophical thought» (Protopapa, 2013, p.271).

Pero ¿qué es lo que hace el pensamiento propiamente filosófico? ¿Qué es lo que hace propiamente filosófico el pensamiento de las prácticas y trabajos reflexivos de la danza contemporánea? ¿En qué puede ser filosófica la propuesta de Bel?

⁴² Protopapa, Efrosini (2013). *Choreography as Philosophy, or exercising Thought in Performance*. En Jenny Bunker, Anna Pakes & Bonnie Rowell (eds.), *Thinking through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices* (pp.273-290). Hampshire: Dance Books.

Cuando Gilles Deleuze y Félix Guattari se preguntan qué es filosofía en *Qu'est-ce que la philosophie?*, la definen como «l'art de former, d'inventer ou de fabriquer des concepts (...) la discipline qui consiste à *créer* des concepts (...) nouveaux», la filosofía no es pues ni «contemplation, ni réflexion, ni communication» (Deleuze y Guattari, 2005, pp.10-11)⁴³. La creación de conceptos de la que hablan Deleuze y Guattari supone la acción de generar algo que no es pre-existente o ya está hecho, de generar algo desconocido, como subraya también Protopapa. El concepto «appears through as an act of thought. It is created *as one thinks*» (Protopapa, 2013, p.284). Así pues, dice Protopapa, en *The Last Performance*⁴⁴ lo que realmente hace Bel es “performar” su pensamiento, crear un movimiento de pensamiento. Como «performer maker», Bel no abandona el teatro para ser filósofo, dice Protopapa, «but he uses choreography to do philosophy on stage; in so doing, he performs thinking so as to create a movement of thought in us and with us, in the theatre» (Protopapa, 2013, p.287).

Lo que Protopapa pone de manifiesto es que trabajos como los de Bel son en sí un ejercicio de pensamiento, porque ponen de manifiesto la ambigüedad de su disciplina (cuestionan nuestros marcos de representación, el cuerpo y el movimiento como elementos definitorios de la danza misma), proponen una reflexión o más bien rompen con presupuestos de lo que se ha entendido tradicionalmente por danza para llevarnos a nuevos escenarios de reflexión.

Más allá de llamar a las coreografías de Bel filosóficas, lo que sí se evidencia es su

⁴³ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de Minuit.

⁴⁴ *The Last Performance* (1998) es un trabajo de Jérôme Bel donde a partir de la danza de Susanne Linke se pone de manifiesto la irreproductibilidad de la performance (a la vez que en la línea de Bel, el “movimiento danzado” queda en entredicho). En las propias palabras de Bel «*The Last Performance* taught me this, it is impossible to quote dance because you cannot reproduce it, which makes for the interest of theatre. Anything you see on a stage is a living action that cannot ever be reproduced. It is exactly in this gap that my works starts» (Bel en Bauer, 2008, p.45)

Bel, Jérôme (1998). *Le dernier spectacle* [video]. Recuperado de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=4&ctid=8>

Bel, Jérôme (1998). *The last performance* [website]. Recuperado de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=4&ctid=1> (última consulta 12/09/20).

Bauer, Una & Bel, Jérôme (2008). Jérôme Bel: An Interview. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13 (1), 42-48. DOI: <https://doi.org/10.1080/13528160802465516>

ejercicio de interrogación escénica. Estas reflexiones entorno al “cuerpo pensante” de la danza contemporánea, que emergen en parte como reacción al movimiento danzado de la danza moderna y a la creación de “movimiento de pensamiento” que Protopapa describe en Bel, expresan una reflexividad presente en la danza contemporánea hoy, no como objeto de reflexión, sino como la reflexión que se ejerce y emerge desde su propio ejercicio físico y coreográfico, desde su performance o puesta en escena.

Esta reflexividad que emerge de la danza en su propia interrogación sacude al mismo tiempo los parámetros de representación y pensamiento más allá de los de su propia disciplina. Y es desde este lugar desde el que se abren también cuestiones que interpelan al pensamiento y, en particular, al filosófico.

Llevando este análisis más lejos de las propuestas de Bel (enmarcadas en lo que se ha llamado “no-dance”, “danza conceptual” o tal vez más acertadamente “coreografía experimental” o “performances de coreografía”⁴⁵), se observa en la danza contemporánea actual una reflexividad latente que no se cierne solamente sobre sí misma, sobre lo qué es la danza en sí, sino también sobre sus posibilidades como cuerpo y como cuerpo en movimiento (siendo ya este cuerpo y este movimiento entendidos desde un lugar “posmoderno”⁴⁶).

Por todo ello, considero que no es apropiado hablar en esta investigación de “filosofía *de* la danza” sino en todo caso de “filosofía *en* danza”, donde lo que se pone de manifiesto es una relación tensional en que ambas disciplinas se desafían mutuamente en su ejercicio reflexivo. Por este motivo, prefiero llamar a este intento de diálogo entre la danza y la filosofía, “filosofía *en* danza”.

Una “filosofía *de* la danza” podría asimismo entenderse como “filosofía *sobre* la danza” en términos de “pensamiento” y “movimiento” (aunque como remarca Bardet, pensamiento y

⁴⁵ La discusión sobre los apelativos a este tipo de trabajos coreográficos es aclarado en la sección II.2.1.1. Danza. Denominación y definición: conflictos y propuestas.

⁴⁶ El “pos-” hace referencia aquí de manera genérica a la oposición y supuesta superación de la danza moderna, no a la postmodern dance norte-americana de los años 1960 y 1970 (por eso su entrecomillado).

movimiento no sean los atributos respectivos y “definitivamente definitorios” [*définissant définitivement*] de filosofía y de danza) (Bardet, 2011, cap.1.1). De este modo, defendía un “pensar con” sobre un “pensar sobre”, que permita un reencuentro dinámico y que pueda desencadenar nuevas miradas y desplazamientos, y la generación de conceptos, entendidos como «des outils qui se forgent dans les frottements du réel, traversées par l’exigence propre au partage (division, lutte, lien) des expériences, des narrations et des inventions avec d’autres, dans des lieux de créations, de discussions, et d’enseignements, universitaires et artistiques» (Bardet, 2011, cap.1.2). Esta manera de entender un “pensar con” desplaza el “pensar sobre” que conlleva una “filosofía *de* la danza”, de este modo, una “filosofía *en* danza” conlleva un “pensar con” siendo este “pensar con” parte del “en” entre ambas disciplinas, implicándose mutuamente. Un “pensar” que interpela una reflexividad filosófica, un “pensar” que interpela un “pensar *en* movimiento”. Dándose de algún modo un pensar filosófico del movimiento a la vez que un pensar *en* movimiento.

La danza es un dispositivo de pensamiento, genera pensamiento; pero es en su misma práctica (especialmente la contemporánea) reflexividad para sí y desde sí. A todo ello, el cuerpo de la danza piensa *en* movimiento (a través del *kinetic bodily logos*) lo que condiciona a su vez el carácter de su reflexividad (para sí y desde sí) y determina y condiciona el pensamiento que genera (especialmente, aunque no solamente, a través de su experiencia estética)⁴⁷.

Plantear una filosofía *en* danza hoy en día comporta sus desafíos teóricos y metodológicos, no solo por lo descrito hasta el momento sino por la ausencia de un interés de la filosofía de carácter histórico por la danza (a diferencia del interés que otras disciplinas

⁴⁷ Esta investigación se centra especialmente en el “pensamiento” de la danza desde la noción del *kinetic bodily logos*, lo que puede conllevar a un especial énfasis de la experiencia de la misma desde la performance o el *dance performer* o incluso la exploración y concepción en el “creador” o coreógrafo. Aunque no se desarrolla aquí la experiencia estética de la danza, la idea de una “pensamiento *en* movimiento” en términos del *kinetic bodily logos* sigue siendo operativo en ésta también, especialmente para analizar la idea de lo político como suspensión de sentido. Al mismo tiempo, la reflexión sobre la práctica y el pensamiento de la danza en esta disertación está fuertemente influido por mi experiencia como *dance performer*, en procesos creativos y en su enseñanza.

artísticas sí han suscitado como la pintura, la música, la literatura o el teatro), y por la novedad de algunos planteamientos especialmente contemporáneos de las últimas décadas en danza que han abierto nuevas cuestiones. Hay, pues, pocos antecedentes teóricos y discursivos en esta misma línea. Sin entrar en las descripciones y justificaciones de esta ausencia, me parece una síntesis ilustrativa la que hace Bojana Cvejić⁴⁸ y que recojo a continuación a modo de ilustración del vacío conceptual y discursivo desde el que parece que debe partirse.

Although baroque ballet has developed equally through both dancing practice and the discourse of the eighteenth century genre of the treatise (Cahusac [1754] 2004, Noverre [1760] 2004), dance as such has been excluded from hierarchical classifications of the beaux arts, most notably from Diderot's and D'Alembert's *Encyclopédie* (1751–1782). Moreover, François Pouillaude has recently argued that the birth of modern aesthetics means, for dance, the installment of its literal, 'inaugural absence' (Pouillaude 2009, 15)⁴⁹ from philosophical interest. While Kant's *Critique of Judgment* (1790) makes only two brief remarks in passing about dance, perhaps because the combination of 'the play of sensations in music with the play of figures in the dance' (§ 52) shows a confusion of temporal and spatial (plastic) categories, Hegel's *Aesthetics* ([1835/1842] 1975) and Schelling's *Philosophy of Art* ([1802-03] 1989) make no mention of it. With the exception of the poetic privilege that Nietzsche confers upon it in Zarathustra's dancing songs (Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra* [1891] 1974) — a conspicuous case of metaphorical abduction which, (...), carries on into contemporary philosophy — we will have to wait until the second half of the twentieth century for dance to make its theoretical debut in a

⁴⁸ Cvejić, Bojana (2015). From odd encounters to a prospective confluence: dance-philosophy. *Performance Philosophy*, 1, 7-23. DOI: <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1129> (última consulta 15/04/2020)

⁴⁹ La referencia a Pouillaude hace mención a la obra *Le désœuvrement chorégraphique: Étude sur la notion d'œuvre en* (2009) de Vrin, citado con anterioridad.

small number of serious attempts to investigate it philosophically (e.g., Langer 1953; Sheets-Johnstone 1966). (Cvejić, 2015, p.7)

De acuerdo con Cvejić y con Pouillaude la reflexión filosófica de la danza debe partir de un vacío discursivo histórico. A su vez, ciertas manifestaciones de la danza contemporánea han impulsado una reflexión interna de la misma, pero al mismo tiempo que ha evidenciado dicha falta, ha suscitado un creciente interés. Según Cvejić, por el interés experimental que algunas filosofías han ido ganando entendiendo a la danza como un movimiento del pensamiento [*thought*] y por las problemáticas recientes que la danza contemporánea ha ido asumiendo, debemos esperar encuentros fructíferos entre ambas (filosofía contemporánea y danza contemporánea), o lo que llama en una palabra una «dance-philosophy» (Cvejić, 2015, p.19):

Given the newly gained experimental ground of philosophies which consider dance as a movement of thought we might hope that some problems that contemporary dance has been grappling with –kinaesthesia and proprioception as sensations specifically related to bodily movement, and gesture- will become the object of a fruitful, reciprocal encounter between contemporary dance and contemporary philosophy, or, in a (portmanteau experimental composition of a) word, a dance-philosophy. (Cvejić, 2015, p.19).

Esta vinculación e imbricación entre ambas disciplinas, retando sus marcos y retando desplazamientos es desde donde quiere plantearse esta investigación, desde una “filosofía *en* danza”. Y a la vez, se espera que a partir de ésta se pueda fomentar un “hacer”, “practicar” y “danzar” o “performar” una “dance-philosophy”.

Pero ¿desde qué marco filosófico se parte en esta filosofía *en* danza? ¿Cuáles son los marcos teóricos de los que parte principalmente esta investigación? ¿Qué supone plantear lo político y la danza en un contexto ontológico? ¿Dónde queda la fenomenología de la danza en este caso?

3.2. Ontología, fenomenología y otras consideraciones

Las preguntas por la que transita esta disertación se abordan desde un marco ontológico de enunciación. Este planteamiento ontológico se sitúa en un contexto postheideggeriano, de carácter relacional y eminentemente corporal. La concepción ontológica de la que se parte es especialmente de base nancyniana y fuertemente influida por una tradición filosófica europea continental, en particular francesa.

Lo ontológico se constituye aquí a la par que lo *político*, concebido desde un inicio desde lo que podríamos llamar la “diferencia política” en analogía a la “diferencia ontológica” de Martin Heidegger. De este modo, los conceptos que se plantean en relación con lo político son presentados y descritos desde el mismo marco ontológico. Y así también lo que se presenta como “especificidad de la danza”⁵⁰: el *kinetic bodily logos*. (A pesar que la noción de *kinetic bodily logos* que se toma de Sheets-Johnstone es tratado desde un marco más bien fenomenológico o neurofenomenológico, en esta investigación se lleva a un contexto ontológico).

A pesar que el planteamiento principal, la pregunta y la problematización de esta investigación es principalmente ontológica, se parte de nociones con un claro enfoque fenomenológico como la del *kinetic bodily logos* tal como lo concibe y desarrolla Sheets-

⁵⁰ La “especificidad” no se reduce a una “esencialización” de la danza. Esta “especificidad” se plantea desde lo que puede considerarse como la propia condición de posibilidad (suficiente) de la danza. El *kinetic bodily logos* es un concepto que puede aplicarse a otras artes escénicas y otros ámbitos vitales, pero aquí se propone como condición de posibilidad suficiente y se enfatiza como “pensamiento” específico, que a diferencia de su sentido en otros ámbitos, aquí es desarrollado y explorado creativa y técnicamente, esa exploración y desarrollo cinético-motor le es suficiente y particularmente propio y específico.

Johnstone, o la noción de “*logos* del mundo natural” o la idea de un “*logos* sensible” en Merleau-Ponty (sección II.3.3.3. El *logos* fenomenológico. Merleau-Ponty), o la de movimiento tal como lo presenta éste mismo (sección II.3.3.4.3. El “*kinetic*” del *kbl*). Pero como se observa y se evidencia en el tardío Merleau-Ponty (tal como se expone al final de la sección II.3.3. $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$), el sentido fenomenológico no riñe con su sentido ontológico. De este modo, aunque el marco de enunciación conceptual y de pensamiento de esta investigación es eminentemente ontológico, se parte de un bagaje fenomenológico en nociones claves como las de *kinetic bodily logos*, el “*logos* sensible” como posiblemente subyacente a éste o el “movimiento” merleau-pontiano que conlleva su cinética. Así pues, a pesar de partir en ocasiones de un enfoque fenomenológico especialmente con la noción de *kinetic bodily logos*, esto es llevado a la interrogación y al plano ontológico.

Debido a las resistencias que lo “ontológico” conlleva hoy en ciertos contextos, y debido a la importancia que el prisma ontológico tiene en esta investigación y a su carácter a modo de prolegómenos o fundamentación preliminar, procedo en la sección II.1. a su desambiguación, a la justificación de su uso en contextos contemporáneos y a la descripción del carácter y sentido que tiene y que se procura en esta disertación.

Debe tenerse en cuenta en todo momento el carácter relacional y corporal de tono postheideggeriano que tiene la ontología aquí. En ningún momento puede reducirse el sentido ontológico a una esencialización de la realidad dada, ni mucho menos debe comprenderse la ontología desde una comprensión pre-heideggeriana como inmanente y substancial.

Por otro lado, al ser el enfoque principalmente ontológico, no se recurrirá a la terminología “metafísica” para este estudio (como se aclara a través de la dilucidación de lo ontológico en la sección II.1.). Y asimismo, aunque pueden haber consideraciones estéticas sobre danza en lo político, no será éste el enfoque que primará para abordar la cuestión en esta investigación.

El análisis de la danza tendrá en cuenta asimismo estudios en artes escénicas (o *performing arts*) y de la danza, así como en ocasiones más propios de “filosofía de la danza”, pero estos serán conducidos, interpretados y comprendidos dentro del marco ontológico descrito.

El movimiento no es descrito fenomenológicamente, sino que se planteará desde un marco ontológico, y en todo caso desde su condición de posibilidad, más que desde el análisis objetivado de sus modos de aparición material. Así pues, no se trata de un trabajo de análisis, sino de pensamiento del movimiento y del cuerpo *en* movimiento y de sus condiciones de posibilidad.

Finalmente, tampoco se trata de realizar un análisis fenomenológico de la percepción y la afección de dicho movimiento, analizando procesos de recepción y generación de sentido la audiencia o asistentes, y de la experiencia estética en general (aunque no se excluyen en futuras investigaciones). Se trata de plantear lo político filosóficamente y ontológicamente desde su condición de posibilidad *en* danza, y desde este mismo contexto pensar la danza y el movimiento mismo. No se analiza en esta investigación los efectos de lo político, sino su condición (ontológica) de posibilidad, y del mismo modo la “danza” y la “danza contemporánea”.

4. Contexto discursivo. Antecedentes y discusión

Para poder ilustrar y ubicar las hipótesis de esta investigación se expone a continuación el contexto discursivo desde donde se plantean las ideas principales hasta ahora presentadas. Dicho contexto se establece entorno a la noción de lo político (filosófico y en el contexto de la danza), del *kinetic bodily logos* (y la noción de cuerpo, movimiento y el *logos* que conlleva), la idea de “sentido” por la relación que guarda con “lo político” en este estudio, la performatividad y su relación con la “presencia escénica”, la vulnerabilidad como condición

de posibilidad ontológica de lo político y su sentido con relación a la “presencia escénica” performativa de la danza, y finalmente la aclaración y contextualización de lo político en danza en el marco del “*making*”, “*performing*” y “*attending*” como diferentes puntos de vista de una misma cuestión. Así pues, los puntos 4.1, 4.2 y 4.3 se centran en la cuestión de lo político; los puntos 4.4 y 4.5 en la idea del *kinetic bodily logos*; 4.6 y 4.7 en la noción de sentido y su vínculo con la idea de presencia (escénica); el punto 4.8 se centra en la presencia y performatividad; el 4.9 en la vulnerabilidad; y el 4.10 en el *making, performing, attending*.

4.1. Lo político

Aunque Carl Schmitt acuña el término de lo político en *El concepto de lo político* (1927), la mayoría de autores que lo tratan y desarrollan lo comprenden desde un prisma ontológico postheideggeriano. Como Oliver Marchart analiza en *El pensamiento político posfundacional* (2009), lo político⁵¹ parte de lo que podríamos llamar la “diferencia política” por analogía a la “diferencia ontológica” de Martin Heidegger, y tendría sus inicios en el pensamiento francés, en concreto, en el texto “La paradoja política” en *Histoire et vérité* de Paul Ricoeur (1955) (Marchart, 2009, p.17). Según Marchart, aunque Hannah Arendt podría ser la precursora de esta “diferencia” con su idea de política, el uso de “lo político” se inicia con Ricoeur y con lo que Marchart llama un “postheideggerianismo posfundacionalista⁵² de izquierdas francés”⁵³.

⁵¹ La traducción castellana de “lo político” corresponde a la terminología inglesa “*the political*” y que el propio autor destaca en francés como “*le politique*” o en alemán “*das Politische*”. (Marchart, 2009, p.13) (Marchart, 2007, p.1).

Marchart, Oliver (2007). *Post-Foundational Political Thought. Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

⁵² El posfundacionalismo, tal como lo describe Marchart, debilita el estatuto ontológico de los conceptos metafísicos fundacionales (totalidad, universalidad, esencia, fundamento...) en una constante interrogación, no por afirmar una ausencia de fundamento (anti-fundacionalismo), sino por suponer la imposibilidad de fundamento último. En la «tropológica posfundacional de la infundabilidad» tal como lo describe Marchart, se examinan figuras de la contingencia tales como el devenir que no puede subsumirse a la lógica del fundamento y que denota el momento disruptivo y de dislocación en el que los fundamentos se derrumban; y la necesidad de una decisión basada a su vez en la indecibilidad ontológica, que conlleva división, discordia y antagonismo (Marchart, 2009, p.15).

⁵³ Según Marchart, la noción de “*la gauche heideggerienne*” proviene de Dominique Janicaud y de su monumental estudio sobre la recepción del pensamiento de Heidegger en Francia. Y la expresión “heideggerianismo de

Según Marchart, la analogía entre la “diferencia ontológica” de Heidegger y la “diferencia política” se basa en lo que une a estas teorías posfundacionalistas de lo político, en el «hecho de verse obligadas a abandonar el ámbito confortable del positivismo, el conductismo, el economicismo, etc., y a desarrollar una distinción cuasi trascendental que no es perceptible desde la esfera de la ciencia sino desde la esfera de la filosofía» (Marchart, 2009, p.20). Así,

desde la posición de un observador de la filosofía- la diferencia ontológica se despliega como una incompatibilidad radical, como una brecha insalvable entre conceptos tales como lo social, la política [*politics*] [referido al proceso de lucha por obtener el poder e influir en el desarrollo de las actividades del gobierno], la forma de gobierno [*polity*] [haciendo referencia al concepto de forma de gobierno, al marco institucional], la determinación de normas y objetivos generales [*policy*] [designando las estrategias y planes de acción del gobierno para resolver o mitigar los problemas] y la policía [*police*], por un lado, y lo político [*political*] en cuanto acontecimiento o antagonismo radical, por el otro. (Marchart, 2009, p.20).^{54 55}.

izquierdas” también fue utilizada en un sentido más crítico por Richard Wolin para describir la posición de Herbert Marcuse frente a su maestro Heidegger (Marchart, 2009, p.14).

⁵⁴ Los braquetes aclaratorios corresponden: el primero, al vocablo inglés usado por el autor en la versión original en inglés, y el segundo, a las notas aclaratorias a pie de página del traductor de la versión castellana (Marta Delfina Álvarez). Esta traducción de los vocablos ingleses entre braquetes y su correspondiente aclaración conceptual corresponde a la cita de la versión original inglesa siguiente: «One could say that -from the observer position of philosophy- the ontological difference plays itself out as a radical incompatibility, an unbridgeable gap between concepts like the social, politics, policy, polity, and police on the one side and the political as event or radical antagonism on the other.» (Marchart, 2007, p.6). Debido a las diferencias terminológicas, a los matices y connotaciones divergentes entre los vocablos originales en lengua inglesa y las posibles traducciones en lengua castellana, se recurre en este caso a la traducción y minuciosa descripción terminológica recogida en la edición castellana que permite una mejor comprensión de la distinción de estos vocablos en castellano, a la vez se hace constar aquí mismo el referente original para cualquier posible desambiguación.

⁵⁵ Según Abellan en *Política: Conceptos políticos fundamentales* (2012), el término y concepto de “policía” derivado del de “política”, aparece como tal en el siglo XVIII y evoluciona tomando diversas consideraciones: «entra en el vocabulario político para designar un *sector de la actividad estatal*, estableciéndose diferenciaciones entre concepto tradicional de “política” y “policía”, pues el primero era mucho más amplio al referirse a la dirección de todos los asuntos relacionados con la comunidad política. [...] La ciencia de la policía tenía como meta contribuir a *aumentar el poder interior del Estado*» (p.200). En Alemania, nos dice Abellán, aunque la ciencia de la policía ya tenía una larga tradición «en el siglo XVIII [...] pasó a un primer plano la actividad gubernamental dirigida al *fomento del bienestar de los ciudadanos*, es decir, la actividad de “policía”» (p.201). Se empleó «para denominar este *ámbito interno de esta actividad estatal* mientras que se empezó a utilizar el término “política” para la actividad de conservar el orden del Estado respecto al peligro exterior y respecto a los

El problema de la diferencia política reside en que no puede ser descrita por instrumentos empíricos, «no puede ser un objeto de la ciencia política, sino solo “el objeto” de una teoría política que se atreva a tomar un punto de vista filosófico sin por ello incurrir en un filosofismo no político» (Marchart, 2009, p.20).

Según Marchart, la diferencia política surge de un problema o parálisis de la teoría política y social convencional. La crisis del paradigma fundacionalista, como diferencia, toma el rol de un indicador o síntoma del fundamento ausente de la sociedad, ésta presenta una «escisión paradigmática» en la idea tradicional de la política, donde se debe introducir un nuevo término (político) con el fin de señalar la dimensión “ontológica” de la sociedad⁵⁶ (Marchart, 2009, p.19). El concepto de política se mantendría como institución de la sociedad para designar las prácticas “ónticas” de la política convencional, «los intentos plurales, particulares y, en última instancia, fracasados de fundar la sociedad» (Marchart, 2009, p.19). Esta diferencia se entiende como negatividad, pues impide la clausura social. Para indicar esta imposibilidad, el antiguo concepto de la política se divide internamente entre «la política *eo ipso* (ciertas formas de acción, el subsistema político, etc.) y algo que escapa de la domesticación política o social: lo político» (Marchart, 2009, p.19). La naturaleza del diferencial de la diferencia política obstaculiza el acceso al momento “puro” de lo político, postergando constantemente cualquier estabilización.

desórdenes internos» (p.201). A pesar de su carácter material, dice Abellán, esta idea de “policía” no deja de expresar la «*idea aristotélica de “felicidad” de la comunidad como el fin del Estado*» (p.202). En España, no parece darse esa distinción aunque está presente su sentido económico. Parece que sin diferenciarse del concepto de *politeia* de Platón y Aristóteles, «“policía” significaba el *buen orden o gobierno de la ciudad*, la “*ley por excelencia que mantiene la ciudad*”» (p.203). (Abellán, 2012, pp.200-210, original sin cursiva) (Las cursivas son para resaltar aspectos destacados de sus nociones primitivas). La asociación y aclaración del concepto de “policía” con relación a la política me parece relevante, especialmente por el uso que autores como Jacques Rancière le han dado al término en oposición a “la política” con un sentido de “lo político”. Abellán, Joaquín (2012). *Política: Conceptos políticos fundamentales*. Madrid: Alianza.

⁵⁶ Debe distinguirse la terminología “sociedad” de “lo social”, pues mientras “sociedad” hace referencia a la sociedad en un sentido más genérico, “lo social” enfatiza la cuestión del vínculo social, de la comunidad y del ser-en-común (su existencia, su naturaleza, su sentido).

Así pues, mientras la política se sigue refiriendo a ciertas formas de acción, al subsistema político (dimensión óptica) y es un proceso abierto, sin principio ni fin determinado, lo político hace referencia a lo que está más allá de toda posible domesticación y determinación (dimensión ontológica) y es el momento de un fundar, aunque parcial, contingente y efímero.

Desde este contexto propiamente filosófico y ontológico se plantea lo político y su desambiguación (entendiendo por ontología también en este caso y especialmente en relación con este concepto, una ontología relacional (y corporal) de carácter postheideggeriano). Para clarificar lo político desde un análisis ontológico, se parte principalmente de la propuesta que Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe llevaron a cabo en su *Centre de recherches philosophiques sur le politique* creado entre 1980 y 1984, y donde se cuestionó e interrogó *filosóficamente* lo político (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1981, p.11-12)⁵⁷.

Una revisión genealógica del concepto permite ver la complejidad y pluralidad de matices en sus acepciones. Desde la primera mención de lo político en Carl Schmitt, sin evidenciarse todavía la lectura postheideggeriana de la “diferencia política”, y quien concibe el principio operatorio de lo político a base de la relación amigo-enemigo; o Hannah Arendt a quien se le asocia el concepto con su idea de política “auténtica” como espacio de libertad y participación, «política políticamente auténtica» (Marchart, 2009, p.59), pero que no llega a referirse con tal apelativo y dicho sentido ontológico. A partir de estas influencias primitivas del concepto, Marchart distingue entre schmittianos y arendtianos dependiendo si se concibe el concepto desde lo disociativo, como «espacio de poder, conflicto y antagonismo» (Schmitt); o lo asociativo, como «espacio de libertad y deliberación públicas» (Arendt) (Marchart, 2009, p.59). Pero el «concepto “puro” de lo político» evoluciona especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX con un carácter posfundacional, una evolución histórica originada

⁵⁷ Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc (eds.) (1981). *Rejouer le politique. Travaux du Centre de recherches philosophiques sur le politique*. Paris: Galilée.

posiblemente en una crisis política de la posguerra europea (Marchart, 2009, p.83) y basada probablemente en un «proceso histórico de la politización de *conceptos*» (Marchart, 2009, p.85). Tras este sentido genealógico del mismo, Marchart destaca el trabajo posfundacional postheideggeriano del concepto en Jean-Luc Nancy, Claude Lefort, Alain Badiou y Ernesto Laclau. Se podrían añadir a esta lista algunos de los autores mencionados con anterioridad, pero por motivos de afinidad filosófica y ontológica de esta investigación, se parte de la concepción nancyniana.⁵⁸

La emergencia de lo político nace en un contexto eminentemente filosófico y ontológico (diferencia política por analogía a la diferencia ontológica de Heidegger) y Nancy y Lacoue-Labarthe llevan la desambiguación del mismo al seno de la discusión filosófica (y ontológica) en un contexto aparentemente de plural ambigüedad (1980). Su aproximación ahonda en la acepción más ontológica, en la “esencia” de lo que puede decirse y entenderse de lo político, parten de la pregunta: «comment (et peut-on), aujourd’hui, interroger ce qu’il faut nommer par provision l’essence du politique?» (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1981, p.9). En su análisis, hablan de un «*re-trait du politique*», para distanciarse de un “todo es político” de la política y poder re-formular/re-trazar el concepto desde su misma retirada (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1981, p.18). Como resume Marchart con relación a la concepción de Nancy y Lacoue-Labarthe,

⁵⁸ Debido al objetivo de esta investigación de presentar las bases ontológicas y dancísticas para la pregunta de lo político, y del carácter ontológico especialmente nancyniano de esta disertación, se parte del estudio de lo político filosófico (y ontológico) nancyniano. Asimismo, se toma en consideración la noción de “retirada” de lo político en Nancy y Lacoue-Labarthe porque en ésta se presupone la condición de su propia posibilidad, así como se procura en danza a través de la idea del *kinetic bodily logos*.

No se expone aquí, por tanto, la discusión genealógica del concepto ni se consideran otras acepciones menos afines con el objetivo y carácter de esta investigación. Así pues, se desestima en esta ocasión, el sentido de lo político por Jacques Rancière y su relación con el orden de la “policía” expuesto principalmente en *La Mésentente* (1995) así como el sentido de lo político en un contexto artístico (y escénico) como en *Le spectateur émancipé* (2008), pues su concepto conlleva otras consideraciones no estrictamente ontológicas como condición de posibilidad, y merece otra acercamiento al mismo. Tampoco se consideran los estudios de Claude Lefort, Ernesto Laclau o Chantal Mouffe especialmente por su vínculo con la idea de democracia y un tratamiento más afín al de la filosofía política. Tampoco se debaten concepciones derivadas por otros autores citados anteriormente por no tratar de forma tan directa el sentido filosófico y ontológico del concepto.

la *esencia* de lo político «solo se revela como algo que está ausente, o que *se ausencia/se hace presente* a través del movimiento de su “retirada” misma (o repliegue)» (Marchart, 2009, p.90).

Como expone Marchart, puede hallarse una analogía con el concepto de “retirada” en Heidegger, pues la noción de *Entzug* o “retirada” se corresponde con su *Seinverlassenheit* como “abandono de” o “abandono por” el ser (Marchart, 2009, p.91). El ser se retira llevando al olvido del ser y al olvido de su retirada. Tomando a Heidegger, que «el ser abandona el ente quiere decir: el ser [Seyn] *se oculta* en la manifestación del ente. Y el ser [Seyn] es esencialmente determinado como este ocultar que se sustrae» (Heidegger, 1989, p.102)⁵⁹. Este abandono del ser, como señala Marchart, presupone la condición ontológica e histórica del hombre (Marchart, 2009, p.91). Marchart, estableciendo esta analogía entre Heidegger y la propuesta de Nancy y Lacoue-Labarthe de “retirada”, afirma que lo que proponen éstos en la retirada de lo político, no es el olvido del ser (diferencia ontológica), pero el olvido de la diferencia política. Y en el momento en que estos autores se preguntan por lo político, dice Marchart, en lo que parece ser una era de “problemas” y “dificultades”, estos «se disponen a responder al requerimiento de Heidegger de que el *Seinverlassenheit* -entendido como “*Politikverlassenheit*”- se repliegue en su propia historia autoencubierta» (Marchart, 2009, p.92).

Pero esta retirada, no debe entenderse como desaparición sin huellas, no se da sin resto, pues siempre quedará la huella de su ausencia o retirada, de modo que su propia clausura es la abertura de otra cosa:

le politique se retire dans sa spécificité déterminable et présentable, mais dans cette indétermination, qui en même temps correspond à sa dilution ou à son imprégnation

⁵⁹ Heidegger, Martin (2003). *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*. Buenos Aires: Editorial Almagesto & Editorial Biblos [Traducción del original en alemán al castellano a cargo de Dina V. Picotti C.].

générale, il se livre à nouveau, et délivre une question ou le contour d'une question. (...) le retrait du politique correspond à sa clôture (...) la clôture ouvre sur "quelque chose", comme dit Lyotard, qui serait "le politique" -ou "l'essence du politique"-. (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1983, p.195-196)⁶⁰.

De este modo, como señala Cristóbal Durán, la retirada de lo político es la «la re-tirada o el re-tazo, pero también el rasgo que insiste y que se re-itera», dicha retirada conlleva «el eventual suspenso del concepto de lo político, e incluso de su retirada» (Duran, 2014, p.104)⁶¹. Lo político imposibilita y se distancia de la unidad de sentido a la que tiende la institucionalidad de la política en su propia retirada o en su propia "suspensión eventual".

Desde esta retirada de lo político que proponen Lacoue-Labarthe y Nancy en un intento por comprender su "esencia", desde esta desestabilización de sentido que se deriva, propongo pensar lo político, no solo como la irrupción que conlleva, sino principalmente como "suspensión de sentido", suspensión que se da en esa retirada. Una retirada que a su vez se convierte en su propia condición de posibilidad, una suspensión que es, a la vez, su propia posibilidad.

Destacar este aspecto de lo político ontológico nos permite abandonar y desvelar otros presupuestos implícitos en sus múltiples usos contemporáneos (como se irá exponiendo y desvelando a continuación en el contexto de las artes escénicas) en algunos casos, menos afines al sentido ontológico que aquí se pretende.

⁶⁰ Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc (1983). *Le "retrait" du politique*. En Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy (eds.). *Le retrait du politique. Travaux du Centre de recherches philosophiques sur le politique* (pp.183-200). Paris: Éditions Galilée.

⁶¹ Durán, Cristóbal (2013). Lo político: La retirada de la relación. En Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy (eds.), *El pánico político* (pp.101-111). Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

4.2. Danza política, danza *política*⁶²

Hay un uso recurrente de lo político en artes escénicas⁶³ y la danza, ¿pero a qué refieren los usos contemporáneos de lo político en este contexto? ¿Qué se entiende por político en la danza? ¿Qué se entiende hoy por “danza política”? ¿A qué se debe la proliferación de lo político en la danza de las últimas décadas? Y ¿qué ideas y tendencias filosóficas subyacen a los usos más comunes del término en danza? ¿Cómo puede pensarse *políticamente* (ontológicamente) la danza?

El apelativo de “danza política” puede entenderse desde varios sentidos. Por un lado, puede decirse política [*politics*] por tratar una temática política o estar inserta en un contexto político determinado, ya sea porque hace una denuncia explícita de algo políticamente o porque se trata de coreografías sociales de un determinado régimen político, etc. Podríamos llamar a esto, danzas temáticamente y/o ideológicamente políticas. En este sentido, la danza política, su contenido y carácter políticos, aparecen como producto de un determinado contexto social, político y cultural (como apología a los ideales de un régimen o como denuncia del mismo) y en un momento histórico concreto. Su sentido deriva y remite directa y visiblemente a un lugar, a un tiempo, a una sociedad.

Por otro lado, la danza aparece a menudo como política [*political*] en el sentido de un carácter, una naturaleza, una manera de proceder, un devenir, un modo de generar pensamiento, un cuestionar(se). A partir de los usos plurales de “lo político” y su aparente politicidad pueden darse múltiples maneras de definir tal naturaleza, apuntando más a un cuestionamiento, a una irrupción, a una agitación, a una transgresión o subversión, o tal vez a una suspensión. En este

⁶² La cursiva de “*política*” hace referencia al aspecto ontológico y específico de lo político tal como es propuesto en esta investigación, es decir, hace referencia a la “danza de lo político” por oposición a la “danza política” en términos generales como se describe a continuación en esta sección.

⁶³ Se excluye en esta investigación un análisis histórico y social de lo político en artes escénicas y en el contexto teatral, así como también se desestima “*la política*” implícita en trabajos artísticos desde la idea de representación democrática y su relación con lo social en artes escénicas. Pues el interés y objetivo principal de esta investigación es plantear la relación de lo *político* (desde su sentido primario y “esencial” ontológico) desde la “especificidad” de la danza y su potencialidad en el contexto contemporáneo de la misma.

caso, no se trata del contenido político sino del modo de proceder y de lo que éste genera. Su vinculación histórico-social y política no es temática como en el otro sentido “político”.

Gerald Siegmund y Stefan Hölscher⁶⁴ distinguen estos dos modos de entender la “danza política” bajo el mismo apelativo “*political dance*”. Según su distinción, hay por un lado la danza política [*political dance*] (y teatro político) con relación a su contenido (se trata y habla de temas políticos) y por otro, la “danza política” [*political dance*] por cuestionar su forma⁶⁵. La “politicidad” en la “danza política” podría determinarse pues, según estos autores, por su “contenido” (político) o por lidiar con asuntos de “forma”. La “danza política” conlleva «dance’s *self-reflexive* potential to expose and talk about its own mechanisms and means of production and reception, thereby *subverting traditional* ways of how dance is produced and received» (Siegmund & Hölscher, 2013, p.11, original sin cursiva). Ésta cuestiona también sus propias relaciones institucionales y es «engaged in the *practice of criticality*» (Siegmund & Hölscher, 2013, p.11). De este modo, afirman ambos autores, la política de la danza [*the politics of dance*] podría entenderse como «form of *continuous questioning*», pues mientras la política [*policy*] hace referencia a la reproducción de las relaciones del poder hegemónico, la política [*politics*] hace referencia a las prácticas que cuestionan el espacio de *la* política [*policy*] dando lugar a lo que aún no ha tenido lugar (Siegmund & Hölscher, 2013, p.12, original sin cursiva). La “política” de la danza, su “politicidad” consistiría, pues, resumidamente según estos autores, en una auto-reflexividad y en una capacidad de cuestionar sus propios medios de producción y recepción, capacidad subversiva frente los modos “tradicionales”, comprometida desde una práctica crítica como forma constante de interrogación.

⁶⁴ Siegmund, Gerald & Hölscher, Stefan (eds.) (2013). *Dance, politics & co-immunity: Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol.1*. Zürich/Berlin: Diaphanes.

⁶⁵ La relación dicotómica forma-contenido es discutible y cuestionable desde parámetros estéticos. Aunque podríamos entender en un contexto estético y artístico la idea de “contenido” como la temática entorno la que se trabaja y “forma” como el modo de proceder y trabajar, su independencia al considerar y describir un trabajo artístico es siempre relativa. En el caso de la danza, y en particular de la “danza *política*”, esta ambivalencia es especialmente manifiesta pues su propio cuestionamiento “formal” es el que constituye a menudo su propio sentido y contenido “temático”. En esta investigación pues, se omitirá plantear lo político y la danza desde esta dicotomía forma-contenido y se evitará la relación óptica y reductora de lo político como “forma”.

Parece pues que al describir la “danza política” o “*political dance*” enfatizan su carácter político como “*politics*”. Pero entender el “*political*” de la “*political dance*” como “*politics*” conlleva una intencionalidad “política”, es decir, una acción intencionada que pone en cuestión parámetros políticos o los marcos políticos como “*policy*”. ¿Es realmente la “danza política” o la “danza de lo político” política (como “*politics*”) por controvertir (más o menos intencionadamente) los marcos políticos (como “*policy*”) ? ¿O deberíamos pensar “lo político” en términos ontológicos, desde la diferencia política, en el contexto de la danza y la “danza de lo político” más bien como un modo de acontecer o devenir? Es decir, si entendemos lo político ontológicamente y desde su propia condición de posibilidad, ¿puede plantearse en términos de acción política y de intencionalidad? ¿Qué conlleva y a qué se refiere lo que comúnmente se dice “danza política”? ¿Y en qué consiste o puede consistir la “politicidad” de “la danza de lo político”?

Como se ha mencionado anteriormente y parafraseando ahora a Marchart (2009), en la terminología inglesa hay diversos sustantivos que se corresponden con el término de “política” y que hacen alusión a aspectos distintos de la misma: *politics* (política en sentido más amplio, haciendo alusión a su carácter óntico, y según la nota aclaratoria del traductor al castellano «proceso de lucha por obtener el poder e influir en el desarrollo de las actividades del gobierno»); *polity* (forma de gobierno, marco institucional); *policy* (determinación de normas y objetivos generales, según nota del traductor «estrategias y planes de acción del gobierno para resolver o mitigar los problemas»); *political* (ontológicamente diferenciado de la política [*politics*], y como se ha presentado desde Marchart, como principio de autonomía política o el momento de un fundar, efímero y contingente, de la institución de la sociedad) (Marchart, 2009, pp.20, 22-23, 82) y (N.T. en Marchart, 2009, p.20)⁶⁶.

⁶⁶ Estas aclaraciones terminológicas se toman de la cita mencionada en la sección I.4.1. Lo político. Las citas entre paréntesis corresponden a la nota del traductor de la edición castellana que corresponden a las aclaraciones en braquetes de la cita anterior (como allí se explicita).

La distinción entre *politics* (política) y *political* (lo político) en un sentido ontológico es importante, pues, mientras en el primero se materializa y se lleva a cabo a través de la acción (en principio intencional) causando y/o procurando causar un efecto determinado, el segundo, desde una perspectiva ontológica, se da como una irrupción (no necesariamente intencional) al margen de sus posibles efectos. Esta “irrupción” no debe entenderse como la materialización de un cambio, ya que no institucionaliza un nuevo marco, no se materializa como tal en un nuevo contexto, y ni subvierte ni transgrede necesariamente. La materialización de un cambio siempre se da en el ámbito de la política [*politics*] y la transgresión es siempre un efecto colateral⁶⁷.

⁶⁷ Subversión y transgresión no son necesariamente atributos de lo político y, en contra de alguna tendencia a asemejarlos, difieren también entre sí. Subvertir es la acción de «trastornar o alterar *algo*, especialmente el orden establecido», transgredir la de «quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto» (DRAE, 2019, original sin cursiva). Según Hélène Marquié, la subversión es siempre más difícil de detectar pues es más difícil definir lo que ha sido alterado o trastornado [*bouleversé*] de manera precisa. Y la transgresión es a menudo sinónimo de subversión cuando en realidad solo es una causa posible. La subversión, afirma Marquié, modifica su objeto, se mide por el cambio de configuración o legitimación del objeto. La transgresión sin embargo, puede repetirse en un mismo contexto y su manifestación se debe a la conservación de los límites que ésta excede y las normas sin las cuales no existiría. (Marquié, 2016, pp.128-132).

En relación con la subversión, dice Marquié, no debe confundirse lo estético y lo político. «Il est nécessaire de revenir sur ce postulat qui voudrait que les œuvres avant-gardistes, parce qu’elles bouleversent les normes esthétiques, bouleversent nécessairement les normes sociales, et qu’elles ont donc, intrinsèquement, une portée subversive» (Marquié, 2016, p.129). Tampoco debe caerse en la idea de que un arte poco innovador estéticamente no pueda subvertir las convenciones sociales. No se puede decir que una performance es «globalement subversive» sin preguntarse de manera precisa qué y cómo subvierte (Marquié, 2016, p.129). Asimismo, dice, una obra no puede ser subversiva ni por propiedades intrínsecas ni por las intenciones (reales o supuestas). «Elle [la portée subversive d’une œuvre] relève d’un système relationnel et dépend de sa capacité à amener une partie du public à modifier sa façon de regarder et d’interpréter ce qui est donné à voir, ses habitudes de pensée, voire ses actions. Il faut donc aller à la rencontre de ce public» (Marquié, 2016, p.130). De este modo, podríamos afirmar que la subversión no se da más que desde el encuentro relacional con el público. Y del mismo modo, tal como toma Marquié de la edición francesa de *Gender Trouble [Trouble dans le genre]* de Judith Butler, no solo no puede extraerse la subversión del contexto, sino que tampoco puede definirse el criterio definitivo de aquello que es subversivo, pues una obra subversiva no puede hacerse de una vez por todas, las metáforas pierden su fuerza y se corre el riesgo de caer en “clichés” a base de repeticiones (Butler, 1990, p.48 en Marquié, 2016, pp.130-131). Podría añadirse de este modo, que el criterio de lo que es “político” (en arte y especialmente en danza) tampoco es susceptible (como en el caso de lo subversivo) de ser descrito en términos definitivos absolutos, describiendo sus propiedades para su posible reproductibilidad; no podemos más que acercarnos a la idea de un devenir *político* (o modo de ser heideggeriano), desde su marco ontológico y desde su posible condición de posibilidad ontológica, con la pluralidad de materializaciones y manifestaciones (ónticas) que éste puede conllevar y desde las que éste puede emerger y puede darse.

Subvertir (2019). En *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=YbabHkP> (última consulta 20/07/2019).

Transgredir (2019). En *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=aK1FmOQ> (última consulta 20/07/2019)

Marquié, Hélène (2016). *Non, la danse n’est pas un truc de filles! Essai sur le genre en danse*. Toulouse: Éditions de l’Attribut.

Siegmund y Hölscher afirman que una manera de entender la política [*politics*] en danza, es a través de la *re-distribución de los cuerpos* y sus relaciones en el espacio, que es a la vez una *reconfiguración de lo sensible* (en términos de Rancière), y donde el cuerpo y sus partes se estructuran y relacionan con el orden simbólico de una sociedad. Este lugar, dicen, puede ser considerado como un lugar de *resistencia* que permite intervenir en «hegemonic discourses, traditional distributions and fixed framings» (Siegmund & Hölscher, 2013, p.12). En este sentido, presentan la “*political dance*” como lugar de cuestionamiento de su propia “forma”, de sus modos de producción, de re-presentación y como un lugar para la re-configuración de los cuerpos y sus relaciones. Y desde un cuestionamiento constante y un lugar de resistencia, comprometida en la práctica de la crítica. Pero ¿hay en la aclaración de Siegmund y Hölscher realmente una distinción entre “*political*” (lo político) y “*politics*” (la política) en la danza? ¿O deben entenderse sus concepciones de “*political dance*” como *politics* que como definen ellos mismos consistiría en «those practices which question the space of policy as such» (Siegmund y Hölscher, 2013, p.12) o que también podría entenderse (“*politics*”), como define la traductora de Marchart, como el «proceso de lucha por obtener el poder e influir en el desarrollo de las actividades del gobierno [*polity*]» (N.T. en Marchart, 2009, p.20)? ¿Puede la “danza política” como “*politics*”, planteada en los términos “formales” de Siegmund y Hölscher, poner en relieve la propia potencialidad “*política*” [*political*] de la danza? ¿Puede una danza ser política como “*politics*” y devenir *política* como “*political*”?

Acorde a la noción de lo político que se define en esta investigación, lo político como suspensión de sentido, se da de manera disruptiva, y ni es intrínseco a ninguna manifestación artística ni puede intencionada y voluntariamente idearse para su “aparición” (aunque es discutible si puede fomentarse). Así pues, esta investigación no procura un análisis de la politicidad [*politics*] “formal” de la danza, sino (re)plantear lo político para preguntarse por sus condiciones de posibilidad y su especificidad dancística. Sin embargo, la danza política

[*politics*] “formal” está directamente o indirectamente vinculada al concepto de lo político, pues la danza política que cuestiona sus propios modos de producción, sus marcos de representación, su propia constitución, su propia (in)definición, es política no solo por cuestionar “el espacio de la política [*policy*]” como definen Siegmund y Hölscher (Siegmund y Hölscher, 2013, p.12), sino por ser potencialmente *política*, por su potencial *político*, por su potencial de suspensión de sentido. En todo caso, pensar lo político en la danza (como se plantea en esta investigación) consistiría en pensar en su propia condición de posibilidad política.

Así pues, para pensar lo político en la danza se hace necesario plantearlo en términos ontológicos y esto nos lleva a plantear su potencial *político* desde su especificidad ontológica como cuerpo *en* movimiento desde un *kinetic bodily logos* operativo, como pensamiento *en* movimiento.

Del mismo modo, es preciso destacar y en ocasiones distanciarse de apelativos “*políticos*” que responden en su mayor parte al ámbito de la política [*politics*] o a posibles efectos de lo político, y que con frecuencia se ven entrecruzados, como: “subversión”, “transgresión”, “agitación”, o incluso “resistencia”, “crítica”, “cuestionamiento”, “auto-reflexividad”, etc. (términos usados algunos por Siegmund y Hölscher para definir la “*political dance*” y recurrentes en estudios de artes escénicas sobre supuestamente “lo político” [*political*]).

¿A qué se debe la recurrencia a este vocabulario para referirse a lo político, y en el caso que nos atañe, a la “danza política/*política*”? ¿Qué autores y qué influencias subyacen a estas descripciones y atribuciones? ¿Desde qué lugar se presentan discursivamente y desde qué prácticas? Y finalmente, ¿qué diferencias discursivas y físicas hay de estas terminologías en las diferentes artes escénicas (teatro, teatro gestual, mimo, circo, performance, *live art*, ...) con relación a la danza?

Hay con frecuencia una remisión a conceptos de Rancière y a su planteamiento de lo político y de la política con relación a las artes escénicas. Siegmund y Hölscher hacen alusión directa a Rancière y *Le partage du sensible* en su introducción a *Dance, politics & community: Thinking Resistances* (2013) como se observa en lo descrito anteriormente. También Siegmund remite a la “*disrupción* del orden de la policía” en su artículo “Rehearsing in-difference”⁶⁸, donde analiza la “estética política” en Jérôme Bel y Pina Bausch con el fin de “expandir” el concepto político de Rancière en la danza (Siegmund, 2017, p.188). Dana Mill en su libro *Dance and Politics*⁶⁹ dice partir de un marco conceptual «from a choreographic, critical reading of Jacques Rancière’s concept of *dissensus*» (Mill, 2017, introducción, original sin cursiva). Mill nos dice también que su libro propone iluminar «the power of dance to *bring people together*» haciendo alusión al *orden social* de su propuesta de “danza política” (Mill, 2017, introducción, original sin cursiva). Habla de «political bodies», los «dancing bodies» y los cuerpos de la audiencia, cuerpos que tienen la capacidad de afectar a otros cuerpos y que alteran así la manera en cómo *son percibidos y vistos* por otros; asume la *igualdad* para argumentar cómo seres humanos a través de sus cuerpos han dado más visibilidad a sus comunidades; analiza «[the] *moment of subversion* through the body operating within the normative-theoretical idea of radical hope», una *nueva ontología*, dice Mill, que permite al sujeto «the possibility to dance a world *in becoming*» (Mill, 2017, introducción, original sin cursiva)⁷⁰.

Rancière parece ser autor referencial en muchos estudios de artes escénicas. ¿Qué consecuencias políticas y *políticas* tiene considerarlo desde la especificidad de la danza? ¿Es el planteamiento de lo político de Rancière ontológico de algún modo y es pertinente para

⁶⁸ Siegmund, Gerald (2017). Rehearsing in-difference. “The Politics of Aesthetics in the Performances of Pina Bausch and Jérôme Bel”. En Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund, & Randy Martin (eds.), *The Oxford Handbook of Dance and Politics* (pp.181-198). NY: Oxford University Press.

⁶⁹ Mills, Dana (2017). *Dance and Politics: Moving beyond boundaries*. Manchester University Press. [version Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>

⁷⁰ Las cursivas remiten a aspectos rancierianos y a aspectos relevantes con relación a lo político.

pensar la danza? ¿De qué “danza política” podemos partir desde Rancière? ¿Es posible plantear lo político en la danza partiendo de la especificidad de la danza y desbordando los marcos de pensamiento político planteados por Rancière? ¿En qué términos, cómo y cuál puede ser su sentido?

Como se ha expuesto anteriormente, lo político en Rancière implica otras consideraciones políticas y estéticas que no son abordadas en esta investigación. Por ello, la acepción de lo político que se defiende y en que se centra esta investigación parte principalmente de las reflexiones de Nancy y Lacoue-Labarthe. Replantear lo político desde este planteamiento y desde su condición de posibilidad, partiendo de un marco ontológico corporal y relacional como el de Nancy, por oposición o en contraste a otras acepciones de lo político afines a consideraciones estéticas y más comunes en contextos de artes escénicas, es un desafío que considero necesario si se quiere abrir la posibilidad de pensar lo político en la danza desde su propia especificidad cinética corporal y performativa, desde la concepción de un *kinetic bodily logos* operativo, en clave ontológica.

4.3. *Retour du politique?*

El uso de lo político en la danza se ha incrementado en los últimos años. ¿A qué se debe? Según Isabelle Ginot⁷¹, a finales del siglo XX, nuevas generaciones de bailarines y coreógrafos llegan a una escena saturada donde parece imposible innovar. Esta escena propicia un conjunto de críticas con relación al marco institucional, a los modos de producción que afecta la propia práctica artística, y como titula el artículo Ginot esto conlleva un posible «*retour du politique*» (Ginot, 2002, p.225)⁷².

⁷¹ Ginot, Isabelle & Michel, Marcelle (2002). *La danse au XX^e siècle*. Paris: Larousse.

⁷² Tal como parece ser planteado lo político en el título de Ginot éste apunta a una comprensión de lo político en términos “formales” e institucionales, como “*politics*”. No obstante, como se he expuesto anteriormente, la “*political dance*” entendida como “*politics*” puede a su vez fomentar y ser objeto de pensamiento de lo político entendido como “*political*” desde un pensamiento posfundacional como el que describe Marchar y tal como se expone en esta investigación desde Nancy y Lacoue-Labarthe.

La danza contemporánea de las últimas décadas en Europa ha hecho frente a nuevos modos de producción, así como prácticas y propuestas coreográficas críticas con los marcos institucionales y artísticos anteriores. Se cuestionan patrones de movimiento clásicos y modernos, sus marcos de representación, sus límites disciplinares (desdibujando los comúnmente entendidos por danza, adentrándose a una diversa e indefinida interdisciplinariedad) y se revisan los potenciales disciplinares (posibilidades y potencialidades del cuerpo y el movimiento más allá de pasos y técnicas adquiridas).

Los efectos de este horizonte, muy visibles hoy, se dan por un lado de forma institucional y afectan los propios modos de producción de la danza, su financiación, sus modos de creación, su organización, los espacios donde se representan y donde se trabaja, incluso el material que se pone en escena. Se generan colectivos flexibles y se trabaja por proyectos, se abren residencias artísticas para la creación de proyectos individuales y de colectivos puntuales, proliferan centros coreográficos de creación afines a estos nuevos modos de producción. Esto se da en oposición y en paralelo al trabajo y los modos de producción y operatividad de la compañía de danza estable tradicional⁷³.

Por otro lado, este cambio en los modos de producción también se refleja en la práctica artística. Hay una necesidad de replantear la base de lo que es o puede ser la danza. Hay una proliferación de estilos personales y técnicos. Hay cierto rechazo a la danza academicista y/o a la reproducción de pasos técnicos en escena. Hay un retorno al cuerpo y a la exploración de su potencialidad. Se juega con la pluralidad de cuerpos no homogéneos, no estereotipados, no necesariamente dentro de los cánones de la danza moderna ni clásica. Se enfatiza la

⁷³ Estos cambios en los modos de producción de la danza (en especial en de la danza contemporánea) pueden vincularse a su contexto histórico socio-cultural y económico “posmoderno” si entendemos como señala Fredric Jameson el posmodernismo no como una mera categoría cultural sino como «“a mode of production” in which cultural production finds a specific functional place» (Jameson, 1997, cap.10.x1). El “modo de producción” posmoderno, enmarcado bajo un contexto capitalista, no debe comprenderse como un “sistema total” pues incluye, según Jameson, «a variety of counterforces and new tendencies within itself, of “residual” as well as “emergent” forces, which it must attempt to manage or control» (Jameson, 1997, cap.10.x1). Jameson, Fredric (1997). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press Durham. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

singularidad y la heterogeneidad. Se cuestiona la visibilidad/invisibilidad del cuerpo y la indisociabilidad del movimiento y el movimiento como flujo constante. La danza llega a pensarse a sí misma, explora y se explora, desde su potencia e impotencia más radical. No hay cuerpo ni movimiento que determinen su identidad.

Así, la danza se emancipa de su estética formal (en el caso del clásico también mímico y narrativo), para pensarse desde sus propios recursos o en reto con otras disciplinas, para cuestionarse a sí misma y/o para explorar sus (im)posibilidades de sentido desde sus (im)potencias, desde sus posibilidades como cuerpo, desde el movimiento como posibilidad radical, desde su experiencia efímera, y desde su *kinetic bodily logos*. En esta emancipación crítica, reflexiva y singularmente experimental y creativa se fomenta el potencial político de la danza, tanto su potencialidad política [*politics*] como *política* [*political*].

La cuestión de lo social en lo político en este contexto se hace evidente. Esa crítica es extensible al vínculo social de la danza y al replanteamiento escénico con relación al público asistente. Pero lo social en lo político, así como lo social en la danza política/*política* no se consideran en esta investigación que se centra en clarificar la acepción ontológica de lo político y su condición de posibilidad desde su sentido performático como cuerpo pensante *en* movimiento.

Esta proliferación crítica y autocrítica de las prácticas de danza especialmente acusada desde finales del siglo XX abre la cuestión de lo político (tanto como “*politics*” o “*political*”) en la danza y la necesidad de replantearlo desde la especificidad misma de su campo.

4.4. Cuerpo, movimiento, *kinetic bodily logos*

Preguntarnos por lo político en un sentido ontológico, desde su propia condición de posibilidad, y trasladar esa cuestión a la danza nos lleva a considerar una posible ontología política de la danza que se pregunte por su propia condición de posibilidad. Para plantear la

condición de posibilidad de la danza podemos recorrer a los elementos que comúnmente la constituyen.

Al preguntamos por lo que constituye la danza nos hallamos frente a cuerpo/s en movimiento (o en su potencial movimiento) en un contexto performático y performativo⁷⁴ que da lugar a una presentación en vivo efímera, intangible e inapresable (el registro de una performance difiere de su ejecución y experiencia estética en vivo). Así pues, preguntarnos por lo político en la danza supone necesariamente un análisis de lo que puede entenderse por cuerpo, movimiento, cuerpo en movimiento y su devenir espacio-temporal, desde un prisma ontológico. Y desde este análisis de su mínima expresión, cabe plantear su intrínseca *politicidad*.

Debe aclararse, ante todo, que pensar y plantear la danza desde el cuerpo y el movimiento o eminentemente como “cuerpo *en* movimiento” no supone una reducción o esencialización de la misma. Si se asocia comúnmente la danza a “cuerpos en movimiento” es porque el principal material de trabajo, de expresión y de pensamiento es el cuerpo y la relación de éste en un devenir espacio-temporal (movimiento). La noción de “movimiento”, como se aclara a continuación y más detalladamente en la “sección II.2.1.2.2 Movimiento”, debe entenderse en esta investigación desde su más amplia acepción, es decir, en ningún momento se entiende solo como la traslación de un cuerpo, sino que se comprende más bien como transformación material (necesariamente pues, dada en un marco espacio-temporal, como devenir). Esta relación de cuerpo *en* movimiento se da necesariamente a través de un pensamiento operativo como se dilucida en la siguiente sección “I.4.5. Pensamiento *en* movimiento (*kinetic bodily*

⁷⁴ El sentido y la diferencia entre “performático” y “performativo” se desarrolla en la sección II.2.3.5. Aclaraciones terminológicas. En esta misma sección, se describe el motivo del uso mayoritario que se hace en esta investigación, de la terminología inglesa “performance”, “*dance performance*”, “*dance performer*” o “*performer*” en detrimento de la nomenclatura castellana (“espectáculo”, “espectáculo de danza”, “bailarín” o “intérprete”) por enfatizar la primera, la puesta en escena y la acción performática y performativa.

logos)”, y que debe ser considerado asimismo en danza para su condición de posibilidad y su potencial *politicidad*.

El cuerpo de la danza (así como su relación cinética espacio-temporal y el pensamiento operativo subyacente a través del cual se da y deviene performática y performativamente) se piensa en esta investigación desde un marco ontológico. Pues de hecho, el cuerpo es condición ontológica de la existencia humana. Según Jean-Luc Nancy, el cuerpo da lugar a la existencia y por eso mismo afirma, «*l'ontologie du corps est l'ontologie même*» (Nancy, 2000, p.17)⁷⁵. Este “dar lugar” [*donne lieu*] debe entenderse como la abertura del cuerpo al mundo, al otro, como el darse/ el ser/ el devenir del cuerpo en la relación (Nancy, 2000, p.17). El cuerpo se entiende desde este planteamiento en los términos de una ontología relacional y material.

Pensar el cuerpo en clave relacional supone que el cuerpo deviene, que deviene en la relación, y, por tanto, que es siempre materia informada (ni forma ni materia, sino el resto que resiste a la forma) en una relación inconclusa. Así, el cuerpo, desde una ontología material y relacional, aparece como lugar de significación ambiguo que resiste a un idea de sentido pleno (Saez, 2014, p.92)⁷⁶.

¿Cómo puede entonces pensarse el cuerpo de la danza desde este lugar? ¿Qué supone entender el cuerpo ontológicamente en danza? ¿Qué sentido/s emergen o puede/n emerger?

Erika Fischer-Lichte, en la *Estética de lo Performativo*⁷⁷, describe cómo Jerzy Grotowski, director y teórico teatral conocido por su concepción del “teatro pobre” (priorizándose el trabajo del actor frente a la puesta en escena), denominaba “actor santo” al que podía dar «capacidad operativa (*agency*)» a su cuerpo y podía «corporizar tanto en el sentido de ser-cuerpo como en el de tener-cuerpo» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.189). El acto de dicha

⁷⁵ Nancy, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Paris: Éditions Métailié.

⁷⁶ Saez Tajafuerce, Begonya (2014). Pensando poniendo el cuerpo. En Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (pp.89-98). Barcelona: Icaria.

⁷⁷ Fischer-Lichte, Erika (2017 [2004]). *Estética de lo performativo* (3ª ed.). Madrid: Abada editores. [Traducción del original en alemán al castellano a cargo de Diana González-Martín & David Martínez-Perucha]

corporización era denominado “acto de revelación”. Fischer-Lichte atribuye este vocabulario religioso o con connotaciones religiosas del cuerpo, que describe también presente en otros directores de teatro⁷⁸, a la especificidad del cuerpo humano, pues no es un material cualquiera,

un material que pueda trabajarse o moldearse a voluntad, sino un organismo vivo que está siempre deviniendo, en permanente proceso de transformación. El cuerpo humano no posee una esencia invariable, sólo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto que proceso, en tanto que cambio. Con cada parpadeo, con cada inspiración, con cada movimiento se genera de nuevo, se convierte en otro, se corporiza como algo nuevo. (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.189).

Podemos ver un símil en esta manera de concebir el cuerpo y el cuerpo escénico como *puro devenir* también en danza. El cuerpo de la danza experimenta el devenir de su propia corporalidad en el devenir del movimiento, sin requerir del verbo para decirse, para suceder, para expresar, para ser. El cuerpo de la danza es su propia exploración material efímera. Como describe Lepecki tomando de Peggy Phelan y de su “ontología de la performance”, puede pensarse asimismo el cuerpo escénico de la danza desde un continuo auto-desvanecimiento, «body’s continuous self-erasure in time» (Lepecki, 2004, p.5).

Partiendo del cuerpo en el teatro pobre de Grotowski, del teatro performativo al que se refiere Fischer-Lichte y del contexto de performance en Phelan, se nos presenta un “*cuerpo performativo*”, un cuerpo que se habita material y holísticamente, que se abre a la transformación dada desde su inevitable despliegue temporal, que se da, se expone desde su

⁷⁸ Fischer-Lichte hace referencia al crítico Kelera por emplear expresiones como “iluminación” y “estado de gracia” al referirse al trabajo de Ryszard Cieślak; ella misma hace referencia al teatro de Robert Wilson con la idea de cuerpos “transfigurados”, de procesos de “transfiguración”; del mismo modo al referirse a Giulio Cesare de la Societas Raffaello Sanzio habla de cuerpos “malditos” salidos de un infierno bruegheliano; y habla de “violencia ritual” en las performances de autoagresión (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.189).

puro devenir, un cuerpo permeable, vulnerable, pero agente, y plenamente presente desde su propio auto-desvanecimiento. Este cuerpo performativo nos permite pensar asimismo el cuerpo de la danza y especialmente el de la danza contemporánea (performativa)⁷⁹. La búsqueda del sentido del “ser cuerpo” junto con la de “tener cuerpo” del teatro de Grotowski, así como la idea de un devenir auto-desvaneciente de los cuerpos en la noción de performance de Phelan, nos permiten pensar el cuerpo de la danza desde un estar o devenir presente que se habita plenamente desde su ser y su posesión material y que se despliega temporalmente mientras desvanece. Desde este contexto performativo en un sentido amplio del término, podemos pensar el cuerpo de la danza en clave ontológica como devenir y plantear la “presencia” como clave para pensar su propia performatividad, una danza que se concibe y se piensa desde su presente evanescente y su constante despliegue temporal.⁸⁰

Según Lepecki, si tomamos la idea de “performance” de Phelan desde su presente más radical y los cuerpos de la performance desde el abismo de su propio desvanecimiento, las teorías críticas sobre prácticas de danza deberían considerar también como la “presencia” desafía la estabilidad del “cuerpo”, una presencia, dice Lepecki, que desafía toda sujeción: «This body, visceral matter as well as sociopolitical agent, discontinuous with itself, moving in the folds of time, dissident of time, manifests its agency through the many ways it eventually smuggles its materiality into a charged presence that defies subjection» (Lepecki, 2004, p.6). De hecho, como sintetiza Lepecki, el cuerpo performático que presenta Phelan es también un cuerpo efímero cuya presencia, en constante auto-desvanecimiento, resiste a toda reproducción entrando así en «the realm of absence» (Lepecki, 2004, p.5). ¿Supone plantear un “cuerpo performativo” (desde su “presencia performativa” y despliegue temporal evanescente), el

⁷⁹ La relación de la contemporaneidad de la danza con la idea de “performatividad” será expuesta y detallada en la sección II.2.3. *Dance Performance*. La performatividad en danza.

⁸⁰ Como plantea Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* se da un giro “performativo” en las artes escénicas a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que podría decirse que afecta asimismo a la danza. Para plantear el cuerpo de la danza actualmente no puede obviarse el carácter e influencia de lo performativo.

planteamiento de un cuerpo resistente a toda reproducción? ¿Puede ser este cuerpo *político* por su resistencia a la reproducción, a la representación y a la univocidad de sentido?⁸¹

Según Lepecki, la teoría y las prácticas críticas de danza proponen un cuerpo que ya no es la mera reproducción de unos pasos y una estructura previamente ordenada y de un cuerpo así vacío de significado. De hecho, dice, la danza como práctica y teoría crítica propone un cuerpo como «socially inscribed agent, a non-univocal body, an open potentiality, a force-field constantly negotiating its position in the powerful struggle for its appropriation and control» (Lepecki, 2004, p.6). Como se ha dicho anteriormente en relación con la “danza política” (como *politics* y no necesariamente como *political*) puede ser considerada generalmente “política” por su capacidad crítica. ¿Podríamos entonces decir que esta “criticidad” que se abre desde un “cuerpo performativo” forma parte de prácticas de danza políticas (como *politics*) o potencialmente *políticas* (como *political*)? ¿Cómo puede y cómo se da una danza política/*política* en este sentido?

Como ya se ha dicho anteriormente en esta investigación, propongo pensar lo político con relación a prácticas de danza que no explicitan una declaración política en contenido o cuestionan su forma como denuncia, sino que exploran las posibilidades del cuerpo en el espacio a través del movimiento desde su propia (im)posibilidad (ontológica) de sentido, desde su propia condición de posibilidad *política*, desde su *politicidad*. Así pues, propongo pensar lo político desde la exploración y el trabajo de las (im)posibilidades del propio cuerpo y del cuerpo *en* movimiento, y desde sus resistencias al sentido unívoco. Propongo plantear su *potencial de sentido*⁸² o capacidad de suspensión de sentido. Este “potencial de sentido” o de “suspensión de sentido” debe ser comprendido desde la concepción de un cuerpo

⁸¹ La noción de sentido se presenta y contextualiza tal como se concibe en esta investigación en la sección I.4.6. Pensamiento *en* movimiento. Sentido”, y se presenta y explicita la noción de re-presentación y el sentido en su “ausencia” en la sección I.4.7. Presencia, re-presentación, *absens*.

⁸² “Sentido” no debe entenderse como sentido pleno. Así se explica en la sección I.4.6. Pensamiento *en* movimiento. Sentido.

“performativo” ontológicamente anunciado que se pone en relación con su propia exploración cinética a través de su propio “pensamiento cinético” operativo.

Pero, ¿cómo puede entenderse en este sentido y en este marco el movimiento y su sentido cinético? Si el cuerpo expresa resistencias en su devenir, el movimiento es inasible como devenir. ¿Cómo puede pensarse el “movimiento” en danza? ¿Cómo plantear el movimiento en danza y en relación con el “cuerpo performativo” descrito desde un abordaje ontológico de la misma?

Hablar de danza como “movimiento” sin matizar su sentido puede ser conflictivo, pues la noción misma de movimiento como definitorio de la danza ha sido puesto en cuestión por las propias prácticas de la danza. A finales del siglo XX, ciertas propuestas de danza ponen en duda que ésta se pueda identificar siguiendo las directrices de la danza moderna, de cuerpos estandarizados en constante movimiento. Surgen una serie de trabajos coreográficos que ponen en cuestión la idea misma de “movimiento” en danza hasta el punto de recibir el apelativo de “no-dance” en un inicio, a pesar del rechazo de los propios creadores y una gran parte de la comunidad dancística que finalmente parece apostar más bien por otras apelaciones como “coreografía experimental” [*experimental choreographies*] (Lepecki, 2006, p.2)⁸³ o “performances de coreografía” [*performances of choreography*] (Cvejić, 2013, p.15)⁸⁴. A pesar del rechazo de ciertas propuestas de danza al movimiento como elemento definitorio, probablemente como respuesta a un colapso y a una reinvención necesaria en la historia misma de la danza y como un gesto crítico y auto-reflexivo ineludible, “movimiento” no debe entenderse en esta investigación como el “flujo de movimiento constante de una danza hipercinética”⁸⁵ ni reducirse a una concepción de la danza moderna del mismo, y como se ha

⁸³ Lepecki, André (2006). *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York & London: Routledge, Taylor and Francis Group.

⁸⁴ Cvejić, Bojana (2013). *Choreographing problems: expressive concepts in European contemporary dance*. (Tesis doctoral, Kingston University).

⁸⁵ “Flujo de movimiento constante en una danza hipercinética” alude a las descripciones que hace Lepecki en *Exhausting Dance* (2006) de la noción de movimiento a la que según él, se oponen los trabajos de coreografía

dicho anteriormente tampoco como mera traslación de cuerpos. Hay un deseo explícito en esta investigación de devolver el “movimiento” a la danza, desde una reapropiación contemporánea, posterior al movimiento de la “no-dance” o coreografía experimental”, pero sin obviar lo que necesariamente ésta aportó y sigue aportando. Se trata de plantear la noción de movimiento como lugar mismo de transformación espacio-temporal del cuerpo (humano), sin perder de vista la relación cinética (en su más amplio sentido) con un “pensamiento cinético-corporal” operativo subyacente (o *kinetic bodily logos*). El movimiento comprendido desde la noción de un “cuerpo performativo” se torna así también performativo.

Considerado en un contexto ontológico, tomando la noción de *kinesis* de Aristóteles en la elaboración de Agamben, el movimiento reclama ser comprendido como la transición de la potencia al acto como potencia (Agamben, 2005)^{86 87}, es decir no como acto (materialmente constituido y completado) ni como potencia entendida desde su pasiva posibilidad, sino como la potencia del acto en el propio desenvolvimiento potencial del acto. El movimiento se comprende aquí no como acto constitutivo, sino como *ateles*, como acto imperfecto, y sin *telos*, como acto inacabado. Ello conlleva una relación constitutiva de su propia privación, de su ausencia de *telos*, «the movement is always constitutively the relation with its lack, its absence of end, or *ergon*, or *telos* and *opera*» (Agamben, 2005). Luego así como el cuerpo resiste al

experimental. Lepecki se refiere numerosas veces a la idea de flujo constante ininterrumpido e hipercinética del movimiento: «choreographic interruption of “flow or a continuum of movement”» (Lepecki, 2006, p.1); «recent choreographic strategies where dance’s relation to *movement is being exhausted*» (p.1); «articulated theorizations of dance as clearly linked to a performance of *uninterrupted flow of movement*» (p.3); «dances that refuse to be confined to a *constant “flow or continuum of movement”*» (p.5); «identifying the political ontology of modernity’s investment on its odd *hyperkinetic being*» (p.5); «if choreography emerges in early modernity to remachine the body so it can “represent itself” as a total “*being-toward-movement*” (...) dance as a *pure display of uninterrupted movement*» (p.7); «the *modern kinetic being-toward-movement*» (p.18); etc. (original sin cursiva).

⁸⁶ Agamben, Giorgio (2005). Movement. *Multitudes: Revue politique, artistique, philosophique*. Recuperado de: <http://www.multitudes.net/movement/> (última consulta 15/01/2021). [Traducción y transcripción al inglés por Arianna Bove].

⁸⁷ La comprensión aristotélica de movimiento y su lectura agambeniana, así como la idea de potencia y potencia de no-ser / impotencia con relación al movimiento son más detalladamente expuestas y discutidas en la sección II.2.1.2.2. Movimiento.

sentido unívoco, el movimiento resiste a un fin y a la constitución de acto conllevando en su propia imperfección, su propia “incompletitud”, su propia falta constitutiva. (Agamben, 2005).

En esta investigación, el movimiento se entiende como intrínseco al cuerpo, material y ontológicamente, y desde su materialización como la abierta y constante transformación que supone. El movimiento se trata en este trabajo desde una perspectiva ontológica y material a la vez, siempre con relación al cuerpo del *dance performer*. Este vínculo del cuerpo con el movimiento en un contexto de performance y puesta en escena nos conduce a preguntarnos desde dónde y cómo se mueve un cuerpo escénico, bajo qué parámetros, qué especificidad tiene el “movimiento” de la danza desde una perspectiva ontológica, cuáles son sus condiciones de posibilidad, y, en definitiva, cómo pensar un cuerpo en movimiento que no es puro instinto, inconsciencia, impulso o inercia en un contexto performático.

La cinética corporal no se reduce a instinto, impulso e inconsciencia, tampoco al “gesto” significante. Del mismo modo, el pensamiento en movimiento no hace alusión solo al pensamiento que estructura *analíticamente* unos pasos técnicos o que concibe y ordena una coreografía. El “pensamiento en movimiento” que se hace valer aquí es el pensamiento cinético (corporal) operativo en el momento mismo del danzar, del despliegue corporal-cinético. Y para pensar la especificidad de dicho pensamiento se propone partir de la noción de Sheets-Johnstone de “*kinetic bodily logos*” que expongo brevemente en lo que sigue y en detalle en la sección II.3. *Kinetic bodily logos*.

Parece una obviedad que el cuerpo del *dance performer* es un cuerpo que “piensa en movimiento”, pero ¿qué significa “pensar en movimiento”? Y ¿qué supone considerar al cuerpo del *dance performer* como “cuerpo *en* movimiento” tomando en consideración que bajo este “en” tensional reside un pensamiento cinético corporal? ¿En qué consiste el “pensamiento *en* movimiento” de la danza? ¿Qué especificidad tiene? Y ¿qué importancia tiene esto para plantear su potencial politicidad como suspensión de sentido?

4.5. Pensamiento *en movimiento* (*kinetic bodily logos*)

Segun Maxine Sheets-Johnstone,

to say that the dancer is thinking in movement does not mean that the dancer is thinking *by means of* movement or that her/his thoughts are being transcribed into movement. To think is first of all to be caught up in a dynamic flow; thinking is itself, by itself, by its very nature kinetic. (...) What is distinctive about thinking in movement is not that the flow of thought is kinetic, but that the thought itself is. It is motional through and through; at once spatial, temporal, dynamic. (Sheets-Johnstone, 2011, p.421).

En el capítulo 12 “Thinking in movement” en *The Primacy of Movement* (2011) Sheets-Johnstone propone la *dance improvisation* como experiencia paradigmática de este pensamiento [*thinking*] en movimiento, que dice ser una forma particular más de “pensamiento en movimiento” posible, vinculada como tal a una situación cambiante (Sheets-Johnstone, 2011, p.419). En la experiencia de la *dance improvisation*, describe Sheets-Johnstone, si se hablara de una razonabilidad sistemática de sentido [*meaning*] no sería a través de un esquema externo, sino en términos de un *kinetic bodily logos*, de un “pensamiento” o “inteligencia” corporal cinéticamente activa desde su propio despliegue espacio-temporal, «a body that, in thinking in movement, grasps the global qualitative dynamics in which it is enmeshed» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). Por tanto, pensar en movimiento significa que «a *mindful body* is creating a particular dynamic as that very dynamic is kinetically unfolding» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424)⁸⁸. El *kinetic bodily logos* podría entenderse como una «natural kinetic

⁸⁸ La cursiva de la cita es para destacar la idea de un “*mindful body*” en movimiento. La expresión “*mindful body*” puede conllevar la confusión de una dicotomía mente-cuerpo que en ningún momento se pretende defender en esta investigación ni considera tampoco Sheets-Johnstone. No obstante, se destaca la expresión en esta cita porque bajo este apelativo conflictivo se insinúa e indica justo lo contrario, un “pensamiento necesariamente corporal”.

intelligence»⁸⁹ (Sheets-Johnstone, 2011, p.440) que forja «its way in the world, shaping and being shaped by the developing dynamic patterns in which it is living» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424).

Asimismo, como toda inteligencia en acción, es también *instintiva*, dice Sheets-Johnstone (Sheets-Johnstone, 2011, p.442), rompiendo con la vieja división entre lo instintivo y el comportamiento aprendido (Sheets-Johnstone, 2011, p.441), pues todo comportamiento (aprendido), toda acción, es siempre también instintiva. Difícilmente sería posible la supervivencia en los animales (incluidos los humanos), afirma Sheets-Johnstone, si la inteligencia en acción no fuera instintiva (Sheets-Johnstone, 2011, p.442). Es en este sentido que un *kinetic bodily logos*, como inteligencia cinética, es central en el pensamiento en movimiento, «a kinetic bodily logos is at the heart of thinking in movement» (Sheets-Johnstone, 2011, p.442). Eso es lo que une el pensamiento no al comportamiento sino al movimiento o, lo que es lo mismo, «to kinetic meanings, to a *spatio-temporal-energetic semantics*» (Sheets-Johnstone, 2011, p.442). Por tanto, “pensar en movimiento” no significa pensar en comportamientos como comer, aparearse, cortejar, defender, agredir, amenazar, etc., sino que debe entenderse en términos dinámicos como velocidad, orientación postural, rango de movimiento, fuerza, dirección, etc. (Sheets-Johnstone, 2011, p.442)⁹⁰. De hecho, afirma Sheets-Johnstone, si hay variaciones de comportamiento es justo porque hay posibilidades cinéticamente dinámicas [*kinetically dynamic possibilities*] (Sheets-Johnstone, 2011, p.442).

⁸⁹ “Natural” hace referencia aquí a la indisociabilidad de dicha “inteligencia cinética” con la propia condición humana. No pretende ni presupone la preminencia de lo “natural” como argumento supremacista, ni se supone opuesto a lo “artificial”. Sheets-Johnstone basa parte de sus estudios y reflexiones en las ciencias cognitivas, y por tanto, el término remite a nuestra propia manera de proceder “de forma inteligente” e incluso cognitiva con relación al “mundo”. Así se detalla y describe en la sección II.3. *Kinetic bodily logos*.

⁹⁰ De este modo, tal como describe Sheets-Johnstone, el “pensamiento en movimiento” como *kinetic bodily logos* se refiere al movimiento desde estos parámetros físicos, no al comportamiento como acción. De acuerdo con esta misma idea de movimiento en el *kinetic bodily logos* de Sheets-Johnstone, tampoco se refiere en esta investigación al movimiento como “gesto” sino a su sentido cinético y a parámetros físicos del mismo, a las dinámicas, ritmo, velocidad, dirección, ... a la relación espacio-temporal y energética.

Así pues, en la “danza improvisada” [*improvisational dance*] se da una compleja y fluida red de relaciones, calidades, patrones sin una temática necesaria, donde las elecciones no deben ser tomadas de manera explícita, si bien no son puro inconsciente ni se reducen a mero instinto. «It is as much a matter of the fluid complex moving me as it is a matter of my moving it, and at the core of that phenomenal kinetic world is a moving intelligence, a kinetic bodily logos» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). En esta relación de corporalidad e inmediatez absoluta, compleja y difusa, entre el “*fluid complex moving me*” y “*my moving it*”, podemos hablar de una “*moving intelligence*”, es decir, de un *kinetic bodily logos*.

Hay pensamiento en movimiento en la forma de vida animada y en el desarrollo de la vida humana, pero no debe entenderse como un tipo de mecanismo adaptativo, dice Sheets-Johnstone: «It is a real-life dimension of animate forms. (...). Thinking in movement is the natural expression of this elemental biological character of life» (Sheets-Johnstone, 2011, p.442). Toda inteligencia de acción se constituye en la vida animada y en todos los casos el vínculo del pensar y hacer (en un amplio sentido, no meramente comportamental) es indisociable, así como el de sentir [*sensing*] y mover [*moving*] (Sheets-Johnstone, 2011, p.447). En cada caso, «qualities and presences are absorbed by a mindful body in the process of moving and thinking in movement; a dynamically changing spatio-temporal world emerges» (Sheets-Johnstone, 2011, p.447).⁹¹

⁹¹ Sheets-Johnstone inicia las conclusiones del capítulo 12 de este modo: «A common kinetic thematic suffuses improvisation dance, human developmental life, and lives of animate form. In each case, a non-separation of thinking and doing is evident; so also is a non-separation of sensing and moving» (Sheets-Johnstone, 2011, p.447). Pero que el pensamiento en movimiento esté operativo en la vida animada, no quiere decir que el “*kinetic bodily logos*” que se activa en danza se dé del mismo modo que el pensamiento en movimiento de cualquier otra vida animada, como tampoco otro tipo de pensamiento y/o inteligencia se da del mismo modo en otras vidas animadas y el ser humano en un contexto de desarrollo técnico y creativo. En danza, además, este tipo de pensamiento e inteligencia se desarrolla sobremanera operando con naturalidad tras un intensivo ejercicio del mismo. De hecho, Sheets-Johnstone concluye el capítulo afirmando que «caught up in an adult world, we easily lose sight of movement and of our fundamental capacity to think in movement» aunque añade a continuación «any time we care to turn our attention to it, however, there it is» (Sheets-Johnstone, 2011, p.447). Con ello se afirma que es una capacidad “natural” y que por lo tanto todo ser humano posee dicha capacidad, pero se muestra a la vez con esta idea de desatención en la vida adulta, que como capacidad y pensamiento específico puede desarrollarse a través de su ejercicio. Ejercicio que la danza hace constantemente de forma explícita y deliberada, técnica y creativamente, evitando el deterioro de dicha capacidad que sufren las vidas adultas de nuestras sociedades con tendencias “descorporizadas” (cinéticamente) y que otras artes no desarrollan de forma tan explícita ni exclusiva.

El cuerpo en movimiento de la danza es un cuerpo que piensa *en* movimiento, que se mueve a través de un *kinetic bodily logos* que opera más allá de los parámetros de un pensamiento lingüístico textual, discursivo y comportamental^{92 93}. Se desarrolla en su dinámica inmediatez; tomando decisiones y dejándose decidir; escuchando el espacio, el cuerpo, los otros cuerpos; sintiendo y pensando(se) a través de su propiocepción, de su cinestesia, de su visión, del contacto con los otros, con el espacio, con el medio; de manera inmediata, incluso antes que suceda, sucediendo en el acto; a través de informaciones sensorias, técnicas adquiridas, a veces con patrones previamente estructurados (de direcciones, de movimiento, de sensaciones, de formas, de concepto, etc.), o como puro devenir en exploración constante e inmediata; siendo acción, sensación y pensamiento a la vez, en una compleja y apelativa agilidad. No por ser eminentemente corporal debe reducirse a instinto, a la irracionalidad o a la inconsciencia.

Como se ha dicho, la forma específica del *kinetic bodily logos* operativo en danza es el pensamiento cinético en términos de las cualidades físicas del movimiento (energía, direcciones, dinámicas, ritmo, ...) y su exploración creativa; si Sheets-Johnstone pone la danza de ejemplo es porque esta explora de forma explícita y creativa dichas cualidades en su propio despliegue cinético, se basta sólo de ellas para dejarse designar como danza, por tanto trabaja dicha capacidad desde su propia especificidad. Esto excluye de esta “especificidad” de pensamiento cinético como *kinetic bodily logos*, la acción comportamental, la gestualidad y otras reacciones o aproximaciones al o sobre el “movimiento” como los dados en otros ámbitos vitales, otras artes corporales y los deportes.

⁹² En la sección II.3.2.1. ¿“Pensamiento no-lingüístico”? y II.3.2.2. ¿“Pensamiento no-discursivo”? se distingue y se aclara lo que se entiende por “pensamiento lingüístico” y “pensamiento discursivo” y se exponen los motivos de excluir esta nomenclatura para referirme al “pensamiento en movimiento” en danza en esta investigación.

⁹³ Afirmar que el “cuerpo de la danza” es un cuerpo que piensa en movimiento como *kinetic bodily logos* no comporta en ningún momento excluir de la danza, en general, su posibilidad discursiva, ni su posible recurrencia al gesto, o a la acción comportamental. Se parte de una reflexión ontológica de la misma y de su propia condición de posibilidad. El *kinetic bodily logos* tal como se presenta aquí, no siendo tampoco exclusivo de la danza, sí le concierne y es tal vez una de las artes que más activamente lo explora y lo desarrolla como se ha expuesto en la anterior nota a pie de página. Se presenta pues como lugar desde donde pensar la propia condición de posibilidad de la danza como “cuerpo *en* movimiento”.

La distinción entre *gesto* y *movimiento* en esta investigación se hace necesaria. Pues mientras el “gesto” nos remite de algún modo a cierta intencionalidad o presupuesto de significación, “movimiento” refleja, en cambio, el carácter y parámetros físicos del mismo, sin necesidad de remitir a otra dimensión. Como describe Isabelle Launay, a pesar de que estos dos conceptos se ven a menudo entrelazados en contextos de danza, deben distinguirse. «Geste et mouvement: deux notions que la critique en danse ou l’usage commun confondent aisément par manque de conscience ou de définition nette. Pourtant ces deux termes marquent une différence de sens essentielle, porteuse de bien des enjeux. L’histoire des mots montre que le geste est un mouvement auquel s’ajoute toujours quelque chose, un sens, une fonction, une connotation, un état psychologique, une intention. En revanche, le mouvement reste marqué par une neutralité [...]» (Launay, 1991, p.275). Así pues, teniendo en cuenta esta distinción, en esta investigación no se toma el movimiento de la danza como gesto.

Launay, Isabelle (1991). Le geste, entre danse et mouvement. En Jean-Yves Pidoux (dir.) *La danse, un art du XX^e siècle?* (pp.275-287). Lausanne: Éditions Payot.

Este *kinetic bodily logos* que Sheets-Johnstone ejemplifica con la improvisación de la danza es una manera de ser, estar, devenir, pensar y explorar el mundo (el mundo en movimiento). En palabras de Sheets-Johnstone:

To say that in improvising, I am in the process of creating the dance out of the possibilities that are mine at any moment of the dance is to say that I am *exploring the world in movement*; that is, at the same time that I am moving, I am taking into account the world as it exists for me here and now in the ongoing, ever-expanding present. (Sheets-Johnstone, 2011, p.422, original sin cursiva).

Pensar la danza como *kinetic bodily logos* y plantearlo en términos filosóficos es pues un reto necesario, que conlleva dar visibilidad y entidad a un concepto de “pensamiento” e “inteligencia” cinético-corporal. Y es relevante para plantear la posible potencialidad *política* de la danza, pues es en tanto que “*kinetic bodily logos*” que su potencialidad *política* (como suspensión de sentido) es posible.

4.6. Pensamiento *en* movimiento. Sentido

La inteligencia cinética o *kinetic bodily logos* es, también según Sheets-Johnstone, nuestra manera más primaria de relacionarnos con el mundo y configurar nuestra realidad, tanto en nuestro desarrollo vital desde la niñez como en la evolución de la especie. Sheets-Johnstone considera que el “pensamiento en movimiento” es anterior a todo otro pensamiento, desde nuestro desarrollo histórico como especie así como desde nuestro desarrollo vital en los primeros meses de vida. Venimos al mundo en movimiento y en lugar de hablar de una etapa pre-lingüística deberíamos hablar de una etapa pos-cinética [*post-kinetic*], poniendo así el acento en la cinética como lugar primigenio del desarrollo humano, y no en el lenguaje verbal

(Sheets-Johnstone, 2011, p.430-439)⁹⁴. Dice, «thinking in movement is our primary way of making sense of the world» (Sheets-Johnstone, 2011, p.432).

Pero ¿cómo puede un pensamiento en movimiento hacer sentido del mundo? ¿Qué se entiende por sentido y cómo se configura y se da/hace a través del “pensamiento en movimiento”? Y llevando estas cuestiones a la especificidad de la danza, ¿cómo puede el cuerpo de la danza en movimiento, como *kintetic bodily logos*, hacer sentido? ¿Qué sentidos se dan/abren/posibilitan desde estos cuerpos *en* movimiento? ¿Qué (im)posibilidad e (im)potencialidad de sentido/s tiene la danza? ¿Cómo entender la “suspensión de sentido” en este contexto?

Para desarrollar estas cuestiones, y plantear desde aquí la *politicidad* de la danza, debe contextualizarse qué se entiende por sentido en esta investigación, y qué puede entenderse por suspensión de sentido.

Si entendemos el cuerpo de la danza como pensamiento en movimiento, podemos plantearnos su potencialidad de sentido desde dicho “pensamiento” (en/desde su ejecución y en/desde su experiencia estética). Pensar el sentido presupone pensar el pensamiento mismo. El sentido presupone el pensamiento y, el pensamiento, el sentido. Como afirma Nancy, «la pensée n’est jamais occupée d’autre chose», pues «s’il y a de la pensée, c’est parce qu’il y a du sens, et c’est selon le sens qui chaque fois donne et se donne à penser» (Nancy, 1990, p.11)⁹⁵. Pero ¿qué es el sentido? se pregunta también Nancy, «quel est le “sens” de ce mot, “sens”, e quelle est la réalité de cette chose, “le sens”? Quel est le concept, quel est le référent?» (Nancy, 1990, p.14).

⁹⁴ Sheets-Johnstone se basa en estudios sobre la evolución cognitiva y lingüística filogenética y ontogenéticamente, en las etapas llamadas pre-lingüísticas para afirmar la etapa “pos-cinética” en lugar de la “pre-lingüística”. Dichos estudios vienen a mostrar y debatir cómo el lenguaje verbal se da con relación y con posterioridad a un desarrollo cognitivo anterior gracias a la exploración del mundo en movimiento. En esta asunción se da por hecho la existencia de un posible “pensamiento no-lingüístico” (entendiendo lenguaje como el lenguaje textual y verbal) y se pone el acento en un desarrollo cognitivo cinético originario. Sobre los fundamentos en los que se basa la idea de una etapa “pos-cinética” ver sección II.3.1. *bodily logos*. Sobre la concepción de un posible “pensamiento no-lingüístico” ver sección II.3.2.1. ¿“Pensamiento no-lingüístico”?

⁹⁵ Nancy, Jean-Luc (1990). *Une pensée finie*. Paris : Éditions Galilée.

El sentido puede ser entendido de dos formas distintas, nos dice Nancy: como «le concept du concept», es decir, la palabra “sentido” (Nancy, 1990, p.14); y como «le sens “sensible”», *el sentir del sentido* (Nancy, 1990, p.15). Desde la primera acepción, concepto y referente se confunden, ya que «c’est en tant que concept (...) que cette “chose” existe» (Nancy, 1990, p.14). Y se cae en la paradoja que el concepto de sentido se aprehende a sí mismo en tanto que sentido. El sentido no sería ya lo que él es en sí si no lo que es “para sí” [“à soi”] (Nancy, 1990, p.14). En la segunda acepción, se cae en un juego oximórico en lo que nada puede hacer saber lo que puede ser “sentir el sentido”, ya que «le sentir ne sent rien s’il ne se sent sentir», y se cae así en un quiasmo: «ce qui sent dans le sentir, c’est qu’il comprenne qu’il sent, et ce qui fait sens dans le sens, c’est qu’il se sente lui-même faire sens» (Nancy, 1990, p.15). Según Nancy, no hay ni filosofía ni poesía que no haya intentado disolver esta doble aporía (de lo inteligible y de lo sensible) del sentido. No obstante, no nos ha conducido a ninguna solución sino más bien a «*la pensée de son absence de solution en tant que lieu même du sens*» (Nancy, 1990, p.15). Desde este lugar, articula Nancy, y se propone en este trabajo, la posibilidad de sentido.

El sentido mantiene una relación consigo mismo, pero, dice Nancy, esta relación es «un rapport à soi en tant qu’à un autre, ou à de l’autre» (Nancy, 1990, p.16). Tener o hacer sentido, o incluso «être sensé» (estar dotado de sentido) es ser para uno mismo [à soi] «en tant que de l’autre affecte cette ipséité, et que cette affection ne se laisse pas réduire ni retenir dans l’ipse lui-même» (Nancy, 1990, p.16). Pues, al contrario, dice Nancy, si la afección del sentido es reabsorbida, el sentido también desaparece.

Así pues, el sentido debe entenderse como la abertura de una relación a sí o para consigo «à soi». El “soi” designa el “sí mismo” del sentido [“soi-même” du “sens”] y este “à” del a-sí [à soi] es el espaciamento de la abertura o fisura, «est d’abord la fente, l’écart, l’espace d’une ouverture» (Nancy, 1990, p.16). Este “à” puede leerse incluso, dice Nancy citando a

Heidegger en *Ser y Tiempo*, como «la significativité (*Bedeutsamkeit*, la propriété d'avoir ou de faire sens) est ce vers quoi le monde est comme tel ouvert» (Heidegger, 1927, §31, en Nancy, 1990, p.16).

Así pues, el ser y el “ser del sentido” (como ser-a-sí [*l'être-à-soi*]) está en la abertura misma, él mismo es lo abierto, «il en est lui-même l'ouvert», «diérèse» o «dissection» del “sí” que precede toda relación e identidad, es decir, «qui précède tout rapport à de l'autre, aussi bien que toute identité du soi» (Nancy, 1990, p.17).

El sentido, entendido desde esta «radicalité ontologique» que propone Nancy (Nancy, 1990, p.17), «est l'existence dans cette antécédence ontologique où elle s'atteint et se manque, où elle atteint son manque» puesto que, «le neuf, l'événement du sens s'échappe à lui-même» (Nancy, 1990, p.22).

Pero ¿cómo puede entenderse esta idea ontológica de sentido en un contexto artístico? ¿Y concretamente, en la danza, y con relación a un *kinetic bodily logos* de cuerpo/s en movimiento?

Nancy presenta el arte, desde su materialización y expresión sensible (de los sentidos, sensorial), como resistente a toda significación, como suspensión de sentido, de sentido del mundo, y esa misma suspensión, como “el tocar mismo” [*le toucher même*] (Nancy, 1994, p.44)⁹⁶.

L'art dégage les sens de la signification, ou plutôt, il dégage le monde de la signification, et c'est ce que nous appelons “le sens” lorsque nous donnons aux “sens” (sensibles, sensuels) le sens d'être extérieurs à la signification. Mais c'est qu'on nommerait aussi justement “le sens du monde”. Le sens du monde comme suspens de la signification - mais nous comprenons désormais qu'un tel “suspens” c'est le toucher même. Ici, l'être-

⁹⁶ Nancy, Jean-Luc (1994). *Les Muses*. Paris: Éditions Galilée.

au-monde touche à son sens, est touché par lui, se touche comme sens. (Nancy, 1994, pp.43-44).

El arte resiste a toda clausura y a toda significación. Así, propone Nancy, el arte como vestigio, como huella que se desvanece, «trace évanescence et un fragment presque insaisissable», y como pasa habitualmente con lo que resta y resiste, pues normalmente «ce qui *reste* est aussi ce qui *résiste* le plus» (Nancy, 1994, p.135). Ya no estamos frente al fin de un arte en términos hegelianos como «*présentation sensible de l'Idée*» dice Nancy (Nancy, 1994, p.144). Por tanto, con la retirada de la Idea y la del Sentido, la del Sentido sin resto, y también la de un Arte sin resto, el arte debe plantearse, afirma, en otros términos:

[...] que le **sens soit son propre retrait**, voilà peut-être ce qui nous *reste* de la philosophie de l'Idée, c'est-à-dire, voilà ce qui **nous reste à penser**. Mais que le retrait du sens *ne soit pas à nouveau une Idée imprésentable à présenter*, voilà ce qui fait de ce reste, et de sa pensée, indissociablement une **tâche de l'art**: car si ce retrait n'est pas une idéalité invisible à visualiser, c'est qu'**il est tout entier se traçant à même le visible** comme le visible même (ou comme le sensible en général). Tâche d'un art, par conséquent, qui ne serait plus celui d'une présentation de l'Idée, et qui devrait se définir autrement. (Nancy, 1994, p.150, original sin negrita).⁹⁷

Si entendemos el arte como vestigio (no como Idea) y la obra de arte como un venir a la presencia y como impermanencia, éste señalaría una huella, sin ser ella misma huella. Y la experiencia estética como vestigio sería entonces experiencia en tanto que espaciamiento.

El arte, en su expresión y en su recepción como experiencia estética se podría inscribir

⁹⁷ La negrita es para destacar lo anteriormente anunciado y distinguirlo a su vez de la cursiva del autor de la cita.

en lo que llamaríamos en términos rancierianos «le partage du sensible» (Rancière, 2000, p.12)⁹⁸. El potencial de sentido o de suspensión o irrupción de sentido del arte, se inscribe en este común compartido de la sensibilidad. La concepción de sentido se inscribe en la aprehensión de los sentidos.

El arte da cuenta del vínculo entre el sentido y los sentidos, según Nancy. El arte fuerza uno de los sentidos, como la vista o el oído, «à se toucher lui-même, à être ce sens qu'il est», pero al abandonar la integración de la “vivencia” [du “vécu”] «il devient aussi bien autre chose, une autre instance d'unité, qui expose un autre monde, non pas “visuel” ou “sonore”, mais, précisément, “pictural” ou “musical”» (Nancy, 1994, p.42). El arte hace de algo que formaba parte de una unidad de significación y representación otra cosa (Nancy, 1994, p.43). Esta “otra cosa”, dice Nancy, no es ya «une partie détachée, mais le touche d'une autre unité – et celle-ci n'est plus de signification», este toque de “nueva unidad” ya no tiene significación o dicha “significación” (Nancy, 1994, p.43). De este modo, deviene así también suspenso de significación, «elle est en suspens» (Nancy, 1994, p.43).

¿Cómo pensar el sentido tal como lo describe Nancy con relación al arte, en la danza, teniendo en cuenta que el cuerpo es, según éste, el lugar donde el sentido escapa, «le lieu par où le sens s'échappe» (Nancy citado por Monnier en Monnier & Nancy, 2005, p.18)?

Mathilde Monnier, en conversación con Nancy⁹⁹ y tratando la idea de significación y sentido en la danza, afirma que la danza comparte esta idea de “escape de sentido”, «où le sens

⁹⁸ Rancière resume brevemente su concepción de «le partage du sensible» como: «J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage» (Rancière, 2000, p.12).

Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions.

La política, en el sentido rancieriano, consistiría en este caso en «reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas. (...). Ce travail de dissensus constitue une esthétique de la politique» (Rancière, 2004, p.38).

Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée.

⁹⁹ Monnier, Mathilde & Nancy, Jean-Luc (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Éditions Galilée.

s'échappe», pues la danza es «un art qui travaille à retenir l'échappée du mouvement dans le corps et, en même temps (dans le même temps, simultanément), à donner du sens, donner sens à ce qui semble s'échapper» (Monnier en Monnier & Nancy, 2005, p.18). Monnier se pregunta entonces «qu'est-ce que cela signifie, faire sens pour un mouvement, dans le mouvement?» (Monnier en Monnier & Nancy, 2005, p.19). La danza no es la traducción de un sentido [*sens*], sino un lugar de generación de sentido/s, como lo describe Monnier: «la danse ne m'apparaît pas comme la traduction d'un sens, mais au contraire, elle extrait un sens nouveau, autre, différent, elle dégage elle-même *un effet de sens*» (Monnier en Monnier & Nancy, 2005, p.19, original sin cursiva). Esta generación o posibilidad de sentido o “efecto de sentido” se da en danza a través de un cuerpo *en* movimiento, de un cuerpo (performático y performativo) que explora activamente sus posibilidades espacio-temporales físicamente¹⁰⁰. De hecho, lo que hace/da sentido a la danza es el movimiento en sí, dice Monnier, pero también «la posture, l'énergie, le rythme, le phrasé, la présence», todos estos elementos son productores de sentido [*sens*], y crean de esta forma «une langue qui s'exprime pour elle-même» (Monnier en Monnier & Nancy, 2005, p.19). Podría decirse que para pensar la danza y sus (im)posibilidades de sentido, podemos remitirnos al movimiento y la experiencia cinética-corporal del mismo como el lugar o portal principal desde donde se genera o se suspende el sentido en danza. Pero, a pesar que podamos plantearlo en el despliegue espacio-temporal del movimiento “danzado”, subyacen a éste una serie de elementos que confluyen y lo posibilitan/imposibilitan/suspenden.

El cuerpo performativo de la danza, el “pensamiento en movimiento” operativo en ella, y todos los efectos de los mismos como la postura, energía, ritmo, presencia o dinámicas, direcciones, sensaciones, relaciones corporales y espaciales, etc. se despliegan cinéticamente

¹⁰⁰ Esto no impide pensar la (im)posibilidad de sentido en danza más allá de su devenir cinético-corporal. La danza como arte coreográfico usa a menudo otros recursos (a veces interdisciplinarios) que se conjugan para dar o abrir otras posibilidades de sentido. No obstante, el sentido coreográfico de la misma no es el objeto de estudio en esta investigación. Y la perspectiva de análisis aquí parte de la condición de posibilidad de la danza entendida como cuerpo *en* movimiento relativo a un *kinetic bodily logos*.

en la pura exploración creativa de un cuerpo abierto a su puro devenir espacio-temporal. El sentido en danza, entendida desde los parámetros propuestos en esta investigación, deviene, se da o se posibilita desde este lugar, desde un cuerpo performativo *en* movimiento, desde un *kinetic bodily logos* activamente operativo.¹⁰¹

La consideración que Nancy lleva a cabo del sentido da cuenta de la potencialidad *política* de la danza y de su condición de posibilidad, a tenor de sus elementos principales de trabajo: cuerpo, movimiento, *kinetic bodily logos*, o cuerpo *en* movimiento como *kinetic bodily logos*.

Con todo, este cuerpo *en* movimiento es puesto en escena en una (re)presentación y su (im)posibilidad de sentido debe ser contextualizada desde ese lugar.

4.7. Presencia, re-presentación, *absens*

Pensar el cuerpo de la danza en escena, el cuerpo escénico, conlleva el planteamiento de la presencia, de la presencia escénica. Y, al mismo tiempo, sin perder el hilo de la *politicidad* de la danza, de aquello que desde este lugar puede hacerla potencialmente *política*.

Al pasar del cuerpo a la presencia, surgen nuevos interrogantes. ¿Cómo pensar la presencia del cuerpo escénico en términos filosóficos (ontológicos)? Es decir, ¿cómo pensar la presencia en clave ontológico-relacional-corporal? y ¿cómo pensarla en un contexto escénico? Y, por fin, ¿qué hay en ella que sea potencialmente *político*?

La presencia escénica se da bajo un marco supuestamente representacional. La re-presentación puede entenderse como un llevar de nuevo a la presencia, aunque, según Nancy¹⁰², el “re” del término no denota repetición, sino intensidad (Nancy, 2001, p.21), de «“faire

¹⁰¹ En la sección II.2. Danza *contemporánea* y *dance performance*, se explicita y justifica la referencia a la danza contemporánea (performativa) para elaborar la condición de posibilidad de la “danza”. Parece ser que Monnier refiere en sus reflexiones sobre el sentido a este mismo tipo de danza (contemporánea y performativa), posiblemente debido a su familiaridad con ésta, y tal vez por los mismos motivos que en la sección justo indicada de esta investigación, se exponen como relevantes para su potencial politicidad.

¹⁰² Nancy, Jean-Luc (2001). La représentation interdite. *Le Genre humain (Le Seuil)*, 1 (36), 13-39. Recuperado de <https://www-cairn-info.are.uab.cat/revue-le-genre-humain-2001-1.htm> (última consulta 21/01/2021).

observer”, exposer avec insistance» (Nancy, 2001, p.22). Así pues, «la représentation est une présence présentée, exposée ou exhibée» que no debe confundirse con «la pure et simple présence» (Nancy, 2001, p.22). La representación contiene siempre un valor o sentido añadido, «ne présente pas quelque chose sans en exposer la valeur ou le sens – à tout le moins, la valeur ou le sens minimal d’être là devant un sujet» (Nancy, 2001, p.22).

Asimismo, al introducir cada vez algo nuevo (valor, sentido), presenta también lo que está ausente. Como dice Arendt¹⁰³, la re-presentación [*Re-presentation*] es «making present what is actually absent» (Arendt, 1977 [1971], p.76). Toda representación presupone pues, siempre, una presencia resbaladiza que se escurre y se pierde en un fracasado intento de determinación.

En esta ausencia de la presencia representada se entrecruzan, nos dice Nancy, la ausencia de la cosa [*l’absence de la chose*] siendo ésta «(pensé comme l’original, la présence réelle et seule valide)» y la ausencia *en* la cosa [*l’absence à la chose*] «murée dans son immédiateté, c’est-à-dire (...), le sens en tant qu’il n’est justement pas une chose», el “ab-sentido” o “au-sentido”¹⁰⁴ [*l’absens*] (Nancy, 2001, p.22). (El término *absens* se vincula en francés al de “ausencia de sentido”, “au-sentido” [*absence de sens, ab-sens*] y es homófono de ausencia [*absence*]). Así pues, *l’absens* (ausencia *en* la cosa) se da en la retirada misma de la presencia, solo puede estar en retirada, presente en su ausencia. Parece pues, que en la representación, «au fond de la représentation», hay siempre una relación entre ausencia y “au-sentido” [*absens*] constitutivo en toda presencia, «un rapport avec une absence et avec un absens dont toute présence se soutient, c’est-à dire se creuse, s’évide, respire et vient à la présence» (Nancy, 2001, p.23).

¹⁰³ Arendt, Hannah (1977 [1971]). *The Life of the Mind*. Florida (USA): Harcourt Inc.

¹⁰⁴ “Au-sentido” como *absens* es la terminología propuesta en la edición castellana por la traductora Margarita Martínez. El “au” puede hacer referencia en este caso al “au” de “ausencia”. (Nancy, 2006, p.38) Nancy, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu. [Traducción del original en francés al castellano a cargo de Margarita Martínez].

Según Nancy, toda la historia de la representación «(de la *mimesis*, de l'image, de la perception, de l'objet et de la loi scientifique, du spectacle, de l'art, de la représentation politique)» ha sido atravesada por esta ausencia dividida como “ausencia *de* la cosa”, «absence *de* la chose (problématique de sa reproduction)», y “ausencia *en* la cosa”, «absence *dans* la chose (problématique de sa (re)présentation)» (Nancy, 2001, p.23).

La presencia en un contexto de representación es sostenida, según Nancy, en un au-sentido [*absens*] (Nancy, 2001, p.23) «une présence dont le sens est un *absens*» (Nancy, 2001, p.18), y este au-sentido/ *absens* por sí mismo «condamne la présence qui se donne comme complétude de sens» (Nancy, 2001, p.18). Así pues, el sentido de la presencia debe ser planteado precisamente en estos términos, también como *absens*. Podríamos decir, entonces, que la presencia en la representación contiene y conlleva su propia posibilidad e imposibilidad de sentido a la vez, que no hay presencia en sentido pleno, que siempre conlleva su propia ausencia (ausencia *en* la cosa, *absens*), y que en cada representación, se da con y como algo nuevo.

¿Cómo se da la presencia, entendida en estos términos, en un contexto de representación escénica y corporal? Peggy Phelan¹⁰⁵ mediante su concepto de “ontología de la performance” considera que la performance (y podríamos añadir, la presencia en la performance) se caracteriza principalmente por su imposibilidad de reproducción. «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance» (Phelan, 1996 [1993], p.146). Podríamos decir que, así planteada la performance, por su carácter en vivo y efímero, la presencia puede concebirse desde su propia “incompletitud”, desde un nuevo darse cada vez que se expone y desde un cuerpo en constante redefinición, desde «the body's continuous self-erasure in time» como lo describe Lepecki, en

¹⁰⁵ Phelan, Phelan (1996 [1993]). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.

el que la presencia resiste a toda reproducción desde la ausencia, es decir, «presence resists reproduction by embracing the realm of absence» (Lepecki, 2004, p.5).

¿Pero puede pensarse la “presencia” de la danza desde el mismo marco de representación que la performance como sugiere la consideración de Phelan? Hay en el arte de la performance un componente activista y político (en el sentido de *politics*, es decir, de denuncia política) que no siempre conlleva la danza y asimismo consiste en intervenciones-acciones especialmente contextualizadas. Pero hay en la concepción ontológica de Phelan un rasgo común a todo arte escénico, el de su puesta en escena en vivo y efímera. La radicalidad ontológica de Phelan por pensar la irreproductibilidad de la performance tiene sentido en tanto que propuesta ontológica radical, y puede ser válido para pensarlo o plantearlo en otras artes escénicas. En el caso de la danza, la radicalidad ontológica de su posible irreproductibilidad consistiría en su despliegue corporal-cinético.¹⁰⁶

Tomando en consideración el planteamiento nancyniano de la presencia en un contexto de representación junto con cierto sentido dinámico de lo efímero (corporal), se plantea la presencia escénica de la danza. De esta manera, la presencia en un contexto representacional como el de la danza, se manifiesta en este trabajo también desde su propia ausencia constitutiva. Y esta ausencia constitutiva de la presencia en danza debe ser planteada desde su propia condición performática y performativa. La presencia en danza es performática, pues conlleva una puesta en escena o puesta en acción (a diferencia de expresiones artísticas puramente artefactuales o objetuales) y performativa a través de un cuerpo agente que explora cinéticamente sus posibilidades espaciales y su relación con el medio, a través de un *kinetic bodily logos operativo* que se despliega desde su propio devenir performativo.

¹⁰⁶ En la sección “II.1.1.2. Ontología de la danza. Sentido ontológica en la danza” se contextualiza la concepción ontológica de la performance de Phelan a partir de las concepciones de Rebecca Schneider y Christopher Bedford que critican precisamente la radicalidad efímera que propone Phelan. Asimismo se plantea el posible sentido el sentido ontológico con relación a la danza.

4.8. Presencia escénica

Históricamente, ni “presencia” ni “cuerpo” han sido centrales en la imaginación coreográfica occidental, dice Lepecki (Lepecki, 2004, p.2). Los retos que estos dos conceptos han supuesto para los académicos y practicantes de la danza en la última década por «resist and elude any submission to theoretical elucidation» han obligado a establecer puentes discursivos entre los estudios de danza y los de performance (Lepecki, 2004, p.5). Considerando la interdisciplinariedad performática y performativa del concepto de presencia y su desarrollo discursivo en las *performing arts*, se aborda la noción de presencia escénica en esta investigación desde un planteamiento multidisciplinar para indagar y plantear la posible especificidad en danza.

Según Fischer-Lichte, el interés por la presencia, la presencia en escena, se da con lo que llama el “giro performativo” en el arte y la estética a partir de los años sesenta. Sin embargo, se alude con anterioridad a la importancia de la presencia actoral, como sucede con las críticas que se hicieron a las interpretaciones de Gustav Gründgens, «decidido partidario del concepto de teatro literario y de la encarnación» entre 1922 y 1962. Hay en común en estas críticas, dice Fischer-Lichte, «el hecho de que Gründgens se apodera del espacio en el instante en que pisa el escenario» y la capacidad de ocupar y dominar el espacio mucho antes que puedan mostrarse sus cualidades interpretativas (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.196). Esta capacidad de presencia tenía su origen «en *procesos de corporización* con los que el actor no generaba su cuerpo semiótico, sino que generaba, de modo específico, su *cuerpo fenoménico*» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.197, original sin cursiva). Luego la «presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente *performativa*» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.197, original sin cursiva). Es decir, «se genera por medio de procesos específicos de corporización con los que

el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], pp.197-198).¹⁰⁷

Fischer-Lichte se pregunta «¿qué es lo que viene a presencia cuando el actor aparece como presente: *el* ahora de su cuerpo fenoménico o una cualidad específica de ese cuerpo fenoménico?» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.199). En los años sesenta, se partía de una oposición entre presencia y representación/actuación. Pero esto cambia con el auge de las artes de la acción y la performance que se oponen de manera más radical a una «actualidad meramente fingida, del “como si”» en pro a una «actualidad “real”», pues «lo que sucedía en una acción o en una performance acontecía siempre *hic et nunc*, en absoluta actualidad», o podríamos decir, en absoluta realidad o veracidad (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.200).

El interés por pensar e intensificar la “presencia” conlleva un planteamiento técnico de la misma. Un ejemplo claro de ello es el de Eugenio Barba y sus estudios antropológicos de teatro¹⁰⁸. Éste distingue entre el nivel pre-expresivo de la interpretación actoral, «pre-expressive scenic behaviour» exclusivamente al servicio de la presentación y donde según Fischer-Lichte se localiza la presencia; y el nivel expresivo donde se representa algo (Barba, 2005 [1993], p.9). Esta presencia “pre-expresiva” se da a través de lo que Barba llama «extra-daily techniques» (Barba, 2005 [1993], p.10). «In an organised performance the performer’s physical and vocal presence is modelled according to principles which are different from those of daily life. This extra-daily use of the body-mind is called “technique”» (Barba, 2005 [1993], p.9). Esta “extra-daily pre-expressive technique” se da a través de tensiones que reenergizan el cuerpo. «These new tensions generate an extra-daily energy quality which renders the body theatrically ‘decided’, ‘alive’, ‘believable’, thereby enabling the performers’s ‘presence’ or

¹⁰⁷ Las cursivas son para enfatizar el “proceso de corporización”, la performatividad y la idea de “cuerpo fenoménico” para pensar y describir el trabajo de la presencia y que señalan, en definitiva, la idea de un “cuerpo performativo” que se alude de nuevo en la sección II.2. Dance performance. La “performatividad” de la danza.

¹⁰⁸ Barba, Eugenio (2005 [1993]). *The paper canoe: A guide to Theatre Anthropology*. New York: Routledge. Traducción del original en italiano al inglés a cargo de Richard Fowler.

scenic *bios* to attract the spectator's attention *before* any message is transmitted» (Barba, 2005 [1993], p.9). Así emerge un cuerpo enérgicamente activo capaz de atrapar la atención por su actualidad corporal, por su no-representación, por su estado “real” y su inmediatez. Tal vez capaz de atraer la atención del asistente o espectador precisamente por su “veracidad” emergente, y como se defiende en esta exposición, posible desde un lugar de exposición.¹⁰⁹

Por consiguiente, la presencia no puede entenderse en una dicotomía cuerpo-mente. Cuando el actor activamente genera esa energía en su cuerpo y «produce así presencia él mismo aparece como *embodied mind*, es decir, como un ser en el que el cuerpo y mente o conciencia son absolutamente inseparables» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], pp.203-204). Así también describe Barba la relación cuerpo-mente: «the dilation does not belong to the physical but to the body-mind. The thought must tangibly cross through matter, not only manifest itself through the body in action, but pass through the *obvious*, the inertia, that which first presents itself when we imagine, reflect, act» (Barba, 2005, p.86). Como señala Phelan, la performance sucedería precisamente en la suspensión misma entre lo material del cuerpo escénico en acción y la experiencia psíquica de lo que puede ser corporizado. En palabras de Phelan: «performance art usually occurs in the *suspension* between the “*real*” *physical matter of “the performing body”* and the *psychic experience of what it is to be embodied*» (Phelan, 1996 [1993], p.167, original sin cursiva). Subyace una imposibilidad de asegurar lo “real” de la materia del “*performing body*”, ya que, como dice Phelan, «the uncertainty principle fundamental to physics is based on the failure of the empirical to secure the real» (Phelan, 1996 [1993], p.167). Esta relación “cuerpo-mente”, de un “*body-mind*” o “*embodied mind*”, de suspensión entre la

¹⁰⁹ Fischer-Lichte relaciona la presencia con «procesos específicos de corporización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que *dominador del espacio* y acaparador de la atención de los espectadores» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.197). La noción de “dominador del espacio” podría asumirse desde esta perspectiva con relación a una idea de proyección espacial que al mismo tiempo puede entenderse como una abertura direccionada al exterior y receptora de su medio. Es decir, por “dominador” no se entiende aquí una imposición de poder por parte del “actor” o “*performer*” sino una capacidad por proyectar su exposición, por devenir desde su condición de vulnerabilidad. En todo caso se daría un “empoderamiento” del espacio y la escena desde una entregada exposición.

materia física del cuerpo performático y la experiencia psíquica de lo que está por acontecer, es extensible a la danza. Si bien que lo que destacan estas descripciones son procesos importantes y destacables, la terminología “cuerpo-mente”, “*body-mind*” o “*physical matter*” vs “*psychic experience*” siguen subrayando una dicotomía que a pesar que se plantee en una interrelación indefinible, no concretizan la posibilidad de plantear un “pensamiento” propiamente corporal, en y desde lo corpóreo, en su constante relación y abertura con el medio.

En el caso de la danza (como es planteada en esta investigación), la relación del cuerpo con su entorno se da (principalmente) a través de un *kinetic bodily logos*, pero a su vez, es interesante pensar la idea de suspensión de Phelan. Hay en la idea de Phelan una conexión con la idea de *representación* y de la presencia como *absens* de Nancy. Plantear la “performance” o en este caso la “*dance performance*” como la suspensión entre lo que va a materializarse y lo que se materializa, o como una imposibilidad por asentar y por fijar un deseo ya en proceso, o por lo que queda como parte de un todo no-dicho (materializado). Tal vez desde este lugar, desde este tránsito en suspensión es desde donde pueda plantearse el potencial *político* de la danza como suspensión de sentido, una suspensión que debe plantearse desde su propio devenir cinético.

Pero ¿podemos hablar realmente de un trabajo técnico de presencia en danza, como vemos en Barba? ¿Cuál/es es/son la/s presencia/s de la danza? ¿Qué especificidad tiene en danza (si es que la tiene) en relación con otras artes escénicas o *performing arts*? ¿Qué importancia tiene la presencia y la presencia escénica en danza y especialmente en la danza contemporánea (performativa)?

Pensar la presencia es pertinente con relación a la danza contemporánea¹¹⁰ que se propone como *política*. Por un lado, no hace sentido pensarla desde la interpretación porque no hay un

¹¹⁰ La danza contemporánea tal como se entiende en esta investigación no persigue la codificación de técnicas previamente adquiridas, sino busca principalmente explorar sus posibilidades corporales en un contexto espacio-temporal. Desambiguación y justificación del sentido de “danza contemporánea” y de la “contemporaneidad” de la danza en la II.2.2. Danza contemporánea. La “contemporaneidad” de la danza.

marco interpretable ni textual ni gestual, ni tampoco desde la reproducción de unos pasos técnicamente codificados y coreográficamente conjugados (como podría ser en el ballet o la danza moderna). La presencia en la danza contemporánea es performativa y así se plantea en la sección II.2.3. *Dance performance*. La performatividad en danza. En este contexto, donde no se persiguen ni marcos interpretativos ni codificaciones técnicas, la exploración del cuerpo en escena, la presencia del *dance performer* toma relevancia desde su “actualidad” o desde su “realidad” o “veracidad” y “expositiva inmediatez”.

En las conclusiones, se retomará la noción de presencia aquí descrita a través de la práctica del coreógrafo y *dance performer* Andrés Corchero para plantear desde aquí la vulnerabilidad como acontecimiento y su vínculo con la condición de posibilidad de lo político aquí planteada.

4.9. Vulnerabilidad

Teniendo en cuenta la presencia como *absens* en un contexto de representación nancyniano, y desde una consideración performativa como devenir agente, expuesto a su medio, podríamos plantear la presencia como el lugar de abertura del cuerpo (performativo) desde donde todos los sentidos (sensible e inteligible) pueden aflorar, la presencia como el lugar mismo de la (im)posibilidad de sentido.

La presencia como abertura, desde su inmediatez y su “real actualidad”, honestamente como “*embodied mind*” o *kinetic bodily logos*, es, ante todo, exposición. Ex-posición, siendo “ex” como en su etimología latina un “fuera de”, pero desde su sentido dinámico y relacional, como un salir de dentro a fuera. Una exposición corporal o «*expeausition*» (exposición corporal desde la piel, “*peau*” en francés) entendida en el sentido nancyniano (Nancy, 2000, p.31). La exposición o «*expeausition*» marca la partida de un cuerpo «*le départ, dans l'imminence d'un mouvement, d'une chute, d'un écart, d'une dislocation*» (Nancy, 2000, p.31). Esta partida [*départ*], dice Nancy, es el «*instant où tel corps n'est plus là, ici même où il était. Cet instant*

où il fait place à la seule béance de l'espace qu'il *est* lui-même» (Nancy, 2000, p.31). Es asimismo el propio espaciamiento del cuerpo y que el cuerpo es. Este espaciamiento, esta partida del cuerpo, consiste en su propia intimidad pero esto no significa que ésta sea arrancada de su reducto [*retranchement*] para ser llevada al exterior, dice Nancy, a la vista [*mise en vue*], pues en este caso el cuerpo sería una exposición de sí [*du "soi"*] «au sens d'une traduction, d'une interprétation, d'une mise en scène» (Nancy, 2000, p.32). La exposición difiere de la expresión. «L'«exposition» signifie au contraire que l'expression est elle-même l'intimité et le retranchement» (Nancy, 2000, p.32). Así pues, afirma Nancy, «exposé, donc: mais ce n'est pas la mise en vue de ce qui, tout d'abord, eût été caché, renfermé. Ici, l'exposition est l'être même (cela se dit: l'exister)» (Nancy, 2000, p.32). Se entiende pues, esta idea de exposición (corporal) como una partida desde/en el espaciamiento propio del cuerpo y desde/en su propia intimidad, desde o como su propio existir, no como ex-hibición ni como ex-presión, sino como despliegue de su propia (intima) ex-istencia.

Por ser tomada como exposición, desde su devenir y abertura (existencial), se propone pensar la presencia en relación con la vulnerabilidad como condición ontológica. Dice Judith Butler: «la condición de nuestra vulnerabilidad es, en sí misma, inmodificable», común y «coextensiva a nuestro carácter de seres dados» (Butler, 2014, p.48-49)¹¹¹. La vulnerabilidad no puede concebirse de forma limitada, «como efecto restringido a una situación contingente o como una mera disposición subjetiva» (Butler, 2014, p.48). La vulnerabilidad se toma aquí, como en Butler, como condición ontológica.

Dicha concepción de la vulnerabilidad presupone a su vez una concepción ontológica-relacional de la misma. La vulnerabilidad se concibe en Butler también como abertura.

¹¹¹ Butler, Judith (2014). Vida precaria, vulnerabilidad y ética. En Begonya Saez (ed.), *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (pp.47-80). Barcelona: Icaria.

la vulnerabilidad es el nombre atribuido a una cierta manera de abertura al mundo. En este sentido, la palabra no solo designa una relación con dicho mundo, sino que afirma el carácter relacional de nuestra existencia. Decir que cualquier de nosotros es un ser vulnerable es, por tanto, establecer nuestra dependencia radical no solamente respecto a los otros, sino respecto a un mundo continuo. (Butler, 2004, p.48).

Hablar de vulnerabilidad supone hablar de exposición al otro/s, al mundo, y enfatiza nuestra condición existencial relacional y corporal, y nuestra identidad permeable abierta al mundo también afectivamente. El planteamiento ontológico de la vulnerabilidad, permite plantearnos desde este mismo marco la noción y su relación con el “acontecimiento”.

La vulnerabilidad como condición ontológica y como lugar existencial de abertura y relación con el “mundo”, “mundo continuo”, es el espacio que permite, desde donde surge y se posibilita el surgimiento del acontecimiento (planteado asimismo ontológicamente). Es desde este lugar que se plantea en las conclusiones pensar el acontecimiento como vulnerabilidad. La vulnerabilidad como “portal” de abertura de lo posible, del acontecimiento o acontecimiento como surgimiento disruptivo.

Desde este marco y esta suposición ontológica de la vulnerabilidad como acontecimiento, se concibe la presencia escénica, presencia (como *absens*) y exposición de la misma como “*expeausition*” y la exposición del propio devenir del ser, del propio existir, del propio devenir performativo sin “ficción”.

Finalmente, volviendo a la pregunta inicial de esta investigación, se reformula ahora en estos términos: ¿puede la danza, especialmente contemporánea (performativa), como *kinetic bodily logos*, desde su presencia como *absens* y partiendo de la vulnerabilidad como acontecimiento ser potencialmente *política* (desde su capacidad de suspensión de sentido)?

4.10. *Making, Performing, Attending*¹¹²

Lo político y su vínculo con la idea de presencia y vulnerabilidad hasta aquí expresadas, se plantea desde la exploración creativa del *performing* como el despliegue cinético-corporal de un cuerpo performativo y su posible puesta en escena. Se enfatiza lo performático como lugar de acontecimiento de lo político y se excluyen de este modo, en esta reflexión, los procesos coreográficos del *making* (y del *performing*) y la experiencia estética del *attending*. Así pues, la pregunta por lo político se formula aquí desde el *performing*, y como posible acontecimiento, desde la experiencia del *kinetic bodily logos*.

A pesar que el *making*, *performing* y *attending* están íntimamente relacionados entre sí en un proceso de producción dancístico, es pertinente su distinción, pues pensar la politicidad en el proceso coreográfico (*making* o incluso en parte del *performing*) o desde la experiencia de un público (*attending*) supone considerar y poner el énfasis en otros aspectos de lo político y conlleva otras consideraciones estéticas y fenomenológicas. Por este motivo, no se analiza en esta investigación, la potencialidad política de la danza mediante su sentido coreográfico, ni se establece una relación entre los conceptos aquí vinculantes como sentido, *pensamiento*, presencia o vulnerabilidad. Tampoco se considera la experiencia estética del público, ni de los posibles efectos políticos/*políticos* en éste, no se considera por tanto la receptividad y afectividad social, así como la percepción, el sentido y el pensamiento desde este lugar.

Es preciso destacar que no es objeto de esta investigación analizar la coreografía, describiendo sus elementos coreográficos y los procesos que la hacen política o potencialmente política. Se trata de pensar las posibilidades y potencialidades *políticas* inherentes en el cuerpo *en movimiento* como *kinetic bodily logos*, como lugar desde donde puede darse o emerger lo

¹¹² Se emplea la nomenclatura “*making*”, “*performing*” y “*attending*” que usa Bojana Cvejić en su tesis doctoral *Choreographing problems* (2013) pero a diferencia del sentido que ésta les otorga enfatizando la relevancia coreográfica subyacente en el “*making*” y “*performing*” (p.17), se toman aquí para enfatizar el sentido de *performing* que toma esta investigación, precisamente para plantear la danza más allá de su concepción coreográfica.

político. No se pretende pensar o describir la danza que se dice “política”, sino plantear las condiciones de posibilidad que permiten que la danza devenga política. Se parte del presupuesto ontológico y filosófico de lo político como acontecimiento, y por tanto, del presupuesto que no puede coreografiarse como tal, sino que emerge, sucede, deviene. No se analiza la “coreografía política o *política*” desde sus manifestaciones, sino las condiciones de posibilidad *políticas* de la danza.

5. Consideraciones bibliográficas

Estructuro la bibliografía en bibliografía citada y no-citada. En bibliografía citada se incluye y recopila toda la bibliografía que se ha citado en este trabajo de investigación y que se ha hecho constar como nota a pie de página cuando se ha mencionado por primera vez la referencia de la citación. En bibliografía consultada se incluye todos los materiales que se ha consultado y/o tenido en cuenta para esta investigación pero que no se han citado en esta ocasión.

Para respetar lo máximo posible el texto original, no se traducirán en general ni el inglés ni el francés. El resto de lenguas, por su representación realmente minoritaria en este trabajo, serán citados en su traducción al castellano, de obras ya traducidas al castellano o en su defecto, con la traducción de la autora de esta investigación (especificándolo en cada caso).

II. ELABORACIÓN CONCEPTUAL: INTER- Y TRANSCONCEPTUALIDAD

En esta sección se exponen y describen los conceptos desde donde se sustentan las hipótesis de esta investigación, se definen, se acotan y se re-dibujan en el contexto ontológico relacional y corporal. Este apartado se centra en resituar estas nociones a partir de una re-conceptualización atravesada por una mirada transdisciplinar.

En primer lugar, se da cuenta de la terminología ontológica y su relación fenomenológica, situando y redefiniendo el sentido ontológico al que hace referencia el título de este trabajo; se define y describe el sentido de danza, la supuesta “especificidad” de la que se parte (y qué se entiende por “especificidad”) y se aclara su sentido performativo y contemporáneo especialmente relevante con relación a lo político; se expone el sentido del “*kinetic bodily logos*” como pensamiento *en* movimiento (relevante en la idea de “suspensión de sentido” de lo político) y su comprensión en el contexto ontológico de esta investigación, aclarando lo que se entiende aquí por *logos* en un contexto ontológico-fenomenológico.

Estas especificaciones y re-situaciones conceptuales transdisciplinares reflejan parte del título de este trabajo “Para una (posible) ontología *política* de la danza”: la ontología y el sentido ontológico; la danza y lo que se entiende aquí por ésta (su “especificidad”, contemporaneidad y performatividad); el sentido ontológico en la danza o la concepción de una posible “ontología de la danza” a través de la revisión del *kinetic bodily logos* (presentado como especificidad de la misma y enmarcado en un contexto no solamente fenomenológico sino también ontológico). Para finalmente plantear la posibilidad política en las conclusiones.

1. Ontología fenomenológica

El planteamiento de esta investigación es principalmente ontológico, tal como se recoge en el mismo título. Pero este planteamiento viene dado y planteado por nociones como las de un “*kinetic bodily logos*” concebido e inspirado esencialmente desde un marco o un contexto

fenomenológico o neuro-fenomenológico. ¿Qué relación se establece entre la fenomenología y el planteamiento ontológico principal de esta investigación? ¿Qué sentido tiene plantear aquí una “ontología fenomenológica”? ¿Qué conflictos subyacen bajo la terminología “ontología” en un contexto filosófico, en artes escénicas y especialmente dancístico? Estas preguntas van a ser consideradas en esta sección.

1.1. Ontología. Problema y fundamentación

Se ha dicho ya que la “ontología” se entiende aquí desde una perspectiva postheideggeriana, es decir, como relacional, y también nancyniana, como corporal. Sin embargo, a pesar de este matiz, hablar de “ontología” puede resultar problemático en contextos estéticos y en estudios de artes escénicas y de danza. ¿A qué nos referimos por ontología en esta investigación y en relación con la danza? ¿A qué remite una *ontología* (política) *de la danza*? Y ¿cuáles son los conflictos o los motivos que subyacen bajo el concepto mismo de “ontología” desde los que se parte para dicha reafirmación?

1.1.1. Sentido ontológico en la filosofía.

De un inicio, nos hallamos con el problema de una *ontología* planteada desde la filosofía. ¿Qué entendemos por ontología hoy? ¿cómo pensar una ontología en la contemporaneidad? ¿Se puede pensar, plantear una ontología contemporánea? Si entendemos por ontología un explicación, reflexión, comprensión o asunción del “ser” en términos postheideggerianos, un “ser” que deviene y que al entenderse como puro devenir, nos conduce a una concepción móvil, relacional y hasta plástica (usando la noción de plasticidad de Catherine Malabou), esto nos aleja de lo que se ha entendido por ontología desde una tradición filosófica posaristotélica, metafísica, que alude a una noción del ser substancial, inmanente, inmóvil y eterno. En esta posible ontología contemporánea postheideggeriana podemos entender al devenir del ser a

partir de los modos que nos lo presenta Martin Heidegger. O llevando más allá la propuesta heideggeriana e incluyendo al cuerpo, plantear una concepción corporal como la de Jean-Luc Nancy, o incluso una plástica como en Catherine Malabou. Hablaríamos de una ontología relacional, corporal y hasta plástica, que parte de la idea inicial de un “ser” en puro devenir; en relación con, abierto al mundo, ser-en-el-mundo; corporal; y en ese devenir relacional y corporal, plástico. Así pues, cuando se habla de ontología en esta investigación, se trata y se presupone en estos términos.

Sin embargo, hay diversidad en la concepción de la misma y resistencias en contextos filosóficos a aceptar esta terminología y hasta el concepto mismo de ontología¹¹³. Hay que admitir que el propio concepto conlleva una dificultad conceptual, y hasta una posible contradicción. Al hablar de ontología entendemos también un sistema de operatividad subyacente a la realidad, un/os modo/s de ser, aparecer, hacer, devenir, que se extiende a todos los ámbitos *ónticos* del mundo (a la concepción de la *physis*, planteamientos metafísicos de la ciencia, configuración de la política, construcciones de identidad, relaciones y configuración de sociedades). Al definirla y entenderla desde un puro devenir, se quiebra la categorización y la presunción categórica del mundo, pero no se destruye la presunción de pensar un “mundo” desde una concepción común de operatividad.

La ontología no deja de ser un constructo teórico que pretende acercarse a la realidad/es, al mundo, al pensamiento, a nuestra relación con él. Cómo tal, ha evolucionado en terminología, concepción y aplicación¹¹⁴. Tal vez, la pregunta que surge desde aquí, es ¿qué sentido o qué necesidad hay de seguir usando el concepto (incluso con sus actuales y múltiples

¹¹³ Esta sección y la exposición de la comprensión ontológica en esta investigación se hace necesaria después de constatar desde lecturas, seminarios, congresos y conversaciones en contextos plurales (académicos y artísticos, filosóficos y dancísticos, estéticos y metafísicos) una divergencia en su concepción y una ambigüedad en sus implicaciones.

¹¹⁴ Como se visibiliza a través del recorrido histórico del concepto que sintetiza José Ferrater-Mora en su Diccionario de Filosofía y que se recoge brevemente en esta sección para ilustrar el sentido y la ambigüedad de su concepción. Ferrater Mora, José (2005). Ontología. En *Diccionario de Filosofía* (Vol. IV, pp.2622-2628). Barcelona: RBA.

matizaciones)? ¿Qué concepto de ontología podemos plantear o hace sentido plantear desde nuestra contemporaneidad?

Esta misma pregunta es planteada en la segunda parte de *El uso de los cuerpos. Homo Sacer IV, 2* por Giorgio Agamben¹¹⁵, en “Arqueología de la ontología”, donde se propone examinar si «el acceso a una filosofía primera, es decir, a una ontología, sigue siendo -o nuevamente es-posible» (Agamben, 2018 [2014], p.137). La filosofía primera no es, afirma Agamben «un conjunto de formulaciones conceptuales que, aunque complejas y refinadas, salgan de los límites de una doctrina: abre y define siempre la actuación y el saber humano, lo que el hombre puede hacer y lo que puede conocer y decir» (Agamben, 2018 [2014], p.137). La ontología, dice, es «el lugar originario de la articulación histórica entre lenguaje y mundo» (Agamben, 2018 [2014], p.137). Así pues, cada cambio de la ontología le corresponde un cambio «del conjunto de posibilidades que la articulación entre lenguaje y mundo ha desvelado como “historia” a los vivientes de la especie *Homo sapiens*» (Agamben, 2018 [2014], p.137). La ontología, el concepto mismo y su proyección y relación con el mundo, ha evolucionado históricamente. Para entender, donde se halla el concepto y el sentido que tiene seguir planteándolo, tal vez sea necesario, como propone Agamben hacer primero una «arqueología de la ontología» o «genealogía del aparato ontológico» (Agamben, 2018 [2014], p.140).

Según Agamben, puesto que «la ontología o primera filosofía ha constituido durante siglos el *a priori* histórico¹¹⁶ fundamental del pensamiento occidental», la arqueología filosófica sería «el intento de llevar a la luz los *a prioris* históricos que condicionan la historia de la humanidad y definen las épocas» (Agamben, 2018 [2014], p.138).

¹¹⁵ Agamben, Giorgio (2018 [2014]). *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV, 2*. Valencia: Editorial Pre-textos. [Traducción del original en italiano al castellano a cargo de César Palma].

¹¹⁶ Comenta Agamben que Michel Foucault usa el término “*a priori* histórico” en *Les mots et les choses* (1966) para definir aquello que en una determinada época histórica, condiciona la posibilidad de la formación y desarrollo de los saberes y conocimientos. El término conlleva en sí mismo cierta contradicción, pues integra la noción de “*a priori*” «que implica una dimensión paradigmática y trascendental» con la de “historia” «que se refiere a una realidad eminentemente factual». (Agamben, 2018 [2014], p.138).

Agamben se plantea de este modo la indagación por la cuestión ontológica:

Si la ontología es, ante todo, una odología, esto es, el camino que el ser abre siempre hacia sí mismo, la existencia hoy de algo como un *odos*¹¹⁷ o un camino es lo que intentaremos interrogar, preguntándonos si el sendero que se ha interrumpido o perdido puede recuperarse o si, en cambio, hay que abandonarlo definitivamente. (Agamben, 2018 [2014], p.140).

Pero para poder formularnos la pregunta sobre el sentido contemporáneo de lo ontológico con cierto rigor debemos recurrir al sentido histórico que nos abre en la contemporaneidad a su reformulación y a la desambiguación de sus múltiples lecturas y presunciones. ¿Dónde se origina pues la “ontología”? ¿Qué sentido histórico tiene?

Recoge Jaume Casals en *El pou de la paraula. Una historia de la saviesa grega* (1996)¹¹⁸; «la historia de la filosofía nos brinda tres conceptos para designar aquello que hay de más profundo y original en el discurso de los griegos: la filosofía, metafísica y ontología. De los tres conceptos, solo el primero es griego» (Casals, 1996, p.45). Si bien se habla de “metafísica” aristotélica, esta palabra no fue acuñada como disciplina propia de la filosofía por el propio Aristóteles ni por sus antecesores, a pesar de que el compendio de textos sobre temas “meta-físicos” aristotélicos se recoja en la obra que conocemos por “*Metafísica*”¹¹⁹. Tampoco

¹¹⁷ *Hodós*, del griego *ὁδός*, se puede traducir como “camino”, “ruta”, “vía” o “manera” y puede hacer referencia al encaminar y a la interconexión de ideas. De éste se derivan vocablos en lengua castellana donde desde su etimología latina reflejan la raíz griega de “*hodós*” como “camino” como por ejemplo “método” (*methodus*) como el camino a seguir, así como éxodo (*exodus*), periodo (*periodus*), etc.

¹¹⁸ Casals, Jaume (1996). *El pou de la paraula. Una historia de la saviesa grega*. Barcelona: Edicions 62. [Traducción del original en catalán al castellano a cargo de la autora de esta investigación en todas las citas].

¹¹⁹ Tomás Calvo Martínez expone en el prólogo de la *Metafísica* de Aristóteles de la editorial Gredos (autor del prólogo y traductor de la misma obra), «como es sabido, la palabra “metafísica” no aparece en el propio Aristóteles. El “más allá” del prefijo (*méta*) apunta, según la interpretación tradicional, tanto al orden de la realidad (estudio acerca de las realidades inmateriales e inmóviles que se hallan más allá de las cosas físicas) como al orden del conocimiento (estudio teórico que ha de iniciarse con posterioridad al estudio de la física)». Asimismo, destaca Calvo, la *Metafísica* fue publicada por Andrónico de Rodas (s. I a.C.), el mismo según Calvo, a quien se le debe la ordenación y edición del *Corpus Aristotelicum* (Calvo, 2014, p.9, nota a pie de página). Aristóteles (2014). *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos. [Traducción del griego al castellano a cargo de Tomás Calvo Martínez].

la “ontología” como tal es griega en su origen, ni la acuñación del vocablo ni el concepto como disciplina necesariamente independiente de la metafísica o “meta-física”¹²⁰.

José Ferrater Mora recoge en su Diccionario de Filosofía una breve genealogía del concepto¹²¹. Ferrater-Mora sintetiza lo que Aristóteles llamó “filosofía primera” parece haber tenido dos modos de estudio: “el ser como ser” y “el ente en cuanto ente”. La metafísica ha oscilado tradicionalmente entre ambos temas de estudio, hasta que en el siglo XVII se hace manifiesta con más claridad la necesidad de distinguir ambos temas con diferente apelativo: Rudolf Goclenius usa en la forma griega ‘ontología’ para referirse a la *filosofía del ente*; más tarde, Abraham Calovius se refiere por “metafísica” al “orden de las cosas” y “ontología” al *tema u objeto mismo*; Juan Caramuel de Lobkowitz introduce el término “ontosophia” (transcripción latina como equivalente a ontología), pues el objeto de la metafísica es el *ens*; Johannes Clauberg afirma que lo que comúnmente se llama “Metafísica” sería más apropiado llamarlo “Ontología”. Étienne Chauvin distingue entre *ontosophia* y *ontología*, siendo la primera la doctrina o ciencia propia del ente, y la segunda un sistema que incluye el *método* a usar en la doctrina del ente; y, asimismo, también Leibniz define ontología como «*scientia de aliquo et nihilo, ente et non ente, re et modo rei, substantia et accidente*» (Leibniz en Ferrater-Mora, 2005, p.2624). Aunque según Ferrater-Mora, el término no es introducido técnicamente hasta el siglo XVIII por Jean Le Clerc, aunque sea al fin Wolff quien lo sintetice y popularice (1730). Según Wolff, la ontología emplea un “método demostrativo” (racional y deductivo) y

¹²⁰ Recuerda Tomás Calvo Martínez en *Aristóteles y el aristotelismo* que «Aristóteles no da nunca un nombre a esta ciencia que andando los siglos vendría a denominarse *ontología*» (Calvo, 2001, p.31) a pesar que empiece su libro cuarto en el famoso compendio llamado *Metafísica* afirmando que «hay una ciencia que estudia lo que es, en tanto que algo que es» que «no se identifica con ninguna de las denominadas particulares» pues «ninguna de las otras [ciencias], en efecto, se ocupa universalmente de lo que es, en tanto que algo que es, sino que tras seccionar de ello una parte, estudia los accidentes de ésta» (Aristóteles, *Metafísica*, 1003a19-25). Como destaca Calvo del siguiente párrafo aristotélico a esta afirmación, (1003a26-32) esta ciencia se caracteriza «*desde la perspectiva causal*, como ciencia de los principios y causas *supremos*, es decir, máximamente universales y referidos, por tanto, a todo lo real, y por consiguiente, *a lo que es en tanto que algo que es*» (Calvo en *Metafísica*, 2014, p.165).

Calvo Martínez, Tomás (2001). *Aristóteles y el aristotelismo*. Madrid: Ediciones Akal.

¹²¹ Ferrater Mora, José (2005). Ontología. En *Diccionario de Filosofía* (Vol.IV, pp.2622-2628). Barcelona: RBA.

se propone investigar los predicados más generales de todos los *entes* como tales. «Esta prehistoria del término “ontología”» nos permite entender la reacción de Kant, según Ferrater-Mora, que «se dirigió menos contra la “ontología” que contra la pretensión de erigir semejante “ciencia primera” sin una previa exploración de los fundamentos de la posibilidad del conocimiento, (...) sin una previa crítica de la razón» (Ferrater-Mora, 2005, p.2624). Es notorio, nos dice Ferrater-Mora, que los autores que usaron “ontología” u “ontosofía” tendieron a enfatizar el carácter “primario” de esta frente a cualquier estudio “especial”; si la ontología pudo seguir siendo identificada con la metafísica, lo fue con una “metafísica general”, no con la “metafísica especial”. Con la “escuela Leibniz-Wolff”, afirma Ferrater-Mora, la ontología fue la primera ciencia racional por excelencia. En la neoescolástica del siglo XIX, «todo lo que se refiere al “más allá” del ser visible y directamente experimentable, quedaría como objeto de la “metafísica especial”, (...) una *trans-physica*. La “metafísica general u ontología” se ocuparía en cambio, solo de “formalidades”, bien que de un formalismo distinto del exclusivamente lógico» (Ferrater-Mora, 2005, p.2625). El nombre de “ontología” fue aplicado por la neoescolástica del XIX «retroactivamente a todas las investigaciones sobre las determinaciones más generales que convienen a todos los entes, los trascendentales» afirma Ferrater-Mora, y esto explicaría el modo en el que Kant pudo concebir la ontología: «como el estudio de los conceptos *a priori* que residen en el entendimiento y tienen su uso en la experiencia» (Ferrater-Mora, 2005, p.2625). Esta misma cuestión hace que la ontología puede ser entendida o bien como metafísica, «ciencia del ser en sí, del ser último o irreductible, de un *primum ens* en que todos los demás consisten, (...) del cual dependen todos los entes, (...) ciencia de la realidad o de la existencia»; o como ontología pura (o teoría formal de los objetos), que determina «aquello en lo cual los entes y el ser en sí consisten y aun de aquello en que consiste el ser en sí, (...) ciencia de las esencias y no de las existencias» (Ferrater-Mora, 2005, p.2625). En relación con esta distinción, hay divergencias en los posicionamientos filosóficos, los que

consideran oportuna la distinción (pues la invención misma del concepto expresaría dicha necesidad distintiva) y los que consideran que divide un mismo estudio, el estudio del ser.

La ontología fue cultivada como disciplina especial de la filosofía entre los siglos XVIII y XIX, pero en el siglo XX aparecen otros modos de entenderla. Como señala Ferrater-Mora, Husserl considera la ontología como ciencia de esencias, y puede ser: formal (trata de esencias formales que convienen a las demás esencias, implica las formas de todas la ontologías posibles y es fundamento de todas las ciencias); o material (trata de esencias materiales, constituye un conjunto de “ontologías regionales” y es fundamento de las ciencias de hecho y por tanto (como todo hecho participa de una esencia) fundada por una ontología formal). En Heidegger, dice Ferrater-Mora, hay una ontología fundamental que es la “metafísica de la Existencia”. Pero para Heidegger, matiza Ferrater-Mora, «la ontología es, en realidad, única y exclusivamente, aquella indagación que se ocupa del ser en cuanto ser, pero no como una mera entidad formal, ni como una existencia, sino como aquello que hace posibles las existencias» (Ferrater-Mora, 2005, pp.2625-2626). También encontramos en el recorrido por el siglo XX de Ferrater-Mora a Nicolai Hartmann cuya justificación ontológica radica en el reconocimiento de lo que es metafísicamente insoluble y no en la pretensión de resolver problemas. Así como J. Feibleman que llega a hablar de “positivismo ontológico” que convierte a la ontología en una serie de postulados que aunque en un inicio tengan carácter formal, son capaces de construir una red conceptual que aprehenda la realidad; o Stanislaw Leśniewski que lleva la ontología a la teoría y cálculo de clases y relaciones, dando lugar a una «axiomatica ontológica» (Ferrater-Mora, 2005, p.2626). Ferrater-Mora cierra su paso por la historia del concepto en el siglo XX con otras concepciones como las de Quine y Carnap. «Dada una teoría cabe preguntar por su ontología y por su ideología (ideas que puedan expresarse en ella)» (Ferrater-Mora, 2005, p.2626), destaca Ferrater-Mora con relación a Quine, y éstas (ontología e ideología) no se corresponden necesariamente, es decir, «dos teorías pueden tener la misma ontología y distinta

ideología» (Quine en Ferrater-Mora, 2005, p.2626). El uso de “ontología” en Quine, se distingue e incluso se opone según Ferrater-Mora, al de metafísica para «designar toda investigación –compuesta primariamente de análisis conceptual, crítica y propuesta o elaboración de marcos conceptuales- relativa a los modos más generales de entender el mundo, (...), las realidades de este mundo», investigaciones ontológicas que deben estar en estrecha relación con trabajos científicos (Ferrater-Mora, 2005, p.2626). Carnap, subraya Ferrater-Mora, ataca el problema de las cuestiones “falsamente ontológicas” mediante una distinción entre “cuestiones internas” (se suscitan dentro de un marco cualquiera) y “cuestiones externas” (se refieren al “marco” mismo). Las externas se refieren a asuntos desprovistos de contenido cognoscitivo y no son propiamente teóricas (pseudo-ontológicas), «son una *decisión* que el filósofo toma sobre el uso de un “lenguaje”, de modo que su formación *como pregunta teórica* es ambigua y “desencaminadora” (...) no son cuestiones que necesiten propiamente justificación teórica» (Ferrater-Mora, 2005, p.2627). (Ferrater-Mora, 2005, pp.2622-2627).

Este repaso histórico ilustra una evolución histórica del concepto, que es cambiante, plural y ambiguo, muy posterior a la llamada “metafísica” clásica griega o a la “filosofía primera” aristotélica. Asimismo, señala Ferrater-Mora, parece que mientras las primeras acuñaciones y acepciones del concepto “ontología” destacan un carácter primario frente al concepto de “metafísica”, la tradición que abre Wolff parece destacar el carácter “formal” de lo ontológico.

La “diferencia ontológica” de Heidegger rompe precisamente con la división ser-ente y nos abre, tal vez, al pensamiento del propio modo de ser y/o devenir, considerando el “da” del *Dasein* como el lugar mismo de abertura al mundo y de su necesaria relacionabilidad (y el dinamismo que esto conlleva) como ser-en-el-mundo. Es desde esta acepción ontológica desde la que se parte.

Así, se excluye en esta investigación de manera explícita toda concepción ontológica que entienda por “ontología” una esencialización (no hay esencialización posible en el pensamiento del devenir)¹²²; ni una categorización conceptual; ni una definición conclusa o concepto homogéneo, substancial y eterno de lo que es el “ser” a pesar que lo “ontológico” a veces pueda conllevar cierta presunción de universalidad. Queda también excluida la concepción ontológica formal de Wolff y la derivada de la filosofía analítica y el lugar desde el que se toman a posteriori las concepciones y discusiones de Quine y Carnap. No hay bajo esta concepción ontológica ninguna pretensión del saber (ni del conocimiento de categorías, ni entes, ni modos de materializarse del ser), no hay pretensión científica, ni aproximación desde la filosofía analítica. No se sigue la tradición ontológica de Wolff, sino, como ya se ha dicho, la que abre Heidegger a partir de una reconsideración y reinterpretación contemporáneas de la concepción griega del ser para llevarlo de nuevo a la pregunta por su resignificación en nuestra contemporaneidad. El concepto ontológico propuesto en esta investigación es de carácter postheideggeriano y es desde este lugar que se propone la pregunta filosófica por su sentido contemporáneo.

La afirmación ontológica se hace deliberadamente en detrimento a la de “metafísica” que conlleva otras asunciones y subraya un pensamiento meta-físico tal vez actualmente más cercano a la física contemporánea¹²³. La ontología se defiende y se mantiene en esta

¹²² Ni siquiera el ser en Aristóteles puede entenderse como esencia, tal como destaca Pierre Aubenque, pues el ser se dice en varios sentidos (Aubenque, 1974 [1962], p.159), «el ser en cuanto ser no es una esencia» (Aubenque, 1974 [1962], p.179). De este modo, tampoco las categorías deben entenderse como divisiones del ente, sino como modalidades «según las cuales el ser significa el ente» (Aubenque, 1974 [1962], p.178). Como describe Aubenque con relación al ser en Aristóteles «Precisamente porque el ser tiene muchos sentidos, y un número indeterminado de ellos, nunca se ha terminado de plantear la pregunta “¿qué es el ser?”. El ser está siempre más allá de sus significaciones: si bien se disperse en ellas, no se agota en ellas, y, si bien cada una de las categorías es inmediatamente ser, todas las categorías juntas nunca serán el ser entero» (Aubenque, 1974 [1962], pp.182-183). Es por esto, asevera Aubenque, que debe conservarse el término “ser” «a fin de designar ese más allá de las categorías, sin el cual éstas no serían, y que no se deja reducir a ellas» (Aubenque, 1974 [1962], p.183). Y por ello, afirma Aubenque, es legítimo paradójicamente seguir hablando del “ser en cuanto ser” en el momento en que se reconoce la ambigüedad de dicha expresión (Aubenque, 1974 [1962], p.189).
Aubenque, Pierre(1974 [1962]). *El problema del ser en Aristóteles*. Madrid: Taurus ediciones. [Traducción del original en francés al castellano a cargo de Vidal Peña].

¹²³ Tampoco debe confundirse la idea de “metafísica” como “ontología” aristotélica con la de “teología”. Tal como aclara Aubenque: «El título de *Metafísica*, si bien no se ajusta a la filosofía primera o teología, se aplica sin

investigación como marco teórico de pensamiento, pero pensamiento abierto, relacional y plástico. Como dice Nancy en *Corpus* en relación con la falta de “esencia” en la noción de “*corpus*” «*ici, l’ontologie est modale -ou modifiable et modifiante-*» (Nancy, 2000, p.48). Y como destaca Agamben en *Potentialities* con relación a la “esencialización” en filosofía,

(It is often said that philosophers are concerned with *essence*, that, confronted with a thing, they ask “What is it?” But this is not exact. Philosophers are above all concerned with *existence*, with the *mode* [or rather, the modes] of existence. If they consider essence, it is to exhaust it in existence, to make it exist.)» (Agamben, 1999, p.179)¹²⁴.

Y de este modo, sirviéndonos de la reflexión de Nancy y Agamben, nos encaramos a una concepción ontológica “modificante” y “modificable” que no conlleva una esencialización, sino un pensamiento operativo en todo caso “existencial”.

Así pues, la ontología más que responder a una concepción “esencial” o “categórica” del ser o de sus manifestaciones materiales, y a un corpus teórico onto-ontológico se plantea desde una operatividad abierta y relacional. Pero dicha “operatividad” puede ser entendida como “principios”, tal como expone el propio Aristóteles en el Libro IV de la *Metafísica* en relación con «la ciencia de lo que es en tanto que algo es» (Aristóteles, *Metafísica*, IV 1003a 19-20) (o lo que se ha llamado a posteriori como “ontología”). A partir de esa “ciencia” dice Aristóteles, «buscamos los principios y las causas supremas, es evidente que éstas han de serlo necesariamente de alguna naturaleza por sí misma. (...) los elementos tenían que ser necesariamente elementos de lo que es, no accidentalmente, sino en tanto que algo es» (Aristóteles, *Metafísica*, IV 1003a 26-31). Esta alusión a “principios” que no pueden ser meros

dificultad a esa ciencia, que Aristóteles dejó sin nombre, y que tiene por objeto, no el ser divino, sino el ser en su universalidad, es decir, el ser en cuanto ser. Confundir bajo el nombre ambiguo de metafísica la ciencia del ser en cuanto ser y la ciencia de lo divino, o como a partir de ahora diremos, la *ontología* y la *teología*, valía tanto como condenarse a ignorar la especificidad de la primera alterando el sentido de la segunda; era atribuir a la primera una anterioridad que solo pertenece a la segunda, y a esta última una posterioridad que es propia de la primera» (Aubenque, 1974 [1962], p.68).

¹²⁴ Agamben, Giorgio (1999). *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford (California, USA): Stanford University Press. [Traducción del original en italiano al inglés a cargo de Daniel Heller-Roazen]

accidentes, para pensar la ontología, es planteado también por Casals. Casals, relaciona la ontología con cierta búsqueda de principios «podemos con cierta legitimidad hacer coincidir la ontología con la búsqueda de los principios, dado que esta búsqueda se identifica con el esfuerzo, por percibir los límites, es decir, con el esfuerzo por captar las reglas del juego del pensamiento y por probar de examinar la debilidad y la fortaleza» (Casals, 1996, p.50). Pero ¿puede pensarse la ontología como principio/s aunque sea desde la aprehensión y la búsqueda de sus propios límites? ¿Se podría hablar de ontología todavía, si entendemos por ser un ‘devenir’ de la existencia desde la singularidad y la multiplicidad? ¿Podríamos y/o deberíamos seguir hablando de ‘ontología’ aun a pesar de no poder definir con exactitud dichos ‘principios’ más que desde su propia imposibilidad de definición, desde su concepción múltiple de devenir? Si matizamos que por ontología entendemos precisamente principios móviles, basados en la misma concepción de indeterminación del ser, ¿tiene sentido que se siga usando el término? Tal vez podríamos responder que la ontología se torna, quizás, una manera de subrayar y pensar en la indeterminabilidad del devenir, y que es incluso hasta relevante mantener esta apelación (a pesar de estar cargada de matizaciones y evoluciones históricas o precisamente por ello) para remarcar justamente desde esta tradición una nueva concepción.

Desde el planteamiento ontológico contemporáneo propuesto, puede ponerse énfasis en la abertura y la relación de su devenir, lo que posibilita una abertura a la redefinición constante, y escapa a cualquier definición categórica, estable e inmutable de lo que el ser que se manifiesta y/o deviene puede ser. Y se puede añadir incluso su concepción corporal, lo que conlleva una materialidad necesaria (y a la necesaria ‘relacionabilidad’ que comporta también). Desde este lugar de enunciación podemos seguir pensando en atributos y conceptos intrínsecos a una

ontología relacional, corporal y tal vez modal¹²⁵. Y desde aquí podemos comprender su necesaria ‘vulnerabilidad ontológica’.

Tal vez la ontología nos permita plantear un marco de enunciación del “ser” o de lo existente, un marco de pensamiento, pero este marco potencialmente modificante es a su vez, como destacaba Nancy y mencionaba Agamben, modificable. O como señala Casals, cualquiera de los conceptos de filosofía, metafísica u ontología «podría ser útil para hacer referencia a la abertura del pensamiento al examen de sus condiciones de posibilidad» (Casals, 1996, p.50). En ese sentido, aquí se plantea la ontología en lo relativo a sus posibilidades y limitaciones, asumiendo el reto de (re)pensarla desde su permeabilidad, y tomando la concepción postheideggeriana propuesta aquí como punto de partida para pensar el devenir y los conceptos recogidos y desplegados en esta disertación desde un paradigma corporal, relacional y eventual, asumiendo la vulnerabilidad como condición ontológica y como eje de

¹²⁵ Según Agamben, la ontología heideggeriana es una ontología modal. «La ontología del *Dasein*, aunque Heidegger no lo enuncia explícitamente, es una forma radical, si bien no claramente tematizada, de ontología modal» afirma Agamben (Agamben, 2018 [2014], p. 201). Pues «el Ser ahí no es una esencia, (...): es siempre y solamente su modo de ser, es decir, es radicalmente modo (...). El Ser ahí es el modo de un ser que coincide íntegramente con él» (ibid., p.202). Pero, como expone anteriormente en esta misma sección “3. Por una ontología modal” de la II parte “Arqueología de la ontología”, “modo” debe ser entendido desde una serie de matizaciones conceptuales y terminológicas. Según Agamben, «la idea de modo se inventó para hacer pensable la relación entre la esencia y la existencia. (...) distintas, y a la vez, absolutamente inseparables» (ibid., p.182). Pero según Agamben, el “ser” que se somete a examen, no es «ni un “que es” ni un “qué”, sino un *cómo*» y éste «“como” originario es la fuente de las modificaciones» (ibid., p.199). De esta manera, el modo pasa a ser crucial en el planteamiento ontológico. Y, de hecho, afirma Agamben, «uno de los significados fundamentales de “modo” es, en efecto, el musical, de ritmo, de justa modulación (modificar significa, en latín, modular armónicamente (...))» y es en este sentido que el “cómo” es fuente de modificaciones. Como Agamben señala en Émile Benveniste en *Problèmes de linguistique générale*, “ritmo” (*rythmos*) es un término de la filosofía presocrática que «designa la forma no en su fijeza (...), sino en el instante en que es asumida por lo que se mueve, por lo que es móvil y fluido» (Benveniste en Agamben, 2018 [2014], p.199). Así pues, «el modo expresa esta naturaleza “rítmica” y no “esquemática” del ser: el ser es un flujo y la sustancia se “modula” y ritma -no se fija y esquematiza- en los modos». Y así afirma finalmente, «no el individuarse, sino el ritmarse de la sustancia define la ontología que aquí buscamos definir», la *ontología modal* (Agamben, 2018 [2014], p.199).

El concepto de ontología modal (partiendo de una lectura heideggeriana) como lo propone Agamben se entiende como tal, asumiendo el “modo” desde una particular temporalidad y dinámica. Partiendo de la idea neoplatónica de “emanación” por Avicena como flujo, así define el modo con relación al ser: «si se mantiene la imagen del flujo, entonces la forma más adecuada de pensar el modo será la de concebirlo como un *remolino en el flujo del ser*. Aquél no tiene más sustancia que la del único ser, pero, respecto a éste, tiene una figura, una manera y un movimiento que le pertenecen exclusivamente. *Los modos son remolinos en el campo infinito de la sustancia, que, ahondándose y girando sobre sí misma, se disemina y expresa en las individualidades*» (ibid., pp.200-201, original sin cursiva).

pensamiento, y la indeterminabilidad como principio imperante. Ontología como lugar y reto de pensamiento propiamente filosófico, más que como lugar de conocimiento.

La evolución lógica del pensamiento filosófico conlleva la revisión del pensamiento ontológico. Por el momento, y teniendo en cuenta los riesgos que hablar de ontología conlleva en la contemporaneidad, se propone pensar la posibilidad de una ontología entendida como operatividad abierta, relacional, dinámica, plástica y corporal que nos permita pensar lo político desde su lugar de enunciación y acercarnos a lo que en numerosos contextos de *performing arts* llaman “ontología de la danza” u “ontología de la performance”.

En soulignant d'emblée la multiplicité des perspectives ontologiques sur le corps et la corporéité, j'ai d'abord voulu rappeler que toutes les grandes philosophies s'étayent sur des positions ontologiques, explicites ou implicites, et que **toute théorie du corps, qu'elle soit biologique, philosophique, artistique, religieuse, etc., implique une ontologie, qu'elle soit savant ou de sens commun. Toute *modèle du corps* repose en effet sur des postulats ontologique supposés définir, élucider, expliquer l'être de cet étant particulier qu'est le corps humain.** Les substances du corps, ses structures organiques, ses images, les énergies qui le traversent, ses capacités de mouvements, ses temporalités, ses métamorphoses, ses expressivités signifiantes, ses relations avec le monde physique et les univers culturels, autant de perspectives qui permettent de détailler l'ontologie du corps que beaucoup d'auteurs considèrent même comme le fondement de toute ontologie. (Brohm, 2017, pp.20-21, original sin negrita)¹²⁶

¹²⁶ Brohm, Jean-Marie (2017). *Ontologies du corps*. Ivry sur Seine (France): Presses universitaires de Paris Nanterre.

Partiendo de la asunción necesaria de una ontología corporal que describe Jean-Marie Brohm, ¿qué podemos o debemos entender por “ontología de la danza”? O ¿cómo puede la danza ser pensada “ontológicamente”? Y ¿qué implica y supone lo ontológico *en* danza?

1.1.2. Ontología de la danza. Sentido ontológico en la danza.

Si el concepto de ontología desde una perspectiva filosófica ya conlleva una dificultad y requiere de aclaración, ¿qué significa, como se entiende y como se halla en el contexto de las artes escénicas o *performing arts*¹²⁷ y en la danza? ¿Y, en concreto, qué puede o debe entenderse por *ontología de la danza*? Es oportuno formular estas preguntas frente al gran número de menciones y apelaciones ontológicas en escritos de danza y de *performance studies*¹²⁸, algunas de las cuales siguen.

Peggy Phelan en *Unmarked. The Politics of Performance* nos habla de «the ontology of performance» (Phelan, 1996 [1993], p.146) que se refiere a la intrínseca irreproductibilidad ontológica de la performance como arte de acción efímero. Pues como afirma Phelan, «performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance» (Phelan, 1996 [1993], p.146). Esta concepción ontológica de la performance que se define desde su propia imposibilidad de reproducción dado a su carácter como acto efímero ha sido puesto en cuestión desde Phelan. Como afirma Marcela Fuentes en *Estudios avanzados de performance*, «el planteamiento del performance como “acto efímero” es piedra angular de los estudios del performance» (Fuentes, 2011, p.224)¹²⁹. Rebecca

¹²⁷ Se incluye la consideración “ontológica” en artes escénicas o *performing arts* porque dichos discursos “ontológicos” son influyentes y en ocasiones pertinentes en las prácticas y discursos de la danza contemporánea.

¹²⁸ Se usa la terminología “*performance studies*” porque engloba todas las artes escénicas o *performing arts* (live art, happenings, performances...), así como incluye lo “performático” y “performativo” en lo que podríamos llamar “*cultural studies*”. Asimismo, se usa esta terminología porque subraya lo “performático” (y lo “performativo”) frente lo “escénico” en lo que llamaríamos en lengua castellana “estudios de artes escénicas” (estudios que apelan a las artes consideradas “escénicas” y que subraya lexicalmente la “escena” como lugar común, en lugar de la puesta en acción “performática”).

¹²⁹ Marcela Fuentes en la introducción al artículo de Rebeca Schneider “El performance permanece”.

Schneider, en su artículo “El performance permanece”¹³⁰, se pregunta por la condición efímera de la performance, por lo que supone plantearla en desaparición y como antítesis de la conservación, y lo efímero como desvanecimiento. Contrariamente a Phelan, considera que la performance no desaparece a pesar que sus restos sean inmateriales, sino que pervive de manera diferente incluso como medio de reaparición (Schneider, 2011, pp.232-233). Y asevera que, cuando Phelan afirma que la performance «llega a ser lo que es mediante la desaparición» (Phelan en Schneider, 2011, p.237), se desprende en realidad otro modo posible de permanencia donde la «desaparición negocia, quizá deviene, materialidad» (Schneider, 2011, p.237). Plantear la ontología de la performance desde su sentido efímero y su intrínseca irreproductibilidad conlleva, según Schneider, un planteamiento desde la lógica del archivo que desestima la resistencia a la hegemonía de lo ocular de la performance (Schneider, 2011, p.226). En esta posición crítica hacia la idea “ontológica” de la performance de Phelan basada en su irreproductibilidad ontológica dado a su carácter efímero como desvanecimiento se sitúa también Christopher Bedford en su artículo “The viral ontology of performance”¹³¹ para defender que performances como *Shoot* de Chris Burden (1971)¹³² mantienen su actualidad «to extend their own ontology through discourse and reproduction, reestablishing their pertinence and agency over and over again». Bedford destaca que la performance, como «myth-making médium», es esencialmente viral, «viral in nature», por lo que habla de una “ontología viral de la performance”. Bedford, sin renunciar al estatuto ontológico de la performance, lo reformula

Taylor, Diana & Fuentes, Marcela (eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

¹³⁰ Schneider, Rebecca (2011). El performance permanece. En: D. Taylor & M. Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance* (pp.215-240). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

¹³¹ Bedford, Christopher (2012). The viral ontology of performance. En Amelia Jones & Adrian Heathfield (eds.) *Perform, repeat, record. Live art in history*. Bristol & Chicago: Intellect. [version Kindle DX] Recuperado de <http://www.amazon.es>

¹³² *Shoot* es una performance que llevó a cabo Chris Burden en 1971 en el F-Space gallery en Santa Ana (California, EEUU) donde de pie e inmóvil de espaldas a una pared recibía un tiro no-lethal en el brazo por parte de un amigo. Esta performance se daba y contextualizaba en el contexto de la guerra del Vietnam con EEUU. Más información (video y declaraciones de Chris Burden): <https://www.nytimes.com/video/opinion/10000003694572/shot-in-the-name-of-art.html>

considerando el efecto de la misma, «this extended trace of history I will refer to as the viral ontology of performance art». (Bedford, 2012)¹³³.

Mientras vemos en Phelan la imposibilidad reproductiva de la performance, cuyo sentido ontológico se basa en su propio desvanecimiento, «performance's being, (...), becomes itself through disappearance» (Phelan, 1996 [1993], p.146), vemos en Schneider o en Bedford la performance desde su propio trazo y/o efecto viral. Hay subyacente en Phelan y Bedford, una concepción ontológica como “principio” que deriva en una idea de intrínseca imposibilidad reproductiva o de intrínseca naturaleza “viral”. En la performance como “arte de acción” que consiste en una puesta en escena de denuncia y de potencial impacto contextual, la discusión sobre su “irreproductibilidad” y “viralidad” es muy pertinente. A pesar que en la danza, podemos pensar su efímera puesta en movimiento y hasta podríamos plantear su potencial irreproductibilidad, o incluso en algunos casos su “efecto viral”, ¿dónde radica su sentido ontológico? ¿puede pensarse la danza en clave ontológica y, desde qué lugar?

Podemos encontrar plurales y diversas apelaciones y concepciones a la ontología en danza como recojo de forma selectiva a continuación para ilustrar su contexto discursivo.

Ya en 1986, Susan Leigh Foster en *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*¹³⁴ hace referencia al estatuto ontológico del movimiento de danza «by giving *ontological status* to dance movement» con remisión a Cunningham y otros «objectivist choreographers» (Foster, 1986, p.186). Philipa Rothfield, en “Differentiating

¹³³ Según Bedford, la performance de Burden hace replantear el “paradigma” de Phelan, pues demuestra como una performance que dura apenas pocos segundos, más de cuarenta años más tarde, a través de varias permutaciones y mutaciones, pervive hoy. Bedford justifica así su crítica a Phelan sobre su concepción ontológica: «Performance is a myth-making medium and as such essentially viral in nature. It extends indefinitely through history, its auratic charge often gaining traction and potency, just as the originary act recedes and recedes. It is the absence of the event, the absence of an object, which makes the work available for rewriting, and it is this quality that permits the work to travel through time and space, absorbing and assimilating the condition of history. The moment of performance, then, is simply the beginning point, the source of the myth, one of its functions being the foundation of a viral chain, the ontology of which is predicated on perpetual revision, by historians and practitioners» (Bedford, 2012).

¹³⁴ Foster, Susan-Leigh (1986). *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley (EEUU): University of California Press.

phenomenology and dance”¹³⁵, procurando redefinir el concepto de «lived body» (Rothfield, 2005, p.43) o «lived corporeality» (Rothfield, 2005, p.51) en un sentido plural desde la danza, a la vez que diferenciando el sentido y estatuto fenomenológico de la misma, afirma que «dance is one of those realms of ontological pertinence» (Rothfield, 2005, p.51).

André Lepecki en *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement* propone una “ontología política del movimiento” (Lepecki, 2006, p.1) y “ontología política de la danza” (Lepecki, 2006, p.16) partiendo de cómo la “coreografía experimental” (Lepecki, 2006, p.13) cuestiona una concepción hipercinética de la danza (Lepecki, 2006, p.16). Magda Polo resalta la idea de ontología (política) de la danza de Lepecki, afirmando, con relación a la propuesta de éste, que «introducir la quietud o el movimiento agotado pone en cuestión la ontología de la danza, la identificación de su verdad» y de este modo, «consecuentemente, se propone una nueva ontología que ya no nos remite al movimiento sino al sujeto mismo danzante» (Polo, 2015, p.15).

Hay en estas afirmaciones un intento de otorgar a la danza un estatuto ontológico. En el caso de Lepecki este parece serle otorgado a la danza “políticamente” a través de la capacidad crítica de lo que llama “coreografía experimental” (donde incluye los trabajos de Jérôme Bel, Xavier LeRoy, La Ribot, Vera Mantero, Juan Dominguez, Bruce Nauman, William Pope.L.) y así lo recoge Polo. Pero ¿es ontológica la danza por su capacidad crítica al reivindicar la “quietud” o cuestionar el movimiento constante de la danza bailada (en particular de influencia moderna)? O más bien, ¿la crítica a la “hipercinética” es lo que le otorga el carácter político y no puede entenderse su estatuto ontológico sin ello? ¿Está el concepto ontológico de la danza, como parece señalar Polo, asociado a la idea de movimiento (o hipercinética) y la danza “política” es la que lo pone críticamente en cuestión? Si es así, y el movimiento (o al menos el

¹³⁵ Rothfield, Philipa (2005). Differentiating Phenomenology and Dance. *Topoi*, 24, 43-53. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11245-004-4160-z>

movimiento hipercinético) no responde al sentido ontológico de la danza (o al menos la contemporánea), ¿qué puede definirla? Más allá de cuestionar aquí el estatus político (ontológico) de la danza, tal vez lo que parece abrirse en esta asunción es lo que afirma Rothfield cuando dice que «dance is one of those realms of ontological pertinence» (Rothfield, 2005, p.51), es decir, Lepecki nos propone pensar la danza en clave ontológica (a la vez que plantea una posible “politicidad” ontológica de la misma). Pero ¿en qué consiste su sentido ontológico?

Por otro lado, en el blog de Anna Pakes sobre danza (“What exactly is Dance?”), ésta se pregunta por el sentido ontológico de la danza en la entrada que titula “Why is there so little discussion of the ontology of dance?”¹³⁶ e inicia esta sección de la siguiente manera: «Generally, there is a paucity of work within philosophical aesthetics on the ontology of dance, despite a surge of interest in the ontology of artworks and musical works during the last few decades. Why is this?», y atribuye este hecho a una falta de aproximación desde la filosofía analítica a la danza. Pero destaca asimismo la aparición incipiente de otro tipo de concepción ontológica resistente (explícita o implícitamente) a una concepción ontológica analítica de la danza, influenciada por teorías posestructuralistas y posmodernistas, así como otras ramas de la filosofía continental europea, y pone como ejemplo la “ontología política” de Lepecki (Pakes, 2011).

Según Pakes, una ontología de la danza debe poner atención, entre otros aspectos, a lo que es una obra de danza, «the puzzle of what a dance work is» (Pakes, 2013, p.84)¹³⁷. Este puzle surge y se configura a partir de la escenificación de unos cuerpos en movimiento y de una concepción reproductiva de la obra. Las danzas se materializan en eventos físicos, dice Pakes,

¹³⁶ Pakes, Anna (12 octubre 2011). Why is there so little discussion of the ontology of dance? Recuperado de <http://roehamptondance.com/whatexactlyisadance/thoughts/> (última consulta 31/01/2021).

¹³⁷ Pakes, Anna (2013). The plausibility of a Platonist ontology of dance. En Jenny Bunker, Anna Pakes & Bonnie Rowell (eds.), *Thinking through dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices* (pp.84-101). Hampshire (UK): Dance Books.

es decir, una misma danza puede ser representada múltiples veces, «[dances] are capable of multiple instantiation», puede llevarse a cabo en diferentes lugares, por diferentes personas, una y otra vez (Pakes, 2013, p.84). De este modo, afirma, «the ontology of dance works tries to explain what dance works must be to make this possible, examining what it is that performances are performances of» (Pakes, 2013, p.84).

Hay en la concepción de Pakes otra asunción sobre la ontología en danza. Pakes se refiere a una «ontology of dance works» que intenta explicar lo que las obras de danza *deben ser* para que sean posibles, examinando en qué consisten las “performances” o de qué son “performances” (Pakes, 2013, p.84). Y se aleja asimismo del sentido ontológico de Phelan con relación a la performance por su irreproducibilidad intrínseca y de un posible sentido “efímero” ontológico de la danza como cuerpo en movimiento y como evento performático. Hay tal vez bajo estas reflexiones un deseo más analítico sobre los trabajos de danza, respondiendo quizás más bien a una influencia ontológica más cercana a la derivada de la filosofía analítica o una asunción de ontología formal.

También encontramos reticencias ontológicas con relación a la danza. Julia Beauquiel en *Esthétique de la danse*¹³⁸ habla de cómo las obras coreográficas (más que otras obras de arte) retan a la ontología (Beauquiel, 2015, 1ª parte cap.III). En el capítulo III “Les œuvres de danse: trouble d’identité et défis ontologiques”, Beauquiel adopta una posición por el “realismo estético” influenciado por Eddy Zemach en *La beauté réelle: une défense du réalisme esthétique* (2005 [1997]) y por Roger Pouivet en obras como *L’ontologie de l’œuvre d’art* (1999) o *Le réalisme esthétique* (2006). Así, se muestra a favor de la realidad de las propiedades estéticas, y asume un «monisme d’après lequel toutes les œuvres d’art appartient à une seule et même catégorie: elles sont des types de chose, des “substances artefactuelles”» (Beauquiel,

¹³⁸ Beauquiel, Julia (2015). *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l’expression*. Rennes (France): Presses Universitaires de Rennes. [version Kindle DX] Recuperado de <http://www.amazon.es>

2015, 1.III.1). De esta concepción se distinguen, afirma Beauquel, las «ontologies événementielles» en las que las obras de arte (todos los géneros) son tipos de acción, o como defiende David Davis según Beauquel, de procesos (Beauquel, 2015, 1.III.1). La diatriba entre ambas perspectivas estriba en una concepción de lo que se entiende por danza. Como expone en el inicio de ese mismo capítulo, hay una dificultad por determinar la identidad de la danza desde su pluralidad material y expresiva, sobre todo visible en las obras coreográficas.

les diverses conceptions du statut ontologique des œuvres chorégraphiques ne dictent pas particulièrement pour ces œuvres de théorie de l'identité qui ferait l'unanimité. D'ailleurs, les critères d'identité et le problème de la pérennité des œuvres chorégraphiques varient selon qu'il s'agit des ballets du XIX^e siècle ou la danse moderne et contemporaine, qui donnent naissance à des œuvres de différents sortes (Beauquel, 2015, 1.III.1).

Beauquel considera que la concepción del “arte como proceso” es contra-intuitiva con relación a las “artes interpretativas” (Beauquel, 2015, 1^a parte III.1). Justifica su rechazo por las «ontologies événementielles» o de procesos en el capítulo “Objection à la thèse de l'œuvre-processus”, siendo una de las objeciones que la dependencia de la obra en relación con su proceso de creación es causal y no ontológico, y que la existencia de un proceso depende de su producto y no al revés (Beauquel, 2015, 1^a parte III.3.3).

Pero realismo estético del que parte Beauquel y su rechazo a una presunción ontológica basada en una idea de “ontología del evento” o de la “obra-proceso” presupone un concepto ontológico categóricamente identitario aplicado sobre procesos creativos singulares que son a su vez plurales y complejos en danza. La “ontología” de la danza no puede responder a una definición ni a un intento definitorio unitario de las “obras” ni “procesos” plurales de la danza

(de lo que son, de cómo son, ...), sino en todo caso, responde al pensamiento de sus condiciones de posibilidad desde la propia (im)posibilidad ontológica descrita con anterioridad (II parte 1.1.1. Sentido ontológico en la filosofía). Así pues, vemos en Beauquel una resistencia ontológica basada en una asunción identitaria de la misma que no puede recoger el arte múltiple de la danza («la danse est un art multiple: les œuvres y font l'objet de multiples instantiations concrètes») y una prevalencia de “obra” sobre el proceso (en sí cuestionable, dado que muchas obras de danza se exponen como proceso) (Beauquel, 2015, 1ª parte III.1).

Podemos hallar otras resistencias ontológicas en danza y en los cuerpos en movimiento. Erin Manning en *Politics of Touch*¹³⁹ expresa su resistencia ontológica afirmando de inicio que en su libro procura en todo momento resistir a un posicionamiento del cuerpo como ontológico. Pues los cuerpos sensibles o sintientes [*sensing bodies*] en movimiento son ontogénicos por estar siempre deviniendo, «in genesis, in a state of potential becoming» y una concepción ontológica del cuerpo presupone, según Manning, una categoría concreta de Ser (Manning, 2007, p.xxi). Y en este sentido describe lo que entiende por un «becoming-body»:

yet, bodies evolve in excess of their Being: they become. Becoming-bodies signal a certain antagonism within politics of the state. This does not imply that a becoming-body is unaccountable. A becoming-body is accountable to becoming more than its-self. But be careful: there is nothing utopic about becoming-bodies. Ontogenesis is a slippery category: it is that which is not yet. I cannot write the body in advance of its creation, of its movement. The body will remain in an antagonistic relation to its accountability. (Manning, 2007, p.xxi).

¹³⁹ Manning, Erin (2007). *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vemos en la idea de “ontogénesis” o “cuerpos sensibles ontogénicos” de Manning una concepción del cuerpo como puro devenir, siempre en desarrollo e irreductible a una concepción categórica del mismo. Pero, de acuerdo a lo planteado en esta investigación, el planteamiento de los cuerpos como devenir no deja de ser una concepción ontológica de los mismos. Considero que no hay una inconsistencia o incongruencia de sentido ontológico en el cuerpo y en los cuerpos en movimiento en Manning, más bien al contrario, si partimos de la asunción ontológica corporal de Nancy que ha sido expuesta.

Si bien en el contexto de la filosofía la “ontología” o lo “ontológico” ya merece una aclaración, una resituación e incluso una re-significación, parece asimismo necesario en el contexto de la danza y de las *performing arts*.

Pero ¿qué relación fenomenológica guarda el sentido ontológico de la danza como *kinetic bodily logos* como es planteado en esta investigación? ¿Qué sentido fenomenológico reside en el concepto?

1.2. Fenomenología ontológica, ontología fenomenológica

La fenomenología, teniendo en cuenta su significado etimológico, derivado de “fenómeno” y “logos”, vendría a decir «tratado de lo que aparece», pero, como señala Gabás, «el término (...) no delimita si se trata de una simple apariencia (errónea), de una aparición indirecta, o de una aparición directa (dejarse ver)» (Gabás, 2011, p.31)¹⁴⁰. El vocablo en su más amplio sentido se puede hacer valer de forma extensa en la historia de la filosofía de modo que, afirma Gabás, hasta el propio Platón era ya un fenomenólogo al distinguir la idea de las apariencias, para verla como es en sí. Pues en realidad, dice Gabás, «todo el proyecto de la Ilustración pretende liberar a la razón humana de los engaños y falsedades en las que ésta se ha visto envuelta históricamente», y de este modo, «podría decirse que la filosofía es por

¹⁴⁰ Gabás, Raúl (2011). *Historia de la Filosofía. III. Filosofía del siglo XX*. Barcelona: Herder Editorial.

esencia fenomenología, o que aspira a mostrar las cosas tal como son, a diferencia de lo falso y de lo aparente» (Gabás, 2011, p.31).

Sin embargo, también la fenomenología es, ante todo, *método* con Husserl. Un método que, como sintetiza Ferrater-Mora, consiste en «una pura descripción de lo que se muestra por sí mismo, de acuerdo con “el principio de los principios”» sin presuponer nada «ni el mundo natural, ni el sentido común, ni las proposiciones de la ciencia, ni las experiencias psíquicas» (Ferrater-Mora, 2005, p.1240)¹⁴¹. Pero a pesar de los fundamentos fenomenológicos y neurofenomenológicos del concepto de *kinetic bodily logos* de Sheets-Johnstone y de sus relevantes investigaciones fenomenológicas, como el tantas veces reeditado *The Phenomenology of Dance* (2015 [1966]), la influencia fenomenológica aquí no se destaca por el método fenomenológico.

Aunque Sheets-Johnstone no parece llevar el concepto del *kinetic bodily logos* al plano ontológico, éste parece sostenerse (véase II.3.3.3 El *logos* fenomenológico. Merleau-Ponty y II.3.3.4. El sentido ontológico-fenomenológico del *kbl*) desde una lectura ontológica-fenomenológica por medio de la noción de “*logos* sensible” y “*logos*” en el tardío Merleau-Ponty como aparece en *Le visible et l'invisible* (1964) y en su idea de movimiento posterior a la *Phénoménologie de la perception* de 1945. Es a través de la noción de “*logos* sensible”, del sentido ontológico de “*logos*” y del movimiento merleau-pontiano tardío que se establece en esta investigación la relación ontológica-fenomenológica (como se evidencia en la sección II.3.3.4 El sentido ontológico-fenomenológico del *kbl*). De aquí el apelativo de esta sección: “fenomenología ontológica” porque hace alusión a la “ontologización” de la fenomenología merleau-pontiana, y “ontología fenomenológica” porque a pesar del planteamiento ontológico del concepto a partir del cual se articula esta investigación, su aproximación e inquietud

¹⁴¹ Ferrater Mora, José (2005). Fenomenología. En *Diccionario de Filosofía* (Vol.II, pp.1237-1243). Barcelona: RBA.

originaria es fenomenológica. Se da en realidad un desplazamiento ontológico del concepto del *kinetic bodily logos* de Sheets-Johnstone, a la vez que este desplazamiento se sustenta en esta investigación, en la fenomenología más ontológica o en la “ontologización” fenomenológica de Merleau-Ponty.

De este modo puede decirse que el sentido fenomenológico que alimenta esta investigación es en todo caso, desde el “logos sensible”, más bien etimológico. Aunque dicha relación ontológica-fenomenológica consiste en realidad en una retroalimentación que ya Ferrater-Mora considera constitutiva en la entrada de “ontofenomenología”, donde afirma que «para muchos fenomenólogos toda fenomenología es de algún modo ontológica, y toda ontología se funda en la fenomenología» (Ferrater-Mora, 2005, p.2622)¹⁴².

2. Danza contemporánea y dance performance.

Esta investigación propone (re)pensar lo político *en* danza, desde su especificidad. La especificidad de la danza se formula como lugar desde el que anunciar y plantear la posible politicidad ontológica de ésta. Para entender la danza *política* desde su especificidad es preciso aclarar en qué consiste ésta.

Para ello, el primer paso consiste en aclarar qué se entiende por “danza” y “especificidad de la danza”. Luego, plantear el sentido de la “danza contemporánea” y/o “contemporaneidad de la danza”, qué potencial político radica en ella y por qué se considera especialmente apropiada para pensar lo político. Y finalmente, aclarar la idea, el sentido y la importancia de la “performatividad” en la danza contemporánea, estableciendo además la distinción entre “performance”, “performativo” y “performático” y justificando el uso del término *dance performance* en esta investigación.

¹⁴² Ferrater Mora, José (2005). Ontofenomenología. En *Diccionario de Filosofía* (Vol.IV, p.2622). Barcelona: RBA.

2.1. Especificidad de la danza

2.1.1. Danza. Denominación y definición: conflictos y propuestas.

¿Qué es la danza? ¿Qué la distingue de otras artes escénicas? ¿Cuál es su especificidad? ¿Cuáles son los mínimos constitutivos subyacentes que responden hoy a su apelativo específico? ¿Qué la define? ¿Es posible una definición como tal, amplia, flexible y no excluyente?

La escena contemporánea desafía el uso del término danza para denominar lo que en ella sucede. Laermans considera que la dificultad de nombrar como danza a un trabajo hoy ilustra su carácter contemporáneo. «The at once difficult to acknowledge and impossible to negate possibility of self-reflexivity about the contingent nature of the basic act of naming, or not-naming, something a work of dance, co-defines the contemporariness of contemporary dance» (Laermans, 2015, p.70). Si bien es cierto que la contemporaneidad de la danza ha puesto en cuestión lo que podría entenderse tradicionalmente por danza, ya sea por la hibridación de la escena contemporánea o por cómo una parte de la producción dancística de los últimos decenios ha cuestionado lo que podía considerarse la identidad de la danza (como las coreografías experimentales o las también llamadas “no-dance”), la cuestión sobre qué es danza es compleja.

Esta dificultad en *nombrar* y aun más en *definir* lo que es danza no se debe solo a las expresiones recientes de la “danza contemporánea” que han acusado dicho conflicto terminológico. A la siempre compleja y polémica tarea lingüística y filosófica de nombrar y categorizar conceptos, debe añadirse la dificultad que conlleva implícita la danza por abrazar y englobar bajo el mismo apelativo a un conjunto variable de prácticas muy diversas en un amplio contexto histórico, pues danza responde tanto a: danzas sociales, folclóricas, rituales, danzas académicas varias como el ballet, el moderno o el jazz, la *dance improvisation*, bailes

de salón, claqué, danza aérea, *street dance*, danza comercial, *pool dance*, danza libre, danza terapia, etc.

El problema que conlleva “nombrar” una práctica diversa bajo un único apelativo es siempre conflictivo, pues puede caerse en un dogmatismo categórico, limitante y excluyente. Como dice François Frimat la pregunta misma “¿qué es la danza?” conlleva tanto reconocimiento como exclusión (Frimat, 2015, p.11)¹⁴³.

Sin embargo, si la denominación es conflictiva porque no permite una definición o descripción global, ¿por qué seguir usando un término ambiguo? ¿Dónde radica su ambigüedad? Si conlleva siempre exclusión ¿qué excluye? ¿A qué se apela cuando se nombra la “danza”? ¿Cuál sería la especificidad de esta denominación? ¿En qué consiste la “especificidad” que se reconoce en esta investigación y por qué?

Para exponer la propuesta de especificidad y sus razones, se aborda primero el conflicto definitorio de la misma y los primeros indicios de singularidad. Se exponen algunos de sus intentos definitorios para analizar su conflicto subyacente y observar de este modo qué características comunes se atribuyen a dicho apelativo, qué imprecisiones se evidencian, qué alternativas contemporáneas hay a una definición y qué hay o qué queda de “danza” actualmente en ellas.

Para partir de las definiciones más básicas, recojo la definición de tres diccionarios de referencia: el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, el *Cambridge Dictionary* y el *Dictionnaire Larousse*, en las tres lenguas usadas y citadas en esta investigación¹⁴⁴.

El *DRAE* define “danza” como «baile» o «acción de bailar», y define “bailar” como «ejecutar *movimientos acompasados* con el *cuerpo*, brazos y pies» (DRAE, 2019, original sin

¹⁴³ Frimat, François (2015). *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*. Paris: PUF. [versión Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>

¹⁴⁴ Se escogen estos tres diccionarios como ejemplo para ilustrar brevemente las definiciones limitadas y contextuales de este tipo de fuentes. No se incluyen otros diccionarios referenciales como el *Oxford Dictionary* o *Le Robert* por similitud con el *Cambridge* y el *Larousse* y por no ahondar más en un tipo de definición secundaria e ilustrativa para este estudio.

cursiva)¹⁴⁵. El *Cambridge Dictionary* define *dance* (sustantivo) como «a particular *series of movements* that you perform to music or the type of *music* that is connected with it» o «the art of performing dances, especially as a form of *entertainment*», y *dance* (verbo) como «to *move* the *body* and feet to *music*» (Cambridge, 2019, original sin cursiva)¹⁴⁶. Finalmente el *Larousse* define *danse* principalmente como «art de *s’exprimer* en interprétant des *compositions chorégraphiques*; activité qui s’y rapporte»¹⁴⁷, y *danser* como «pratiquer l’art de la danse» o «interpréter une *composition chorégraphique*» (Larousse, 2019, original sin cursiva)¹⁴⁸¹⁴⁹. Estas definiciones recurren al cuerpo y al movimiento corporal “acompasado” (DRAE, 2019) o conectados con la música (Cambridge, 2019). Vemos el énfasis en la música o la idea de “entretenimiento” en el *Cambridge*, y el de “expresión”, “interpretación” y “composición coreográfica” en el *Larousse*. Pero ¿hay algún rasgo de identidad plausible en estas definiciones de diccionario?

La evolución de la danza y en particular de la danza contemporánea pone en cuestión la mayoría de estas definiciones y descripciones: la música no siempre acompaña la danza; los movimientos no son siempre “acompañados” y puede hasta procurarse lo contrario; la noción y el concepto castellano y francés de “interpretación” presupone un interpretable¹⁵⁰ a menudo inexistente; el entretenimiento tampoco es un rasgo definitorio de la danza contemporánea que pueda llamarse política o *política*; y la noción de “composición coreográfica” puede no ser

¹⁴⁵ Bailar (2019). En *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=4nNiDrF> (última consulta 12/07/2019)

Danza (2019). En *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=BrRd9WY> (última consulta 12/07/2019)

¹⁴⁶ Dance (2019). *Cambridge Dictionary*. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dance> (última consulta 12/07/2019)

¹⁴⁷ Danse (2019). *Dictionnaire Larousse*. Recuperado de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/danse/21620> (última consulta 12/07/2019)

¹⁴⁸ Danser (2019). *Dictionnaire Larousse*. Recuperado de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/danser/21621?q=danser#21498> (última consulta 12/07/2019)

¹⁴⁹ Las cursivas de las citas son para enfatizar el vocabulario con el que se define la noción de danza en los distintos diccionarios.

¹⁵⁰ En la sección II.2.3.5. Aclaraciones terminológicas se aclara la preeminencia del uso de terminología inglesa con relación a la danza y artes escénicas que se hace en esta investigación, en detrimento de la terminología castellana por las connotaciones que conllevan vocablos como “intérprete”.

evidente en algunos contextos de danza como en el *contact-improvisation* de una *jam session*. También es llamativo el rasgo diferenciador de los pies con relación al cuerpo destacado tanto en el *Diccionario de la Real Academia Española* como en el *Cambridge*, pues los pies como una parte más del cuerpo no tienen un uso más prominente en la danza en general, y en la danza aérea ni siquiera suponen el soporte principal del cuerpo.

Frente a las limitaciones enciclopédicas, Julia Beauquel propone una definición más compleja, considerando los recuestionamientos que la escena contemporánea de la danza ha puesto de manifiesto. En su libro *Esthétique de la danse* (2015), Beauquel la define como «ensemble varié et ouvert* de propriétés esthétiques réelles et relationnelles, à la fois formelles et contextuelles, du *mouvement humain* fonctionnant sur le mode de l'exemplification littérale et/ou métaphorique» (Beauquiel, 2015, 1a parte cap.III.4, original sin cursiva)¹⁵¹. Y en el asterisco de “*ouvert*” precisa dichas posibilidades¹⁵². Pero ¿constituye ésta una descripción definitoria de la danza no excluyente? ¿Es necesario buscar una definición no excluyente de la misma para dar sentido a su denominación?

Según André Levinson «nommer un objet, c'est l'incorporer à notre vie consciente. Le définir, c'est en prendre possession. La définition préfigure et détermine le cheminement logique de la pensée» (Levinson, 1990, p.79)¹⁵³. Y se pregunta finalmente «s'il en est ainsi,

¹⁵¹ La cursiva es para enfatizar la idea de “movimiento humano” clave en su definición.

¹⁵² Añado la aclaración del asterisco para ilustrar en la aparente ambigüedad de su definición su profunda complejidad. «*Précisées dans le cluster: (i) être une pratique ou un spectacle (un artefact) composé de mouvements d'un ou de plusieurs corps humains, (ii) mettre en évidence des relations spatiales et temporelles, (iii) être formellement complexe et cohérent(e), (iv) incarner des propriétés rythmiques, (v) être le produit d'un haut degré technique, (vi) être expressif(ve), (vii) avoir un vocabulaire, une grammaire ou un style identifiable, (viii) être le produit d'une intention de faire une œuvre chorégraphique, (ix) avoir des relations (historiques, théoriques, institutionnelles...) avec d'autres productions de la même forme d'art ou avec d'autres pratiques artistiques, (x) fonctionner sur le mode de l'exemplification littérale et/ou métaphoriques (plutôt que sur le mode “de l'abstraction, de l'évocation ou de l'allusion”), (ix) posséder des propriétés esthétiques non réductibles à des propriétés physiques et susceptibles d'être appréhendées par un récepteur approprié, (x) véhiculer des significations complexes, (xi) être un exercice d'imagination créative (être originale), (xii) être intellectuellement stimulante(e), (xiii) être le produit d'une création individuelle ou collective, (xiv) être une improvisation, une série d'improvisations ou une composition pouvant faire l'objet d'une multiplicité d'instanciations, (xv) être identifiable et ré-interprétable au moyen d'un système notationnel ou d'un enregistrement vidéo.» (Beauquiel, 2015, 1a parte cap.III.4).

¹⁵³ Levinson, André (1990). *1929, danse d'aujourd'hui*. Paris: Actes Sud.

quelle serait la définition plausible de la danse?» (Levinson, 1990, p.79). Como sugiere Levinson, dar un nombre es dar entidad, pero definir es configurar y determinar la naturaleza de dicha entidad con el riesgo de perder parte de su realidad, de su verdad, y condicionando posiblemente la comprensión de la misma. Así pues, ¿es la búsqueda de una definición un constreñimiento de la realidad de la danza y de sus posibilidades? ¿Cómo podemos, entonces, determinar, clarificar o matizar aquello a lo que seguimos llamando danza? ¿Cuán amplia y tal vez ambigua debe ser la definición para no excluir ningún trabajo ni ninguna práctica pasada, presente ni futura? ¿Es posible hallar un denominador común con el que poder plantear su politicidad sin recurrir a complejas y extensas definiciones?

Mathilde Monnier y Jean-Luc Nancy, en diálogo (2005), plantean la dificultad de definir lo que es el arte contemporáneo y especialmente la danza contemporánea¹⁵⁴. Afirman que el arte contemporáneo, así como la danza, «se laisse désigner (non définir)» (Monnier & Nancy, 2005, p.111). El arte contemporáneo se deja designar «comme un art de la réception de matières qui précèdent, mal déterminées, plutôt que de la mise en forme de matériaux déjà mis à disposition» (Monnier & Nancy, 2005, p.111). Aunque tal como concluyen, tal vez esto no sea un aspecto de la contemporaneidad actual del arte, pues, como dicen, «on s'aperçoit vite que cela doit donc avoir toujours appartenu aux arts...» (Monnier & Nancy, 2005, p.111). ¿Luego, podríamos afirmar pues, que este “dejarse designar” (que no definir) es característico del arte de todos los tiempos, y, por tanto, de todos los nombres que lo designan y a él se refieren? ¿Es el problema definitorio de la danza, así como el de todo arte, el de dejarse apenas designar?

Frente a los constreñimientos que toda definición conlleva, Francis Sparshott, en las conclusiones de su libro *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the*

¹⁵⁴ En esta sección del libro *Allitérations*, “III. Notes détachées”, no se distinguen las afirmaciones de uno o otro autor, como explicita la nota del editor al inicio de esa misma sección: «ces notes ont été glanées au cours du travail, échangés, mêlées les unes aux autres. Nous ne cherchons pas à les attribuer formellement à l'un(e) ou à l'autre» (nota del editor en Monnier & Nancy, 2005, p.106).

Dance, se pregunta qué es la danza y sugiere que los estudios de danza y de filosofía de la danza no deben imponer ningún patrón ni tendencia de lo que es y puede ser. «What I, and others, should rather do is amplify and complicate on some such lines as the ones laid down herein, refining and simplifying only to clean up a little around the edges, not to impose a simpler pattern or a clearer tendency» (Sparshott, 1988, p.397)¹⁵⁵. Sin embargo, para pensar lo que es la danza y no imponer un patrón, para evitar su esencialización, su simplificación, limitando su realidad y sus posibilidades, no se trata de amplificar y complicar el discurso de su naturaleza o “*clean up*” los márgenes de su evidente plural manifestación.

Lejos de querer definir en esta investigación lo que es la danza incluyendo todos los trabajos que en ella puedan contemplarse y ampliando o matizando las definiciones ya citadas; y lejos de recortar o esclarecer “sus márgenes” difusos acotándola desde sus manifestaciones históricas, recientes y posibles, se trata aquí de plantear la danza y su especificidad remitiendo a su condición de posibilidad en tanto condición de posibilidad de su designación.

“Nombrar” conlleva un riesgo y “predicar” de lo que nombramos, un atrevimiento. Sin embargo, “dejándose designar” la danza denota cierta singularidad que, aunque revisable en los tiempos, debe poder ser pensada y expuesta en y desde su ambigüedad. Pues la danza se cuestiona a sí misma en la medida en la que sigue siendo interpelada.

Se trata, entonces, de pensar la danza desde lo que constituye todavía hoy, al menos en su generalidad, sus mínimos constitutivos, entendiendo por éstos sus condiciones mínimas de posibilidad.

Sin embargo, para plantear una posible especificidad de la danza hoy, se debe considerar y partir de las dificultades propias de su contemporaneidad. ¿Cómo cuestiona la danza contemporánea y la escena contemporánea lo que es la danza? ¿Cuál puede ser el lugar

¹⁵⁵ Sparshott, Francis (1988). *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

de posibilidad, de enunciación, de lo que todavía responde hoy por “danza”, considerando lo que la propia contemporaneidad ha puesto de manifiesto? ¿Qué especificidad “dancística” queda operativa tras esa interrogación?

Por un lado, las coreografías experimentales¹⁵⁶ o “no-dance” surgen como una necesidad misma del sector por reivindicar otra danza posible, como reacción a la académica del moderno y el ballet. Lo que se llamó “no-dance” por cuestionar los tipos de cuerpo en escena (diferentes constituciones, edades y formaciones), el movimiento “bailado”, la puesta en escena, la musicalidad (o ausencia de ella), los tiempos, los lenguajes y recursos usados, el partir de un “problema” que es llevado a la performance como describe Cvejić en su tesis *Choreographing Problems* (Cvejić, 2013, p.2), entre otros re-cuestionamientos coreográficos, es danza en tanto que surge desde la danza, desde los propios creadores y *dance performers* como necesidad del sector y como acto de reivindicación. Estos trabajos han abierto en sus replanteamientos nuevos escenarios posibles para la danza desde un lugar que en su momento hizo cuestionarse como danza¹⁵⁷.

Más allá de las “coreografías experimentales” y de lo que éstas han puesto en cuestión, ha habido y sigue habiendo todavía una acusada tendencia a la hibridación, sobre todo en la danza europea occidental, que dificulta también la claridad terminológica de las disciplinas en su puesta en escena. Según François Frimat en *Qu’est-ce que la danse contemporaine?* (2015)

¹⁵⁶ El término de «experimental choreography» que mantengo para hacer referencia a estos tipos de trabajos surgidos a partir de los años 1990 por autores como Jérôme Bel, Xavier Le Roy, La Ribot, Mette Ingvartesen, etc. es propuesto por Lepecki (Lepecki, 2006, p.2). Cvejić por su parte, llama a estos mismos trabajos «performances of choreography» (Cvejić, 2013, p.15). Pues el apelativo “no-dance” fue rechazado por la propia comunidad de danza como se reflejó en 2007 en el Siobhan Davies Studios de Londres, donde Jonathan Burrows presentó y moderó una charla y un debate con Jérôme Bel, Xavier Le Roy y Bojana Cvejić sobre el rechazo al apelativo de “no-dance” como un término que niega la danza o que no es propio de la danza. También fue rechazado el apelativo “danza conceptual” por no designar movimiento, poética, estilo o género y por evidenciar un problema al cualificar de coreografías a aquellas “performances” que cuestionaban las características fundacionales de la danza como disciplina artística e histórica (Cvejić, 2013, p.10).

Siobhan Davies Dance (15 maig de 2013) Parallel Voices 2007 - Not Conceptual [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=EkdI-87T2z0>

¹⁵⁷ Aunque las coreografías experimentales han llegado a cuestionar la identidad misma de la danza con muchas de sus propuestas, la historia de la danza ha evolucionando siempre cuestionando en mayor o menor medida los patrones de lo que tradicionalmente en su contexto se decía y entendía por danza, como por ejemplo Isadora Duncan o la danza posmoderna norteamericana, por poner un par de ejemplos.

si hoy se habla de «*spectacle hybride*» en relación con la danza es porque «telle représentation annoncée comme étant de la danse fait appel à la vidéo, que des ordinateurs son sur scène, des textes sont lus, ou encore que beaucoup d'éléments sont puisés parmi les arts plastiques» (cap.I.2 de la danse). Aunque según Frimat, esta hibridación no se debe a la búsqueda de un “arte total” a lo wagneriano por parte del coreógrafo, sino (y podríamos decir que en la mayor parte) al deseo de no limitarse a un dogmatismo de género, a «matériaux ou pratiques qui seraient autorisés par une dogmatique des genres» (Frimat, 2015, cap.1.2. de la danse). Anne Pellus, en su tesis doctoral *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française* (2016), habla de la «potentialité critique des formes hybrides» y de lo que llama «un hybride politique» (Pellus, 2016, p.155). Pellus describe cómo en Francia, en los últimos cuarenta años, la hibridación ha sido reivindicada por la danza contemporánea «comme une nécessité et comme marque de fabrique» y como «instrument de lutte contre une tradition académique particulièrement prégnante» (Pellus, 2016, p.155). La hibridación en la danza contemporánea que plantea Pellus surge como «dynamique expérimental» y «résistance au formatage» (Pellus, 2016, p.155). Pero ¿qué queda de la danza en su hibridación? Según Pellus, la hibridación de la danza en Occidente ha existido siempre, desde el nacimiento del ballet. Sin embargo, lo que es realmente novedoso, dice, es cómo la danza contemporánea integra estas prácticas en su propia investigación, «à ses propres recherches exploratoires», y que según Pellus, demuestra «non seulement son autonomie en tant qu'art mais aussi, peut-être, une inversion des rapports de force entre la danse et les autres arts» (Pellus, 2015, p.156). Pero ¿en qué consiste dicha autonomía? ¿Cuál es su especificidad, entonces? ¿Radica la especificidad y sus condiciones mínimas de posibilidad en su modo, método o material de trabajo? ¿Constituye esto su singularidad en relación con otras artes escénicas, *performing arts* o *arts vivantes*? ¿Qué configura su modo o material de trabajo y cuáles son sus elementos mínimos constitutivos y constituyentes?

2.1.2. Cuerpo, movimiento y *kinetic bodily logos*.

Para pensar las condiciones de posibilidad de la danza, al mismo tiempo que su especificidad, quisiera partir de la idea que Muriel Plana desarrolla con relación al teatro. Plana plantea el teatro a través de la relación dialógica entre tres elementos: el cuerpo, el texto y la imagen.

La définition technique que je tends à poser en préalable à toute réflexion sur le théâtre [...] conditionne la théâtralité d'une représentation à la mise en place d'une relation spécifique entre trois éléments fondamentaux: le corps, le texte et l'image. Pour qu'on ait théâtre, pour qu'on puisse parler de spectacle ou d'événement théâtral, la relation entre corps, le texte et l'image doit être, dans l'œuvre mise en scène, un minimum dialogique autrement dit effective -soit n'étant pas de pure juxtaposition ou de coprésence, respectant l'autonomie des éléments et les traitant à égalité. Si l'un des éléments, le corps, le texte ou l'image, est trop affaibli ou, au contraire surinvesti au détriment des autres (le cirque et la danse surinvestissent techniquement le corps, le cinéma surinvestit l'image, le roman surinvesti le texte, et fondent ainsi leur propre identité technique), on risque de changer d'art; de sortir un peu ou prou du champ du théâtre... (Plana en Pellus, 2015, p.38)¹⁵⁸.

Pellus subraya con relación a la propuesta de Plana que la diferenciación técnica de un arte en relación con los otros no se debería solo a sus componentes, sino a su relación o «modalités de relation» (Pellus, 2015, p.38). Así, alejándonos de la idea de un «art pur», dice

¹⁵⁸ Este texto de Plana es citado por Pellus en su tesis doctoral y consiste en un extracto de una comunicación que Plana dio en la Université de Toulouse Le Mirail el 14 de marzo de 2014. Plana facilitó el escrito de su comunicación a Pellus que lo cita textualmente.

Plana, Muriel (14 marzo 2014). *Perception, réception, compréhension, création: ce que seul le théâtre peut faire au spectateur*. [Comunicación oral]. Seminario Langues en scène, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, France.

Pellus, se trata de pensar la creación artística como un dispositivo, «comme un agencement composite, modulable et provisoire» (Pellús, 2015, p.38).

Partiendo de esta idea de Plana de establecer como condición de posibilidad del teatro la relación entre tres elementos, podríamos pensar la especificidad de la danza a partir del cuerpo y movimiento. Pero la relación entre “cuerpo” y “movimiento” aquí propuesta no depende del grado de cuerpo y movimiento, ni de la disposición o distribución variable modulable y provisional de éstos. La relación entre cuerpo y movimiento no se concibe en esta investigación como equilibrio de una relación dialógica. A diferencia de Plana, no se propone una relación dialógica para pensar la especificidad de la danza, sino que se plantea el *kinetic bodily* como la relación misma entre cuerpo y movimiento, relación en tanto que *logos*. Y es precisamente esta relación constitutiva de un cuerpo-*en*-movimiento o de un *kinetic bodily logos* donde radica la especificidad de la danza, desde donde es posible pensar su posibilidad y singularidad.

Para comprender el sentido de relación como logos (sección II.3), es preciso abordar primero los elementos que la constituyen en el contexto ontológico ya planteado, es decir, aclarar lo que por cuerpo y movimiento se entiende en este marco.

La relación de cuerpo y movimiento aparece como nuclear en la mayoría de definiciones y descripciones sobre lo que se denomina danza. En las definiciones de diccionarios tales como el *DRAE* y el *Cambridge*, vemos la mención y relación básica entre cuerpo y movimiento: «movimientos acompañados con el cuerpo» (*DRAE*, 2019), «series of movements that you perform» o «to move the body» (*Cambridge*, 2019). También Beauquel en su amplia y matizada definición incluye la idea de “movimiento humano”, es decir, el cuerpo humano en movimiento (Beauquel, 2015, 1a parte cap.III.4). Y Silvie Crémézi en su libro manual sobre danza contemporánea *La signature de la danse contemporaine* (2002 [1997]) describe el material base e instrumento del bailarín como el cuerpo, y sus utensilios, los principios físicos

del movimiento (p.15)¹⁵⁹. Como las posibilidades motrices del cuerpo son ilimitadas, dice Crémézi, el entrenamiento debe consistir «à prendre conscience de tous ces éléments anatomiques, physiologiques, kinésiologiques, qui régissent le corps» (Crémézi, 2002 [1997], p.15). Así pues, según Crémézi, la particularidad del bailarín es la relación que establece de su cuerpo con el movimiento o los principios físicos del movimiento, y el desarrollo de las capacidades y habilidades para establecer dicha relación con eficacia y con soltura. Finalmente, vemos otro ejemplo de esta relación en *Le Corps et sa danse* (1995) de Daniel Sibony¹⁶⁰, quien declara que la «la danse est l'événement du corps qui se déploie», pero llevando esta idea un poco más lejos afirma «je me suis peu à peu rendu compte qu'en parlant de la danse je parlais d'autre chose aussi: de toute *mise en jeu mouvementée du corps*» (p.9). Asiente que entiende por danza todo juego “movimentado”, es decir, que da o genera movimiento del cuerpo. Esto puede entenderse, como dice más adelante, como «une *mise en scène du corps et de ses possibles au regard de la pensée* en tant qu'elle est mémoire du corps et appel à l'autre-corps» (Sibony, 1995, p.210), incluyendo en este “juego” la exploración de las posibilidades del cuerpo en su puesta en escena.

Parece evidente, como afirmó Philippe Guisgand en una entrevista a la pregunta por la especificidad de la danza, que «la matière de la danse c'est le corps du danseur» (Guisgand en Thuries, 2016, p.22)¹⁶¹. Sin embargo, como el mismo Guisgand destaca, el cuerpo es también el material de otras artes. Y no solo el cuerpo, la danza comparte el cuerpo y el cuerpo en movimiento como material con otras artes como el circo, el mimo, el teatro o la performance. ¿Cuál es entonces el “cuerpo (en movimiento) de la danza” o el cuerpo del bailarín o *dance*

¹⁵⁹ Crémézi, Sylvie (2002 [1997]). *La signature de la danse contemporaine*. Paris: Éditions Chiron.

¹⁶⁰ Sibony, Daniel (1995). *Le Corps et sa danse*. Paris: Éditions du Séuil.

¹⁶¹ Como referencia Aude Thuries, estas declaraciones de Philippe Guisgand fueron recogidas por Agnès Santi en la publicación de la revista de artes escénicas *La Terrasse*, hors-série «État des lieux de la danse en France», hiver 2011-2012. La cita se extrae en Thuries de: Guisgand, Philippe (2011-2012). Ce que la danse nous fait plutôt que ce qu'elle nous dit. Entrevista con Agnès Santi, *La Terrasse*, hiver 2011-12, p.4.
Thuries, Aude (2016). *L'apparition de la danse*. Paris: L'Harmattan.

*performer*¹⁶²? ¿Cuál es su especificidad? Y ¿qué diferencias hay con el cuerpo o el “cuerpo en movimiento” de otras disciplinas artísticas? ¿Radica su particularidad en algún tipo de relación con el movimiento? ¿Porqué son todavía en la mayoría de definiciones “cuerpo” y “movimiento” los dos elementos nucleares de la danza y qué diferencia hay con el resto de artes escénicas y expresiones artísticas?

La dificultad por hallar dicha particularidad se complica teniendo en cuenta la evolución histórica de la danza. Como señala Guisgand «la danse s’est éloigné des virtuosités développés au cours de son histoire, réduisant parfois le mouvement à une esquisse et le corps à une présence» y éste es el motivo, según Guisgand, de la dificultad que persiste por definir la danza (Guisgand, en Thuries, 2016, p.22). A pesar de esta reducción conceptual que describe Guisgand del cuerpo y movimiento contemporáneo, ¿por qué sigue estableciéndose esta relación incluso en definiciones más complejas contemporáneas como las de Beauquel? ¿Cuál es la particularidad de esta relación para que perdure y se evidencie con más ahínco que en otras artes escénicas? ¿Qué subyace a esta “presencia” del cuerpo o “esbozo” del movimiento para seguir hablando de danza?

Para responder a estas cuestiones, se presenta a continuación la noción de cuerpo y movimiento desde la que se plantea la danza en esta investigación, y el papel clave del *kinetic bodily logos* para pensar la especificidad dancística del “cuerpo *en* movimiento” con relación a otros ámbitos y artes escénicas.

2.1.2.1. Cuerpo.

¹⁶² Se recurre a los términos de “*dance performer*”, “bailarín” e “intérprete” dependiendo de cuando se quiera enfatizar o poner de manifiesto la performatividad de su ejecución (*dance performer*); la danza como “danza danzada” o bailada, el movimiento (bailarín); o la interpretación (intérprete).

Como ya se ha expuesto en el contexto discursivo (I.4.4. cuerpo, movimiento, *kinetic bodily logos*), el cuerpo debe ser comprendido en esta investigación en un contexto ontológico relacional. El cuerpo es lugar de posibilidad ontológica, de la existencia, y, en el contexto ontológico de la danza, performativamente, de la escena. El cuerpo es ex-posición, abertura y eso significa que es, se da y deviene, se configura y configura mediante su exposición. Por tanto, no debe entenderse como una entidad cognoscible bajo un prisma de neutralidad y objetividad, ni como mera organicidad ni sensorialidad. Y como «exposant/exposé» no es ni «significant» ni «signifié», pues, como dice Nancy en *Corpus*, «le corps expose l'effraction de sens que l'existence constitue, absolument et simplement» (Nancy, 2000, p.24). El cuerpo es, como ya se ha dicho, materia informada, es decir, ni forma pura ni materia pura, sino el resto que resiste a la forma (Saez, 2014, p.92).

Para explicar el alcance de la experiencia corporal, Michel Bernard propone la idea de «corporéité»¹⁶³ frente a la de “cuerpo” debido a las connotaciones que conlleva el segundo en la tradición occidental, frente a lo que llama «l'inadéquation et le caractère fallacieux et même foncièrement pervers du concept occidental de “corps”», visión particular de nuestra historia y cultura occidental que entiende el cuerpo, según Bernard, como «désignation substantielle et homogène, unitaire et organique» (Bernard, 2002, p.523)¹⁶⁴. Para Bernard, el arte contemporáneo y diferentes aproximaciones filosóficas y estéticas contemporáneas ponen en cuestión la categoría tradicional de “cuerpo” para proponer «une vision nouvelle à la fois plurielle, dynamique et aléatoire comme réseau d'un jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes» (Bernard, 2002, p.527). Así pues, para designar «la

¹⁶³ Bernard presenta por primera vez la idea de “corporéité” en el libro *Le corps*, publicado en 1972 y ampliado posteriormente en 1976. Aspecto destacable teniendo en cuenta el interés y las investigaciones posteriores sobre la idea de cuerpo y corporalidad en la filosofía occidental.

¹⁶⁴ Bernard, Michel (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue Internationale de Philosophie*, 4 (222), 523-534. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm> (última consulta 29/10/2019)

malléabilité énergétique et formelle tout autant que la contingence d'un tel réseau», Bernard justifica el uso del término «corporéité» que dice ser más abstracto y genérico (Bernard, 2002, p.527). Éste desarrolla el vocablo analizando asimismo la idea de sensación, según él, núcleo y motor primordial de la *corporéité* que el arte explora en su riqueza e infinitud (Bernard, 2002, p.527).

Con todo, aun corroborando la crítica de Bernard a la idea occidental tradicional de “cuerpo” y del interés que suscita su propuesta de “*corporiéité*” más vinculada a nuestra experiencia corporal sensorial, tal vez más cercana a la danza, se sigue sosteniendo el término “cuerpo” en esta investigación como uno de los tres elementos constitutivos de la danza por dos motivos: por su acepción ontológica relacional y no metafísica, como ha sido explicado con referencia a Nancy, y porque dicha concepción se pone en tensión con la idea de movimiento y especialmente con la de *kinetic bodily logos*. Así pues, el término contesta una visión metafísica-tradicional en favor de una ontológica-relacional y suscita una nueva significación para la danza al ponerse con relación a la idea de un *kinetic bodily logos*.

Igualmente, cuando se propone pensar la danza como arte escénico desde el “cuerpo” no debe reducirse a un cuerpo normativo y modélico como el rechazado y/o cuestionado por la coreografía experimental, especialmente con relación al ballet y la danza moderna. La evolución artística de las artes escénicas y de la danza en particular ha abierto y abocado a una pluralidad de cuerpos en la escena profesional (en todos los rangos de edad, tamaños y singularidades, incluyendo bailarines y cuerpos amateurs, integrando cuerpos de diversidad funcional y desarrollando cada vez más proyectos de danza integrada, etc.).

Tampoco debe reducirse la idea de cuerpo a representación, pues el cuerpo es posibilidad e imposibilidad de sentido a la vez. Como dice Saez, el modo del ser del cuerpo y de la representación de sí es doblemente paradójico, pues «si bien el cuerpo es un significante, es, a la vez, el quiebre de la significación y lo es a pesar suyo. Es la condición de posibilidad

de sentido y, a la vez, la condición de imposibilidad del mismo» (Saez, 2014, p.92-93). De este modo puede decirse, que «el cuerpo lleva la representación al desmayo» (Saez, 2014, p.93). La evolución escénica de la danza y en especial performatividad nos abre a la comprensión de un cuerpo entendido y trabajado más allá de la idea clásica de representación.¹⁶⁵

Finalmente, tampoco tiene por qué reducirse de forma necesaria a una idea de corporalidad física y material tradicional. La hibridación con las nuevas tecnologías nos ha permitido plantear un cuerpo virtual en directo, como en el espectáculo *Discrete Figures* de la compañía de danza japonesa Elevenplay¹⁶⁶. En éste se explora la interacción del cuerpo humano de cinco bailarinas con movimientos generados por ordenador combinados por drones, inteligencia artificial y aprendizaje automático a tiempo real¹⁶⁷. Las bailarinas de *Discrete Figures* bailan con el desdoblamiento virtual de su propio cuerpo en movimiento.

Cuando en esta investigación se plantea pensar el cuerpo como elemento constitutivo de la danza, se plantea como lugar de trabajo en toda su amplitud, incluyendo la imagen del cuerpo que puede incorporar el video danza y la “danza virtual” como en el ejemplo justo expuesto. Pero teniendo en cuenta que en *Discrete Figures* tras la proyección virtual hay operativa la agencia cinética de las bailarinas en vivo, la virtualidad del cuerpo sigue siendo

¹⁶⁵ Tal como reivindico en esta investigación y expongo en la tercera parte de esta sección (II.2.3. *Dance performance*. La “performatividad” de la danza), el cuerpo de la danza y especialmente el de la danza contemporánea es ante todo un cuerpo performativo, con lo que este presupuesto conlleva en relación también a la idea clásica de representación. Exposición, aclaración y efectos de la performatividad desarrollados en dicha sección.

¹⁶⁶ Elevenplay, Rhizomatics Research, Kyle McDonald (2018). *Discrete Figures*. 10 de Noviembre de 2018. L’Auditori de Cornellà, Cornellà (Barcelona). Estreno 2018. Duración de 45-60minutos. Más información [video]: https://www.youtube.com/watch?v=s_S3fomiXO0&t=4s (última consulta 12/02/2021).

¹⁶⁷ El espectáculo se compone de video mapping, proyecciones, realidad virtual led, imágenes en 3D, drones... a través del uso de grandes proyectores de imágenes, paneles rodeados de leds, cámara con operador en directo, proyector de luz y más de 30 cámaras por todo el espacio escénico para permitir de este modo la interacción a tiempo real.

El movimiento de las bailarinas se confunde con el movimiento virtual. Allí, en la virtualidad del movimiento, se puede ver: trazos de movimientos, distorsiones del movimiento, vectores del cuerpo direccionados en múltiples direcciones tridimensionalmente; suspensión del movimiento y del tiempo en una imagen congelada en un instante para desaparecer después; desdoblamiento del movimiento con temporalidades distintas; desdoblamiento del movimiento al mismo tiempo (los cuerpos reales y los cuerpos virtuales); movimiento virtual autónomo mientras que la bailarina deviene espectadora des su propia creación o de la derivación autónoma de su creación, etc. Hay un juego entre la fusión del cuerpo y su virtualidad, y en ciertos momentos con su propia distancia, un alejamiento de los intérpretes a la realidad virtual para permitimos ver en ciertos momentos dos realidades autónomas.

dado principalmente desde un *kinetic bodily logos* operativo. Así pues, el cuerpo en danza, se plantea en esta investigación, como agente en los términos de un *kinetic bodily logos*. De este modo, todo recuestionamiento material que del cuerpo se haga en un contexto dancístico se entiende en esta investigación desde este principio operativo.¹⁶⁸ Aunque podemos encontrar trabajos coreográficos donde esto puede ser cuestionado, como es el caso de *Untitled* (2005) de Xavier Le Roy (que se presentó originalmente como “Anonymous”)¹⁶⁹, donde la materialidad y la agencia corporal son llevadas a un límite perceptivo. *Untitled* se desarrolla en un espacio oscuro habitado por muñecos de malla de tamaño humano, maniqués inanimados y *performers* humanos vestidos como los muñecos con movimientos casi imperceptibles. Es difícil discernir entre el cuerpo humano “real”, los muñecos de malla y los maniqués. El cuerpo humano en movimiento se reta como simulación de cuerpo y movimiento, como describe Le Roy en su propia página web, para buscar y procurar «zones of indecisiveness» (Le Roy, 2012). En este caso, la materialidad del cuerpo humano en escena es interpelado a través de estas “zonas de indecibilidad” e “indecisibilidad”. Pero en esta búsqueda por la indiscernibilidad (e indecibilidad) del cuerpo humano reside, precisamente el poder de un cuerpo agente performativo bajo el cual no solo opera un *kinetic bodily logos*, sino que la maduración creativa de este *kinetic bodily logos* es el origen de su planteamiento, recuestionamiento y ejecución artística.¹⁷⁰

¹⁶⁸ A pesar que se toma en esta investigación la corporalidad de la danza desde toda su amplitud (incluida la virtual), ésta debe comprenderse siempre ligada a la idea de un *kinetic bodily logos* como «kinetically unfolding» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). En el caso de *Discrete Figures*, el “cuerpo virtual” es activado y proyectado en su mayor parte desde el *kinetic bodily logos* operativo de las bailarinas en vivo, en escena, hay pues detrás de la imagen virtual un *kinetic bodily logos* operativo dándose originalmente desde la exploración cinética corporal propia de las bailarinas.

¹⁶⁹ *Untitled* fue estrenada por primera vez en 2005 y retomada, adaptada e interpelada con posterioridad por Xavier Le Roy, como recoge en su propia web: Le Roy, Xavier (2012). *Untitled* (2012). Recuperado de <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=13312cdf77195ad5adaa7e8630862c157ab9ea0c&lg=en> (última consulta 22/09/2019).

Más información: Le Roy, Xavier (2014). *Untitled* (2014) [video entrevista]. Recuperado de: <https://vimeo.com/111117713> (última consulta 22/09/2019).

¹⁷⁰ Debe recalcar que no se pretende plantear la obra de Le Roy coreográficamente en esta investigación a través de la noción del *kinetic bodily logos* pues éste solo se plantea aquí ontológicamente como condición de posibilidad del pensamiento en movimiento o más bien del “cuerpo *en* movimiento”. Hay, no obstante, en *Untitled* de Le Roy

Como afirmó Nancy en un coloquio sobre arte, «en la danza, asistimos al momento en el que el cuerpo, solo, se produce él mismo con su propia sensibilidad: la danza es una intensificación del cuerpo por sí solo, por sí mismo» entendiéndolo en este cuerpo todas sus (im)posibilidades (Nancy en Albizu, 2012)¹⁷¹. Y desde esta intensificación del cuerpo, y de un cuerpo particularmente performativo *en* movimiento (el “en” subraya el “pensamiento en movimiento” de un *kinetic bodily logos*), podemos hablar también de una intensificación de la presencia. Esta “presencia” consiste en el estar presente, desplegándose corporalmente y materialmente en un contexto espacio-temporal, y abriéndose en su propio devenir al dar y recibir forma a la vez, al afectar y ser afectado a la vez, desde un pensamiento agente que no puede ser más que desde su propio despliegue cinético. Esta idea de presencia desde un cuerpo performativo *en* movimiento, es desde donde se propone pensar en las conclusiones la práctica de Andrés Corchero y desde donde se pretende volver a la pregunta de la potencial politicidad ontológica de la danza.

2.1.2.2. Movimiento.

Como se ha dicho anteriormente (I.4.4. Cuerpo, movimiento, *kinetic bodily logos*) la idea de movimiento no debe reducirse a una idea de hipercinética ni de continuidad y pura fluidez, «flow or continuum of movement» (Lepecki, 2006, p.5). Según Lepecki, la hipercinética propia de la modernidad es adoptada por la danza moderna en su relación con el

otras consideraciones coreográficas relevantes tras este recuestionamiento material y perceptivo del cuerpo, como por ejemplo, como él mismo declara en una entrevista, la idea de pérdida a la que ya no se puede volver o el deseo de producir una falta que genera una incertidumbre que traspasa al espectador y con la que éste tiene que lidiar (Le Roy, 2014). A través de lentas transformaciones, se reta a la percepción, llevando al espectador en palabras de Le Roy «to revisit our certainties and follow the flow of transformation to imagine or reconfigure our worlds» (Le Roy, 2012).

¹⁷¹ Albizu, Iris (23 abril 2012). “La danza es una intensificación del cuerpo” Jean-Luc Nancy. Recuperado de <https://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/04/23/la-danza-es-una-intensificacion-del-cuerpo-jean-luc-nancy/> (última consulta 22/09/2019)

Post publicado a raíz de la conferencia pronunciada por Nancy en la Universidad Complutense de Madrid “Aisthesis: el arte y el cuerpo”, organizada por el Foro de Filosofía de Madrid en colaboración con el Instituto Francés. La cita fue recogida a raíz de la pregunta de un asistente.

movimiento, y las coreografías experimentales contemporáneas de las últimas décadas la ponen en cuestión con una ontología política de la danza. La ontología política de estos trabajos coreográficos consiste, en parte, en cuestionar, según Lepecki, la hipercinética moderna a través de la *stillness*¹⁷², a través de «enactments of stillness» (Lepecki, 2006, p.15) o, como dice citando a Gaston Bachelard, llevando a la práctica una «slower ontology» (Bachelard en Lepecki, 2006, p.15)¹⁷³. La *stillness* frente a una comprensión hipercinética del movimiento es, según Lepecki, ontología política por cuestionar (política) la concepción (ontológica) moderna de lo que se consideraba que era danza. Pues la inclusión de la *stillness* en danza, los diferentes modos de ralentizar el tiempo y el movimiento, «are particularly powerful propositions for other modes of rethinking action and mobility through the performance or still-acts, rather than continuous movement» (Lepecki, 2006, p.15).

El “*still-act*” es un concepto de la antropóloga Nadia Seremetakis, que, como recoge Lepecki, describe los momentos en los que «a subject interrupts historical flow and *practices* historical interrogation» (Lepecki, 2006, p.15). Sin suponer rigidez o morbidez, «it requires a performance of suspension, a corporeally based interruption of modes of imposing flow» (Lepecki, 2006, p.15). De ahí, concluye Lepecki, «the still *acts* because it reveals the possibility of one’s agency within controlling regimes of capital, subjectivity, labor, and mobility» (Lepecki, 2006, p.15). En este sentido, las coreografías experimentales podrían responder con la *stillness* a un acto de suspensión, al mismo tiempo que a un acto de re-agenciamiento. La introducción de la *stillness* en danza supone un replanteamiento de los modos de entender la acción y la movilidad y desarrolla nuevas maneras de ralentizar el movimiento y el tiempo (Lepecki, 2006, p.15).

¹⁷² Se mantiene el vocablo inglés “*stillness*” por apuntar a la suspensión de movimiento y no a una inmovilidad.

¹⁷³ La cita de Gaston Bachelard corresponde a: Bachelard, Gaston (1994). *The Poetics of Space*. Boston (EEUU): Beacon Press. p.215

Comprender la *stillness* en danza como suspensión o ralentizamiento, no conlleva la negación del movimiento en relación con la danza, sino que lo interpela, redefine, matiza y hasta amplia sus posibilidades, y en todo caso solo pone en cuestión una idea constrictiva de movimiento como continua fluidez. La *stillness* es de hecho la condición de posibilidad del movimiento, y tomando a Agamben en *Potentialities* (1999) podríamos entenderla incluso como “potencia de no-ser”, como potencia del movimiento de no-ser (Agamben, 1999, pp.179-184). ¿Cómo entender la *stillness* en el movimiento, qué sentido y relación puede mantener con éste como potencia o impotencia, y qué concepción de movimiento se nos presenta desde este lugar?

Como se ha introducido en la primera parte (I.4.4.) con Agamben, Aristóteles describe el movimiento como *ateles*, acto imperfecto, sin *telos*, como acto inacabado. En la *Física*, lo define como «la actualidad de lo potencial, cuando al estar actualizándose opera no cuanto a lo que es en sí mismo, sino en tanto que es movable» (Aristóteles, *Física* III 201a28-29)¹⁷⁴. Es decir, según Aristóteles, el movimiento se da como transición de potencia a acto¹⁷⁵ sin constituir el acto o actualidad misma. Agamben toma la idea aristotélica de movimiento como *kinesis*¹⁷⁶ y la considera en términos políticos enfatizando su estratégica función entre poder (potencia) y acto donde, según él, no se revela el paso a la acción sino «the act of power as power» (Agamben, 2005)¹⁷⁷. Así pues, afirma Agamben, el movimiento sería «the constitution

¹⁷⁴ Como destaca el traductor en la nota a pie de página de la *Física* de Aristóteles de Gredos, se evidencia en esta cita la reformulación de la definición de *kinesis* mediante la noción de *enérgeia* y se acentúa de este modo el carácter operativo de la actualización. (Echandía en Aristóteles, 2007 [1982], p.135). Aristóteles (2007). *Física*. Madrid: Editorial Gredos. [Traducción al castellano a cargo de Guillermo R. De Echandía]

¹⁷⁵ Como se señala a pie de página en la *Física* aristotélica en relación con el pasaje 192b 20-23, movimiento es para Aristóteles, cambio de la potencia al acto, pero «un cambio que emerge de la *dynámeis* de una substancia compuesta de materia y forma, lo cual supone siempre una dualidad: lo que mueve y lo que es movido» (Echandía en Aristóteles, 2007, p.98).

¹⁷⁶ Aristóteles distingue entre cuatro tipos de cambio [*metabolé*]: sustancial, cuantitativo, cualitativo y local. A éstos les corresponden respectivamente las categorías de entidad [*ousa*], cantidad (aumento y disminución), cualidad (alteración) y lugar (traslación, desplazamiento). Los últimos tres cambios son accidentales, no sustanciales, y solo estos son movimiento [*kinesis*] en sentido estricto. (Calvo, 2001, p.24).

¹⁷⁷ Estas citas son del texto transcrito por Arianna Bove en la web *Multitudes* antes mencionado, por tanto no tienen paginación asignada.

of a power as power» sin entenderlo como algo externo o autónomo (Agamben, 2005). El movimiento se constituye como incompleta actualidad, como potencia *en acto*, como un *hacia* inconcluyente y es «that which, if it is, is as if it were not; it lacks itself [*manca a se stesso*], and if it isn't, is as if it were; it exceeds itself. It is the threshold of indeterminacy between an excess and a deficiency» (Agamben, 2005). Subyacente a la idea de movimiento aristotélica interpretada por Agamben hay una concepción ontológica y física del mismo como puro devenir, sin definirse en completitud y actualidad, dado como *entre*, que se constituye como falta o como exceso, y sin finalidad. (Agamben, 2005).

El movimiento no es la actualización de la potencia, sino su transición siempre inconclusa. ¿Cómo pensar la *stillness* con relación al movimiento y a la noción de potencia-acto desde la lectura agamberiana de Aristóteles?

Partiendo de un pasaje de *De anima* de Aristóteles en *Potentialities* (Agamben, 1999, p.178)¹⁷⁸, Agamben afirma que la potencia no debe concebirse como no-Ser privación, sino como la existencia de no-Ser, la presencia de una ausencia (Agamben, 1999, p.179). Así pues, la potencialidad es «the mode of existence of this privation» (Agamben, 1999, p.179).

Agamben distingue dos acepciones de potencia en Aristóteles: la genérica y la existencial. La existencial hace referencia a una habilidad o conocimiento ya adquirido. Pero un arquitecto, un poeta o un *dance performer* en este caso, desde su potencialidad (en su

¹⁷⁸ Agamben parte de la pregunta por el sentido de la potencia desde este pasaje en *De anima*: «Está, por lo demás, el problema de por qué no hay percepción sensible de los órganos sensoriales mismos y por qué éstos no dan lugar a sensación alguna en ausencia de objetos exteriores, a pesar de que en ellos hay fuego, tierra y los demás elementos que constituyen el objeto de la sensación, ya por sí, ya por las cualidades que les acompañan. Es obvio al respecto que la facultad sensitiva no está en acto, sino solamente en potencia. De ahí que le ocurra lo mismo que al combustible, que no se quema por sí solo sin el concurso del carburante; en caso contrario, se quemaría a sí mismo y no precisaría en absoluto de algo que fuera fuego en acto.» (Aristóteles, *Acerca del alma* 417a 1-10). Aristóteles (1978). *Acerca del alma*. Madrid: Editorial Gredos. [Traducción al castellano a cargo de Tomás Calvo Martínez]

Agamben considera que en este pasaje de *De Anima* se plantea el problema original de la potencialidad, qué significa tener una facultad y de qué modo ésta puede existir. En la Grecia arcaica la sensibilidad y la inteligencia no se concebían como facultades, señala Agamben, de hecho la palabra *aisthesis* (sensación) acaba en *-sis* por expresar una actividad. En este caso, se pregunta, cómo puede existir la sensación en ausencia de la sensación o cómo puede existir la *aisthesis* en el estado de la *anesthesia*. (Agamben, 1999, p.178).

habilidad, técnica) tienen también el potencial de no-construir, de no-escribir, de no-bailar, «potential to not-do», de no pasar a actualidad (Agamben, 1999, p.180).

Según Agamben, cuando Aristóteles declara que la potencialidad no existe solo en acto, apunta a la existencia de la potencialidad que no puede concebirse como mera negación o privación (Agamben, 1999, p.180). Como recoge Agamben de la *Física*, puede pensarse que «la privación es de alguna manera forma» (Aristóteles, *Física* 193b 19-20). De este modo llega Agamben a la noción de impotencia desde Aristóteles: «La impotencia, y lo impotente, es la privación contraria a tal potencia, de modo que toda potencia es contraria a una impotencia para lo mismo y respecto de lo mismo» (Aristóteles, *Metafísica* 1046a 29-31). Esto significa, según Agamben, que en la estructura originaria y esencial de la potencia (*dynamis*), la potencialidad mantiene una relación con su propia privación, su propio “no-Ser”. Así pues, potencialidad significa «*to be in relation to one's own incapacity*», solo así puede ser potencial, en tanto que está en relación con su no-Ser (Agamben, 1999, p.182). «Beings that exist in the mode of potentiality *are capable of their own impotentialty*, and only in this way do they become potential» afirma Agamben (Agamben, 1999, p.182). Solo se puede ser, declara Agamben, en tanto que se está en relación con su no-Ser, y de este modo puede decirse que «*in potentiality, sensation is in relation to anesthesia, knowledge to ignorance, vision to darkness*» (Agamben, 1999, p.182). Así pues, lo potencial mantiene una relación con su propia impotencialidad. Lo que es potencial es capaz de ser o de no-ser. Por eso, afirma Aristóteles «*the potential not to be*» (Agamben, 1999, p.182). Y La grandeza y particularidad de la potencialidad humana se mide precisamente, según Agamben, en el abismo de la impotencialidad; ser libre en este sentido, es «*to be capable of one's own impotentiality*» (Agamben, 1999, p.183).

Agamben se pregunta cuál es la relación entre potencialidad de ser y potencialidad de no-ser (impotencialidad) y cómo es posible considerar en la actualidad/acto (*energeia*) la

potencialidad de no-ser¹⁷⁹. La potencialidad de no-ser no imposibilita ni desaparece en el acto, reformulando Aristóteles (*Metafísica* 1047a 24-29) afirma Agamben: «If a potentiality to not-be originally belongs to all potentiality, then there is truly potentiality only where the potentiality to not-be does lag behind actuality but passes fully into it as such» (Agamben, 1999, p.183). Por tanto, la potencialidad de no-ser se preserva a sí misma como tal en el acto (Agamben, 1999, p.183). De modo que lo que es potencial es aquello que llevado al acto agota toda su impotencialidad (Agamben, 1999, p.183).

¿Puede la *stillness* en danza ser planteada como la propia potencialidad intrínseca de no-ser (impotencialidad) del movimiento en lugar de como la privación de movimiento sin más?

Si pensamos en la danza como movimiento, su impotencialidad consistiría en el no-movimiento; la de bailar, en la de no-bailar. Así pues, la *stillness* en un bailarín/*dance performer* formaría parte de la potencia misma del baile o de la danza. Como dice Laermans «their stillness intrinsically belongs to their dance potential, which should therefore be grasped as the unity of difference between the capacity to move and to not-move, either literally (the stillness within a performance) or figuratively (the halt within the trajectory of a dance maker)» (Laermans, 2015, p.54).

Pero llevando más lejos el planteamiento de la *stillness* en danza como parte de la noción de movimiento y del potencial de movimiento del bailarín o *dance performer*, podemos incluso plantearla en términos agambenianos como la propia potencia de no-ser que no se anula en su actualización, sino que pervive como tal, porque hay movimiento en tanto que la *stillness*

¹⁷⁹ La respuesta la encuentra en el capítulo tercero del libro noveno de la *Metafísica* cuando Aristóteles dice: «Algo es posible o capaz cuando no resulta ningún imposible al realizarse en ello el acto cuya potencia o capacidad se dice que posee, quiero decir, por ejemplo, que si alguien es capaz de sentarse y puede sentarse, no resultará ningún imposible si se sienta. E igualmente, si es capaz de ser movido o de mover, de estar firme o de poner firme, de ser o de generarse, o de no ser o no generarse» (*Metafísica* 1047a 24-29). Este fragmento no debe leerse como una mera negación de la impotencialidad, dice Agamben, pues caería en una redundancia, no debe leerse la impotencialidad como impedimento del acto, sino que se actualiza en él como tal.

es posible y en tanto que no se anula en la transición de potencia a acto que éste supone. La *stillness*, así, no solo es potencia de no-ser del movimiento, sino que es su condición de posibilidad. Tomar la *stillness* en consideración en el contexto dancístico no supone en modo alguno la anulación del movimiento y su sentido en danza sino su reconceptualización.

Luego pensar la *stillness* como impotencia o potencia de no-ser del movimiento en términos agamberianos y como su condición de posibilidad nos permite pensar el movimiento más allá de la pura cinética y continua fluidez. Y entender a la vez los trabajos anteriormente citados como un acto de libertad en términos agamberianos, de «to be capable of one's own impotentiality» (Agamben, 1999, p.183) y en este caso de la danza, como también subraya Laermans (Laermans, 2015, p.55).

Laermans describe nuestra potencia de actuar corporalmente como estructurada por técnicas y disciplinas adquiridas a lo largo de nuestra vida y nuestra formación, por lo tanto de un proceso de aprendizaje técnico y un proceso también social y cultural, y que podríamos decir que posibilita nuestra/s potencia/s en sentido existencial (Laermans, 2015, p.54). Esta potencialidad que describe Laermans remite a la idea de potencia existencial descrita por Agamben con Aristóteles, tal cual reconoce como potencial una habilidad o capacidad que puede llegar a ser o no-ser, a ser actualizada o no, como la del arquitecto de construir o la de bailar en el bailarín. Si comprendemos la potencia (existencial) de un bailarín o *dance performer* desde su formación técnica, también la *stillness* y el uso y recurso de ésta como reivindicación a una reconceptualización del movimiento y como parte existencial del mismo, viene dada por su potencialidad técnica. El uso y recurso de la *stillness* nace en danza del mismo sector (y de su experiencia y conocimiento técnico y socio-cultural) abriéndose no a una negación al movimiento, sino a su propia reconceptualización ontológica.

Así pues, el movimiento tampoco debe reducirse a la traslación. Lepecki señala en la introducción a *Dance* “Dance as a practice of contemporaneity” (2012) cómo el movimiento

toma importancia en Gilles Deleuze, no siempre como la noción usual de “desplazamiento” sino como “*intensidad*”, como «an eventful “intensity”» (p.18). Y esto significa, dice Lepecki, «that movement may happen even in stillness, as pure intensity, as long as it is linked to the actualization of an event» (Lepecki, 2012, p.18). Acorde con lo descrito hasta el momento desde la perspectiva agamberiana del movimiento como *kinesis* en Aristóteles, como la potencia *a* acto, la *stillness* se comprende aquí también desde la noción misma de movimiento como intensidad. Y el propio Lepecki en el tercer capítulo de *Exhausting Dance* (2006) (titulado “Choreography’s ‘slower ontology’. Jérôme Bel’s critique of representation”) afirma que con relación al trabajo de Jérôme Bel «he deploys stillness and slowness to propose how movement is not only a question of kinetics, but also one of intensities, of generating an intensive field of microperceptions» (Lepecki, 2006, p.57).

La *stillness* como suspensión de movimiento y el ralentizamiento que este recurso despierta propone una concepción de movimiento como intensidad, subrayando la reconceptualización ontológica aquí defendida. No obstante, contrariamente a lo que parece señalar Lepecki, ésta no pone en cuestión la cinética del movimiento sino más bien la reducción de una comprensión de movimiento hipercinética y de continuidad.

La idea de discontinuidad y de la no reducción del movimiento a la mera traslación o al espacio recorrido, la encontramos en Gilles Deleuze con Henri Bergson. Como define Deleuze en *Cinema I. L’image-mouvement* (1983)¹⁸⁰ tomando a Bergson,

le mouvement ne se confond pas avec l’espace parcouru. L’espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c’est l’acte de parcourir. L’espace parcouru est divisible, et même infiniment divisible, tandis que le mouvement est indivisible, ou ne se divise pas sans

¹⁸⁰ Deleuze, Gilles (1983). *Cinema I. L’image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.

changer de nature à chaque division. Ce qui suppose déjà une idée plus complexe: les espaces parcourus appartiennent tous à un seul et même espace homogène, tandis que les mouvements sont hétérogènes, irréductibles entre eux. (Deleuze, 1983, p.9).

El movimiento presentado en estos términos debe entenderse contrariamente al de un “espacio recorrido” claramente definido, desde su complejo devenir heterogéneo. El movimiento puede describirse como “traslación”, «le mouvement, c’est une translation dans l’espace» no obstante «chaque fois qu’il y a une translation de parties dans l’espace, il y a aussi changement qualitatif dans un tout» dice Deleuze refiriéndose a los múltiples ejemplos de Bergson en *Matière et mémoire* (Deleuze, 1983, p.18). Según Deleuze, lo que descubre Bergson más allá de la traslación es la *vibración*. «Notre tort es de croire que ce qui se meut, ce sont des éléments quelconques extérieurs aux qualités. Mais les qualités mêmes sont de pures vibrations qui changent en même temps que les prétendues éléments se meuvent» (Deleuze, 1983, p.18-19).

Nos adentramos en una noción de movimiento como intensidad y ahora como vibración. Esta comprensión del movimiento se traduce en danza, en especial en la coreografía experimental, con la exploración de la *stillness*, de un ralentizamiento y de cómo decía finalmente Lepecki también de micromovimientos. Hallamos algunos ejemplos en *Nvsbl* de Eszter Salamon (2006)¹⁸¹ o *Promenade* de Aurea Romero (2012)¹⁸² (donde también participé como *dance performer*) una transformación casi imperceptible pero muy intensiva del cuerpo *en* movimiento que comprende en éste la idea misma de vibración. En la exploración de lo que podríamos llamar la lentitud en el primer caso y el “micromovimiento” en el segundo se da una

¹⁸¹ Salamon, Eszter (2006). *Nvsbl*. [web]. Recuperado de <https://esztersalamon.net/Nvsbl> (última consulta 23/09/2019).

¹⁸² Romero, Aurea (2012). *Promenade*. 1ª Mostra In Situ, Centre d’Arts Santa Mònica, Barcelona. Intérpretes: Koldo Arostegui, Lola Maury, Alicia Rodríguez Campi.

vibración, se experimenta, visibiliza y se hace patente una vibración intrínseca al movimiento corporal humano.

Nvsbl (título que proviene del nombre "invisible") consiste en el movimiento casi imperceptible de cuatro *dance performers* que exploran en escena la transformación de sus cuerpos a través de una extrema lentitud¹⁸³. *Nvsbl* parte de la pregunta y el problema como describe Cvejić:

how to synthesize two contrary sensations, stillness and movement, in a movement which cannot be seen from the empirical point of view of extension (shape, size, trajectory) -as the displacement of a mobile- but can only be sensed as a transformation of body in time, as change in duration. (Cvejić, 2013, p.39).

La producción de los *performers* y la percepción de los espectadores de lo invisible (de movimiento excesivamente lento) confirma asimismo lo que diría Deleuze según Cvejić que ninguna forma de movimiento es dada aquí con una identidad anterior al cambio; más bien, es el cambio o autodiferenciación del cuerpo del *performer* (segmentación de «*movement-sensations*» de los espacios internos del cuerpo) lo que genera movimiento (Cvejić, 2013, p.40).

¹⁸³ Según el resumen y crítica de *Nvsbl* por Cristina Demaria:

«We watch the imperceptible and therefore invisible movements of four dancers who emerge very slowly from a dark background: with their bodies, and quite a miraculous play of lights, they are not so much composing figures as being figures, apparently motionless but actually changing. Figures that become channels of a "logic of sensation" (Deleuze), at times also laboriously alienating for a public accustomed to seeing and therefore judging what it manages to interpret ("But nothing's happening here", said a woman in front of me, fidgeting nervously in her seat). It is however a logic capable of restoring our thought of the body as a force at once precise and devastating and also, quite simply, beautiful [...]. The power of this thought is demonstrated by such a reduction of movement in space as to render the very reality of the bodies inaccessible, because it deprives us of control over our own perception and consequently of presumed control over bodies which our vision believed it could frame and interpret with its own memory models.» (Demaria, 2006).

Resumen y crítica del espectáculo por Cristina Demaria en la web de Eszter Salamon:

Demaria, Christina (2006). *iNvisible, duration of the body-mass*. Recuperado de <https://esztersalomon.net/iNvisible> (última consulta 23/09/2019)

Promenade explora a través del micromovimiento las posibilidades del cuerpo y de su percepción. Aurea Romero se propuso investigar la relación entre dos ideas: «por un lado investigar una escala del movimiento pequeña que llamo “micromovimiento” para explorar las posibilidades y la percepción cuando el cuerpo adquiere esta escala. Por otro lado, explorar el impacto que este micromovimiento tiene en el público» (Romero, 2012)¹⁸⁴. Según Romero, esta idea surgió a raíz de su interés por las ideas de cuerpo y espacio y la idea de “nomadismo” que quiso aplicar al cuerpo como algo «constantemente moviéndose» (Romero, 2012). A partir de su propia exploración personal, transporta la idea a otros cuerpos y a situaciones de la vida cotidiana, rehuendo en palabras de Romero del “virtuosismo”. En esta exploración “micro”, mínima del movimiento, se enfatiza la discontinuidad constante y la vibración propia de la mínima expresión del cuerpo *en* movimiento.

Estos ejemplos, a través del ralentizar y del micromovimiento la experiencia del movimiento más allá de una concepción de traslación, continuidad e hipercinética (experencial y perceptiva) ilustran una concepción de movimiento más amplia que la que reduce su cinética a la fluidez continua. El movimiento se plantea en esta investigación como transición y transformación, como describe Merleau-Ponty ya en la *Phénoménologie de la perception* (1945), «si nous voulons prendre au sérieux le phénomène du mouvement, il nous faut concevoir un monde qui ne soit pas fait de choses seulement, mais du pure transitions» (Merleau-Ponty, 1945, p.325)¹⁸⁵. De este modo, el movimiento se plantea aquí como transición de potencia *a* acto, como *kinesis*, siendo la *stillness* condición de posibilidad, concebido asimismo como intensidad, vibración, asumiendo su discontinuidad, y sin reducir su cinética a la traslación, ni a la fluidez continua, ni a una noción de hipercinética acelerada. El sentido de movimiento no pierde por ello su sentido cinético, ni pierde su vínculo con la experiencia de

¹⁸⁴ Romero, Aurea (2012). *03 Aurea Romero*. Recuperado de <https://vimeo.com/52993416> (última consulta 23/09/2019) (La traducción del catalán al castellano a cargo de la autora de esta investigación).

El video corresponde a una videopresentación del trabajo para la 1ª muestra In Situ en Barcelona (2012).

¹⁸⁵ Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard.

la danza por ser planteado en estos términos y en clave ontológica. Es desde esta noción de movimiento que se plantea la relación de los cuerpos *en* movimiento de la danza.

Sheets-Johnstone (que acuña el concepto de *kinetic bodily logos*) relata en una entrevista¹⁸⁶ con relación a la idea de movimiento que durante sus estudios de doctorado de filosofía en la University of Wisconsin (y probablemente desde su experiencia anterior como *dance performer*) se encontró en total desacuerdo con la idea de movimiento y danza como «a force in time and space», definición que podía servir para describir un aeroplano pero no la danza (Sheets-Johnstone en Prengel, 2010). Así pues, en su tesis y en su posterior libro de fenomenología de la danza, Sheets-Johnstone muestra que el movimiento no es una fuerza en tiempo y espacio «but that movement *creates* its own time, space, and force, which is what gives it its particular qualitative dynamics» (Sheets-Johnstone en Prengel, 2010, original sin cursiva). Estas dinámicas cualitativas del movimiento se hacen patentes en cómo vemos y reconocemos el caminar de la gente, incluso en la manera de reír, dice Sheets-Johnstone, y aunque no prestemos la misma atención a nuestras propias dinámicas cenestésicas, están naturalmente allí también¹⁸⁷. Esta idea de movimiento agenciada desde un cuerpo *en* movimiento de Sheets-Johnstone nos remite directamente a su idea de *kinetic bodily logos*.

2.1.2.3. Kinetic bodily logos.

¹⁸⁶ Prengel, Serge (Mayo 2010). *Maxine Sheets-Johnstone on Movement* [entrevista]. Recuperado de <https://somaticperspectives.com/zug/transcripts/Sheets-Johnstone-2010-05.pdf> (última consulta 23 septiembre 2019)

Transcripción de la entrevista recuperada de <https://somaticperspectives.com/zug/transcripts/Sheets-Johnstone-2010-05.pdf> (última consulta 23 septiembre 2019)

Audio de la entrevista recuperado de <https://relationalimplicit.com/sheets-johnstone/> (última consulta 23 septiembre 2019)

¹⁸⁷ Como se hace constar al final de esta sección (II.2.1.2. Cuerpo, movimiento y *kinetic bodily logos*), la especificidad de la danza se plantea en términos de cuerpo *en* movimiento, operando en el “en” un *kinetic bodily logos*. En ningún momento se plantea como exclusividad de la danza, sino como su condición mínima de posibilidad (donde radica precisamente su especificidad).

Como dice Beauquiel en *Philosophie de la danse* (2010)¹⁸⁸, «les danseurs ne sont pas de simples *corps* en mouvement, mais bien des personnes qui dansent: la qualité des œuvres chorégraphiques dépend autant de leurs qualités rationnelles que de leurs qualités physiques» (Beauquiel en Beauquiel & Pouivet, 2010, p.17). Es decir, el cuerpo *en* movimiento del bailarín o *dance performer* es un cuerpo que piensa y es pensado, pero sobre todo para lo que nos concierne en este caso, es decir, para plantear las condiciones de posibilidad y especificidad de la danza, que piensa *en* movimiento. Por tanto, proponer el cuerpo y el movimiento en danza como condiciones de posibilidad es insuficiente, pues lo que realmente permite que haya danza no es el cuerpo y el movimiento... sino su relación a través de un pensamiento activo particular.

El pensamiento que se pone en relevancia aquí no es el pensamiento (tal vez textual, discursivo y analítico) de la danza como arte, sino el pensamiento específico propio de un cuerpo en movimiento que piensa, explora y se desarrolla desde y en los parámetros y calidades físicas del movimiento, en y desde su inmediatez. En una creación coreográfica, hay un proceso de planteamiento racional, conceptual y un pensamiento de la obra o trabajo a llevar a cabo, pero en el caso de la danza la propuesta se concibe, se investiga y a menudo se desarrolla a través de la experiencia y exploración física de este cuerpo *en* movimiento y de sus posibilidades como cuerpo cinético (entendiendo la cinética del movimiento en su sentido amplio como se ha explicitado). El “pensamiento” específico y propio de esta exploración es el que se presenta aquí como nexo para pensar las condiciones de posibilidad de la danza.

Sheets-Johnstone llama a este tipo de pensamiento *en* movimiento, como se ha presentado anteriormente, *kinetic bodily logos*. Éste podría entenderse como «natural kinetic intelligence» entendiéndose por “natural” una cualidad innata del ser humano (Sheets-Johnstone,

¹⁸⁸ Beauquiel, Julia (2010). Introduction: La danse a-t-elle une philosophie? En Julia Beauquiel & Roger Pouivet (eds.), *Philosophie de la danse* (pp.7-29). Rennes (France): Presses Universitaires de Rennes.

2011, p.440). Pero si es una capacidad general, ¿cómo puede constituir éste el nexo necesario para la especificidad y condición de posibilidad de la danza?

El *kinetic bodily logos* de Sheets-Johnstone es el tercer elemento que configura las condiciones de posibilidad de la danza y su especificidad, porque en el momento en que un cuerpo se abre a una relación espacio-temporal explorando la cualidades físicas del movimiento activa en dicha exploración un tipo de pensamiento específico que solo puede darse en su propia cinética corporal. Este tipo de relación “pensante” del cuerpo en movimiento es la relación básica desde donde la danza se da, se explora, acontece y se expresa, desde la que trabaja y desarrolla incluso técnicamente. Esta propuesta no quiere ser reduccionista, pues no se trata de definir y acotar su significación con estos elementos sino de proponer condiciones de posibilidad, es decir, la danza no se reduce solo a esta relación trinómica (cuerpo, movimiento, *kinetic bodily logos*). Y como ya se ha expuesto, hay que comprender también el cuerpo desde sus pluralidades e (im)potencialidades, como devenir, y concebir como parte del cuerpo *en* movimiento la *stillness* ya explicitada, así como comprender movimiento de forma compleja.

A pesar de la calidad “natural” común del *kinetic bodily logos*, la danza es la expresión y el arte donde se expresa y pone de manifiesto más claramente, sin requerir de ningún otro medio ni fin más que el de la exploración física espacio-temporal y de las cualidades del movimiento a través de la activación, consciente y/o inconsciente a la vez, de dicha inteligencia o capacidad. La danza para ser o “dejarse designar”, como expresión o arte¹⁸⁹, no requiere de la búsqueda de grandes virtuosismos ni acrobacias, no requiere de un contexto textual ni narrativo, no necesita recurrir a la acción ni al gesto literal que remita al movimiento propio de comportamientos humanos cotidianos. La danza puede darse en el momento mismo en que este

¹⁸⁹ Cabe la distinción entre arte y expresión en este caso, pues más allá de la danza como arte o disciplina artística, el término “danza” remite asimismo al de expresión humana en toda su amplitud histórica y cultural. (A diferencia de otras artes cuyo apelativo designa exclusivamente a una disciplina artística y la expresión artística de la misma).

kinetic bodily logos se activa para explorar las cualidades físicas del movimiento (dinámicas, ritmos, espacio, etc.).

Este concepto puede tener cierto paralelismo y puede remitir también a la idea de *motion* de Alwin Nikolais, coreógrafo y pedagogo norteamericano de ascendencia rusa y alemana (1910-1993) (Le-Moal, 2008, p.319)¹⁹⁰. Nikolais utiliza el término para designar el principio generador que estructura el conjunto de los parámetros de movimiento (tiempo, espacio y forma [*shape*]). «Le motion est donc le motif, le mobile du mouvement, ce qui lui donne vie, sa motivation» (Le Moal, 2008, p.765)¹⁹¹. Pero *motion* no es el movimiento en sí, sino lo que posibilita y conduce al movimiento, la facultad de moverse en el tiempo, el espacio y la forma. (Le Moal, 2008, p.765).

A pesar de no ponerse el acento en *motion* como “pensamiento” o como una “inteligencia” cinética específica, esto subyace en su propia concepción y definición. Según el *Dictionnaire de la Danse Larousse motion* «c’est la vie du mouvement en tant qu’il est expressif d’une motivation *consciente ou inconsciente*, d’une intentionnalité – on peut ainsi concevoir le motion dans la *immobilité*, qui est une tension spécifique de la forme dans l’espace et dans le temps» (Le Moal, 2008, p.765, original sin cursiva). Me parece interesante destacar la idea consciente e inconsciente a la vez, que también Sheets-Johnstone recoge en relación con el *kinetic bodily logos* en el contexto paradigmático que propone de la improvisación donde «choices are not explicitly made» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). Así como también la idea de “inmovilidad” contenida a modo de tensión dentro de la relación espacio-temporal de la forma, o lo que también podríamos concebir en este caso por cuerpo. Pensar la *motion* en la “inmovilidad” es pensar la *stillness* como parte del movimiento, ya sea como potencia de no-

¹⁹⁰ Le Moal, Philippe (dir.) (2008). Nikolais Alwin. *Dictionnaire de la Danse* (pp.319-320). Bologne: Larousse.

¹⁹¹ Le Moal, Philippe (dir.) (2008). Motion. *Dictionnaire de la Danse* (p.765-766). Bologne: Larousse.

ser o impotencia agamberiana, es darle un estatuto físico activo y es concebirla fuera de un lugar de morbidez como el que rechaza Serematakis y Lepecki con relación a los “*still-acts*”.

El *Larousse* desarrolla la descripción de *motion* afirmando que «le motion est l'âme du mouvement qui emplit la forme dans son développement spatial et temporel d'une énergie spécifique qui lui *donne sens*, c'est-à-dire sa modalité d'existence propre. Ce *sens ou expression du mouvement est abstrait*» (Le Moal, 2008, p.766, original sin cursiva). Me parece relevante incidir en la idea de *motion* como energía que le “da sentido” a la forma en su desarrollo espacio-temporal, y de cómo éste “sentido” o “expresión de movimiento” es abstracta de por sí, es decir no procura necesariamente inscribirse en una narrativa mímica o gestual. De igual manera, el hecho de que dicha capacidad (como el *kinetic bodily logos*) sea capaz de “dar sentido” es significativa para esta investigación donde se propone pensar la potencial politicidad de la danza desde sus condiciones de posibilidad y desde su potencial suspensión de sentido. También me parece remarcable que se describa como “dar sentido” y se omita otro tipo de terminología como “significación”.

En la descripción de *motion* se resalta igualmente la idea de intencionalidad, no la de una clara intención. «Il donne à percevoir une *intentionnalité*, non une *intention* précise qui serait simplement significative et explicite» (Le Moal, 2008, p.766, original sin cursiva). Como en el *kinetic bodily logos*, lo que hay en acción es un pensamiento o “inteligencia” de la cinética corporal, no todavía una intención como lo es la coreográfica.

Tanto el *kinetic bodily logos* como *motion* pueden ser pensados como condición de posibilidad. *Motion*, desde su fuerza expresiva, como «ce qui du mouvement propre du corps, parle directement à l'esprit sans passer nécessairement par la conscience» tiene para Nikolais un carácter fundamental (Le Moal, 2008, p.766). Podría interpretarse llevando el paralelismo al tema que nos concierne a condición (mínima) necesaria para la danza, pues parece que «pour Nikolais, la danse ne peut exister sans le motion» (Le Moal, 2008, p.766).

Tomando el paralelismo entre ambos términos (*kinetic bodily logos* y *motion*) y salvaguardando las distancias históricas y contextuales (el primero, contemporáneo y tomando en consideración estudios recientes de ciencias cognitivas; el segundo, fruto de un contexto donde la danza moderna se emancipa de sus predecesores al tiempo que procura comprenderse física y conceptualmente), éstos comparten de algún modo aspectos con relación a la comprensión de cuerpo-movimiento en danza. Asimismo, en ambas concepciones sobre dicha relación cuerpo-movimiento en danza no hay alusión al sentido *coreográfico*, no se reduce lo que es y puede ser danza a la *expresión* y no se destaca tampoco la idea de *musicalidad*, tres aspectos conflictivos que sobresalían en las definiciones anteriormente citadas. Tanto *motion* de Nikolais como el *logos* del *kinetic bodily logos* de Sheets-Johnstone pueden entenderse como aquello que posibilita el movimiento. No obstante, debido a la actualidad del término de Sheets-Johnstone, a la profunda investigación y fundamentos contemporáneos, al importante desarrollo conceptual por parte de la autora, así como al sentido de la propia nomenclatura, se desestima la noción de *motion* de Nikolais en esta investigación para pensar la especificidad del pensamiento de los cuerpos en movimiento de la danza, y especialmente de la danza contemporánea performativa.

Como se ha explicitado, el *kinetic bodily logos* se plantea como pensamiento operativo de los cuerpos *en* movimiento de la danza, siendo en la danza suficiente para su devenir y para su “dejarse designar”. A la vez, debido a su especificidad en ésta, este “pensamiento” o “inteligencia” es especialmente explorado, desarrollado, hasta el punto en que puede formar parte de su propio entrenamiento técnico. Por todo ello, y como se aclara y explicita a continuación, se desestima en esta investigación el sentido coreográfico de la danza, la danza como expresión, y la musicalidad como elementos mínimos constitutivos de la misma y como lugar para pensar la danza en clave ontológica desde su propia condición de posibilidad.

2.1.2.4. Conflictos terminológicos: sentido coreográfico, expresión, musicalidad.

- Sentido coreográfico.

En *A Choreographer's Handbook* (2010)¹⁹², Jonathan Burrows recoge entre sus notas la aparente distinción entre “danza” y “coreografía” de unas declaraciones que el coreógrafo Jérôme Bel hizo en el encuentro “Parallel Voices” organizado por Siobhan Davis Studios en Londres en febrero de 2007. En esta charla, Bel afirma «we didn't use any more dance, but we used a choreographic field» (Bel en Burrows, 2010, p.71 “Dancing:”)¹⁹³. Y haciendo referencia al *opening* de la película *Once Upon A Time In The West* de Sergio Leone, Burrows plantea entre otras preguntas¹⁹⁴, «in what way might choreography be separate from the act of dancing?» (Burrows, 2010, p.71 “Dancing:”).

Como se ha dicho anteriormente, la “coreografía experimental” como la de Jérôme Bel, pone de manifiesto y en cuestión ciertas presunciones de lo que hasta el momento se comprendía por danza. Esto es así, según Lepecki, hasta el punto de practicarse lo que llama una ontología política de la danza por cuestionar el movimiento como continua fluidez, característico, según éste, de la modernidad y de la danza moderna. ¿Hay bajo la asunción de danza de Bel, una comprensión de movimiento danzado en los términos de fluidez, continuidad e hipercinética? ¿En qué se distingue o puede distinguirse la danza de la coreografía o de su sentido coreográfico?

El conflicto que comporta pensar la danza desde la coreografía es señalado por Thuries: «le terme d'art chorégraphique, que par commodité nous employons fréquemment à la place de la “danse” est ainsi largement sujet à discussion» (Thuries, 2016, p.29). Implícita en la

¹⁹² Burrows, Jonathan (2010). *A Choreographer's Handbook*. Routledge. [version Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

¹⁹³ Esta edición en formato electrónico Kindle mantiene una paginación como se hace constar, pero para facilitar la búsqueda en otras ediciones, se añade también el título de la entrada de donde se recoge la cita.

¹⁹⁴ En *A Choreographer's Handbook*, Burrows recoge a modo de breves notas, reflexiones desde su experiencia en el contexto coreográfico. En la entrada de “Dancing:”, Burrows se pregunta: «What is your relationship to the idea of dancing? What are the qualities that drew you towards dancing in the first place? What qualities of dancing are still useful to you now?» (Burrows, 2010, p.71 “Dancing:”).

concepción de coreografía hay la noción de composición y composición espacio-temporal. De coreografía encontraremos definiciones como «arte de componer bailes» o «conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile» (DRAE, 2019)¹⁹⁵. O como «art de composer et de régler des danses et des ballets» o incluso «le ballet lui-même» como si pudiera ser la principal singularidad de éste (Larousse, 2019)¹⁹⁶. O, en el Cambridge¹⁹⁷, «the art of arranging the steps and movements of dancers during a performance such as for a ballet or stage show» o «the steps and movements of a ballet or other dance performance» (Cambridge, 2019). Por tanto, vemos siempre esta idea de componer o de poner en conjunto, “*arrange*” como organización o ordenación del movimiento o los pasos, o “*régler des danses*”, como si el movimiento o las danzas existieran más allá de su composición, o como si fueran de algún modo previas a la coreografía. La etimología griega del concepto alude a “coreo” del latín “*chorea*” derivado del griego “*χορεία*” (*choreia*) como baile y “grafía” del latín “*graphia*” derivado del griego “*γράφειν*” (*graphein*) como escribir; la coreografía como el arte de escribir (componer, ordenar, reglar, ...) el baile o la danza. Hay en su propia etimología una distinción que da a la danza una entidad propia independiente de su “grafía” o composición.

Así pues, que la coreografía pueda ser (más) propia de la danza que de cualquier otro arte no significa que la danza sea coreográfica ni tenga necesariamente una intencionalidad coreográfica, como destaca Pellus en relación con la especificidad de la danza contemporánea. Según Pellus, lo que distingue la danza contemporánea (y podríamos comprender dentro de ésta la “coreografía experimental”) de otras artes es lo que llama «*intention chorégraphique*», y es dicha intención «*qui prévaut à la création (...) et qui permet de distinguer une dominante*

¹⁹⁵ Coreografía (2019). *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=As8Dj6e> (última consulta 23/09/2019)

¹⁹⁶ Chorégraphie. (2019). *Larousse*. Recuperado de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chorégraphie/15685?q=choreographie#15543> (última consulta 23/09/2019)

¹⁹⁷ Choreography (2019). *Cambridge Dictionary*. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-french/choreography> (última consulta 23/09/2019)

opératoire propre à la danse contemporaine dans sa relation aux autres arts» (Pellús, 2015, p.37). Así pues, dice Pellus, «par *intention chorégraphique*, nous entendons une démarche consciente consistant à interroger la relation entre le corps (médium ou paradigme), le temps et l'espace» (Pellús, 2015, p.37).

Si bien cabe reconocer que la danza contemporánea (y podríamos incluir la “coreografía experimental” en ésta) tiene una aproximación a la escena expresamente coreográfica (de aquí también la declaración de Bel), de ello no se deduce que la “intención coreográfica” sea lo que define la contemporaneidad de la danza (como se expone en la sección II.2.2. Danza contemporánea. La “contemporaneidad” de la danza) ni su singularidad con relación a otras artes. Mas bien, el enfatizar el sentido coreográfico parece responder a una oposición y presunción de movimiento restringida como “movimiento bailado” armónico en continua fluidez. De ahí que ni la contemporaneidad ni la especificidad de la danza, tal como se comprenden en esta investigación los términos que la configuran, radique en su sentido coreográfico o intencionalidad coreográfica.

Pellus analiza en su tesis una serie de trabajos coreográficos de la danza contemporánea francesa de un período, y, en este contexto, la “intencionalidad coreográfica” que describe tiene un sentido aplicado a un contexto determinado. Sin embargo, si lo que se pretende es pensar la posibilidad de la “danza” (no los trabajos coreográficos de danza contemporánea) y en clave ontológica, la coreografía, su sentido y su intencionalidad no son evidentes.

Si se recurre a la mínima expresión de la danza improvisación (también en su contemporaneidad) la intencionalidad coreográfica es cuestionable. Como define Sheets-Johnstone en relación con la experiencia en la *dance improvisation*, «in improvisational dance, possibilities arise and dissolve for me in fluid complex of relationships, qualities, and patternings without becoming thematic for me. We see again too, then, that choices are not explicitly made» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). De acuerdo con Sheets-Johnstone también

en términos de experiencia práctica, en la improvisación de danza, lo que mueve al cuerpo en el espacio no es su intención coreográfica, sino la experiencia misma, que incluye el placer, de un *kinetic bodily logos* operativo desplegándose en su propia inmediatez. No hay temática ni se toman decisiones explícitas de composición para su fijación u ordenación. Más bien el movimiento del cuerpo se genera sin considerar su composición espacial con el resto, sin un fin compositivo necesario.

Sheets-Johnstone asevera que el momento presente de creación de danza puede ser descrito como «my thinking in movement» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). Pues como describe:

The movement that I actually create at any moment is not a thing that I do, an action that I take, a behavior in which I engage, but a passing moment within a dynamic process, a process that I cannot divide into beginnings and endings. There is a dissolution of my passing movements into my perpetually moving present and a dilation of my perpetually moving present into my continuing movements. (Sheets-Johnstone, 2011, p.424).

Acorde a la descripción, la danza acontece en la exploración misma de este «dynamic process» que, como dice, «I cannot divide into beginnings and endings» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). El trabajo de composición y de coreografía suponen una estructura, un pensamiento *sobre* el movimiento, sobre dicho pensamiento *en* movimiento. En el proceso de creación de danza, en términos coreográficos, podría distinguirse según Sheets-Johnstone entre «improvisationally choreographed dance» y «non-improvisationally choreographed» (Sheets-Johnstone, 2011, p.429), donde el proceso de “pensamiento en movimiento” tendría más que ver, dice Sheets-Johnstone acuñando la expresión de Andrew Harrison, con un «thought about

action» o «thought in action» respectivamente (Harrison, 1978, en Sheets-Johnstone, 2011, p.429)¹⁹⁸.

Aunque en una composición coreográfica no hay solo un *kinetic bodily logos* operativo, o un “pensamiento *en* acción”, para que puede darse la danza en un sentido global, no es necesaria su intención coreográfica. Así pues, como lo que se plantea en esta investigación es la condición de posibilidad de la danza en clave ontológica, se elude esta consideración poniendo de relevancia el momento mismo de su constitución, es decir, el “pensamiento *en* movimiento” desde la experiencia e inmediatez de su cinética corporal en lugar de su intencionalidad artística por componerse como una “danza” o “coreografía”.

- Expresión.

Conviene aclarar que la singularidad de la danza no puede consistir en la idea de “expresión” (artística), común a todas las artes y formas artísticas. Tampoco en relación con un concepto genérico de danza, es decir, “danza como expresión”, sin requerir de forma necesaria intencionalidad o marco de representación artístico o un marco de representación escénica que la contenga. Pues, a pesar de poder pensar la especificidad de la “expresión” en danza, eso no la distingue ni define ni en general ni en un contexto artístico.

Asimismo, como se expone en la sección II.2.3.1 La performatividad, la especificidad de la danza en clave ontológica, asumiendo en ésta la comprensión de un cuerpo *en* movimiento performativo tampoco puede entenderse desde la noción de “expresión”. Así pues, mientras la performatividad plantea la agencia de un cuerpo en su realidad inmediata sin referente, “expresión” denota un “expresable”.

¹⁹⁸ Sheets-Johnstone extrae la cita de Harrison de: Harrison, Andrew (1978). *Making and Thinking: A Study of Intelligent Activities*. Indianapolis: Hackett Publishing.

- Musicalidad.

La musicalidad tampoco es un rasgo específico de la danza, y la idea de ritmo que conlleva la música ya está implícita en la relación espacio-temporal con el movimiento. Como recoge el *Dictionnaire de la Danse Larousse* en la entrada de “*musicalité*”, mientras que el término desde el punto de vista musical parece implícito a la música misma como «étant l’essence même de ce qui est proprement musical», al tratarlo en danza es como llevar una caracterización de la música a otra práctica que no es música. Así pues, la musicalidad en danza no responde a la esencia de la música sino a sus «possibilités signifiantes (techniques, imaginaires et symboliques)» en el movimiento. Pero, como dice el *Larousse*, es como si un concepto tal como el de «*danséité*» (por analogía al de “*musicalité*” con relación a la música) existiera y hablara sobre el plano musical a través de características genéricas de la danza. El término “musicalidad” se acuña en una disciplina que no la define ella misma y, como se subraya en el diccionario, paradójicamente sigue operativo a pesar que la práctica coreográfica se haya desvinculado hace tiempo de su sujeción a la música. A su vez, en el diccionario de danza *Larousse*, Michel Bernard resalta dicha impropiedad y considera que su uso en danza es debido a que música y danza «comme arts du temps, partagent un jeu de tissage et de dé-tissage de la temporalité» (Le Moal, 2008, p.766). Mientras que la musicalidad respondería a un «tissage de la temporalité» teniendo por epicentro sensorial el oído, en danza podría haber lo que Bernard llama «orchestralité» para designar este juego de «tissage-détissage temporel» teniendo en este caso como epicentro «le sens kinesthésique» (Le Moal, 2008, p.766). (Le Moal, 2008, p.766).

Considerando la des-sujeción actual de la danza con la música, el hecho que algunas de las propiedades “musicales” estén implícitas en la relación espacio-temporal que establece el cuerpo en movimiento, y teniendo en cuenta el conflicto que subyace al referirse con las propiedades de un término y las singularidades de un arte sonoro a uno cenestésico, cabe

afirmar que el sentido de musicalidad en danza es cuestionable y secundario y en ningún caso apunta a una singularidad específica de la misma.

Teniendo en cuenta esta desambiguación terminológica, aclarando los usos y justificando los descartes de vocablos asociados a menudo con la especificidad de la danza, se propone pensar la danza, sus condiciones de posibilidad y especificidad, desde la noción de cuerpo *en* movimiento o en la relación cuerpo-*kinetic bodily logos*-movimiento (asumiendo los usos y concepciones de los tres términos en las aclaraciones expuestas y la relación de necesidad establecida hasta el momento entre ellos¹⁹⁹). Y desde este mismo lugar se procura plantear la potencial *politicidad*²⁰⁰ de la danza, que se considera especialmente relevante y operante en la danza contemporánea o contemporaneidad de la danza como se explicita a continuación.

2.2. Danza contemporánea. La “contemporaneidad” de la danza

Asumiendo por danza y por especificidad de la danza la relación de cuerpo-*kinetic bodily logos*-movimiento hasta aquí descrita, se procura responder a continuación a cuestiones tales como: cuál es la danza contemporánea que se propone pensar en esta investigación desde su potencial *politicidad*; qué puede entenderse por “contemporáneo” o “contemporaneidad” en danza actualmente; y qué es lo “contemporáneo” y/o “contemporaneidad” de la danza que se propone en esta investigación y porqué.

El apelativo “danza contemporánea” es ambiguo y sujeto de debate. Así lo subrayan también Monnier y Nancy en *Alliterations* (2005) «“danse contemporaine”: voilà une expression bien souvent employée, interrogée, retournée en tous sens» (p.110). También el

¹⁹⁹ Como se ha dado a entender con anterioridad, el *kinetic bodily logos* opera como nexo en la comprensión de un “cuerpo *en* movimiento” (siendo el “en” el pensamiento cinético operativo). El cuerpo de la danza se entiende necesariamente desde su despliegue cinético, y el movimiento como generado desde un cuerpo cinéticamente pensante. Pues el *kinetic bodily logos* es pensamiento en tanto que cinéticamente y corporalmente desplegado, debe comprenderse siempre como «kinetically unfolding» (Sheets-Johnstone, 2011, p. 424).

²⁰⁰ Ya ha sido señalado que la cursiva sobre “político/a” y “politicidad” enfatiza en esta investigación el carácter y prisma ontológico de los mismos.

Dictionnaire de la Danse Larousse destaca dicho debate y la define como la «expression générique recouvrant différentes techniques ou esthétiques apparues dans le courant du XX^e siècle» (Le Moal, 2008, p.715). No obstante, no todas las “técnicas” y “estéticas” aparecidas en el siglo XX (ni en el siglo XXI) son ni se han considerado como “danza contemporánea” y tampoco es un término exclusivo del siglo XX, pues hoy en día todavía es común el uso de esta nomenclatura para designar una tendencia de la danza y ciertos trabajos actuales.

Según Bojana Cvejić en su tesis doctoral *Choreographing problems: expressive concepts in European contemporary dance* (2013), la expression “danza contemporánea”:

serves merely to distinguish the *present-day* production of dance from the *coexisting historical or canonical forms and styles* of, originally, *Western European theatrical dance* (ballet, “classical ballet”, also referred to as “academic dance”), or from other non-Western dance tradition as well as dance forms with non-art (social, therapeutic, etc.) purposes» (p.9, original sin cursiva).

Y afirma, «its widespread usage nonetheless indicates the current pluralism in *performing arts* where no movement or style vies for critical dominance» (Cvejić, 2013, p.9). La pluralidad, el alcance y la ambigüedad de tal apelativo llevan a Cvejić a definir la “danza contemporánea” desde su negatividad como la danza actual que no es ni la danza académica, histórica y canónica occidental o “Western European theatrical dance” como dice del ballet; ni la danza que proviene de tradición no-occidental; ni toda forma de danza no artística como la social o terapéutica (por “danza contemporánea” se presupone pues un fin artístico). Se excluye de “danza contemporánea”, según Cvejić, toda “danza” que no tenga fin artístico ni sea de tradición occidental. A su vez, la danza contemporánea se distinguiría y conviviría con la danza occidental tradicional y académica. Así pues, la danza contemporánea aparece como una danza

occidental que mantiene cierta relación con la otra danza occidental “académica y tradicional”, histórica, y que por tanto, podríamos decir que responde o se opone a ésta de algún modo. ¿Cuál es esa tradición o “danza académica” a la que responde la danza contemporánea en su presente y que evoca al mismo tiempo un pasado (occidental)? ¿Cuál es entonces el presente, origen y sentido de la contemporánea? ¿En qué se distingue de la académica o cómo responde a ésta?

Histórica y cronológicamente la danza contemporánea aparece como sucesora de la “danza moderna” occidental de principios y mediados del siglo XX y de lo que se ha llamado la “danza posmoderna” americana de los años 1960-70. La danza moderna y las diversas técnicas que se desarrollaron aparecieron como reacción a la danza clásica. Del mismo modo, lo que se ha nombrado como “danza posmoderna” respondería a patrones técnicos y concepciones espacio-temporales y conceptuales de la danza moderna. Como describe Sally Banes en “Post-modern dance”²⁰¹ (1987), cuando Yvonne Rainer empezó a usar el término “posmoderno” a principios de los ‘60s para referirse al trabajo que estaba haciendo en Judson Church entre otros lugares, junto a Steve Paxton, Simone Forti, Rainer, Trisha Brown, etc. tenía sobre todo un sentido cronológico. No obstante, el término *postmodern* en danza genera confusión nos dice Banes, pues la danza y la “danza moderna” nunca fue “modernista”. El “pos” en danza, debería entenderse así simplemente como una distinción cronológica, y podríamos añadir cualitativa (en tanto que redefine patrones y concepciones), de su predecesora. Según Banes, aunque el apelativo “posmoderno” empezó siendo acuñado por coreógrafos, seguramente para reivindicar otra danza posible y redefiniendo nuevos parámetros en su concepción y creación, ha sido desde entonces un término crítico para la mayoría de los coreógrafos, coreógrafos que ya cuando escribió el artículo en 1987, lo encontraban en

²⁰¹ Banes, Sally (2002 [1987]). Post-modern dance. En Michael Huxley & Noel Witts (eds.), *The Twentieth-Century Performance Reader* (2nd ed.) (pp.37-41). London: Routledge.

construcción o inexacto, aunque Banes, en contra de su extinción y frente a un uso vago e impreciso, proponía redefinirlo adecuadamente. (Banes, 2002 [1987], pp.37-39).

La ambigüedad de lo “posmoderno” en la danza sigue vigente hoy en día, y el debate terminológico para diferenciar la danza “moderna”, “posmoderna” y “contemporánea” sigue generando ambivalencias. Según Michel Bernard²⁰², se intenta inscribir cronológicamente a la danza bajo estas tres categorías (moderno, posmoderno, contemporáneo) aparentemente homogéneas que se inscriben en una temporalidad y cuyas raíces, dice Bernard, son profundamente ambiguas (Bernard, 2004, p.22). La idea de “moderno”, más allá de si la “danza moderna” ha sido o no “moderna” y/o “modernista” en un sentido histórico como apuntaba Banes, desde su etimología “modo”, dice Bernard, se inscribe “recientemente” en el periodo del enunciador pero ésta etimología temporal está hoy en día en un juego metonímico entre el “reciente ahora” y el “reciente antes” (Bernard, 2004, p.22). En el caso de lo “posmoderno”, dice Bernard, aparece en relación con lo “moderno”, subvirtiendo y transgrediendo la modernidad y, tomando a Lyotard, rechazando la idea misma de progreso y todos los valores referenciales (Bernard, 2004, p.22-23). Así pues, tomando esta aproximación, lo “posmoderno” en danza se definiría desde la visión histórico-cronológica como reacción general a su predecesora “moderna”, subvirtiendo y transgrediendo sus cimientos y valores referenciales. Luego la danza posmoderna se definiría con este apelativo cronológico como mera reacción a su antecesora y a valores supuestamente “modernos”. Por fin, “contemporáneo” nos remite según Bernard al tiempo presente, «au temps que j’habite, dans lequel mon discours s’inscrit» y designa «une temporalité simultanée ou connexe» (Bernard, 2004, p.23). De este modo, asiente, «le contemporain devient ce qui subvertit l’idée de

²⁰² Bernard, Michel & Fabbri, Véronique (2004). Généalogie et pouvoir d’un discours: de l’usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse. *Rue Descartes*, 2 (44), 21-29. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-21.htm> (última consulta 29/10/2019).

Véronique Fabbri recoge en este texto las declaraciones de Michel Bernard en relación con la danza contemporánea, en el número 44 de la *Rue Descartes* dedicado precisamente a ésta, titulado “Penser la danse contemporaine”.

modernité, sans prétendre le surmonter comme le postmoderne, mais en s'en distanciant, en se décalant, en se déportant par un changement de centre de gravité» (Bernard, 2004, p.23). Lo “contemporáneo” se entiende como lo “presente” (cronológico) que no se constituye desde la negación o superación de un pasado.

Según Bernard, la terminología cronológica de “moderno”, “posmoderno” y “contemporáneo” en danza responde a categorías que se inscriben en un marco de designación discursiva e implican un deseo de enunciación y un deseo de valorización (Bernard, 2004, p.21). El deseo de enunciación conlleva una identificación, y esta identificación se persigue para que la razón ejerza «son pouvoir d'intelligibilité», es decir, según Bernard, identificar para clasificar, ordenar y someterlo al entendimiento (Bernard, 2004, p.21). Este primer deseo de enunciación e identificación está conectado con el de valorización que transforma el orden epistemológico del primero en orden axiológico. En ese momento se confronta el poder del enunciadador sobre el enunciado a través de la supremacía del juicio de valor. El deseo de enunciación deviene así deseo de valorización (Bernard, 2004, p.22). De esto modo, podríamos entender estas terminologías de danza como respuestas a una necesidad enunciativa que derivadas en una realidad axiológica y a valorizaciones temporales y contingentes, podrían al fin, no reflejar la pluralidad, ambigüedad y complejidad histórica y presente de la mismas.

¿Hace sentido seguir considerando la “danza contemporánea” como la “presente” asumiendo los matices de Cvejić? Como Bernard, para Frimat «contemporain» evoca también la idea de *tiempo* y *simultaneidad*, lo que me es presente. No obstante, admite que la pura simultaneidad y concomitancia no es suficiente para dar respuesta a lo que el término connota. Tal como Bergson y otros predecesores suyos tomaron en consideración, dice Frimat, debería abandonarse la noción de tiempo inducida por una concepción meramente cuantitativa y cronológica, pues la dinámica de la duración se basa en una psicología de la calidad. Si es suficiente que un acontecimiento me sea concomitante para que me sea contemporáneo, se

podría decir que “contemporáneo” designaría también un valor, afirma Frimat. Dicho valor se observa en lo contemporáneo como aquello «qu’il fait rupture avec une histoire, une tradition ou un corps d’habitudes» (Frimat, 2015, cap.1.1 “Du contemporain”). Esta definición permite dice Frimat, distinguir lo “contemporáneo” de lo “actual” y situarlo en relación «à une tradition connue, exposable, communicable» (Frimat, 2015, cap.1.1 “Du contemporain”). Se refleja en esta acepción ya un carácter y actitud subyacente en lo contemporáneo, llevando implícito en este caso cierta concomitancia²⁰³. (Frimat, 2015, cap.1.1 “Du contemporain”).

Ya sea porque el deseo de enunciación deriva en orden axiológico o porque lo que me es concomitante conlleva una afectación y por tanto un valor, tanto de Bernard como de Frimat puede extraerse la idea de que la contemporaneidad en la danza no puede reducirse a un orden cronológico. Las tres categorías que anteceden a la “danza contemporánea” se sirven del tiempo para enmascarar según Bernard un «désir clandestin d’axiologisation» (Bernard, 2004, p.23). Pero este tiempo no debe entenderse como un tiempo lineal y transicional que va de un pasaje a otro progresivamente, dice Bernard, sino, tomando la idea de tiempo de F. Jullien²⁰⁴, desde su cualidad propia, «dans la qualité propre de la situation» (Bernard, 2004, p.23-24).

²⁰³ El *DRAE* define “concomitante” como «que aparece o actúa conjuntamente con otra cosa» y “contemporáneo” como «existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa» o «perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive» o «a la Edad Contemporánea». Mientras que en el vocablo “contemporáneo” se pone de manifiesto la idea de simultaneidad, en el de “concomitante” hay un “aparecer” o “actuar” conjunto, hay manifiesta una relación, y hasta cierta co-operatividad. En este sentido, lo que me es concomitante me afecta de algún modo y conlleva una valorización. Mientras que lo que me es contemporáneo, al no estar implícito el “actuar conjunto” y connotar mera simultaneidad, no evidencia necesariamente el vínculo.

Concomitante (2019). *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=A9imcbi> (última consulta 31/10/2019)

Contemporáneo (2019). *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=AUK9EK0> (última consulta 31/10/2019)

²⁰⁴ Aunque en las declaraciones de Bernard recogidas por Fabbri no aparece el nombre, se refiere seguramente a François Jullien y a la concepción de tiempo desarrollada en parte en *Du “temps”. Éléments d’une philosophie du vivre* (2001), donde desarrolla la noción de tiempo partiendo del pensamiento chino que no lo piensa de forma abstracta y homogénea, sino como momento temporal y desde la duración. Jullien se pregunta: «Quelle est donc cette pensée, est-on conduit soudain à s’enquérir, qui n’a pas pensé les “corps” en “mouvement”, d’où nous vient la conception d’un temps physique, “nombre du mouvement”, ni n’a opposé du temporel à de l’éternel, ou l’être et le devenir, d’où naît la métaphysique, et dont la langue, enfin, ne conjuguant pas, ne donne pas à opposer des temps -futur, présent et passé? Y aurait-il donc une alternative à la pensée du temps?» (Jullien, 2001, p.9, original sin cursiva).

Jullien, François (2001). *Du “temps”. Éléments d’une philosophie du vivre*. Éditions Grasset & Fasquelle. [formato epub]. Recuperado de <https://www.livredepoche.com/livre/du-temps-9782253156321>

Así pues, propone Bernard, se trataría de ver el instante presente dado como un «renouvellement qualitatif» y no como lo que prosigue del instante anterior (Bernard, 2004, p.24), de manera que la experiencia temporal aparezca como «une sorte de métamorphose qualitative permanente» (Bernard, 2004, p.23).

Si caracterizamos lo contemporáneo como la negación o “superación” de lo anterior, si lo definimos cronológicamente como la superación lógica o el rechazo a las lógicas anteriores de la danza y reducimos el trabajo de los contemporáneos a «des gens qui ne veulent pas faire comme les autres avant», no solo no nos permitimos ver todo lo que subyace en nuestra contemporaneidad, las propuestas de nuestro tiempo, y comprender, como dice Bernard, lo que llamamos “bailar”, sino que «on n’avance pas» (Bernard, 2004, p.26).

Esta dificultad por pensar lo contemporáneo y reducirlo a un tiempo presente y a la simultaneidad es también criticado por Pouillaude en “Scène et contemporanéité” (2004) donde defiende en su lugar la idea de *contemporaneidad*. Para Pouillaude, “contemporáneo” presupone una figuración epocal, del todo imposible si se entiende por ésta la unidad de un tiempo “nuestro”, «la possibilité d’une présentation unifiante et figurée de notre temps» (Pouillaude, 2004, p.8).

Si “contemporáneo” es aquello que designa a la vez una época y sus producciones artísticas, dicha adecuación solo puede postularse, según Pouillaude, de forma negativa, desde la incapacidad del arte de dar forma a su tiempo. Hay dos vías, dos maneras, de manifestar esta negatividad de lo contemporáneo: una interior, si se piensa el arte desde la propia imposibilidad de configuración de su tiempo y del hecho de presentar lo impresentable del mismo; o exterior, como «l’extériorité du symptôme, et non l’intériorité négative du symbole», ésta sería la vía cultural y sociológica según Pouillaude, la vía de la “muerte del arte” (Pouillaude, 2004,

p.10)²⁰⁵. Traducido a un contexto coreográfico, la danza sería «expérience de l'imprésentable, présentation de l'imprésentabilité» en su uso no icónico del cuerpo (Pouillaude, 2004, p.10). Y asimismo, dice Pouillaude, podría mostrarse en el contexto coreográfico de la danza «le lieu de la déliaison et de l'irresponsabilité artistiques, de l'éclectisme et de la singularité insignifiantes, et qu'en somme le jeu social de la subversion et de la reconnaissance vides s'y joue aussi bien qu'ailleurs» (Pouillaude, 2004, p.10).

Sin embargo, para Pouillaude, ninguna de estas aproximaciones es válida para pensar la danza. Para ello, Pouillaude propone hacerlo desde la idea de «contemporanéité», renunciando al concepto de “contemporáneo” como figuración epocal, pues según Pouillaude, “contemporaneidad” no designa ni figura histórica ni época, sino una *estructura de temporalidad*. Mientras que la contemporaneidad designa «une *simultanéité neutre*, une *coexistence contingente*»; lo “contemporáneo” en un sentido más general y sin que ninguna época sea determinada, designaría «*tout ce que coexiste*, tout ce qui appartient à un même temps» (Pouillaude, 2004, p.11). Para Pouillaude la “contemporaneidad” sobrepasaría la contingencia y apelaría a una «*simultanéité neutre se marquant elle-même d'insuffisance et aspirant à l'unité d'une communauté substantielle*» (Pouillaude, 2004, p.11). Según Pouillaude, la danza, como acontecimiento escénico responde más bien a este tipo de estructura, pues «la danse ne s'est jamais donnée autrement que de présence à présence, dans un espace de simultanéité à soi et aux autres qui est ce que l'on nomme une scène et qui a tous les aspects d'une structure de contemporanéité» (Pouillaude, 2004, p.12).

En lo “contemporáneo” de la danza, subyace una relación cronológica e histórica, un diálogo con sus formas y desarrollos previos, viene de un lugar con el que directa o indirectamente dialoga, de todo lo que se ha nombrado como “moderno” o “posmoderno” a

²⁰⁵ Pouillaude destaca en esta vía de la “exterioridad”, aunque de manera muy diversa, los trabajos de Yves Michaud, Nathalie Heinich y Arthur Danto de quienes sobresale en especial las obras: *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétisme* (Michaud, 2003) o *La crise de l'art contemporain* (Michaud, 1997), *Le triple jeu de l'art contemporain* (Heinich, 1998), *Après la fin de l'art* (Danto, 1996).

pesar de lo que el nombre contradice y no dice de sus múltiples y pluriformes referentes. Pero como señalaba Bernard, “contemporáneo” no puede ser solo la consecución cronológica y la mera respuesta o rechazo de lo que ya se ha dicho y hecho, ni tampoco como dice Pouillaude suponer la “figuración epocal” y unidad de un tiempo de coexistencia. Tampoco puede reducirse a mera coexistencia y simultaneidad, a lo que me es presente sin el valor cualitativo de dicho presente sobre lo que me es concomitante (Frimat y Bernard); ni entender lo contemporáneo necesariamente desde la negatividad, interior o exterior, desde la propia imposibilidad de configuración de su tiempo (Pouillaude); ni por tanto definir lo “contemporáneo” de la danza y la “danza contemporánea” desde su negatividad, todo lo que no es (Cvejić).

Sin embargo, hay otra manera de entender lo “contemporáneo” en danza más allá de la idea de “contemporaneidad” como estructura de temporalidad descrita en los términos de Pouillaude. Lo “contemporáneo” en danza apela no a una figuración epocal unificante, sino a una actitud, a un carácter que solo puede entenderse con relación a su tiempo, como ya apuntaba Frimat con relación a lo que me es concomitante. El *Dictionnaire de la Danse Larousse* afirma «l’expression “danse contemporaine” ne rend compte d’aucune caractérisation stylistique, mais *plus d’une attitude*» (Le Moal, 2008, p.716, original sin cursiva). Aunque este mismo diccionario de la danza, describe esta actitud como «celle d’une danse empruntant les techniques qui alimentent ses pratiques» de corrientes modernas y clásicas sin sentirse atado a ella ni al diálogo con otras disciplinas artísticas (Le Moal, 2008, p.716). Recoge la idea de “actitud” frente a posibles “estilos” definatorios (imposibles de recoger y categorizar en el panorama actual), pero vincula la danza contemporánea a sus cimientos técnicos históricos y a influencias multi- y pluridisciplinarias.

Para pensar lo “contemporáneo” en la danza como actitud, se remite aquí a la idea elaborada por Agamben en la lección inaugural del curso de filosofía del conocimiento en la

facultad de diseño y arte del IUAV²⁰⁶, donde no partió de la pregunta “¿qué es lo contemporáneo?” como Pouillaude, sino de: «¿*qué quiere decir ser contemporáneo?*» (Agamben, 2008, p.7, original sin cursiva).

Tal como recoge Agamben de los apuntes del College de France de Roland Barthes, éste se refiere a Nietzsche diciendo que «el contemporáneo es el intempestivo» (Barthes en Agamben, 2008, p.8). Esto es así, dice Agamben, porque Nietzsche ubica su pretensión de “actualidad”, su “contemporaneidad”, respecto al presente en una desconexión y en un desfasamiento:

quien pertenece verdaderamente a su tiempo, quien es verdaderamente contemporáneo es quien no coincide perfectamente ni se adapta a sus pretensiones y es por eso, en este sentido, inactual; pero también precisamente por esto, y justamente a través de esta desviación y de este anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrarse a su tiempo. (Agamben, 2008, p.8)

Así pues, la contemporaneidad es una relación singular con el propio tiempo, de acercamiento y distanciamiento a la vez, «es aquella relación con el tiempo que lo acepta mediante un desfasamiento y un anacronismo» (Agamben, 2008, p.9). Así pues, «los que coinciden demasiado plenamente con la época, los que encajan en todos los detalles perfectamente, no son contemporáneos porque, precisamente por esto, no consiguen verla, no pueden fijar la mirada» (Agamben, 2008, p.9).

Agamben lleva más allá su reflexión. Contemporáneo es quien tiene la mirada fija en su tiempo, pero no para percibir su luz, sino su oscuridad (entendiendo esta no como ausencia

²⁰⁶ Agamben, Giorgio (2008). *Què vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcàdia. (La traducción del catalán al castellano a cargo de la autora de esta investigación. La traducción del original en italiano al catalán es a cargo de Coral Romà i García.)

o privación de luz, como una “no-visión”, sino como el resultado de la actividad de nuestra retina, como resultado de las “*off-cells*”). Contemporáneo es quien no dejándose cegar por la luz de su tiempo, consigue ver también su «íntima oscuridad», una oscuridad que le concierne y le interpela (Agamben, 2008, p.13). De este modo, afirma Agamben, «captar en la oscuridad del presente esta luz que intenta atraparnos y que no puede hacerlo, esto es lo que quiere decir ser contemporáneos» (Agamben, 2008, p.14).

Los contemporáneos no abundan porque se requiere coraje, dice Agamben. Tener la mirada en la oscuridad de una época es también «percibir en esta oscuridad una luz que, aun viniendo hacia nosotros, se aleja infinitamente» (Agamben, 2008, p.15). El presente no puede atraparse nunca, «nos agarramos exactamente en el lugar de la fractura» (Agamben, 2008, p.15).

Tampoco debe entenderse como lo que tiene lugar en el tiempo cronológico; el encuentro con la contemporaneidad, dice Agamben, sucede, es, en el tiempo cronológico como «algo que lo apresa y que lo transforma» (Agamben, 2008, p.15). «Y esta urgencia es la intempestividad, el anacronismo que nos permite aferrar nuestro tiempo a un “demasiado pronto” que también es un “demasiado tarde”, un “ya” que es a su vez un “todavía no”» (Agamben, 2008, p.15). Y captar simultáneamente de este modo, «en la tiniebla del presente la luz que viaja permanentemente hacia nosotros» aunque ésta no pueda atraparnos nunca (Agamben, 2008, p.15).

Quienes han intentado pensar la contemporaneidad, nos dice Agamben, solo han podido hacerlo «a condición de escindirla en tiempos diversos, de introducir en el tiempo un corte esencial en la homogeneidad» (Agamben, 2008, p.20). Contemporáneo es quien «ha percibido la falla o el punto de ruptura», «también es quien hace de esta fractura el lugar de una cita y de un encuentro entre los tiempos y las generaciones» (Agamben, 2008, p.20). Pues,

no solo es contemporáneo el que, capturando la oscuridad del presente, aferra la luz sin destinación; también lo es quien, dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y de relacionarlo con los otros tiempos, de leer la historia de manera inédita, de “citarla” siguiendo una necesidad que no proviene de ninguna de las maneras de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede dejar de responder. (Agamben, 2008, p.21)

Lo “contemporáneo” en danza responde pues a una relación con su tiempo, no desde la mera simultaneidad, ni como parte de una figuración epocal homogénea, tampoco reduciéndose a una superación de su historia e influencias y técnicas predecesoras con las que todavía inevitablemente dialoga. Lo “contemporáneo” de la danza hace referencia a una actitud, un actitud que se abre frente la fractura y la brecha de su presente, por una inevitable interpelación de su tiempo, que consigue ver la “íntima oscuridad” de su presente, intentando captar la luz huidiza desde las tinieblas, que percibe la falla o el punto de ruptura y que hace de esta fractura a la que se agarra un lugar de encuentro entre los tiempos, para trabajar en definitiva desde su inactualidad.

En un coloquio en el Museo de Arte Moderno de Saint-Étienne en 2008²⁰⁷, a la pregunta qué es la contemporaneidad, Badiou respondió con relación a la contemporaneidad de la filosofía:

il n'y a de philosophie que contemporaine au sens précis où une philosophie c'est ce qui prend la mesure de ce qui se passe précisément en matière d'interruption, de création, de novation. Donc une vraie philosophie est toujours contemporaine des transformations

²⁰⁷ Badiou, Alain (2008). *Esthétique et philosophie. Alain Badiou. Colloque*. Saint-Julien-Molin-Molette (France): Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Metropole.

politiques, des innovations scientifiques, des créations artistiques, des changement des rapports amoureux... (Badiou, 2008, p.57, original sin cursiva).

Y añade: «rien n'est pire que l'idée que la philosophie ne soit que le résultat de l'histoire de la philosophie» (Badiou, 2008, p.57). Pues, si bien debe asumir su propio legado, debe hacerlo desde el reto de su propia contemporaneidad. Y esta "contemporaneidad" debe entenderse, dice Badiou, como externa a la propia filosofía, no como algo interno a ella, es decir, «c'est une contemporanéité à ce que j'appelle des procédures de vérité qui sont des immanences extérieures à la philosophie». Así pues, dice, la filosofía debe ser contemporánea de estos sistemas de procedimiento de verdad exteriores a ella, que en el fondo es, como dice Badiou, «ce que les grandes philosophes ont toujours fait» (Badiou, 2008, p.57).

En este sentido, subyace a lo "contemporáneo" de la filosofía el carácter que describe Agamben y que dice lo "contemporáneo" de la danza. Según ello, "danza contemporánea" es la que dialoga con su tiempo, desde sus luces y sus sombras, explorando nuevas posibilidades de ser, de decirse, de expresarse, las posibilidades (internas y externas) que su propio tiempo le brinda y mediante las cuales la desafía a la vez. Como dice Pellus, «il nous semble en effet que la danse contemporaine se caractérise par le désir d'explorer les possibles du corps, par le désir de répondre peu ou prou à la question de savoir "ce que peut le corps"» (Pellus, 2016, p.37). Y a la cuestión spinozista "¿qué puede un cuerpo?", debemos incluir su relación espacio-temporal del movimiento y la capacidad intelectual y cinética del mismo. La "danza contemporánea" es pues aquella que explora sus potenciales, desde su cuerpo *en* movimiento o desde el *kinetic bodily logos*, sin perder su legado pues esto es en términos absolutos imposible, indagando nuevos retos que a la vez vienen dados no solo desde su propias herramientas y su legado artístico, sino desde la inquietud su contemporaneidad en general.

La danza contemporánea que se describe y se propone pensar aquí lo es en los términos descritos. Y en esta “contemporaneidad” se quiere plantear al mismo tiempo su posible “politicidad”. Es tal vez por esta concepción de contemporaneidad que puede llegar a ser *política*.

Finalmente, y después de este análisis por lo “contemporáneo” y la “contemporaneidad”, ¿porqué como recoge Lepecki con relación a Tino Sehgal, parece que introducir la danza en un proyecto artístico es hoy todavía «*so contemporary!*»? (Lepecki, 2012, p.16) ¿Qué es lo que hace la danza tan “contemporánea” para incluirla en otros proyectos artísticos pretendidamente tan contemporáneos? ¿Dónde reside tal “contemporaneidad”? ¿A qué se debe?

Lepecki considera que una posible respuesta reside en algunas de las cualidades propias de la danza como «ephemerality, corporeality, precariousness, scoring and performativity» (Lepecki, 2012, p.16). Pero reside en el espíritu crítico y especialmente reflexivo de las últimas décadas, a su transdisciplinareidad por traspasar sus propios límites y en su performatividad. Pero ¿cómo entender la “performatividad” de la danza y qué hay de “contemporáneo” en ello?

2.3. Dance Performance. La “performatividad” de la danza

¿A qué nos referimos cuando hablamos de “performatividad” hoy, en general, en las artes escénicas o *performing arts*, y en particular en la danza? ¿Qué hay de performativo en la danza contemporánea y en la contemporaneidad de la danza? ¿Porqué hablar de performatividad en danza y en qué sentido?

En esta última sección, conviene aclarar la idea de lo “performativo” y “performatividad” en su contexto contemporáneo teniendo en cuenta su evolución conceptual y filosófica; analizar su relación con las artes escénicas y en concreto con la danza contemporánea y lo qué hay de

“performativo” en ella; y dilucidar finalmente la diferencia entre “performance”, “performativo” y “performático”, exponiendo el sentido y sus usos en lengua castellana.

2.3.1. La performatividad.

El concepto “*performative*” fue acuñado en filosofía del lenguaje por John L. Austin en el ciclo de conferencias *How to do things with words* en la Universidad de Harvard (1955). El término deriva del verbo inglés “*to perform*”, “*to do*”, en el sentido de “realizar acciones”, del “actuar” o “llevar a cabo una acción”. Según Josette Féral en su artículo “De la performance à la performativité”²⁰⁸, “performance” remite siempre a la acción y al domino general del hacer:

Le faire est un des principes premiers du performatif. Même être, du point de vue de la performance, est lié à un faire ou à un re-faire. La performativité, a fortiori, est elle-même marquée par le principe d’action; elle est reconnaissance de la performance de chaque action, elle est donc reconnaissance du faire qui s’y révèle. (Féral, 2013, p.209).

En un principio, Austin lo acuñó para referirse a lo que llamó “enunciados performativos” [*performative sentences, performative utterances*], enunciados lingüísticos que conllevan una acción, que no solo describen un hecho sino que su propia expresión supone el hecho, y que por tanto son autorreferenciales y en los que deben cumplirse condiciones no-lingüísticas (Austin, 1962 [1955], p.6)²⁰⁹. Austin definía y justificaba así el apelativo de dichos enunciados, «the name is derived, of course, from ‘perform’ the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action -it is not normally thought of as just saying something» (Austin, 1962 [1955], p.6-7). A estos enunciados

²⁰⁸ Féral, Josette (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, 92 (1), 205-218. Recuperado de <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-communications-2013-1-page-205.htm> (última consulta 16/11/2019).

²⁰⁹ Austin, John L. (1962 [1955]). *How to do things with Words*. London: Oxford University Press.

[utterances] opuso, en un inicio, los “enunciados constatativos” [*constative utterances*], aunque más tarde Austin desarrolla el concepto y rompe con esta contraoposición para proponer tres tipos de actos de habla (locutivos, ilocutivos, perlocutivos). Tal como describe Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* y tomando la referencia de Sybille Krämer, Austin lleva esta noción hacia una dinámica «que conduce a la desestabilización de la idea misma de esquema conceptual dicotómico» (Krämer en Fischer-Lichte, 2011, p.50) y, en este sentido, dice Fischer-Lichte, lo performativo señalaría desde un inicio «la *capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas*, e incluso para acabar con ellas» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.50, original sin cursiva).

El concepto evoluciona más allá de la propuesta original de Austin a través de otros autores como John Searle, quien mantiene todavía la discusión bajo parámetros lingüísticos de concordancia y legitimación, o Jacques Derrida quien abre el planteamiento lingüístico a otras consideraciones y a otros campos. Este último, revisa el concepto en “Signature, événement, contexte”, en el congreso internacional de las Sociedades de filosofía de lengua francesa en Montreal en 1971, en un coloquio sobre la comunicación²¹⁰. Derrida trata «la problématique du *performatif*» partiendo de algunos de los presupuestos de Austin (Derrida, 1972, p.382). Entre otros asuntos destaca que el enunciado performativo *conforma en su propia estructura interna el producir o transformar una situación*, «il opère» (Derrida, 1972, p.382). Asimismo, destaca que la acción contenida puede o no ser efectiva como principio inherente del mismo.

Derrida parte de los valores de “convencionalidad”, “corrección” e “integralidad” que Austin define en *Lecture II en How to do things with words* (1955) como condiciones indispensables de éxito para que se de un enunciado performativo. Pero a pesar que en el razonamiento de Austin se reconoce, según Derrida, la posibilidad de lo negativo (en relación

²¹⁰ Derrida, Jacques (1972). Signature, événement, contexte. En Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (pp.365-393). Paris: Les éditions de Minuit.

con el término inglés “*infelicities*”) como posibilidad estructural y del riesgo al fracaso, éste riesgo se entiende, no obstante, como riesgo accidental y exterior. En palabras de Derrida, pese a que se reconozca «la valeur de risque ou d'exposition à l'échec (...) n'est pas interrogé comme prédicat essentiel ou comme *loi*» (Derrida, 1972, p.385).

Según Féral, el “*valor de riesgo*” y el “*fracaso*” deben ser, como plantea Derrida, estructurales y constitutivos de los propios enunciados performativos. De este modo, concluye Féral, Derrida logra sacar la performatividad de su aporía austiniana, «en lui permettant de devenir un véritable outil théorique transférable à d'autres champs que celui de la linguistique» (Féral, 2013, p.211). Ésto permite, dice Féral, llevar enunciados performativos al teatro, pues el enunciado performativo puede ahora emerger en todo tipo de contextos, también imaginarios o ficticios, a diferencia de los de Austin y Searle que debían darse bajo ciertas condiciones reales de enunciación y responder a un contexto de realización que legitimara y permitiera su enunciación. Según Féral, el aporte de Derrida es fundamental para permitir la ampliación de sentido del término mucho más allá de su contexto lingüístico original. Esto permite llevar la “performatividad” a todo proceso artístico y actividad humana. (Féral, 2013, p.211).

Esta expansión del concepto a contextos más amplios que al lingüístico es propagado y defendido por Richard Schechner quien subraya a su vez el aporte derridiano a esta visión:

Austin's performative concerned utterances only. But those who built on Austin's ideas were soon discovering a wide range of “speech acts” and applying theory of performativity to all areas of social life. Derrida's insistence that all human codes and cultural expression are “writing” is a powerful example of this kind of thinking. (Schechner, 2013 [2002], p.168).²¹¹

²¹¹ Schechner, Richard (2013 [2002]). *Performance Studies: An introduction* (3rd ed.). London-New York: Routledge.

Schechner amplia el rango de pensamiento de lo performativo a toda la acción humana en un contexto cultural y aporta al concepto un «broad spectrum approach» que propone considerar también en los estudios y contextos de las artes escénicas o *performing arts* (Schechner, 2004, p.7)²¹². Tal como afirma Schechner «performance -as distinct from any of its subgenres like theatre, dance, music, and performance art- is a broad spectrum of activities including at the very least the *performing arts*, rituals, healing, sports, popular entertainments, and performance in everyday life» (Schechner, 2004, p.7). Schechner considera que los “*performance studies*” desde su espectro más amplio deben ser incluidos en los estudios de *performing arts* y en la comunidad universitaria en general, lo que debe ser añadido, afirma, es «how performance is used in politics, medicine, religion, popular entertainments, and ordinary face-to-face interactions» (Schechner, 2004, p.8). Lo que propone Schechner es pensar “performance” desde su operatividad en un amplio contexto cultural, es decir, «performative thinking must be seen as a means of cultural studies» (Schechner, 2004, p.8). Así pues, concluye Schechner, la mejor alternativa es expandir la visión de lo que es “performance” «to study it not only as art but as a means of understanding historical, social, and cultural processes» (Schechner, 2004, p.9).

Pero como subraya Féral, esta performatividad «toute-puissante, englobante, immanente» mantiene al mismo tiempo un enunciado performativo inestable, ambiguo y no unívoco (Féral, 2013, p.211). Además, afirma Féral, la “performatividad” no puede aspirar a una verdad absoluta, y su originalidad yace precisamente en la pluralidad de sus significaciones. El desplazamiento del vocablo y su operatividad a todas las acciones humanas, incluidas las artes escénicas, conlleva, según Féral, al resurgir de sentidos múltiples. Así, tal como describe,

²¹² Schechner, Richard (2004). Performance Studies. The broad spectrum approach. En Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader* (pp.7-9). London & New York: Routledge.

La performativité y apparaît comme synonyme de fluidité, d'instabilité, *d'ouverture du champ des possibles, se situant entre reconnaissance et ambiguïté des significations*. Elle est donc multisignifiante et plurielle, et va à l'encontre de l'Un pour faire émerger le Pluriel. L'idée récurrente véhiculée par la notion est bien celle d'ambiguïté des flux de sens, d'instabilité, de glissement des formes et des significations. (Féral, 2013, p.212, original sin cursiva).

Esta idea de la performatividad como abertura de posibles, entre reconocimiento y ambigüedad de significaciones, nos remite a uno de los aspectos de la performatividad de Schechner: la performatividad como «restored behaviour» y la idea que todo comportamiento es en realidad un comportamiento restaurado (Schechner, 2013 [2002], p.36). Comprender la performatividad como “comportamiento restaurado” es enfatizar la reiteración de la acción, la repetición, la idea del re-hacer por encima de la idea misma de acción subyacente en el término original de “performance” derivado del verbo “to perform”. Pero «performance in the restored behavior sense means never for the first time, always for the second to nth time: twice-behaved behavior» (Schechner, 2013 [2002], p.36). Podríamos decir que “performance”, comprendida como “comportamiento restaurado”, no se da nunca por “primera vez”, no habría, por decirlo de otra manera, “acto original”. “Performance” indica “reiteramiento comportamental” y lo que esto conlleva en sus múltiples variantes y alteraciones. “Performance” no puede comprenderse desde esta perspectiva como “acto inaugural” y plantea y cuestiona al mismo tiempo la idea de referente original o momento original referencial.

Féral se pregunta cómo puede conciliarse esta noción de performance (artística o cotidiana) como “restored behaviour” en la unicidad de una acción. Más allá de su repetición, cada performance conlleva una presencia (como «liveness») singular y efímera que se inscribe en la

inmediatez presente (Féral, 2013, p.213). Y de este mismo modo, al ser repetición encarnada no puede ser nunca réplica idéntica de la anterior, además de inscribirse cada vez en un contexto social-histórico de producción distinto y variable. Así pues, concluye Féral, esto hace de la repetición a la vez una copia y una acción original. Al inscribirse en contextos siempre diferentes y no saturados *la significación es siempre variable y plural*, no puede ser nunca una, afirma Féral. De este modo, «si l'acte performé est répétition, il n'est cependant ni clone ni imitation. Il se pose chaque fois comme reproduction de lui-même en tant qu'autre. La performance, dans son rapport au même, génère l'autre» (Féral, 2013, p.213, original sin cursiva). (Féral, 2013, p.213).

Asimismo, dice Féral, la idea de repetición mantiene cierta relación con la de desdoblamiento y se podría decir, afirma, que bajo toda performatividad hay una apropiación del sujeto: «Le moi se dédouble, s'approprie et apprend les codes, les transforme, les répète, joue avec, en élargit le sens, entre en conflit ou bien en accord avec eux» (Féral, 2013, p.214). Aunque reconoce que hay siempre un margen por explorar individual «une marge -un fossé, un écart- entre le moi et le code, une zone à explorer qui est individuelle» (Féral, 2013, p.214). Se preserva, el código pero conservando una originalidad, aclara.

El valor iterativo de la performatividad así como la apropiación que supone de un sujeto nos remite a Judith Butler. Esta desplaza la cuestión de la performatividad a la identidad de género. Butler introduce la performatividad en *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988)²¹³ afirmando que «gender is no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather it is an identity tenuously constituted in time -an identity instituted through a stylized repetition of acts» (Butler, 1988, p.519). El cuerpo deviene su género «through a series of acts which are renewed,

²¹³ Butler, Judith (1988). *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531. Recuperado de <https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/pdf/3207893.pdf?refreqid=excelsior%3Ada1dfac31cf868e0a8d531123d26e8f9> (última consulta 16/11/2019).

revised, and consolidated through time» (Butler, 1988, p.523). Estos actos repetitivos (pero no idénticos y sin referente original) pueden entenderse como «*performative acts*» (Butler, 1988, p.521, original sin cursiva) pues, tal como afirma Butler, el género concebido como “acto” (como acto corporal) es a la vez intencional y performativo, donde lo performativo contiene un doble sentido “dramático” y “no-referencial” (Butler, 1988, p.522). Por “*dramatic*” dice Butler, «I mean only that the body is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. (...) one does one’s body» (Butler, 1988, p.521). Y en este mismo sentido los “actos performativos” *no pueden ser referenciales* pues no expresan una identidad preconcebida sino que *más bien la generan*. Butler aplica lo performativo a los actos corporales mismos, alejándose así más de la performatividad lingüística de Austin y de la reducción de lo “performativo” a los “actos lingüísticos”. La performatividad se da a través de una corporalización, de un «*embodiment*» (Butler, 1988, p.521, original sin cursiva), es como observa Butler en Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty, «an active process of embodying certain cultural and historical possibilities» (Butler, 1988, p.521). La performatividad de Butler expresa la capacidad de transformación operativa en los actos performativos, su reiteración como novedad (no son nunca actos repetidos idénticos entre sí), sin referente original (como en el “*restored behaviour*” de Schechner, no hay acto inaugural), su corporalidad y la apropiación del sujeto con relación a su contexto social.

Butler se inspira en los estudios de drama social ritual del antropólogo Victor Turner y afirma que «social action requires a performance which is *repeated*» y esta repetición es a su vez «a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established» (Butler, 1988, p.526). Así pues, este proceso de repetición supone al mismo tiempo una performance, una puesta en escena, y una vivencia actualizada, un *re-enactment* y un *re-experiencing*.

En este sentido, según Fischer-Lichte, hay un símil de lo performativo entre Austin y Butler, «ambos consideran la realización de los actos performativos como una performance o realización escénica ritualizada y pública» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.58). Se evidencia así en ambos autores, según Fischer-Lichte, la relación existente entre “performatividad” y “performance” (realización escénica), derivaciones ambas del verbo “to perform”. De este modo, como “performance” y “performative” son derivaciones de “to perform” «parece obvio que la performatividad conduce a la realización escénica [performance]²¹⁴» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.58) y que ésta, la performance, «es la esencia de lo performativo» aunque ni Butler ni Austin usen el término realización escénica o “performance” en ningún momento (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.59).

Féral también establece una relación entre “performatividad” y “performance” y destaca cómo la idea de «*montrer le faire*» (en relación con la idea de «*showing doing*» de Schechner) podría hallarse en todas las acciones, pero que sin embargo, reconoce Féral, es más propio de las acciones escénicas que de las acciones de lo cotidiano (Féral, 2013, p.215). Féral concluye en su artículo, como puede concluirse aquí también, que «la performativité y a retrouvé sa parenté avec la performance» (Féral, 2013, p.215).

²¹⁴ La idea de lo performativo se basa según Fischer-Lichte en cierta comprensión de *Aufführung* que en la versión inglesa se traduce por *performance* y en la castellana se traduce por *realización escénica*. Según los traductores de la edición castellana en circunstancias normales se traduciría por “representación” como la de una representación teatral u operística, pero se omite en este caso debido a la carga teórica del vocablo en castellano (carga de la que está libre el término alemán) y a su polisemia que se hace incompatible con el sentido y los supuestos teóricos de Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo*. Pues si la autora parte de *Aufführung*, añaden, es porque «no está al servicio de la expresión o de la exposición de ningún contenido dado previamente -en general, un texto dramático-», siendo “representación” entonces inadecuado; y porque «lo que en ella se produce es autorreferencial y constitutivo de realidad», además de ser el resultado de la intervención tanto de actores como espectadores. Por todo ello «es justamente performativo». Pero mientras *Aufführung* y *aufführen* se corresponden bastante respectivamente con *performance* y *to perform*, no se da esta analogía en lengua castellana. Así pues, “realización escénica”, a pesar de no ser un término común en lengua castellana como sí lo es el *Aufführung* en alemán, conserva según los traductores mejor que “representación” las nociones de actividad y transitividad. (nota del traductor en Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.37-38). [Traducción del alemán al castellano a cargo de Diana González Martín & David Martínez Perucha]. Referencia de la edición inglesa: Fischer-Lichte, Erika (2008 [2004]). *The transformative Power of Performance. A new aesthetics*. London & New York: Routledge.

Pero ¿cómo se materializa la “performatividad” en la “performance” (puesta en escena) de las “*performing arts*” (artes escénicas) y la “*dance performance*” (puesta en escena de la danza)? ¿Cuál es el concepto de performatividad que nos es legado desde de Austin y que está operativo hoy en este contexto artístico?

Desde Austin, lo “performativo” y la “performatividad” ha ido ampliando sus márgenes de sentido a la vez que sus contextos de uso, pasando por autores como Derrida, Schechner o Butler. Nos remite al verbo inglés “*to perform*” tal como referenciaba Austin, y a la acción, pero entendida siempre como su re-hacer, como la novedad intrínseca que conlleva toda repetición y sin tener nunca a un referente original. Predomina la idea de transformación, tal como analizaba Derrida en relación con los “enunciados performativos” de Austin, y esa transformación comporta su propia negatividad, la exposición y el riesgo al fracaso. La performatividad y lo performativo se entienden como un devenir agente, expuesto en su propia creación o transformación y expuesto a su propio fracaso. La performatividad no es el hacer acorde un referente, no es el replicar, sino el hacer mismo como transformación ya de cualquier referente; es la referencia de lo mismo al tiempo que se genera lo otro. Por ello no puede aspirar a verdad absoluta como dice Féral, y deviene sinónimo de abertura de posibles, flujo de sentidos, de pluralidad y ambigüedad de significaciones. Con Butler se encarna en cuerpo y sujeto; el sujeto como cuerpo *embodies* su contexto histórico y cultural, hay un *reenactement* y un *reexperiencing* de los sentidos socialmente establecidos pero también “performa” el cambio, la posibilidad, a través de la singularización del gesto presente. El cuerpo deviene su género a través de actos performativos. El cuerpo, como una continua e incesante materialización de posibilidades deviene a través de actos performativos que no pueden ser referenciales pues no expresan una identidad, sino que la generan. La performatividad no es expresión, pues no presupone una identidad ni un “expresable”; la performatividad es el despliegue del ser mismo hallándose en la novedad, haciéndose, materializando también su

inscripción social pero en su transformación al mismo tiempo. La performatividad se entiende, desde su propio despliegue agente, como puro acontecer.

Este es el legado de la performatividad del se parte aquí para plantear la idea de “performance” actual en un contexto artístico escénico o performático²¹⁵, es decir, en el contexto de las artes escénicas y para plantear la performatividad operativa en las “performances” artísticas.

2.3.2. Performance.²¹⁶

Antes de exponer la “performatividad” en la danza y la “*dance performance*” hoy, es preciso aclarar la idea misma de “performance” para plantear la danza como “*dance performance*”, es decir, como performativa y performática al mismo tiempo.

El uso de “performance” es hoy frecuente en múltiples contextos y con múltiples sentidos. Como apunta Diana Taylor en la introducción de *Estudios avanzados de performance* (2011), desde los últimos cuarenta años ha habido una proliferación importante de su uso y una expresión de ello son los 550 millones de resultados en inglés y en español que aparecen en su búsqueda en Google (p.7). Podemos entender “performance” desde la lengua inglesa desde sus

²¹⁵ En la introducción del compendio de *Estudios avanzados de performance* (2011) Diana Taylor propone usar el término “performático” en español para referirnos a los aspectos no discursivos de una performance. Así justifica y describe su uso: «A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para recuperar el uso del término *performativo* dentro del terreno no discursivo de performance (es decir, para referir a acciones más que a efectos de discurso), deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. De este modo, para referir a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso diríamos que se trató de algo performático y no performativo» (Taylor, 2011, p.24).

Conforme con la propuesta de Taylor, se usa aquí la forma adjetivada “performático” para aludir a aspectos no discursivos de una performance, mientras que se usa “performativo” para subrayar su “performatividad” en el sentido expuesto. Es decir, mientras que con “performativo” se aludirá a la idea de performatividad expuesta, con “performático” se aludirá solamente a la puesta en escena, a la performance.

A partir de esta aclaración y justificación de uso, no se entrecomillará ni se pondrá en cursiva el término “performance”, “performativo”, “performatividad” ni “performático” a menos que se haga refiera explícita a la palabra misma.

Taylor, Diana (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Diana Taylor & Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp.7-30). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

²¹⁶ “Performance” sin cursiva hace referencia en este caso a la performance como arte (aceptado por la Real Academia de la Lengua). Su cursiva se debe a lo que conlleva el término inglés en otros contextos o para resaltar el concepto.

usos más comunes como el acto de hacer algo, «the act of doing something» Cambridge, 2019)²¹⁷, así como para denominar la puesta en escena de *performing arts*, o para referenciar un tipo de arte en vivo vinculado a los *happening*, *live art*, etc. Esta última acepción es tal vez la más común en contextos lingüísticos no ingleses.

El *Dictionnaire de la danse Larousse* define “performance” como «forme d’intervention artistique qui apparaît dans les années 1960» entre las artes plásticas y en la misma época que los *happening* (Le Moal, 2008, p.774). Pero en la tentativa por definir en qué consiste esta forma artística particular de evento, se evidencia la pluralidad y ambigüedad del mismo. Según este mismo diccionario, «la performance met en jeu l’artiste lui-même qui, accompagné ou non d’accessoires, évolue en public ou seul (...) dans un acte éphémère, expérimental, unique» (Le Moal, 2008, p.774, original sin cursiva). Al mismo tiempo destaca la «logique de *présentation* plus que de *représentation* où l’artiste met l’accent sur le *processus* créatif plutôt que sur l’œuvre finie» (Le Moal, 2008, p.774, original sin cursiva). El “artista” o “performer” interroga su lugar en la sociedad a través de su cuerpo, de «l’enjeu corporel», incluyendo a veces la verbalización (Le Moal, 2008, p.774, original sin cursiva).

Según Le Moal, la puesta en escena extrema del cuerpo excluye de entrada a la danza, aunque una aproximación más transdisciplinar ofrece intercambios entre los artistas plásticos y otros campos artísticos, incluido la danza. En estos intercambios donde la danza interactúa, dice Le Moal, el cuerpo deviene «*expérimentation totale, directe, in vivo*» (Le Moal, 2008, p.776). Según esta misma fuente, en los años 90 algunos coreógrafos de danza se apropian de las características del arte de la performance para cuestionar y poner en riesgo al cuerpo, y queriendo interrogar las convenciones y tabúes sociales pretenden provocar reacciones de desagrado y rechazo en el público; o juegan con lo ridículo y lo grotesco para sobreexponer la

²¹⁷ Performance (2019). Cambridge Dictionary. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/performance> (última consulta 18/12/2019)

interioridad e incluso la intimidad del sujeto que baila. También puede usarse el recurso de implicar al espectador en la acción, pudiendo el *performer* aprovechar la reacción que el acto performativo del momento suscita en el espectador/ asistente e integrarlo al instante. Según Le Moal, «l'artiste performer-danseur du XXI^e siècle invente, seul ou en collectif, les nouveaux visages d'un genre protéiforme, ouvrant, au-delà du champ historique de la performance, sur une *dimension "performative"* de l'acte de danser» (Le Moal, 2008, p.774, original sin cursiva)

Tomando en consideración estas definiciones y descripciones, ¿qué hay de performativo en la performance y qué hay de performance en las otras artes escénicas o "*performing arts*", y en particular en la danza? ¿En qué consiste la "performatividad" de la danza? Y ¿qué sentido tiene hablar de "performance" en un contexto dancístico hoy?

2.3.3. La performatividad de la performance en las performing arts.

En el término "performance" está inscrita la idea misma de performatividad, deriva del mismo verbo "to perform" y se designa así el arte relativo a la acción. Pero ¿qué relación mantiene la performance (como arte y como idea) con la performatividad tal como se ha expuesto aquí hasta el momento?

El concepto "performance" está hoy influido por la idea de performatividad sobre todo en las prácticas y discursos de artes escénicas. Como dice Taylor, hoy «performance (...) implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo» (Taylor, 2011, p.28). Y, recurriendo a las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, «performance es una "esponja mutante" que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo» (Prieto-Stambaugh en Taylor, 2011, p.28). Performance como "arte" se desdibuja en su amplitud y en esa amplitud desdibuja los

limites, afecta e influye a las otras artes en vivo, a las “*performing arts*”, “artes escénicas” o “*arts de la scène*” contemporáneas.

Esta amplitud de rango e indeterminación conceptual de la performance y de lo performativo y de su vínculo requiere de otra aproximación de análisis y reflexión.

Partiendo de la propuesta de Fisher-Lichte, podríamos hablar de la necesidad de una “estética de lo performativo” con relación a las *performing arts*. Según expone en *Éstetica de lo performativo*, a principios de los años 60 se produjo de forma general en las artes occidentales un «giro performativo» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.37, original sin cursiva) que podría dar nombre a la difuminación entre los lindares artísticos que ya observan, describen y discuten artistas, críticos y filósofos según Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.45). Este “giro performativo” radica en «la transformación de la obra de arte en acontecimiento y de las acciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y sígnico» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.46). Esto condujo a su vez «a la creación de un nuevo género artístico: el llamado arte de acción y de la performance» (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.37). Desde entonces, dice Fischer-Lichte, las fronteras entre artes son menos definidas y se enfatiza la idea de “acontecimiento” en lugar de creación de “obra de arte”. Estos acontecimientos tienen lugar de manera reiterada en forma de “realización escénica” o “performance”²¹⁸ dice Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.37). Por eso, afirma, debe añadirse una teoría estética de lo performance a las ya existentes teorías de lo performativo (Fischer-Lichte, 2017 [2004], p.59).

²¹⁸ Como se ha hecho constar anteriormente a pie de página, en la edición original en alemán Fischer-Lichte se remite al término *Aufführung* que en la traducción castellana se traduce por “realización escénica” y en la inglesa por “performance”. Se hace constar en esta ocasión la propuesta de los traductores de la edición castellana “realización escénica” para establecer la relación con la versión inglesa “performance” en el contexto del giro performativo propuesto por Fischer-Lichte, y para distinguir el sentido de “performance” como realización escénica del de “performance” como el arte de acción anteriormente descrito. No obstante, cuando no sea necesario esta desambiguación de “performance” (como realización escénica o puesta en escena, y arte de acción nacido en los años 60) en el resto de esta disertación se usará el anglicismo “performance” (en lugar de “realización escénica”) para enfatizar la performatividad inherente del propio término.

El uso recurrente de la performance (realización escénica) como síntoma performativo es visible en las diferentes artes a partir de los años 60, como recoge y describe Fishcer-Lichte, y se resume a continuación para ilustrar este giro y esta influencia. En las artes visuales, con el *action painting* y el *body art*, donde el público participa, con artistas como Joseph Beuys, Wolf Vostell, el grupo Fluxus o artistas del accionismo vienés. En la música, llega en los años 50 con *Events* y *Pieces* de John Cage donde las propias acciones y sonidos de los oyentes dan lugar al acontecimiento sonoro, así como crece la importancia de la realización escénica en los conciertos dando lugar a la creación de conceptos como “música escénica” o “música visual”. En la literatura, el impulso performativo se observa en la llamada “novela laberíntica”, o en la proliferación de recitales literarios y la importancia que en estos se da la puesta en escena como el acto *Homer lesen* (1986) la lectura de 180000 versos de la *Iliada* de Homero durante veintidós horas, donde los asistentes podían seguir el texto físico o escucharlo a través de los diferentes timbres de voz de los actores que se iban turnando la lectura. Finalmente, el teatro en los años 60 que consiste sobre todo en la redefinición de la relación actor-espectador y en cuestionar la idea de representación de un mundo ficticio. Según Fischer-Licthe, el teatro se constituye como posibilidad para que suceda algo entre actor y espectador, siendo este “entre” lo más relevante. De este modo, los actores encuentran nuevas maneras de dirigirse al público (corporales o con expresiones directas a veces incluso insultantes) y el público puede a su vez reaccionar de diversas maneras (ya sea aplaudiendo, poniéndose de pie, hablando y comentando la escena, subiendo al escenario, encarándose a los actores o abandonando la sala). (Fishcer-Lichte, 2017 [2004], p.38-42).

Como subraya Féral, la escritura escénica no es concebida ya de manera jerárquica y ordenada, «elle est déconstruite et chaotique en apparence; elle introduit l'événement, joue avec le risque» y tomando a expresión de Derrida en *Marges de la philosophie* «elle prône bien

la “dissémination *échappant à l’horizon de l’unité du sens*”» (Féral, 2013, p.212, original sin cursiva).

Vemos en los ejemplos de Fischer-Lichte el vínculo de lo performativo con la performance y su afección en las artes en general. Pero llevando la “estética de lo performativo” de Fishcer-Lichte a las artes escénicas (inclusive la danza) y la performatividad escénica de Féral ¿qué es lo que nos haría llamar a un espectáculo o performance “performativo”? Según Féral, podríamos considerar como «performativos» (*performatifs*) los espectáculos o performances:

où l’action, loin d’être stabilisée autour d’un sens explicite, d’une forme fixe, ne cesse de bouger, où les processus de création sont apparents, où le sens glisse, où les significations se télescopent. (...). Nous sommes dans des modes de création où la fixité des formes, tout comme celle d’un sens privilégié, n’a plus cours (Féral, 2013, p.215).

2.3.4. *Dance performance*. La performatividad en danza.

Asumiendo la relación entre esta noción de performatividad y el amplio alcance de la performance artística y las *performing arts*; y considerando el “giro performativo” y la estética de lo performativo de Fischer-Lichte ¿dónde queda la danza? En definitiva, ¿cuándo y cómo puede observarse el “giro performativo” del que habla Fischer-Lichte en la danza?

El giro performativo que describe Fisher-Lichte es visible y patente en la danza también. Agnès Izrine en *La Danse dans tous ses états*²¹⁹ lo describe como una «vague performative» que se evidencia sobre todo en el último decenio del siglo XX (Izrine, 2002, p.151). Izrine resume algunas de las caracterizaciones de esta “ola performativa” [*vague performative*]: se dan afinidades con la ideología y la estética de la danza posmoderna y se redescubren algunas

²¹⁹ Izrine, Agnès (2002). *La Danse dans tous ses états*. Paris: L’Arche Éditeur.

de las experiencias de la Judson Church neoyorquina; hay una experimentación de lo cotidiano, refutando estereotipos de los cuerpos de danza tradicionales; las obras están más en el orden de la investigación que en el de la representación; resurge más un carácter íntimo; y hay una tendencia general a rechazar la noción de “espectáculo” y “espectáculo de danza” [*spectacle de danse*] (Izrine, 2002, p.151). En posiciones más extremas, dice, se cuestiona coreográficamente la noción de «*primat du mouvement*» para centrarse en «*faits corporels*» (Izrine, 2002, p.152); no se centran en estilos concretos sino en explorar prácticas transversales diversas; muchas veces manifiestan un gusto a la provocación; los intérpretes no hacen demostraciones de una gran técnica o nivel físico aunque sean grandes bailarines; y hay un carácter personal acorde a sus itinerarios y preocupaciones particulares (Izrine, 2002, p.152).

Izrine lo analiza en el contexto de la danza francesa y distingue esta corriente performativa de una tradicional, destacando en la primera dos grupos diferenciados: «*les conceptuels*» (Izrine, 2002, p.153) y «*les drôlatiques*» (Izrine, 2002, p.156). Según Izrine, los conceptuales intelectualizan los propósitos coreográficos y se acercan a las artes plásticas y a los *performers* de los años 1970 como se ve, según Izrine, en Boris Charmatz, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Myriam Gourfink, Alain Buffard; y en la misma corriente pero más próximos a las artes plásticas en Emmanuelle Huynh y Christian Rizzo; o menos representativos en Rachid Ouramdane, Loïc Touzé, Nathalie Collantès, Alain Michard o Sylvain Prunenc. El segundo grupo, «*d’un quotidien drôlatique et exacerbé*», lleva al extremo la cotidianidad hasta hacerla aparecer desde su vacuidad e incluye en este grupo trabajos como los de Jacques Tati, Marco Berettini, Nasser Martin-Gousset, Brigitte Seth y Roser Montllo-Guberna, Laure Bonicel, Claudia Triozzi (Izrine, 2002, p. 152).

También Pellus advierte de esta influencia performativa y más “impura” de la danza a partir del último decenio del siglo XX en Francia:

dans la logique des Romantiques en lutte contre l'art académique de leur temps, l'autonomisation de la danse contemporaine française par rapport au ballet passe par l'expérimentation de l'impureté: hybridation de la danse avec le théâtre dans les années 1980; "courant performatif" dans les années 1990. (Pellus, 2016, p.36).

Pero esta influencia o corriente performativa, a pesar de su especial incidencia en Francia, es extensible y claramente manifiesta también en gran parte de la danza europea occidental de finales del siglo XX y del siglo XXI y podríamos decir que es incluso una tendencia generalizada de la danza contemporánea hoy. ¿Cómo y porqué aparece esta "oleada" o "corriente" performativa en la danza francesa y europea?

Pouillaude, que también constata esta tendencia en la danza francesa que podemos hacer extensible aquí a la europea, analiza la mutación que dice iniciarse a partir de mediados del siglo XX y que Izrine y Pellus describen como "oleada" y "corriente" en los años 90. Se da ciertamente en la danza, según Pouillaude, un «travail réflexif de la performance» y que analiza junto a la idea de "contemporaneidad" [*contemporanéité*] en "Scène et contemporanéité" (2004). Su análisis toma en relación una serie de hechos contextuales, que a pesar de su planteamiento histórico-social francés puede plantearse más ampliamente en un contexto europeo²²⁰. (Pouillaude, 2004, p.16).

Según Pouillaude, esta "performatividad" va asociada a la idea de "contemporaneidad" en danza. Y esta mutación hacia la "performatividad" de la danza y su vínculo asociado a la contemporaneidad pueden observarse en cinco aspectos principales que resume de la siguiente manera.

²²⁰ Sin entrar en detalles sobre la evolución de la danza "performativa" en los diferentes países europeos o internacionalmente en general, creo que a través del análisis de Pouillaude pueden hallarse símiles con la evolución performativa de la danza contemporánea en otros lugares, como con la danza contemporánea en España y en particular en Catalunya.

El primer aspecto performativo en la “contemporaneidad” de la danza parte de la disolución de compañías fijas y estables a favor de un *trabajo colaborativo por proyectos temporales y locales*. En palabras de Pouillaude: «des coalitions temporaires et locales, réunissant autour d’un projet défini des individus menant de façon autonome leur propre carrière artistique» (Pouillaude, 2004, p.16). De este modo, se ven afectados los trabajos de repertorio, pues el carácter temporal de los proyectos no permite su subsistencia. Las nuevas condiciones de producción influyen directamente en los resultados artístico-dancísticos y en el tipo de “espectáculos” que se trabajan y se presentan. Esta mutación en el trabajo coreográfico y en la noción de “obra”, Pouillaude la interpreta como la toma de consciencia del carácter *local y temporal* de la performance (Pouillaude, 2004, p.17).

El segundo aspecto performativo apunta a que el proceso de producción y difusión pasan a ser simultáneos y constitutivos de la obra misma. Es decir, en lugar de darse primero el proceso de financiación para que se cree la obra (producción), y después se compre un trabajo para ser presentado públicamente (difusión), parece exigirse al mismo tiempo que se financia, el motivo y lugar de difusión (y podríamos añadir que a veces hasta por el mismo agente). El proyecto pasa a contener desde su financiación su propio *contexto* de difusión. Esto afecta al propio resultado artístico que ya no aspira en palabras de Pouillaude a la idea de «l’œuvre tout-terrain» que pueda ser presentada en cualquier contexto, momento y lugar. La concepción y creación artística de un trabajo se ajusta y desarrolla desde el inicio al contexto en el que será presentado (difundido) (Pouillaude, 2004, p.17). Puede verse en esta idea de “obra” o trabajo concebido y presentado conforme a un contexto particular, la singularidad del evento y el *contexto singular* propios de lo performativo.

En tercer lugar, se da la mutación del concepto de “escritura” como composición. Tratan de dejarse todos los elementos fijados para su reproducción mecánica, dice Pouillaude, para permitir «l’ouverture de l’écriture», es decir, que se generen dispositivos abiertos que permitan

la reexperimentación y que cierta improvisación se da en cada momento de su actualización (Pouillaude, 2004, p.18). Vemos en esta idea, la “obra” de danza dada a su pura *eventualidad* (performativa), «l’œuvre ne fait là encore que s’aligner sur la nécessaire événementialité de sa donation» (Pouillaude, 2004, p.18).

El cuarto hecho que supone una mutación de la danza hacia su contemporaneidad performativa gira alrededor del cuestionamiento identitario como medio. La danza cuestiona su propia identidad recurriendo artísticamente, como describe Pouillaude, al gesto más banal, ausente o incluso inmóvil. Según él, puede establecerse una analogía con el cuestionamiento identitario que fue planteado por la danza americana posmoderna de los años 60 y 70 y que se preguntó «Qu’est-ce que la danse?» operando eidéticamente bajo esta cuestión: «Jusqu’où peut-on aller sans cesser de produire danse?» (Pouillaude, 2004, p.18). La mutación “performativa” (contemporánea) posterior se produce, según Pouillaude, al plantear la pregunta alrededor de la performance como medio y no de la danza. De modo que la pregunta subyacente a “¿qué es la danza?” es formulada como: «Jusqu’où y a-t-il événement lorsque je fais quelque chose -ou pas- devant quelqu’un qui ne fait rien?» (Pouillaude, 2004, p.18). Y, de este modo, sugiere Pouillaude, la danza se cuestiona como medio a partir del *cuestionamiento de la performance como medio*.

Finalmente, en quinto y último lugar, puede observarse el resquebrajamiento de lo que llama la «opacification réflexive du médium “spectacle”» (Pouillaude, 2004, p.18). Según Pouillaude, se han hecho obras memorables sin que su “donación” se tematice, exhibiciones coreográficas autónomas e indiferentes al hecho mismo de darse. Sin embargo, habría hoy (2004) como “axioma contemporáneo” «une nécessaire auto-réflexivité de la performance», de la performance como “puesta en escena” o del darse mismo de esta “puesta en escena”. Según Pouillaude, el “espectáculo” no puede librarse de su duplicidad esencial más que tematizando su propia operación y deviniendo así su propio objeto. De este modo, «*la donation*

spectaculaire devient à elle-même son propre objet» (Pouillaude, 2004, p.19, original sin cursiva). La importancia de la puesta en escena, del “darse” de la obra toma no solo especial interés en la contemporaneidad de la danza sino que para Pouillaude es una evidencia esencial de su performatividad. Dicho de otro modo, estaríamos frente a una “danza performativa” que plantea la danza como performance, que plantea su darse escénico performáticamente.

Podríamos concluir, tomando en consideración los elementos que sintetiza Pouillaude, que hay en la contemporaneidad de la danza «un travail *réflexif* de la performance» (Pouillaude, 2004, p.19). Pero esta mutación a una danza más “performática” y “performativa” es según Pouillaude contemporánea en un sentido “extra-” o “para-histórico” (Pouillaude, 2004, p.20). La performatividad de la danza no puede restringirse como estilo ni delimitarse a un momento histórico. De acuerdo con Céline Roux en *Danse(s) performative(s)*²²¹ tal vez se trata y hace más sentido pensar la performance y la “performatividad” de la danza como una *actitud*. De hecho, afirma Roux, la misma “performance artística” no debe ser concebida como un género enmarcado y definido formalmente sino «comme une “attitude”» (Roux, 2007, Fondement 1.1 p.30)²²². Y si entendemos la performatividad en la performance como actitud y como describe Roux «le lieu de tous les possibles» (Roux, 2007, Fondement 1.1 p.27), podríamos decir que la «attitude performative» que nos presenta Roux debe ser concebida como aquella que *se abre a todos los posibles* (Roux, 2007, Fondement 1.1 p.28).

Roux analiza esta “actitud performativa” en la danza francesa del decenio 1993-2003 y constata en su análisis que ésta es plural y polimorfa, y como como señala también Pouillaude, se concretiza «dans un paysage chorégraphique en mutation» (Roux, 2007, Fondement 2.1 p.55). A diferencia de Izrine, que parece describir la “performatividad” de la danza francesa a

²²¹ Roux, Céline (2007). *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris: L’Harmattan. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

²²² Esta edición electrónica de Kindle ofrece una paginación que se incluye en la referencia de la cita. Pero para facilitar la búsqueda de la referencia y por posibles diferencias con otras ediciones electrónicas o en papel, se añade también la referencia del capítulo.

través de lo que observa en los trabajos coreográficos durante un período determinado e incluso los categoriza en dos grupos principales, Roux parece centrarse en los aspectos de una actitud, de la “actitud performativa”. Entre algunos de ellos destaca la relación dialógica entre artista y espectador que también observa Fischer-Lichte en su idea de “giro performativo” en el teatro. La *relación* “artista”-“espectador” se plantea junto al sentido performático de la danza, su idea de eventualidad y “donación performativa” en su puesta en escena social. Como describe Roux, «l’acte performatif tend à proposer une invitation à produire un “être au monde”, dans un rapport dialogique entre artiste et spectateur, entre individus appartenant au même *socius*» (Roux, 2007, Introduction p.10). También destaca, como Pouillade, una colaboración y experimentación activa entre artistas (Roux, 2007, Fondement 1.1 p.13). E incluso la plantea como actitud crítica, como «une mise en pratique critique qui vise à percevoir autrement l’objet-art» (Roux, 2007, Fondement 1.1 p.23). A pesar de la evolución de modalidades de “actitud performativa” en diferentes generaciones de artistas, nota Roux, hay un elemento siempre presente, una actitud crítica que cuestiona su presente y su pasado, «cette attitude “décadrée” de l’artiste performeur qui questionne et critique ce qui l’entoure, remettant inlassablement en question l’acquis d’hier» (Roux, 2007, Fondement 1.1 p.30). De este modo, Roux asocia la actitud performativa a un actitud que cuestiona lo que le viene dado, que indaga nuevos modos de proceder, de hacer, de ver, de pensar y retar al pensamiento. Hay en la actitud performativa que nos presenta Roux, la herencia de la semilla política de la performance. Y podemos ver en esta descripción su potencial *politicidad* (ontológica). También resulta importante la “efemeridad” y “eventualidad” de lo performativo y lo que se deriva de esto en danza.

Lepecki en su introducción a *Dance* “Dance as a practice of contemporaneity” (2012) considera la performatividad y su efemeridad [*ephemerality*] como parte misma de la danza (Lepecki, 2012, p.16). La relación de lo efímero con la performatividad se hace en especial

manifiesta en danza «because dance *does* what it sets itself up to do, because it always establishes a contract, or promise, between choreographic planning and its actualization in movement, it inevitably reveals an essential *performativity* at the core of its aesthetic project» (Lepecki, 2012, p.16). Lepecki ve en la actualización misma del movimiento “danzado” su propia performatividad, su propio potencial performativo. Y describe así este vínculo entre la danza y la performatividad, principalmente a partir de la idea de “efimeridad” y “no-referencialidad”:

This link between dance and performativity demonstrates a non-metaphoric implementation, or actualization, of that which preconditions dance: endless citationality of an always singular yet always dispersed (or semi-absent) source, which nevertheless insists on making a dance return: again and again, despite (or rather because of) its ephemerality. (Lepecki, 2012, p.16).

Al igual que Pouillaude, Lepecki asocia esta performatividad como “efimeridad” a su propia contemporaneidad que al mismo tiempo denota su potencial político: «This insistence on returning with a difference, this ethics of persisting while facing the demands of absence, constitutes dance’s particular affective-political force within the broader field of contemporary art» (Lepecki, 2012, p.16).

Lo efímero como elemento constitutivo de la performance (y podríamos incluso decir de la performatividad de la performance) es recurrente y una de las principales referentes de esta idea es Peggy Phelan. Phelan presupone como elemento distintivo y característico de la performance como arte eventual su desvanecimiento desde su inmediatez presente, «performance’s only life is in the present» (Phelan, 1996 [1993], p.146). Asimismo, en un sentido ontológico estricto, como arte, no puede reproducirse, es irreproducible

[*nonreproductive*] (Phelan, 1996 [1993], p.148). Y de este modo, dice Phelan, «performance's being, (...), becomes itself through disappearance» (Phelan, 1996 [1993], p.146). Esta caracterización de la performance como arte es un rasgo fundamental de su sentido y naturaleza, hasta el punto que, como ya se ha dicho, Phelan centra su “sentido ontológico” y lo que llama «ontology of performance» en este rasgo (Phelan, 1996 [1993], p.146).

Cvejić, considera que la visión de performance de Phelan ha influido profundamente en los discursos y estudios sobre danza, estableciendo una relación con perspectivas lacanianas y derridianas «on presence, writing, subjectivity, gaze, history, etc.» (Cvejić, 2013, p.16). Según Cvejić, a partir de esta discursividad, lo efímero del movimiento en danza evidencia la influencia “performática” y “performativa” en ésta: «the ephemerality of movement in dance, also described as the body's self-erasure in the “fading forms” of movement, serves as the evidence of the fundamental condition of performance» (Cvejić, 2013, p.16). Esta influencia discursiva de la evanescencia de la performance y del movimiento en danza y de la presencia/ausencia del cuerpo, invoca a la idea de presencia. Según Cvejić, la evanescencia de Phelan en danza, que ésta parece relacionar metafóricamente en “Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing”²²³, ha resucitado «metaphysics of presence in dance theory» (Cvejić, 2013, p.16).²²⁴

²²³ Cvejić refiere a la cita de Phelan: «History writing and choreography reflect and reproduce bodies whose names we long to learn to read and write. Our wager is if we can recall and revive these fading forms, our own may be recalled by others who will need us to protect themselves from fading. *This repetitious dance assures our continual presence: We are the characters who are always there disappearing*» (Phelan en Cvejić, 2013, p.16, original sin cursiva). La cita refiere a: Phelan, Peggy (2004). *Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing*. En Susan Leigh Foster (ed.), *Choreographing History* (pp.200-210). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

²²⁴ Cvejić parte de la noción de la danza como movimiento efímero y evanescente, para cuestionar la relación de la danza como movimiento vs la coreografía. Ya en el tratado de Georges Noverre *Lettres sur la danse et sur les ballets*, dice Cvejić, «dancing is defended against choreography by its resistance to vision and inscription» (Cvejić, 2013, p.16) afirmándose la danza como «never fully translatable motion, always in excess of choreography (as its writing)» (Cvejić, 2013, p.16). Según Cvejić, los académicos de la danza de la pasada década han examinado el movimiento como «bodily presence» a partir de nociones como «disappearance, loss, lack, and absence» (Cvejić, 2013, p.16). Pero según ésta, la ausencia y la invisibilidad de una presencia que se desvanece refuerzan una visión del movimiento como esencia de la danza aunque en un sentido inestable de lo efímero (a menudo acompañado de lo inefable). Al plantear el movimiento desde un cuerpo presente/ausente que excede toda coreografía, parece que se opone la danza a la coreografía. Cvejić considera que se opone de este modo el sentido coreográfico en el *making* (proceso creativo) con el sentido coreográfico en el *performing* (en la

La “efimeridad” y “eventualidad” son rasgos relevantes en los discursos sobre la performance y su performatividad. Pero resulta ante todo remarcable la importancia de lo presente y de la *presencia* y en cómo se traduce o puede traducirse en danza.

Según Pouillaude, en la mutación performativa de la danza se entrelazan dos motivos importantes que son la “eventualidad” como presencia y la “contingencia”: «la *présence* (la nécessaire événementialité de ce qui ne peut se donner qu’en acte), et la *contingence* (l’insuffisance dialectique de la simultanéité neutre)» (Pouillaude, 2004, p.20). De este modo, describe Pouillaude,

l’œuvre ne s’abstrait plus de l’événementialité de sa donation, et la contingence en vient à se thématiser pour soi, à travers des formes de résorption essentiellement déceptives ou absentes (il s’agira de produire des événements nuls, des danses invisibles, des gestes immobiles, et d’aller ainsi contre la satisfaction de toute attente). (Pouillaude, 2004, p.20).

De este modo, se evidencia la influencia subyacente de la naturaleza de la performance a través de la noción de un acto siempre presente. Como concluye Pouillaude en su reflexión sobre la contemporaneidad y performatividad, «par là, c’est comme une définition immanente de la performance qui s’offre à nous: une chose qui n’est possible qu’en *présence*, et sous condition de son *ratage*» (Pouillaude, 2004, p.20). La performatividad de la danza solo es

performance como puesta en escena), dando preminencia ontológica a la performance como «“mode of being”» (Cvejić, 2013, p.17). No obstante, según Cvejić, “coreografía” y “performance” son dos modos de una misma cosa, “coreografía” hace mención al «process of making» y “performance” «object of making» (Cvejić, 2013, p.17).

Se recoge el sentido que toma la evanescencia de la performance en Phelan y la idea de presencia que conlleva que recoge Cvejić y que ésta describe con la tensión entre danza como movimiento (como exceso de coreografía) vs coreografía. Pero como se ha aclarado y justificado anteriormente (II.2.1.2.4 **Sentido coreográfico**), el sentido e intencionalidad coreográfica no se consideran en esta investigación como condiciones de posibilidad ontológica de la danza como concepto general. Aunque en ningún momento se reniega del sentido coreográfico de la danza artísticamente, ni se desestima una danza coreográficamente política (que no necesariamente *política*), no es el enfoque ni el objetivo de esta investigación.

No obstante, se toma en consideración esta discusión, pues pone de manifiesto un interés discursivo por la presencia en danza desde la noción de evanescencia peformativa y peformativa.

posible dándose en presencia y expuesta a su propio fracaso; retomando la crítica de Derrida a Austin, conteniendo estructuralmente su propio fracaso; o retomando la idea de Féral y Roux, como abertura de posibles.

Llegados a este punto, vemos en la contemporaneidad de la danza una performatividad subyacente que presupone una idea de “eventualidad” donde se enfatiza la idea de actualización y presencia. Como describe Roux, «la danse relève d’une mise en état de conscience nécessaire à l’acte. Cet état implique une disponibilité corporelle et mentale à la pratique ainsi qu’une conscience du corps en mouvement» (Roux, 2007, Fondement 1.2. p.42). Este “estado de consciencia al acto” corporal y físico nos remite a la idea del *kinetic bodily logos* de Sheets-Johnstone que lo describe no solamente desde la consciencia. Desde este rasgo propio de la danza, desde este *kinetic bodily logos* operativo, consciente o/e inconsciente, que es puro devenir cinético y corporal, que se actualiza en acto y que supone a la vez su propio desvanecimiento, se plantea en esta investigación pensar la “presencia” en danza y su performatividad. La presencia en la danza, como se presenta en este trabajo de investigación, se da a través de un *kinetic bodily logos* y constituye a su vez la idiosincrasia principal de su performatividad y su potencial *politicidad*.

La *politicidad* de la danza que se plantea en esta investigación desde la abertura de sentidos está íntimamente ligada a la idea de performatividad descrita y presupone como se ha expuesto, su propia contemporaneidad e implica una mirada al trabajo y la idea de presencia. Sin embargo, esta “*politicidad*” (ontológica) no debe entenderse en los mismos términos en los que suele asociarse la idea de performance, asociada a la acción y repercusión política (contexto óntico de la política).

Roux analiza la performatividad en la danza desde su vínculo e influencia de la performance. En su análisis, describe cómo la performance (como arte) de los años 60 y 70 nace como un medio contestatario político y cómo su actitud performativa supone de algún

modo un tipo de activismo político. La performance como práctica artística dice Roux «se développe en réaction face à une actualité et aux idées établies de la société moderne» y de este modo, dice Roux, «si l'attitude performative est un moyen de contestation politique, l'artiste devient un activiste engagé face à la vie politique qui l'entoure» (Roux, 2007, Fondement 1.1 p.28). Los *performers* de las performances de los años 60 y 70 son “activistas políticos” en tanto que el formato y contenido de sus performances son de por sí “un medio contestatario político”, devienen, son y pretenden ser en general una acción (artística) de protesta política. Pero Roux advierte de una evolución de performatividades y actitudes performativas más allá de estas performances como género artístico, que nos abren, a otro tipo de “polticidad” en las artes escénicas y en la danza en especial. Dice Roux «penser autrement la performance, tenter de percevoir la multiplicité de pratiques chorégraphiques, multiplicité qui invite la corporéité dansante vers d'autres horizons, sont les chevaux de bataille pour penser une possible “danse performative ”» (Roux, 2007, Fondement 1.1 p.13).

La *politicidad* subyacente a la performatividad o actitud performativa de la danza contemporánea no reside en su carácter contestatario político, ni en la transgresión, ni subversión. Su potencial politicidad (ontológica) se basa y parte de la abertura de sentidos que nos ofrece la materialización corporal y de inmediata presencia de un *kinetic bodily logos* operativo.²²⁵

2.3.5. Aclaraciones terminológicas.

Como se ha ido introduciendo en esta sección (II.2.3. *Dance performance*. La performatividad en danza), se recurre en esta investigación a la noción de “performativo/a”

²²⁵ Lo *político* en artes escénicas y en danza ha tomado significaciones diversas, entre las que vemos ideas asociadas a la performatividad por alguno de los estudios anteriores como por ejemplo su potencial crítico y de cuestionamiento. Como se ha presentado anteriormente (I.4.1. y I.4.2.) lo político se comprende aquí como “suspensión de sentido” y lo que esto conlleva como re-cuestionamiento y capacidad crítica.

cuando a lo que hace referencia es a la idea de performatividad y al discurso performativo; y a “performático/a” cuando a lo que hace referencia es a su puesta en escena, a su performance.

Como se ha introducido anteriormente a pie de página, se usa “performance” o “*dance performance*” en lugar de “espectáculo” o “espectáculo de danza” cuando se quiere enfatizar lo performático, es decir, la puesta en escena en acción, evitando otras implicaciones y connotaciones que tiene el término “espectáculo” en lengua castellana. La *DRAE* define “espectáculo” como «función o *diversión pública* celebrado en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente *para presenciarla*» (DRAE, 2019, original sin cursiva)²²⁶. También lo define como «cosa que se ofrece *a la vista* o a la *contemplación intelectual* y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles» (DRAE, 2019, original sin cursiva). Mientras que la primera definición hace hincapié en el entretenimiento («diversión pública») y a una asistencia “presencial” («para presenciar») y no activa ni participativa; la segunda, hace alusión a lo meramente visual («que se ofrece a la vista»), a la acción contemplativa intelectual y a la capacidad afectiva pero no reflexiva del pensamiento (DRAE, 2019). El *DRAE* incluye, incluso, otra acepción más: «acción que causa *escándalo* o gran extrañeza»; sentido que se usaría en expresiones como «dar un espectáculo» o por ejemplo también “¡qué espectáculo!” (DRAE, 2019, original sin cursiva). Esta última acepción puede entenderse figurativamente como una manifestación hiperbolizada de la primera y denota la “espectacularidad” (visual) de una representación. Todas estas connotaciones e implicaciones del término castellano de “espectáculo” se alejan de la idea “performativa” en las artes escénicas y la danza contemporánea hoy, donde prevalece la idea de acción y eventualidad sobre la de “re-presentación” y “espectáculo”; la de implicar y cuestionar todos los sentidos

²²⁶ Espectáculo (2019). *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=GX8m8QF> (última consulta 15/11/2019)

evitando lo meramente visual; la de estimular la capacidad crítica y reflexiva sobre la “diversión”; y la de replantear y activar la relación “asistente”-“*performer*”, la interacción frente la espectacularidad pasiva, la emancipación frente a la “contemplación”.

Pero estas connotaciones del término no son solo propias de la lengua castellana. “Espectáculo” proviene del latín *spectaculum*, de *spectare* (ver) y *-culum* (medio, instrumento), por tanto de “medio para ver o presenciar”. Esta raíz latina hace que estas connotaciones de base del vocablo sean compartidas con otras lenguas latinas como el francés. Roux, en su análisis de la actitud performativa en la danza, analiza el término en lengua francesa. «Le spectacle» es en un sentido amplio «ce qui se présente à la vue et, dans un même temps, ce qui est *intentionnellement* produit pour être vu, entendu», y de hecho su propósito es ser presentado a un público reunido para este efecto (Roux, 2007, Enjeu 1.1. pp.83-84, original sin cursiva). Así pues, según Roux, es un acto en común ritualizado que presupone una convención, «un accord tacitement posé et unanimement admis qui sous-entend que l’on “fasse comme si”...» (Roux, 2007, Enjeu1.1 p.84). Podríamos decir, de acuerdo con Roux, que a la concepción de “espectáculo” subyace un acuerdo tácito de “representación” en comunidad. Según esto, y como sugiere Roux, el vocablo tendría tres esferas de definición: la de reunión o agrupación en la modalidad de evento, donde podrían incluirse ceremonias litúrgicas; la de fin “espectacular” donde podrían incluirse competiciones deportivas; o como representación de acciones ficticias puestas en escena de forma artística, y por tanto como lugar de diversión y educación (Roux, 2007, Enjeu 1.1. pp.84-85). Estas tres esferas que define Roux en el término francés son, tal vez ya desde su raíz latina, comunes con el término castellano y contradictorias con la performatividad y la actitud performativa en las artes escénicas y especialmente en la danza contemporánea.

La noción de “espectáculo” alude también a la de “espectador”, quien asiste a un “espectáculo”, y por tanto conlleva la contemplación y la asunción convencional de un marco

dado de representación. Este vocablo remite a una actitud contemplativa y más bien pasiva de lo que viene dado. La performatividad en las artes escénicas presupone un cuestionamiento activo de la relación “espectador-intérprete” o más bien “asistente-*performer*”. Según Christiane Vollaire en “Danse contemporaine: les formes de la radicalité” (2006)²²⁷ la danza contemporánea (y podríamos añadirle performativa) es el arte por excelencia donde «le corps du public est convoqué» (Vollaire, 2006, p.186). Por esta razón, dice Vollaire, la danza «n’est pas un art du spectacle mais un art de la faculté de sentir en commun» y por este motivo, «on ne peut pas parler de “spectateurs”, mais véritablement d’un “public”, d’une mise dans l’espace public commun du vécu du corps individuel» (Vollaire, 2006, pp.186-187). El concepto de “espectador” entra en conflicto por no ilustrar el re-cuestionamiento social y/o comunitario que se da en el giro performativo de las artes escénicas y que en el caso de la danza pasa posiblemente en mayor medida, como apunta Vollaire, por la “convocación” del cuerpo. Por ello, se recurrirá, especialmente cuando se quiera enfatizar este cuestionamiento, a términos como “*asistente/s*” o “*público*” en lugar de “espectador/a” o “espectadores”.

Asimismo, como se ha hecho constar a pie de página anteriormente, se usa *dance performer* en lugar de “bailarín” o “intérprete” cuando se quiere enfatizar la performatividad implícita de la persona que lleva a cabo el movimiento/acción/performance, incluyendo en esta performatividad no simplemente la idea de “*to perform*” como “*act of doing*” sino también la idea performativa de un “*re-enactment*” y “*re-experiencing*” corporal a través de una intensidad de presencia. A menudo en la danza contemporánea performativa el *dance performer* ni “baila” en un sentido tradicional del término, ni “interpreta” pues no hay referente “interpretable”. La danza es en todo caso “performada” más que “interpretada”. La manera de corporalizar y llevar a cabo la propuesta escénica en muchos trabajos contemporáneos es tal vez más cercana a la

²²⁷ Vollaire, Christiane (2006). Danse contemporaine: les formes de la radicalité. En Anne Boissière & Catherine Kintzler (eds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance* (pp.179-202). Villeneuve d'Ascq (France): Presses Universitaires du Septentrion.

de la performance que a la de la danza en un sentido clásico y moderno. Y por lo tanto, mismo modo, cuando se hace referencia solo a “*performer*” es para subrayar la acción misma y la ambigüedad y/o amplitud de rol/es del “ejecutante”.

Esta noción de *dance performer* en un contexto performativo de la danza nos conduce al mismo tiempo al replanteamiento de la idea de “coreografía” o “composición coreográfica” y de “coreógrafo”. Estos conceptos reflejan, al mismo tiempo, el conflicto de “obra” y “autor” en la danza actual.

Como dice Pouillaude en *Le désœuvrement chorégraphique* (2009) «pour que le mouvement fasse œuvre, il doit d’abord se constituer comme répétable, échapper à la pure événementialité de sa donation et subsister identiquement à travers la série des soirées et des tournées. Cette répétabilité implique fixation et identification» (Pouillaude, 2009, p.346). La fijación forma parte del proceso de composición coreográfica, así como la elección, modificación y estructuración general del material. Este material se fija, gestiona, organiza y a veces se crea normalmente por parte del coreógrafo. La “obra de danza” supone pues en principio, un trabajo de composición (coreográfica) que a su vez presupone comúnmente a un autor principal o coreógrafo.

El movimiento puede generarse y fijarse en secuencias, en frases de movimiento. Según Pouillaude estas frases (de movimiento) son fijadas para ser repetidas como un tipo de «écriture» (Pouillaude, 2009, p.346). La “escritura” como «écriture chorégraphique» no hace referencia para Pouillaude a ningún tipo de notación de movimiento sino que es para éste sinónimo de composición (fijación e identificación) (Pouillaude, 2009, p.339). Como clarifica en nota a pie de página: «est dite “écrite” toute danse suffisamment établie et fixée pour pouvoir être réitérée et réidentifiée d’un soir à l’autre» (Pouillaude, 2009, p.339). Dicha «écriture», como lo llama Pouillaude, es fijada por un «choré-graphe» e implica pues, una figura autoral (Pouillaude, 2009, p.346).

Sin embargo, como el mismo Pouillaude señala y advierte, este tipo de “escritura coreográfica” como fijación e identificación se encuentra hoy «radicalmente transformée» (Pouillaude, 2009, p.339). La danza en su contemporaneidad y performatividad pone en cuestión a menudo la idea misma de “coreo-grafía” entendida en estos términos de escritura o composición coreográfica (fijada para ser repetida) y de autoría de un “coreo-grafo” como responsable y figura principal o única de dicha composición final, habiendo en esto el cuestionamiento y replanteamiento subyacente de “obra” y “autor”.

La noción de “coreo-grafía” es de por sí conflictiva en un contexto performativo por lo que hay de “fijación” en su “grafía” o “escritura”. Ya se ha rechazado en esta investigación como elemento principal para pensar la especificidad de la danza por considerarse no imprescindible para que haya danza o para que ésta se deje designar, proponiendo el *kinetic bodily logos* para pensar dicha especificidad. De hecho, Sheets-Johnstone propone la danza improvisación como ejemplo paradigmático para pensar su *kinetic bodily logos*, y también Pouillaude propone la improvisación para pensar una composición que escape de la fijación e identificación tradicional de la “escritura coreográfica”. En el capítulo 4 “Vouloir l’involontaire et répéter l’irrépérable”, Pouillaude analiza como se pone en cuestión la noción de “obra” en la obra coreográfica a través de la improvisación (Pouillaude, 2009, p.337).

La improvisación puede usarse como recurso en un primer tiempo para la exploración y la creación antes de fijar el material de algún modo en el proceso de composición coreográfica o en términos de Pouillaude de “escritura coreográfica”. No obstante, puede caerse en una contradicción, como bien informa Pouillaude:

En effet, d’un côté, on soutient que la production d’un mouvement riche, intéressant, novateur, n’est possible que sous les auspices de l’involontaire et du non-prémédité, précisément comme mouvement *improvisé*, et de l’autre, on ne semble pouvoir lui donner

forme d'œuvre qu'en niant ses principales caractéristiques et en le figeant dans une écriture qui le détermine par avance. La forme de l'objet finit, de par ses modalités de construction et de donation, en vient alors à nier ses propres conditions d'émergence et de possibilité. (Pouillaude, 2009, p.338).

Esto muestra una doble paradoja que Pouillaude refleja en el título mismo del capítulo ("Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable"). Por un lado, se busca voluntariamente explorar y crear lo involuntario («vouloir l'involontaire»), es decir: «la production involontaire (ou du moins non-préméditée) du mouvement reste subordonnée à un projet artistique parfaitement intentionnel et délibéré, de sorte que c'est volontairement que l'on cherche à produire de l'involontaire» (Pouillaude, 2009, p.338). Por otro lado, se procura durante el proceso de composición repetir lo irrepitable («répéter l'irrépérable»), es decir: «dans la composition, on cherche à transformer en objet itérable ce qui ne semble nullement pouvoir être répété et relève bien plutôt de l'événement unique et de l'expérience singulière» (Pouillaude, 2009, p.339).

Hay varias maneras de trabajar la improvisación como la improvisación de solo o la *contact-improvisation*, y varios modos de llevarla a cabo y de enmarcarla. Los modos de trabajar y enmarcar la improvisación limitan su expresión y suponen de alguna forma su propia restricción, ya sea por el marco que se establece, delimitando el espacio, la relación grupal o la relación con el público, etc; o por el tipo de trabajo, como en el caso de la improvisación en solos priorizándose una escucha íntima del cuerpo y de impulsos personales con el riesgo de un posible ensimismamiento o como lo llama Pouillaude de un «somnambulisme», o como en el *contact-improvisation* preestableciéndose la escucha al otro y a la gravedad por encima del cuerpo de uno mismo fomentando según Pouillaude una «disponibilité réflexe» (Pouillaude, 2009, p.345). Pero a pesar de estas delimitaciones o condicionantes, el recurso a la

improvisación aspira a un movimiento libre, libre de las restricciones de pasos y posturas prefijados y de preconcepciones estéticas, formales y conceptuales, busca idealmente tal vez la donación “libre” del movimiento en su mismo instante. Por ello, el recurso de la improvisación nace a veces de un rechazo a la danza codificada. No obstante, al pasar de la improvisación a la composición o al querer componer o “escribir” el movimiento a partir de la improvisación se entra en conflicto con el propósito mismo por el que se ha recurrido a ella (capturar movimiento desde su “libre” donación al instante).

Este conflicto improvisación-composición se hace evidente, como subraya Pouillade, por querer tratar durante el proceso de composición el movimiento desligado de sus propias condiciones de actualización y de la abertura al instante que lo hacía posible, y porque al seleccionar determinados momentos se establece una estructura de elección y responsabilidad cuando en principio se trataba (en la improvisación) de operar más allá de la decisión subjetiva (Pouillaude, 2009, p.346). El interés que puede tener usar la improvisación en la composición pierde sentido al quererse capturar y fijar los momentos de eventualidad que le son propios, como dice Pouillade, la composición negaría de esta manera «les conditions d'émergence de sa matière même» siendo su materia el movimiento explorado durante la improvisación (Pouillaude, 2009, p.346).

No obstante, según Pouillade, hay dos soluciones posibles a esta contradicción que se observan en danza. Por un lado, eliminando la distinción entre improvisación y composición, como la “composición instantánea” (Mark Tompkins) o la “composición en tiempo real” (João Fiadeiro). De este modo, la fijación y repetibilidad propias de la composición pierden su sentido, la “obra” se hace de manera inmediata, al instante, se crea en su propio devenir, no espera ser fijada ni reiterada. Al mismo tiempo, en este tipo de composición instantánea, la “creación” no recae sobre un sujeto único, un autor, sino que se da a partir de la relación de un conjunto de participantes igualmente responsables de sus elecciones frente a un público. Así

pues, podría decirse, afirma Pouillaude, que es un tipo de escritura instantánea y colectiva, con una «fidélité radicale à l'instant» que mantiene de cierto modo la exigencia autoral en forma colectiva y elude la exigencia de obra entendida como objeto estable y reiterable (Pouillaude, 2009, p.347).

Por otro lado, destaca Pouillaude, pueden darse trabajos de «structure ouverte» ya sean de «écriture par *dispositif*» o «écriture par *matière*» (Pouillaude, 2009, p.347). La estructura por dispositivo estipula principios generales sobre el desplazamiento o las interacciones de los bailarines, «engendré par le même principes, sans pour autant réitéré une actualisation prototype», como ilustra la danza posmoderna americana (Pouillaude, 2009, pp.347-348). La estructura o “escritura abierta” por materia determinaría los parámetros generales del gesto sin fijar la forma como por ejemplo estipulando ciertas ideas cenestésicas, estructuras rítmicas, imaginarios particulares, etc. Esta se diferencia de la composición de “frases” de movimiento que fijan en principio el trazo físico de un gesto que puede ser actualizado múltiples veces. En la estructura por materia se trata, en todo caso, de «la même expérience répétée dans sa différence même» (Pouillaude, 2009, p.349). Tanto la estructura abierta por dispositivo como por materia buscan mantener la disposición al instante viva del movimiento.

L'ouverture de l'écriture, qu'elle consiste en *matière* ou en *dispositif*, tente de restaurer, depuis la répétition même, la disponibilité à l'instant et la puissance nécessitante de l'événement qui ordonnaient le recours à l'improvisation. Plus exactement, elle tâche de s'y rendre fidèle. Et, par là, s'essaie à *répéter l'irrépérable*. (Pouillaude, 2009, p.349).

Es preciso destacar esta reflexión entorno la improvisación y la composición que propone Pouillaude y que ponen en entredicho la noción tradicional de “obra” y “autor”, de “coreografía” o “escritura” coreográfica y “coreo-grafo”. Estos ejemplos a través de la improvisación

como recurso, como base de trabajo, como fin o como inspiración forman parte del espíritu performativo subyacente en la danza descrito hasta este momento. E ilustran el problema al nombrar los trabajos de danza como “coreografías” (“coreo-grafía” como “escritura coreográfica” fijada para su reiteración) o el conflicto de la autoría cuando la creación, y a veces hasta la composición, no depende ni recae sobre la figura de un coreógrafo en sentido tradicional (ni por los métodos y naturaleza del trabajo, ni por la autoría principal o simplemente por la dificultad misma de “autoría” en estos contextos).

Estos ejemplos exponen a la vez a un *dance performer* que trabaja desde la actualización de un material que se apropia individualmente y corporaliza de forma singular desde la inmediatez y la variabilidad del instante; y que elude cualquier reproducción mecánica y cualquier esfuerzo reiterativo que niegue la singularidad del cuerpo y personalidad de quien lo ejecuta, desde una actualización siempre nueva y un estado siempre vivo y presente de movimiento. Se impone el rol del “*performer*” que explora su singularidad desde “estructuras abiertas” o “frases flexibles” de movimiento permitiendo cierta abertura de sentido en cada función y actualización, sobre el rol del “intérprete” que “interpreta” un material dado fijado de antemano con un sentido ya preestablecido. El “bailarín” de la danza contemporánea performativa se expone a sí mismo reiterativamente y se abre a una comprensión de la danza y a una ejecución que va más allá de la mera noción coreográfica de la misma, entendiendo por “coreo-grafía” una escritura estructurada fijada para ser repetida múltiples veces de la misma manera. La contemporaneidad de la danza en su performatividad no siempre nos permite hablar de “obra de danza”, de “autor” o coreógrafo/s y de composición coreo-gráfica. Así pues, se eluden, entrecomillan o matizan estos conceptos cuando no reflejan las ideas defendidas.

Finalmente, se prioriza “*artes performativas*” en lugar de “*artes escénicas*” (incluyendo la performance artística) para resaltar la “performatividad” y lo “performático”, desestimando la “escena” como nexo conceptual común de dichas artes.

3. *Kinetic bodily logos*

Hay tres términos e ideas inherentes en el concepto de *kinetic bodily logos*: el cuerpo (*bodily*), su relación y devenir cinético (*kinetic*) y el “pensamiento” o inteligencia operativa que Sheets-Johnstone llama “*logos*”. Pero ¿qué sentido tiene hablar de logos en este contexto? ¿qué resulta de poner con relación al cuerpo y al logos como “*bodily logos*”? ¿Porqué *logos* para referirse a este tipo de “inteligencia” corporal cinética o «natural kinetic intelligence» (Sheets-Johnstone, 2011, p.440)? ¿Porqué no hablar en su lugar de “inteligencia” corporal cinética o “pensamiento” en movimiento? ¿Qué idea subyace a este apelativo?

3.1. *bodily logos*

El concepto de “*bodily logos*” es estudiado, planteado y acuñado por Sheets-Johnstone desde un prisma y en un contexto mucho más amplio que el de la danza y la *dance improvisation* propuesta como ejemplo paradigmático en *The Primacy of Movement* (2011).

Sheets-Johnstone considera que los orígenes del pensamiento humano se basan en la experiencia corporal táctil y cenestésica y en algún tipo de “pensamiento” y/o “inteligencia” corporal cenestésica. Como expone en *The Roots of Thinking* (1990)²²⁸, «the roots of thinking are engendered in bodily life» y que «concepts fundamental to human life originated and originate in animate form and the tactile-kinesthetic body» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1). En este sentido podría hablarse de lo que Sheets-Johnstone llama un «original bodily logos» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1).

Este “logos corporal” [*bodily logos*] puede ser demostrado, asegura, tanto ontogenéticamente (teniendo en cuenta el desarrollo del individuo desde su período

²²⁸ Sheets-Johnstone, Maxine (2010 [1990]). *The Roots of Thinking*. Philadelphia (USA): Temple University Press. [version Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

embrionario y sus primeros meses de vida) como filogenéticamente (teniendo en cuenta el origen y desarrollo evolutivo de la especie, con especial interés en el desarrollo intelectual de los primeros homínidos).

Según Sheets-Johnstone, el pensamiento se origina y evoluciona con relación a algún tipo de «conceptual standard», es decir, lo que se piensa es estructurado en y por algún tipo de «previously experienced system(s) of meanings» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1). Esto explica que el reconocimiento pueda considerarse un modo fundamental de pensamiento, afirma. Y explicaría también porqué los niños pueden aprender un lenguaje verbal, pues lo aprenden basándose en el sistema de significaciones [*system of meanings*] generado en experiencias perceptuales anteriores, es decir, pueden reconocer «a heretofore nonverbal world in another, verbal one» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1). Como rescata del filósofo galés H. H. Price, «recognition is a *pre-verbal* process in the sense that it is not dependent on the use of words» (H. H. Price en Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.15).

3.1.1. Original “pre-verbal” bodily logos. H. H. Price “recognition”.

Sheets-Johnstone toma de Price la idea de “reconocimiento” [*recognition*] como proceso pre-verbal fundamental para el pensamiento. Price plantea en *Thinking and Experience* (1953)²²⁹ la idea de reconocimiento con relación al pensamiento y la inteligencia humana defendiendo la idea de un comportamiento inteligente. Inicia el capítulo 2 “Recognition” afirmando que «thinking is not the only way in which intelligence is manifested; and if we supposed it was, we should misconceive the nature of thinking itself, especially in the earliest phases of its development» (Price, 1969 [1953], p.33). Añade: «there is also such a thing as intelligent behaviour» (Price, 1969 [1953], p.33). Tradicionalmente, dice Price, existe la creencia de que el comportamiento no puede ser inteligente en sí mismo si no es derivado de

²²⁹ Price, Henry-Habberley (1969 [1953]). *Thinking and Experience*. London: Hutchinson University Library.

un plan preconcebido de antemano. Sin embargo, declara, el comportamiento inteligente solo en ocasiones es precedido por un plan pensado con anterioridad y es cuando se da una repentina emergencia, donde no hay tiempo para hacer planes, cuando es más visible. Así pues, según Price, el “comportamiento inteligente” existe y existe con independencia de la idea tradicional de “pensamiento”, así como se evidencia a través del ejemplo de niños, adultos primitivos y los animales, pues «some agents -children, primitive adults, and animals- who are quite capable of intelligent action, are either quite incapable of thinking out their actions beforehand, or can only do so in the vaguest and most general way» (Price, 1969 [1953], p.33).

Price plantea a continuación la relación entre pensamiento y comportamiento inteligente en el proceso de cognición. Los objetos con los que solemos pensar no están ya presentes a nuestra conciencia, así que podríamos decir que, en este caso, «thinking is cognition in absence»; y es este tipo de cognición la que nos distingue de los animales que solo pueden ser conscientes de lo que tienen ante sí, según Price (Price, 1977, p.1)²³⁰. En este sentido, si la cognición de lo ausente es una manifestación de la inteligencia, el comportamiento con relación a esta ausencia también lo es (Price, 1969 [1953], p.34). De este modo, el “comportamiento inteligente”, así como el pensamiento, supondría la “cognición de la ausencia”. Price usa el ejemplo de un piloto que corrige corporalmente el aterrizaje de vuelo de su aeronave a los baches y ráfagas posibles como un comportamiento inteligente. Hay en este ejemplo también operativo “pensamiento” dice Price, pero en todo caso hablaríamos de un “pensamiento en acciones”. Por supuesto, podríamos pensar «that the skillful or cunning *performer* is thinking after all. But then we must explain that he is thinking *in his actions*, and not in words or images; it is his hands or feet that he thinks with» (Price, 1969 [1953], p.34).

Esta idea de un “comportamiento inteligente” lleva a Price a hablar de un “pensamiento en acciones” que distingue de un “pensamiento en palabras o imágenes”. Una idea se manifiesta

²³⁰ Price, Henry-Habberley (1975). *Thinking and Representation*. New York: Haskell House Publishers.

de maneras diversas, también a través de nuestras acciones, en cómo una acción se sucede sobre otra, pero esto no conlleva necesariamente a un proceso consciente²³¹. Este “comportamiento inteligente” y “pensamiento en acciones” que no pasa necesariamente por un proceso consciente nos evoca la idea del *kbl*²³² que Sheets-Johnstone presenta en el contexto de la *dance improvisation* cuando viene a decir que no siempre se toman decisiones (inteligentes) de forma explícita mientras se baila en una improvisación, «choices are not explicitly made» (Sheets-Johnstone, 2011, p.424). En este sentido afirma Sheets-Johnstone que desligar la idea de pensamiento de su propia expresión comporta denegar la concepción misma de un “pensamiento en movimiento” [*thinking in movement*], pues, como describe, «my possibilities at any moment in the ongoing present are not explicit and neither is my choosing» (Sheets-Johnstone, 2011, p.423).

Según la hipótesis de Price, el proceso intelectual fundamental parece ser la experiencia del reconocimiento [*recognition*] del que depende tanto el “pensamiento” como la “acción inteligente” (Price, 1969 [1953], p.34-35). De acuerdo con la consideración tradicional de cognición conceptual, hay una distinción entre los conceptos básicos derivados (ideas complejas, no dados de la observación directa) y los abstractos que se adquieren por abstracción directa de instancias y no por derivación de otros conceptos. Pero esta abstracción dada de los últimos es siempre precedida por un estadio previo donde se aprende a “reconocer” instancias [*recognize instances*] (Price, 1969 [1953], p.35). Para “pensar en ausencia”, una

²³¹ En relación con la manifestación de la idea y la consciencia en el comportamiento inteligente o pensamiento en acciones, Price describe que la idea «may manifest itself *through our actions* (...) and *not merely by what goes on in our consciousness*; indeed, it may manifest itself in our actions (...) at times when it is not manifesting itself in our consciousness, and even though it never manifest itself in our consciousness at all» (Price, 1969 [1953], p.34, original sin cursiva). De este modo, parece ponerse de relieve la comprensión de un comportamiento inteligente basado en un pensamiento en acción/es, donde la idea se manifiesta de forma no necesariamente consciente, pero sin por ello caer en la concepción de un mero impulso.

²³² El término “*kinetic bodily logos*” se transcribirá “*kbl*” en esta sección cuando se haga mención al concepto general y no se quiera destacar la interrelación conceptual que conlleva entre el “*kinetic*” (en referencia a la cinética y movimiento), el “*bodily*” (en relación con lo corpóreo) y el “*logos*” (como principio de inteligibilidad, pensamiento, inteligencia operativa). Debido al uso reiterativo como concepto clave y al sentido especialmente unitario que toma en esta sección, se presentará solo por sus siglas como término.

instancia debe haberse aprendido a reconocerla en presencia, describe Price. Por tanto, es en este sentido que el “reconocimiento” es el primer estadio para la adquisición de conceptos primarios o básicos y de cualquier proceso intelectual: «Is it, therefore, the most fundamental of all intellectual processes. Without it, we should acquire no basic concepts; and without basic concepts, we should not be capable of thinking at all» (Price, 1969 [1953], p.35). Es decir, según Price, es el “reconocimiento” de instancias presentes la base de todo pensamiento posible.

En este planteamiento de Price se asume un “pensamiento en acciones” y un “comportamiento inteligente” independiente a una idea tradicional de “pensamiento”. Se presupone una “inteligencia *en acto*”, física y corporal. En esta presunción y en la idea de un reconocimiento primario fundamental para cualquier proceso intelectual y de cognición, parece basarse en parte Sheets-Johnstone para plantear su “*bodily logos* original” y la idea de que las raíces del pensamiento se generan [*engendered*] en la vida corporal y que conceptos fundamentales para la vida humana se originan en la forma animada y táctil-cenestésica del cuerpo (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1)²³³.

3.1.2. “*Corporeal concepts*”.

Los conceptos que emanan de las experiencias táctiles y cenestésicas son «*corporeal concepts*», declara Sheets-Johnstone, y de ningún modo inferiores a los lingüísticos (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1). Hay conceptos asociados íntimamente no al lenguaje sino a la experiencia espacial tridimensional del cuerpo táctil-cenestésico. Así, los «*corporeal concepts that have their roots in interactive dimensions of animate form are similarly independent of language*» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1). Como el concepto de

²³³ Esta síntesis de la noción de *bodily logos* refleja, en parte, la cita de Sheets-Johnstone al inicio de esta sección II.3.1. *bodily logos*: «an original bodily logos can be demonstrated ontogenetically as well as phylogenetically. (...). the roots of thinking are engendered in bodily life, that is, how concepts fundamental to human life originated and originate in animate form and the tactile-kinesthetic body» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1).

“dureza” latente en el acto “táctico-cenestésico” de pasar la lengua a través de los dientes, o el concepto de suavidad en el de pasar la lengua a través de los labios. «No words are necessary to the recognition of these pan-hominid tactile qualities. They are latent in corporeal experience» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1). Y, podríamos añadir, teniendo en cuenta el contexto de su análisis, que estas cualidades están ya claramente presentes en otras fases “pre-verbales” ontogenéticas o filogenéticas. Y al respecto de esta primacía corporal frente al lenguaje afirma: «while such experiences are most often submerged in the course of everyday adult twentieth-century Western life, *they cannot on that account be either denied or claimed to be a function of language*» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1, original sin cursiva). Dicha “primacía” corpóreo-conceptual no se mantiene al margen, impermeabilizada o independiente al lenguaje en etapas adultas, pero tampoco se ciñe a éste. Podríamos decir, que el lenguaje se configura a través de “*corporeal concepts*” a la vez que los determina a partir de una difusa y dinámica relación.

Estas experiencias y sistemas de significaciones pre-lingüísticas demuestran que el cuerpo opera a través de un pensamiento “cenestésico” pero también “pensamiento cinético” [*kinetic thinking*] (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1). Sheets-Johnstone presupone un “pensamiento cinético” original, previo a lo que podríamos llamar un “pensamiento lingüístico” e incluso matemático (estructurado a través de la palabra o el número). En el primer capítulo de *The Roots of Thinking: “The Thesis, the Method, and the Related Matters”*, plantea sus tesis y metodologías de análisis y afirma que, a través de los estudios paleontológicos que desarrolla en la segunda parte de su libro, se demuestra cómo a partir del registro e información recogida en relación con la evolución de los homínidos que «basic human concepts, including those of word and number, ultimately revert to the body as semantic template. What was -and is- originally thought was -and is- founded on a *bodily logos*» (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1, original sin cursiva).

Según Sheets-Johnstone podemos encontrar dos posturas principales contrarias a la tesis de un “*bodily logos*” originario que ella misma contrargumenta a través de su exposición de casos: la relativista y la dualista. La primera consideraría imposible exponer las raíces del pensamiento en términos globales sin estar siempre sesgado por el contexto cultural del que se parte. Y la segunda, dualista y biológicamente reductora, desde su larga tradición occidental, tiende a concebir la vida desde “lo mental” y “lo físico” de forma separada, siendo tradicionalmente los filósofos quienes se han ocupado de la primera (“lo mental”) y los científicos de la segunda (“lo físico”). (Sheets-Johnstone, 2010 [1990], chap.1).

3.1.3. (*kinetic*) *bodily logos*.

Pero más allá de la fuerte tesis de Sheets-Johnstone, de los presupuestos teóricos subyacentes en ella y de las repercusiones teóricas que conlleva y sin entrar en profundidad con la base teórica de sus tesis propuestas, es interesante tomar su idea de un *bodily logos* o *kinetic bodily logos* como punto de partida para pensar la danza, la “especificidad” de la danza y los retos que esto conlleva. Su planteamiento en un contexto como el de la danza permite dar nombre, entidad propia y visibilizar un particular tipo de “pensamiento” e “inteligencia” especialmente operativo en ésta. El (*kinetic*) *bodily logos* nos ofrece la posibilidad de pensar la danza desde su especificidad, desde su exploración físico-corporal, cenestésica y cinética -que puede darse tanto en el proceso de creación y en la concepción de nuevas frases de movimiento como en el momento de la performance y muy especialmente en el contexto de la *dance improvisation* que le sirve a Sheets-Johnstone de ejemplo paradigmático para pensar el *kinetic bodily logos* en *The Primacy of Movement* (2011).

Hablar de un *kinetic bodily logos* como la primacía táctil-cinética y cenestésica en el desarrollo cognitivo y de la inteligencia del ser humano, y la consideración del “lenguaje” como etapa pos-cinética presupone afirmar la existencia de una inteligencia cinética planteada

no-lingüísticamente y la de un “pensamiento” no lingüístico. Esto nos lleva a replantear la idea de pensamiento, lenguaje y a la asociación entre ambas nociones, y a preguntarnos por las implicaciones y operatividad de una inteligencia cinética tanto en etapas “pre-lingüísticas” como “pos-cinéticas” en el desarrollo del ser humano.

3.2. Desambiguaciones

3.2.1. ¿“Pensamiento no-lingüístico”?

La relación entre pensamiento y lenguaje es una cuestión histórica y controvertida. Con relación a este tópico hallamos hoy discusiones y estudios sobre cómo el lenguaje puede influir en la configuración de categorías de pensamiento o en la experiencia perceptual, o en cómo procesos de pensamiento pre-lingüísticos o no estrictamente lingüísticos pueden influir en el desarrollo y aprendizaje lingüístico.

Entre estos estudios, se halla el artículo de Lila Gleitman y Anna Papafragou: “New Perspectives on Language and Thought” (2012)²³⁴, donde se discute sobre el rol fundamental del lenguaje en la creación de categorías de pensamiento, organizando y canalizando un pensamiento que ya está mentalmente presente. Como afirman sus autoras, «there are several further reasons to believe that thought processes are not definable over representations that are isomorphic to linguistic representations» (Gleitman & Papafragou, 2012, p.546). Afirman asimismo que hay grandes evidencias que demuestran que diversas formas de organización cognitiva son independientes al lenguaje. Entre estas evidencias, citan el caso de los niños que no tienen todavía lenguaje y sin embargo son capaces de entretejer complejos pensamientos, entre otros casos basados en estudios que demuestran dicha evidencia con relación al bilingüismo, a los afásicos, o incluso a la inteligencia animal. Todo ello, les lleva a afirmar «all

²³⁴ Gleitman, Lila & Papafragou, Anna (2012). New Perspectives on Language and Thought. En Keith J. Holyoak & Robert G. Morrison (eds.), *The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning* (pp.543-568). New York: Oxford University Press.

these nonlinguistic instances of thinking and reasoning dispose of the extravagant idea that language just “is” thought.» (Gleitman & Papafragou, 2012, p.561).

Esta relación de pensamiento-lenguaje es cuestionada en *Words and the Mind* (2010)²³⁵, donde se pone el énfasis en la relación y coordinación del pensamiento como medio y el conocimiento de palabras²³⁶. Según recogen sus editores P. Wolf y B. Malt en la introducción, partiendo de la idea de Fodor (1975), el hecho que las unidades básicas de cognición no sean palabras, a pesar que el lenguaje es crucial para la cognición humana, es un indicativo, junto otros tantos argumentos lógicos, «that there must be a medium of thought that is independent of language» (Fodor, 1975, en: Wolf & Malt, 2010, p.3).

Aunque en este caso, el ejemplo reduce la idea de lenguaje a la constitución de conceptos en “palabras”, vemos en otros ejemplos que incluso el lenguaje traducido como símbolo o imagen también es conflictivo si se reducen los procesos mentales de “pensamiento” a procesos lingüísticos codificados y/o estandarizados²³⁷.

Asimismo, S. Goldin-Meadow en “Thought before Language: Do we think ergative?” (2003)²³⁸ observa a individuos²³⁹ que no han estado expuestos al lenguaje y cuyos pensamientos no han podidos ser articulados ni formados acorde a éste. Como resultado, «whatever categories they express reveal thoughts that *do not* depend on language –thought before language» (Goldin-Meadow, 2003, p.495).

²³⁵ Wolff, Phillip & Malt, Barbara C. (2010). The Language-thought interface. An introduction. En Barbara C. Malt & P Phillip Wolff (eds.), *Words and the Mind. How words capture human experience* (pp.3-15). New York: Oxford University Press.

²³⁶ Esta concepción puede excluir, en una primera instancia, la idea de lenguaje en un sentido más amplio desde lo simbólico y la imagen como representación.

²³⁷ La idea misma de lenguaje comprende o contiene la idea de comunicabilidad y, por tanto, de codificación estandarizada para dicho fin dentro de un colectivo determinado.

²³⁸ Goldin-Meadow, Susan (2003). Thought before Language: Do we think ergative? En Dedre Gentner & Susan Goldin-Meadow (eds.), *Language in mind. Advances in the Study of Language and Thought* (pp. 493-522). Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

²³⁹ Como describe Goldin-Meadow, su estudio observa «people who have had no exposure to any conventional language whatsoever. (...) I focus, in particular, on how patients and actors are treated in spontaneous communication that has not been shaped by a language model» para cuestionar, a través del estudio de la gestualidad, el desarrollo de patrones lingüísticos en niños sordos (Goldin-Meadow, 2003, p.493).

Todos estos estudios investigan los procesos mentales de aprehensión de la realidad, procesos cognitivos, de razonabilidad y en general, procesos de pensamiento sin el filtro necesario del lenguaje: procesos que se configuran más allá de las estructuras y representaciones lingüísticas («thought processes are not definable over representations that are isomorphic to linguistic representations» (Gleitman & Papafragou, 2012, p.546)); como base de todo pensamiento (incluido el “pensamiento lingüístico”) y razonamiento posible («nonlinguistic instances of thinking and reasoning» (Gleitman & Papafragou, 2012, p.561)); como medio independiente al lenguaje («medium of thought that is independent of language» (Fodor, 1975, en: Wolf & Malt, 2010, p.3)); como “pensamiento pre-lingüístico” («thoughts before language» (Goldin-Meadow, 2003, p.495)). En definitiva, se plantean procesos de pensamiento como base lingüística, pensamientos operativos más allá de la dependencia lingüística o incluso la idea de un pensamiento pre-lingüístico.

Pero proponer un “pensamiento” independiente al “lenguaje” nos reta a definir qué podemos entender por “pensamiento” y lo que éste conlleva. Holyoak y Morrison, en la introducción al *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning* (2005), se preguntan «What is thinking?» (p.1)²⁴⁰. El estudio del pensamiento supone la interrelación de diversos subcampos que aportan perspectivas ligeramente diferentes en la concepción del “pensamiento”, tales como el razonamiento [*reasoning*], el juicio [*judgment*] y la toma de decisiones [*decision making*], y la resolución de problemas [*problem solving*] (Holyoak & Morrison, 2005, p.2). A pesar de la dificultad por definirlo y de su plural abordaje, Holyoak y Morrison proponen una definición preliminar de “pensamiento” [*thinking*] que responde al trato que se le da al concepto en su publicación. Éstos lo definen como: «the systematic transformation of mental representations of knowledge to characterize actual or possible states

²⁴⁰ Holyoak, Keith J. & Morrison, Robert G. (2005). *Thinking and Reasoning: A Reader’s Guide*. En Keith J. Holyoak & Robert G. Morrison (eds.), *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. New York: Cambridge University Press.

of the world, often in service of goals» (Holyoak & Morrison, 2005, p.2). ¿Puede el pensamiento en estos términos ser no-lingüístico?

Según Markus Gabriel en el capítulo “En vérité, qu’est-ce que la pensée”, en *Pourquoi la pensée est inégalable* (2019 [2018])²⁴¹, afirma que «La pensée (*das Denken*), c’est appréhender des pensées (*Gedanken*). Une pensée (*Gedanke*) est le contenu de la pensée (*Denken*)»²⁴² (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.2. pos.60)²⁴³. Así pues, el pensamiento (y el contenido del pensamiento) es aquello que aprehendemos y que se interesa por lo que pasa en un campo de sentido (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.2. pos.60). El pensamiento sería el medio a través del cual nos orientamos, «ce médium, cet intermédiaire grâce auquel nous nous orientons dans notre voyage à travers l’infini» (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.2. pos.63) pues como afirma al inicio del capítulo el pensamiento supone en cierto modo una reducción de la complejidad, transforma en información lo que nos viene dado y distingue lo esencial de lo accesorio, permitiendo así aprehender modelos de la realidad y orientarnos en ella (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.1 pos.52-53). Pero el pensamiento, como capacidad de orientación a través de lo aprehendido y como generador de conceptos para dicho fin, afirma, no está supeditado meramente a lo lingüístico y no es tampoco «un privilège de l’homme» (ni el pensamiento ni el lenguaje) (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.3. pos.65). El lenguaje es un código indispensable, dice Gabriel, para pensar el pensamiento, no obstante, «la pensée en tant qu’appréhension de pensées, d’idées, est conceptuelle, mais pas linguistiquement codée» (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.3. pos.70). Según Gabriel, el pensamiento opera de forma conceptual pero no

²⁴¹ Gabriel, Markus (2019 [2018]). *Pourquoi la pensée humaine est inégalable. La philosophie met au défi de l’intelligence artificielle*. Ed. JCLattès. [formato epub]. Recuperado de https://livre.fnac.com/a12948280/Markus-Gabriel-Pourquoi-la-pensee-humaine-est-inegalable?NUMERICAL=Y#bl=FA_ebook [Traducción del original en alemán al francés a cargo de Georges Sturm con la colaboración de Sibylle M. Sturm].

²⁴² Como hace constar el traductor en la nota a pie de página, *Das Denken* o *Denken* (con mayúscula (sustantivo) y con o sin artículo definido) hace referencia a “El pensamiento”, al pensamiento como concepto; y *Gedanke* al pensamiento como resultado, a un pensamiento entre otros, a una noción o idea. Por lo que respecta a *denken* (sin mayúscula (verbo)) es el verbo pensar, el acto de pensar, pensar en algo, pensar algo. (nota del traductor en Gabriel, 2019 [2018], pos.612).

²⁴³ Se incluye la numeración del capítulo y la posición (pos.) que consta en la indexación de esta edición de e-book.

necesariamente de forma lingüística, podemos traducir a lenguaje lo que pensamos pero no significa que capturemos así de manera más precisa el pensamiento ni la realidad aprehendida en pensamiento. Hay efectos recíprocos, afirma, entre el pensamiento y la expresión de pensamientos, no obstante, el código en el que pensamos no es en sí mismo una lengua natural (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.3 pos.71).

No hay que entender en la propuesta de Gabriel el lenguaje como derivado secuencialmente de un pensamiento primario independiente y “puro” de estructuras lingüísticas. Lo que se pone de manifiesto en estos estudios y en la reflexión de Gabriel es el planteamiento de posibles procesos mentales capaces de concebir y configurar ideas y conceptos que no sean necesariamente concebidos ni conformados por estructuras estrictamente lingüísticas, y el planteamiento de una posible aprehensión de la realidad no filtrada ni condicionada por estructuras lingüísticas delimitadas.

El debate sobre lo que podemos entender por pensamiento, por lo que podemos circunscribir como lenguaje, y por la relación que podemos establecer entre ambos es más amplio y controvertido. Sin embargo, en esta ocasión, y en el contexto del *kbl*, me parece apropiado y sugerente la idea que propone Gabriel como primera aproximación de pensamiento, como “medio a través del cual nos orientamos”, «ce médium (...) grâce auquel nous nous orientons dans notre voyage à travers l’infini» (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.2. pos.63), y de cómo éste puede distinguirse conceptualmente (a pesar de su relación) del lenguaje (Gabriel, 2019 [2018], cap.1.2. pos.60).

La idea de “*logos*” en el concepto de *kbl* de Sheets-Johnstone remite a una inteligencia (cinética, «kinetic intelligence»²⁴⁴) y a un “pensamiento *en* movimiento” («thinking in movement»²⁴⁵). Pero el sentido de “inteligencia” y “pensamiento” que contiene este “*logos*”

²⁴⁴ Como ya se ha mencionado: «A kinetic intelligence is forging its way in the world, shaping and being shaped by the developing dynamic patterns in which it is living» (Sheets-Johnstone, 2011, p. 424).

²⁴⁵ Como se ha hecho referencia con anterioridad: «To be thinking in movement means that a mindful body is creating a particular dynamic as that very dynamic is kinetically unfolding» (Sheets-Johnstone, 2011, p. 424).

del *kbl* no puede ni debe reducirse o remitirse a una concepción lingüística, ni a un proceso lingüístico conceptual o cognitivo.

Esta proposición de un posible “pensamiento no-lingüístico” podría asimismo remitir a la noción de discursividad o no-discursividad. Según Richard Dien Winfield en *The Intelligent Mind. On the Genesis and Constitution of Discursive Thought* (2015)²⁴⁶ lo que permite a la lógica proposicional del lenguaje determinar significados [*meanings*] conceptuales es la autonomía del pensamiento [*thought*] (p.113). Pues a pesar que el “pensamiento” [*thought*] requiere del lenguaje para su discurso interno, el desarrollo y la estructura lógica del lenguaje y el pensamiento [*thinking*] no se corresponden, difieren (Dien Winfield, 2005, p.116). ¿Es pues el “discurso” o la idea de discursividad lo que está en juego en la noción “no-lingüística” de *logos*? ¿Es el *logos* del *kbl* otramente “discursivo” o “no-discursivo”? ¿Es la no-discursividad no-lingüística? ¿Es la no-discursividad (lingüística o no según se conciba) lo que está en juego en el *logos* de Sheets-Johnstone?

3.2.2.¿“Pensamiento no-discursivo”?

Tomando la idea de «*discursiveness*» de Susanne K. Langer²⁴⁷ (Langer, 1954 [1948], p.66) con relación al lenguaje, mientras la discursividad (propia del lenguaje) respondería a un orden, a una secuencialidad y a las leyes del razonamiento, a las leyes del pensamiento discursivo, la no-discursividad respondería a otro tipo de proceso de *meaning-making*, de búsqueda y constitución de significación y sentido, no secuencial. El simbolismo dado de la pura apreciación sensorial de formas, que hallamos como articulación de una compleja combinación de formas visuales, es, según Langer, no-discursivo, es «a non-discursive symbolism» (Langer, 1954 [1948], p.75). Las formas visuales no son discursivas, dice Langer, pues no responden a

²⁴⁶ Dien Winfield, Richard (2015). *The Intelligent Mind. On the Genesis and Constitution of Discursive Thought*. Hampshire (UK) & New York (USA): Palgrave Macmillan.

²⁴⁷ Langer, Susanne K. (1954 [1948]). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: The New American Library.

ningún orden secuencial, sus constituyentes se dan y se presentan simultáneamente y las relaciones que determinan la estructura visual se captan en un solo acto de visión, su complejidad no es limitada como en el discurso lingüístico. (Langer, 1954 [1948], pp.66-78).

La dicursividad se asocia al lenguaje, escrito o verbal, mientras que la no-dicursividad parece retar al lenguaje y a su proceso de razonamiento, su coherencia, su lógica proposicional, su sentido lógico. La idea de no-dicursividad permite plantear la noción de un proceso no-dicursivo de “pensamiento”, de captación y constitución de sentido, e incluso otra manera de entender el lenguaje.

Según Joddy Murray en *Non-discursive Rhetoric* (2009)²⁴⁸ el lenguaje incluye «non-discursive forms of meaning-making» (p.2), es decir, a diferencia de lo que plantea Langer, según Murray, hay implícito en el lenguaje cierta idea de no-dicursividad.

Asimismo, en *Reading Neoplatonism* (2000) Sara Rappe²⁴⁹ se plantea una textualidad no-dicursiva (neoplatónica) que remite a un pensamiento no-dicursivo. Según Rappe, hay en los neoplatónicos una especial e intensa exploración no-dicursiva, una intensa exploración de un «non-discursive or non-propositional thinking» (Rappe, 2000, ix). La sabiduría para los neoplatónicos, constata Rappe, solo podía ser localizada fuera de cualquier texto y lenguaje (Rappe, 2000, xi) y no podía ser expresada por el pensamiento racional [*rational thought*] o el lenguaje (Rappe, 2000, xiii). En el centro de la filosofía y dialéctica neoplatónica hay la idea de verdad asociada a la idea de *noûs* como facultad intelectual de intuición (Rappe, 2000, xiv), verdad nunca totalmente revelada cuyo origen queda fuera de toda representación (Rappe, 2000, xv). De hecho, dice Rappe, las estrategias discursivas de los textos neoplatónicos son en realidad una configuración de verdad no-dicursiva (Rappe, 2000, xv). Como nos presenta esta autora, la textualidad y dialéctica neoplatónica nos remite constantemente a un pensamiento

²⁴⁸ Murray, Joddy (2009). *Non-discursive Rhetoric. Image and affect in multimodal composition*. Albany, New York: State University Press.

²⁴⁹ Rappe, Sara (2000). *Reading Neoplatonism. Non-discursive Thinking in the Texts of Plotinus, Proclus, and Damascius*. Cambridge: Cambridge University Press.

no-discursivo y por este motivo en la exégesis neoplatónica, dice Rappe, «we must take the object, the text, off the scales of words» (Rappe, 2000, p.243).

También en *Non discursive thought in Avicenna's commentary on the theology of Aristotle* (2004), Peter Adamson²⁵⁰ trata la idea de un pensamiento no-discursivo de origen neoplatónico presente en cierto modo, según el autor, también en Avicena. Según Adamson, se establece un vínculo entre Plotino y Avicena en la distinción de pensamiento discursivo y no-discursivo. Para Plotino, afirma Adamson, el pensamiento discursivo [*discursive thought*] como *dianoia* es propio del alma, mientras que el pensamiento no-discursivo [*non-discursive thought*] sería el conocimiento puro que el intelecto tiene de sí (Adamson, 2004, p.88). Éste último no puede ser discursivo por su inadecuación al lenguaje, pues no puede ser representado lingüísticamente. Y según este autor, tampoco es místico pues es esencia de la racionalidad filosófica, se da frecuentemente en cualquier ser humano (incluso sin ser conscientes de ello) y no conlleva ningún tipo de experiencia extraordinaria. Según Adamson, tanto en Plotino como en Avicena se da una distinción entre el pensamiento [*thought*] o conocimiento que ocurre al nivel del alma racional humana y el que ocurre como puro intelecto (Adamson, 2004, p.88). Éste último, según Adamson, sería también para Avicena en algunos aspectos no-discursivo.

Hay en la noción original de “no-discursividad” de Langer un reto filosófico por pensar o re-pensar el lenguaje y los procesos cognitivos, mentales y de “pensamiento” no necesariamente vinculados a las estructuras lógicas del lenguaje (en sentido estricto). Sin embargo, hallamos propuestas también por pensar el lenguaje, los procesos y estructuras lingüísticas de pensamiento y de constitución de sentido de forma no-discursiva como en Murray. Y hay en la noción neoplatónica de Rappe y Adamson (este último también en

²⁵⁰ Adamson, Peter (2004). *Non-discursive thought in Avicenna's commentary on the theology of Aristotle*. En Jon McGinnis (ed.), *Interpreting Avicenna: science and philosophy in Medieval Islam* (pp. 87-111). Leiden, Netherlands: Unknown Publisher.

Avicena) de plantear la no-discursividad como pensamiento no-discursivo con relación a la noción del *noûs* [νοῦς] neoplatónico y lo que éste conlleva.

Según A.-C. Lloyd en “Non-Discursive Thought: An enigma of Greek Philosophy”²⁵¹ en la filosofía griega hay dos nociones que nos conducen a un “pensamiento no-discursivo”: el pensamiento inmediato [*immediate thinking*] en contraste con lo inferido o demostrativo, y que deriva del concepto de “*nous*”; y el pensamiento no-proposicional [*not propositional thought*] asociado con la intuición y sinónimo a menudo de “contemplación” (p.261). Según Lloyd, lo discursivo que comúnmente se ha usado como opuesto a lo “intuitivo” siempre ha connotado «some passage or transition» (Lloyd, 1970, p.262). Cuando significa “demostrativo” o “inferido” haría referencia a una transición de pensamiento de premisa a conclusión; y cuando significa “proposicional” la transición sería entre conceptos, como el pasaje del pensamiento de “belleza” al de “verdad”. (Lloyd, 1970, p.170). Plotino, el gran pensador e inspirador del concepto de “*nous*” que vincula y persigue la unión con el Uno, según Lloyd, presupone en dicha aspiración tres propiedades: no incluir la transición de concepto a concepto; no distinguir entre el pensante o la acción de pensar [*thinking*] por un lado, y el objeto de pensamiento y el pensamiento [*thought*] por otro; y concebir un pensamiento de todo a la vez (Lloyd, 1970, p.263). Todas estas asunciones neoplatónicas sobre un posible pensamiento no-discursivo son controvertidas y así lo desarrolla Lloyd en su artículo donde expone algunas de las incoherencias que encuentra en éstas y en la concepción de un pensamiento no-discursivo. Pero ilustran a la vez las paradojas y la complejidad del concepto desde su origen neoplatónico así como su posible vínculo con la idea de intuición. La “intuición” como forma de pensamiento

²⁵¹ Lloyd, A.-C. (1970). Non-Discursive Thought: An Enigma of Greek Philosophy. *Proceedings of the Aristotelian Society: New Series*, 70, 261-274. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/4544794> (última consulta 31/01/2020).

no-discursiva puede remitir asimismo a la noción de intuición bergsoniana asociada a un tipo de pensamiento.²⁵²

La idea de *noûs* neoplatónica, la idea de una capacidad por intuir de forma inmediata (y tal vez no-discursiva) el conocimiento de lo inteligible, está inspirada en la idea y el uso del *noûs* aristotélico, aunque no menos susceptible de ambigüedad. En *De Anima*, Aristóteles menciona la idea de un *noûs poietikos* comúnmente traducido al latín como *intellectus agens* (intelecto activo, inteligencia activa, razón activa) y de un *noûs pathetikos* traducido al latín por *intellectus possibilis* (intelecto pasivo, potencial, material) (Mansion, 1953, p.468)²⁵³. Según Augustin Mansion en “L’immortalité de l’âme et de l’intellect d’après Aristote” (1953), la expresión $\nu\omicron\upsilon\varsigma\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\omicron\varsigma$ como “intelecto agente” viene de Averroes, pero su traducción greco-latina más exacta sería *factivum* que designaría así, con relación al intelecto, «la fonction productrice des formes intelligibles, non pas le pouvoir de penser» (Mansion, 1953, p.468). Asimismo, con relación al “intelecto paciente”, el adjetivo verbal $\delta\upsilon\nu\beta\tau\omicron\varsigma$ que aparece en Aristóteles en *De Anima* para referirse a éste, no significaría en ese contexto “posible” sino «en puissance» o potencia, dice Adamson, «il s'agit donc de l'intellect humain qui n'a aucune nature déterminée, sauf d'être en puissance à recevoir les formes de n'importe quels êtres» (Mansion, 1953, p.468).²⁵⁴

²⁵² Como señala Nicolas Novion, la intuición en Bergson designa «une certaine modalité de la pensée et non un vague sentiment ou pressentiment» (Novion en Bergson, 2013 [1934], p.9). La intuición puede entenderse en Bergson como «la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable» (Bergson, 2013 [1934], p.38). La intuición para Bergson podríamos decir que es un modo de acceso fusional, directo y concreto con lo real. Como describe Novion, «l'intuition désigne un contact fusionnel avec le réel par un mouvement de quasi-identification avec les choses» (Nicolas Novion en Bergson, 2013 [1934], p.8). La intuición es comprendida al mismo tiempo por Bergson desde la movilidad en la duración: «l'analyse opère sur l'immobile, tandis que l'intuition se place dans la mobilité ou, ce qui revient au même, dans la durée» (Bergson, 2013 [1934], p.62).

Bergson, Henri (2013 [1934]). *Introduction à la métaphysique*. Paris: Éditions Payot & Rivages.

²⁵³ Mansion, Augustin (1953). L’immortalité de l’âme et de l’intellect d’après Aristote. *Revue philosophique de Louvain*, 51, 444-472. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1953_num_51_31_4453 (última consulta 31/01/2020).

²⁵⁴ Aristóteles relaciona el intelecto pasivo o paciente a la materia y el agente a la causa eficiente. De este modo, según D.W. Ross, el acto de aprehensión se asociaría al intelecto pasivo. Y en esta línea de pensamiento, dice Ross, el intelecto activo actuaría sobre el intelecto pasivo que en el fondo debe entenderse como «una especie de materia plástica a la cual el intelecto activo imprime las formas de los objetos cognoscibles» (Ross, 1981 [1923], p.180).

Tomando la interpretación del *nous* aristotélico (base e inspiración también para la noción neoplatónica) de Mansion, sería en un sentido estricto etimológico, no tanto un pensamiento (más o menos intuitivo) sino que respondería a la capacidad o función por producir formas inteligibles (en su sentido griego *poietikos*) y de aprehender en toda su potencialidad una realidad dada (en su sentido griego *pathetikos*). Dicho de otro modo, respondería más bien, a la capacidad de inteligir más que al intelecto mismo, a la condición de posibilidad del pensamiento más que al pensamiento mismo, a la “*puissance*” del pensar más que al acto de pensar mismo. Y es desde este lugar que relacionar la intuición con el *nous* griego puede tener cierto sentido sin reducirse a ello. Y esto se debe a la supuesta ausencia de mediación discursiva: en el primer caso, del *nous* como el lugar de posibilidad del inteligir, por no darse todavía; en el segundo, del *nous* como pensamiento intuitivo e inmediato, por darse de distinto modo al discursivo. El *noûs* neoplatónico puede ser presentado como no-discursivo por no responder a un “proceso secuencial” ni ordenado como destacaba Langer sobre la no-discursividad y por no poder “darse”, materializarse, ni “decirse” en estructuras lógicas lingüísticas ni discursivas; pero el *nous* que nos presenta Mansion es no-discursivo en tanto que ni siquiera es pensamiento dado.

Sin embargo, el *bodily logos* de Sheets-Johnstone no apela a la no-discursividad y lo que pone de manifiesto no es un “pensamiento” no-discursivo *en* movimiento. Si alguna alusión al “pensamiento” hay en su idea de “*logos*”, lo es en tanto que corporalmente cinético y en tanto que potencialmente inteligible. A su concepto de “*bodily logos*” subyace la idea de una primacía del movimiento en nuestras primeras relaciones con el mundo, y si a algo alude al lenguaje es para exponer dicha primacía natural, para hablar de etapas “pos-cinéticas” en lugar de etapas “pre-lingüísticas” dando a este desarrollo táctil-cinético un valor primario y

Ross, William David (1981 [1923]) *Aristóteles* (2ªed.). Buenos Aires: Editorial Charcas. [traducción del original en inglés al castellano a cargo de Diego F. Pró]

fundamental. En la idea de “no-discursividad” no se toma en consideración la relación cinética corporal, inexistente en los vínculos con el *noûs* neoplatónico o “intelecto puro”, o en contextos de retórica no-discursiva. La no-discursividad tampoco presupone la inmediatez y el movimiento como cambio incesante, como devenir (aunque si entendemos la idea de intuición bergsoniana como forma de pensamiento no-discursiva, la aprehensión de la duración sí sería considerada). Sin embargo, hay algo más en la base del *nous* planteado no-discursivamente, y es la idea del *nous* como capacidad de entender, y ese es el único sentido en que podría vincularse la idea *logos* de Sheets-Johnstone, que en este caso operaría más bien como *principio de inteligibilidad*.

Por estos motivos, no resultan pertinentes en el contexto de esta investigación nociones como: “pensamiento no-lingüístico” (especialmente por los equívocos y complejidad en los debates contemporáneos, y por ser negación de “lenguaje” dando una centralidad al concepto que considero que no tiene el “*logos*” aquí operativo); o “pensamiento no-discursivo” si no se recurre a las características descritas hasta el momento. Ninguno de estos dos sintagmas pone de manifiesto la idea principal de la relación cenestésica y cinética-corporal y conllevan connotaciones y/o confrontaciones lingüísticas y discursivas (o no-discursivas) descorporalizadas y no-dinámicas.

¿A qué nos remite entonces Sheets-Johnstone con su idea de “*logos*” encuadrado por los términos de “corporalidad” y “cinética” (*kinetic bodily logos*)? ¿Qué sentido tiene pues plantear un *logos* corporal y cinético a la vez?

3.3. λόγος²⁵⁵

²⁵⁵ En esta sección se mantendrá el concepto de *logos*, *Logos*, λόγος o Λόγος sin cursiva para poder distinguirlo de las cursivas expresas de citas o en este texto cuando se quiera subrayar o destacar.

Tal como recoge Ferrater-Mora en la entrada de “lenguaje” de su diccionario de filosofía, «el lenguaje es, o un momento del *logos* o es el *logos* mismo. El *logos*-lenguaje era así equivalente a la estructura inteligible de la realidad» (Ferrater-Mora, 2005, p.2100)²⁵⁶. Aunque en un primer momento, hoy en día, “logos” puede remitirnos a la idea de “racionalidad” y “lenguaje”, el concepto griego es, no obstante, más complejo y ambiguo, y sus interpretaciones y traducciones históricas, plurales. “λόγος” es tal vez uno de los conceptos más ambivalentes y ambiguos de la historia de la filosofía porque como afirma Paolo Zellini «la ambigüedad es un rasgo inherente al *logos*» (Zellini, 2018, p.454)²⁵⁷. Como recoge Ferrater-Mora, λόγος puede traducirse por «“palabra”, “expresión”, “pensamiento”, “concepto”, “discurso”, “habla”, “verbo”, “razón”, “inteligencia”, etc.» (Ferrater-Mora, 2005, p.2202)²⁵⁸. A este amplio abanico de significaciones se han añadido otras derivadas como “ley”, “principio”, “norma”, etc. o como se ha acentuado en la edad moderna, y como señala Ferrater-Mora, también de “realidad inteligible” (Ferrater-Mora, 2005, p.2202). E históricamente ha llegado a cobrar un sentido metafísico, teológico, lógico, epistemológico y gnoseológico y, con Heidegger, ontológico.

Pero cómo entender el “logos” del *kbl* en este amplio abanico histórico de interpretaciones con frecuencia asociado a una idea de lenguaje y a su discursividad, connotaciones que ya se desestimaron en las secciones anteriores por no responder a lo que enfatiza Sheets-Johnstone con el “logos” del “*bodily logos*” y el *kbl*.

Acercándonos a sus concepciones más arcaicas, nos alejamos de la idea de *logos* como razón, razón discursiva, lenguaje y/o racionalidad lingüística. En un sentido más arcaico, *logos* responde a un principio de inteligibilidad que permite el razonamiento discursivo y la articulación lingüística, pero no equivale ni se reduce a éstos. Como describe Ferrater-Mora, «con el *logos* se engendra un ámbito inteligible que hace posible el decir y el hablar de algo,

²⁵⁶ Ferrater Mora, J. (2005). Lenguaje. En *Diccionario de Filosofía* (Vol.III, pp.2100-2107). Barcelona: RBA.

²⁵⁷ Zellini, Paolo (2018). *Número y logos*. Barcelona: Acantilado.

²⁵⁸ Ferrater Mora, José (2005). Logos. En *Diccionario de Filosofía* (Vol.III, pp.2202-2205). Barcelona: RBA.

pero a la vez este ámbito puede ser resultado de la inteligibilidad de lo que es en cuanto logos» (Ferrater-Mora, 2005, p.2203).

Según Giorgio Colli²⁵⁹, la razón nació como complementaria, «como una repercusión, cuyo origen estaba en algo oculto, fuera de ella, que dicho “discurso” no podía devolver totalmente, sino sólo señalarlo» (Colli, 2000, p.102). Este algo oculto a través de lo cual se desarrollaba la razón, de donde nacía y se daba el discurso, que permitía el discurso y la racionalidad, no podía corresponderse plenamente con éstos, y éstos, racionalidad y discurso, no podían más que señalarlo. Esta idea nos remite a un logos que según Colli sufre una posterior transformación conceptual. Tal como describe Colli, luego «se siguió conservando el edificio, siguiendo las normas del “logos” primitivo, que había sido solamente un medio, un arma agonística, un símbolo manifestante, y que de auténtico que era pasó a ser ya, en aquella transformación, un “logos” espurio» (Colli, 2000 [1975], p.102).

Pero ¿en qué consiste o cómo comprender este logos originario y dónde hay que remontarse para hallar indicios que ayuden a desvelar su sentido original?

3.3.1. Origen y sentido arcaico. Heráclito.

Para iluminar el sentido arcaico de logos, tenemos que remontarnos a Heráclito, el primer pensador presocrático donde el concepto parece tener una especial relevancia y que como señala Narcís Aragay «es el primer pensador que sostiene claramente que el conocimiento del logos renovará la vida de los hombres» pues el conocimiento y la consciencia del logos, «de acuerdo con el cual ocurren todas las cosas», les ayudará a dirigir sus vidas despiertos y plenamente (Aragay, 1993, p.154)²⁶⁰.

²⁵⁹ Colli, Giorgio (2000 [1975]). *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets Editores. [Traducción del original en italiano al castellano a cargo de Carlos Manzano].

²⁶⁰ Aragay Tusell, Narcís (1993). *Origen y decadencia del logos: Giorgio Colli y la afirmación del pensamiento trágico*. Barcelona: Anthropos.

Enrique Hülsz, en su tesis doctoral sobre el logos en Heráclito²⁶¹, describe cómo éste presenta inicialmente el logos como *griphos* o enigma (Hülz, 2011, p.99). Aristóteles define el concepto de enigma en la *Poética* como la causa de «que al enunciar hechos reales se reúnan términos incompatibles», cosa posible a través de la metáfora según Aristóteles (Aristóteles, *Poética* 1458a)²⁶². Como resume Colli, el enigma en términos aristotélicos sería «la formulación de una imposibilidad racional que, aun así, expresa un objeto real» (Colli, 2000 [1975], p.66). ¿En qué consiste el enigma del logos heraclitiano y qué luz nos da sobre su/s sentido/s primario/s?

Heráclito nos presenta una realidad múltiple, heterogénea y en constante cambio, donde nada permanece. El logos opera en el ser humano como principio unificante, como recoge Aragay con relación a la lectura de Colli y recurriendo a la terminología kantiana, «en cuanto forma constitutiva del fenómeno, gracias al cual la dispersión nouménica originaria se convierte en ordenada contradicción (contraposición de contrarios)» (Aragay, 1993, p.157). Pero el logos solo es «expresión inadecuada de lo inexpresable» (Aragay, 1993, p.155):

El logos es la expresión en general en cuanto *manifestación, apariencia, de una realidad extrarrepresentativa*. El logos significa, así, la *ley del fenómeno*, la representación, la relación de sujeto y objeto, en la que *el objeto es también sujeto*, y viceversa (los contrarios no son más que individualidades interiores). El logos se impone a la multiplicidad radical, escogiendo los contrarios por su afinidad cualitativa que permite una *unión* armónica. (Aragay, 1993, p.155, original sin cursiva).

²⁶¹ Hülsz Piccone, Enrique (2011). *Lógos: Heráclito y los orígenes de la filosofía*. (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/logos-heraclito-y-los-origenes-de-la-filosofia-102339?c=0eNz7g&d=false&q=Heráclito . y . los . or%C3%ADgenes . de . la . filosof%C3%ADa&i=1&v=1&t=search_1&as=1 (última consulta 17/02/2021).

²⁶² Aristóteles (2020). *Poética. Magna Moralia*. Editorial Gredos. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es> [Traducción del original en griego al castellano a cargo de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá].

El logos de Heráclito rige la multiplicidad de lo real y de la realidad aparente, a la vez es lo que nos permite aprehender dicha realidad con cierto sentido y cierto orden, aunque siempre de forma incompleta y huidiza. Luego, logos no es solo lo que posibilita la manifestación del discurso sino su propio contenido. Logos es así también «la racionalidad del discurso, la razón, ley o principio racional en sentido objetivo, ontológico o metafísico: lo que podría llamarse la estructura de la existencia, el fundamento objetivo de la coherencia de lo real» (Hülsz, 2011, p.101). Como afirma Hülsz, «esta racionalidad es ahora llamada “inteligencia”, “designio” o “plan” “que guía todas las cosas a través de todas las cosas”» (Hülsz, 2011, p.101). De este modo, operaría como «“estructura inteligible” de lo real» (Hülsz, 2011, p.106).

Este sentido de logos como orden existencial y universal o cósmico nos remite a un sentido ontológico del mismo. Logos parece responder así, en Heráclito, tanto al discurso que se dice y se manifiesta, como aquello que lo posibilita; al pensamiento humano, a su contenido, y al principio y guía que rige en él; así como al principio o ley que rige el mundo o la realidad dada; y en definitiva, como aquello que expresa la naturaleza de la realidad, que se manifiesta, nos ordena y permite el “decir” discursivo a pesar de los sesgos inherentes en relación con lo real. Logos parece operar aquí como principio de inteligibilidad, como lo racional-discursivo, así como principio ontológico.

3.3.2. El logos ontológico. El logos heraclitano en Heidegger.

La concepción heraclitiana del logos llama la atención de Heidegger, quien ve en el devenir y darse del logos la base ontológica de su pensamiento. Heidegger analiza el origen etimológico de λόγος (*logos*) como derivado de λέγειν (*legein*). Aunque *legein* se ha traducido por «“hablar”, “decir”, “contar [una historia]”» Heidegger enfatiza su sentido más primario como

“recoger” y “reunir” (Ferrater-Mora, 2005, p.2202)²⁶³ o como “colectar” o “recolectar”. Heidegger relaciona el término griego *legein* con los términos alemanes *legen* (colocar, poner, engendrar) y *lesen* (leer, recoger). En este sentido, las palabras se “recogen”, se “unen” para leer, de forma que se obtiene la razón y es así posible el discurso o el decir (Ferrater-Mora, 2005, p.2202). Así pues, según Heidegger, el significado primario de λέγειν sería «“poner”, “extender ante”, de ahí “presentar después de haber recogido [y de haberse recogido]”» (Ferrater-Mora, 2005, pp.2202.2203). Heidegger ve en este sentido originario etimológico de *legein* como “recoger” la idea de un “dejar aparecer” en oposición al “ocultar”. En palabras de Heidegger, en el seminario de Heráclito del semestre de verano de 1944²⁶⁴:

Pensado de modo griego, recoger significa *dejar aparecer*, a saber, lo uno, en cuya unidad lo que esencia en una proximidad se recoge en una colectividad, a partir de sí mismo. “Recolectar” significa: permanecer contenido en la unidad originaria del ensamble. Puesto que la palabra, en cuanto palabra nombrada y dicha, guarda el rasgo fundamental *del hacer manifiesto y dejar aparecer*, los griegos pudieron denominar el propio decir de las palabras como λέγειν, recolectar. (Heidegger, 2012 [1944], pp.199-200, original sin cursiva).

Porque «el ser es experimentado como ensamble», dice Heidegger, y porque la palabra es conocida en su decir «como modo fundamental de la percepción del ser», «el propio decir puede y debe ser concebido como la relación de abertura con la unidad del ensamble, como recolectar, es decir, como λέγειν» (Heidegger, 2012 [1944], p.200). Solo desde este lugar es posible entender el decir en relación con la noción de “colectar” y “recolectar” dice Heidegger.

²⁶³ Ferrater Mora, José (2005). Logos. En *Diccionario de Filosofía* (Vol.III, pp.2202-2205). Barcelona: RBA.

²⁶⁴ Heidegger, Martin (2012 [1944]). *Heráclito*. Buenos Aires: Biblioteca Internacional Martin Heidegger & Elhildariadna. [Traducción del original en alemán al castellano a cargo de Carlos Másmela].

Así pues, el λόγος «no significa para Heráclito ninguna “doctrina”, ningún “discurso”, ningún “sentido”, sino la “recolección” que se descubre en el sentido de la unidad propia del ensamble inaparente» (Heidegger, 2012 [1944], p.200).

Logos se presenta en Heidegger, desde su interpretación etimológica original y desde su lectura heraclitiana, como aquello que permite desvelar o dejar ver el ser, a la vez que aparece como su razón de ser y su sentido. Logos se da, como en Heráclito, desde un devenir dinámico relacional; es abertura, indicio, guía en/del “inaparente ensamble”, a la vez que permanece en el enigma, la oscuridad de lo no desvelado, de lo que queda, en palabras de Heidegger «por-pensar»²⁶⁵ (Heidegger, 2012 [1944], p.267).

Según Aragay, el logos en Heráclito «constituye la primera expresión en forma metafísica y no articulada lógicamente del dominio de la necesidad en el pensamiento de Occidente» (Aragay, 1993, p.155). Y vemos a su vez cómo el logos heraclitiano de Heidegger toma un cariz ontológico. Sin embargo, logos no pierde ni en Heráclito ni en Heidegger su determinación como “concepto”, “pensamiento” o “sentido”. Como describe Heidegger, a partir del fragmento 45 de Heráclito: «λόγος significa, interpretado metafísica y lógicamente, enunciado, juicio, o también “concepto”, en tanto se aprehende el concepto como el coágulo de un conceptualizar, es decir, de un juzgar» (Heidegger, 2012 [1944], p.309). Y añade, «en lugar de enunciado y de juicio, como forma fundamental del pensar aprehendido lógicamente, suele decirse también “pensamiento”» (Heidegger, 2012 [1944], p.309). De este modo relaciona en

²⁶⁵ Con relación al fragmento 50 de Heráclito y la pregunta “¿Qué significa λόγος?” en Heráclito, Heidegger expresa la noción de “por-pensar” en relación con la “oscuridad” del pensador: «Lo que Heráclito llama λόγος y lo que él piensa en esta palabra es lo más oscuro en la oscuridad de este pensador. Es usual afirmar que la oscuridad de un pensar se debe al hecho de no haber alcanzado aún y dominado ampliamente la claridad de la concepción conceptual. Pero lo oscuro se halla en lo propio de lo *por-pensar*. Sin embargo, en esta acepción la esencia de lo oscuro permanece desconocida. En sentido corriente, lo oscuro es ausencia del despejar. Esto oscuro casi no existe. Lo oscuro es siempre más y otra cosa. Lo oscuro puede ser la *luz que porta un eclipse*. Lo oscuro puede ser también la *claridad que se mantiene en sí misma*. Lo oscuro puede oscilar también entre ambas maneras nombradas. Si dicha oscilación se aferra a una indecisión, lo oscuro pasa a ser lo oscuro de la confusión. Lo oscuro propiamente dicho es todo eso de una sola vez, y de tal modo que el *equilibrio interno de su esencia se asegura en lo oscuro que es la claridad sustentada en sí misma*. Oscuro, propiamente, es el pensar de Heráclito.» (Heidegger, 2012 [1944], p.267-268, original sin cursiva).

este fragmento heraclitiano el logos con la idea de “pensamiento”, que no es lo mismo que el pensar o la actividad del pensar, y que describe del siguiente modo:

Con eso, se entiende por λόγος los “pensamientos”, esto es, no como la actividad de pensar propia del alma, sino como lo que se piensa en esta actividad: los pensamientos en cuanto el sentido mentado en el pensar. Tomando como enunciado, juzgar y conceptuar, el λόγος se equipara con “concepto” y la “conceptualización”, es decir, con el “sentido”. (Heidegger, 2012 [1944], p.309).

Heidegger relaciona aquí la idea de logos con la de “pensamiento”, como el contenido del pensar y aquello que posibilita el conceptuar, como el sentido, y podríamos añadir, como aquello que posibilita la manifestación discursiva del lenguaje.

El logos expuesto hasta el momento nos abre a un sentido primario de éste concebido como “inteligibilidad” y como “sentido”, desde un prisma lógico, metafísico y ontológico. Sin embargo, Sheets-Johnstone basa sus reflexiones principalmente en un marco fenomenológico. Y, por este motivo, volviendo al *kbl* no podemos obviar la influencia del sentido fenomenológico de este logos.

3.3.3. El logos fenomenológico. Merleau-Ponty.

Husserl menciona un «logos del mundo estético» (Husserl, 1962 [1929], p.302)²⁶⁶, «Logos der ästhetischen Welt» (Husserl, 1974 [1929], p.297)²⁶⁷. Este “logos del mundo estético” guarda relación con una “estética trascendental”, con un nuevo sentido, más amplio,

²⁶⁶ Husserl, Edmund (1962 [1929]). *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*. México: Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM. [Traducción del original en alemán al castellano a cargo de Luis Villoro].

²⁶⁷ Husserl, Edmund (1974 [1929]). *Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Mit ergänzenden Texten*. La Haya: Martinus Nijhoff.

que el de la estética trascendental kantiana, y que «trata del problema eidético de un mundo posible en general como mundo de la “*experiencia pura*”, que *precede a toda ciencia* en un sentido “superior”» y que se ocupa de «la descripción eidética del a priori universal» (Husserl, 1962 [1929], p.302, original sin cursiva). Sin este a priori, aclara Husserl, «*no podrían aparecer objetos unitarios en la mera experiencia*, antes de las acciones categoriales (...), ni podría tampoco *constituirse la unidad* de una naturaleza, de un mundo, como unidad sintética pasiva» (Husserl, 1962 [1929], p.302, original sin cursiva). En este sentido, se refiere a un “logos del mundo estético” que, como el “logos analítico”, necesita de la compleja investigación trascendental para ser ciencia auténtica (Husserl, 1962 [1929], p.302).

Merleau-Ponty retoma la noción de Husserl de “logos del mundo estético” resaltando la primacía de la experiencia perceptiva y la corporalidad que requiere. Hay una primera alusión al concepto en *Phénoménologie de la perception* (1945) donde hace referencia al «Logos du monde esthétique» de la *Formale und transzendente Logik* de Husserl como una intencionalidad operante anterior a toda tesis o juicio, que subyace a la intencionalidad de acto y es al mismo tiempo su condición de posibilidad (Merleau-Ponty, 1945, p.490). Este logos puede entenderse, dice Merleau-Ponty, como «un art caché dans les profondeurs de l’âme humaine» y que, como todo arte, «ne se connaît que dans ses résultats» (Merleau-Ponty, 1945, p.491). En esta misma obra, Merleau-Ponty habla de la necesidad de recurrir a un «Logos plus fondamental» que el del pensamiento objetivo, que a su vez es el que lo posibilita, pues este logos es el que da a la «pensée objective (...) son droit relatif et, en même temps, la mette à sa place» (Merleau-Ponty, 1945, p.419).

Esta noción de “logos” será retomada y ampliada en obras posteriores en clave existencial y fenomenológica y también ontológica sobre todo en *Le visible et l’invisible*, (1964). En todas ellas se destaca una primacía perceptiva, un carácter “pre-lingüístico”, “pre-

lógico” o “pre-discursivo” y se enfatiza cada vez más su sentido corporal, relacional y dinámico.

En las notas recogidas en curso del Collège de France entre 1959-1960²⁶⁸, Merleau-Ponty habla ya de un: «Logos du monde naturel, esthétique, sur lequel s'appuie le Logos du langage» (Merleau-Ponty, 1995, p.274). Este “logos estético” o del mundo natural tiene pues primacía frente al lenguaje: «il y a toujours un langage avant le langage qui est la perception» (Merleau-Ponty, 1995, p.282). En estas mismas notas, hace una distinción entre el λόγος προφορικός (*logos prophorikos*) o «Logos au sens du langage» y λόγος ένδιαθερος (*logos endiathetos*) (Merleau-Ponty, 1995, p.274). El primero se refiere al lenguaje proferido o dicho (excepto de sí mismo), o a su forma de expresión. Como señalan Hamrick & Van-der-Veken en relación con esta mención en Merleau-Ponty, el primer sentido de logos se focaliza en «language, painting, literature, science, politics, and history» (Hamrick & Van-der-Veken, 2011, p.110)²⁶⁹. Y el segundo hace referencia, como el mismo Merleau-Ponty describe, al «Logos silencieux de la perception» (Merleau-Ponty, 1995, p.274). Este segundo logos que nombra, el *Logos endiathetos*, es descrito en *Le visible et l'invisible* (1964)²⁷⁰ como anterior a la lógica. Merleau-Ponty aclara entre paréntesis que se trata «du sens avant la logique» (Merleau-Ponty, 1964, p.220). Esto nos acerca a la idea del logos heraclitiano y a la lectura heideggeriana del mismo como principio de inteligibilidad, como lo que posibilita conceptualizar, así como el pensar mismo (en Heidegger).²⁷¹

²⁶⁸ Merleau-Ponty, Maurice (1995). *La Nature. Notes Cours du Collège de France*. Paris: Éditions du Seuil.

²⁶⁹ Hamrick, William S. & Van der Veken, Jan (2011). *Nature and Logos. A Whiteheadian key to Merleau-Ponty's Fundamental Thought*. Albany (USA): State University of New York Press.

²⁷⁰ Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard.

²⁷¹ Las nociones de *logos endiatheos* y *logos proforikos*, ven su origen y arraigo en los estoicos y especialmente en Filón de Alejandría. La doctrina del *logos endiatheos* y *logos proforikos*, en su origen hacia referencia al logos en el hombre y no al del cosmos (como por ejemplo sí se refería también el logos heraclitiano). El “logos endiathetos” hacía referencia a una noción de “logos interno” [*internal logos*] y el “logos proforikos” al de un “logos proferido” [*uttered logos*] (Kamesar, 2004, p.163). En este sentido, podemos entender en un contexto fenomenológico y corporal como el merleau-pontiano que el “sentido interno” de su *logos endiathetos* es externo en cierto modo, pues se da en y a través de la experiencia perceptiva, donde la realidad dada y la realidad representada se entrecruzan, donde objeto y sujeto pasan a estar interconectados y a no poder concebirse ni pensarse de manera totalmente autónoma o como entidades independientes.

Luego puede leerse en Merleau-Ponty la idea de un logos “pre-lingüístico” o posibilitador del lenguaje, como “sentido anterior a la lógica”, pero en este caso, a diferencia de las concepciones antes expuestas en otros autores (como la de Heráclito, Heidegger o incluso Husserl), éste es esencialmente sensible, perceptivo, y por tanto, encarnado. Hallamos en Merleau-Ponty el “logos del mundo sensible” y el “*logos endiathetos*” como logos silencioso de la percepción. No obstante, el “silencio” de este logos perceptivo no debe reducirse a la mera experiencia sensorial o perceptiva o a una recepción pasiva y caótica de datos sensoriales, pues como “logos”, como se observó también en el logos heraclítico de Heidegger, opera como principio inteligible. Podemos decir que el “logos del mundo sensible” se manifiesta como estructura inteligible.

La concepción del “logos del mundo sensible”, de “logos endiathetos” y de “logos proferikos” parecen señalar tres posibles nociones de logos o más bien una noción de logos que apunta a tres aspectos distintos del mismo. El primero parece señalar la estructura inteligible de la Naturaleza mientras que el segundo hace hincapié en la noción de un logos perceptivo, pre-lógico, como condición de posibilidad del lenguaje y la racionalidad discursiva; y el último a su expresión lingüística, artística o cultural. Aunque Merleau-Ponty no acaba de desarrollar las acepciones de su concepto de logos, sí apunta su interés ontológico en las notas de trabajo de *Le visible et l'invisible*, y pueden deducirse todos estos sentidos sin que por ello se tomen como concepciones distintas ni contradictorias de su idea de logos.

Según Hamrick y Van-der-Veken, el *logos proferikos* emerge del *logos endiathetos*, pero en una relación interna de solapamiento (Hamrick & Van-der-Veken, 2011, p.115). Esta relación nos remite, como señalan estos autores a una radicalización ontológica de la noción de *Fundierung*, como un fundar primario, que Merleau-Ponty describe en *Phénoménologie de*

Kamesar, Adam (2004). The *Logos Endiathetos* and the *Logos Prophorikos* in Allegorical Interpretation: Philo and the D-Scholia to the *Iliad*. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 44, 163-181. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/277873415_The_Logos_Endiathetos_and_the_Logos_Prophorikos_in_Allegorical_Interpretation_Philos_and_the_D-Scholia_to_the_Iliad (última consulta 30/08/20).

la Perception (Merleau-Ponty, 1945, p.147, p.451). Este término, *Fundierung*, es acuñado por la fenomenología (Husserl lo menciona en la “tercera investigación” de sus *Investigaciones Lógicas*) dice Merleau-Ponty, para designar el doble sentido de la relación entre razón y hecho, eternidad y tiempo, reflexión e irreflexión, pensamiento y lenguaje, pensamiento y percepción (Merleau-Ponty, 1945, p.451). Esta noción aparece para articular la relación de lo “fundante” [*fondant*] y lo “fundado” [*fondé*]:

le terme fondant, -le temps, l’irréfléchi, le fait, le langage, la perception -est premier en ce sens que le fondé se donne comme une détermination ou une explicitation du fondant, ce qui lui interdit de le résorber jamais, et cependant le fondant n’est pas premier au sens empiriste et le fondé n’en est pas simplement dérivé, puisque *c’est à travers le fondé que le fondant se manifeste*. (Merleau-Ponty, 1945, p.451, original sin cursiva).

Así pues, en esta relación de *fondé-fondant*, lo “fundado” [*fondé*] es una manifestación de lo “fundante” [*fondant*] que a su vez no puede ser nunca absorbido. De este modo lo “fundante” no es la causa externa sino su condición de posibilidad, lo que posibilita la manifestación, la expresión, de lo “fundado”. De este modo, como afirman Hamrick y Van-der-Veken, Merleau-Ponty se refiere, en su fenomenología más temprana, a la articulación interna del sentido del mundo antes de la consciencia como “*logos endiathetos*”, y establece una relación análoga del “*logos proferikos*” y “*logos endiathetos*” como *fondé-fondant* respecto al lenguaje y la percepción (Hamrick & Van-der-Veken, 2011, p.105). Esta relación entre *logos proferikos* y *logos endiathetos*, entre *fondé* y *fondant*, refleja la idea de la «*dialectique sans*

synthèse» que describe en *Le visible et l'invisible* y que no debe leerse ni como «le scepticisme, le relativisme vulgaire, ou le règne de l'ineffable» (Merleau-Ponty, 1964, p.127)²⁷².

Esta interrelación sin síntesis del *logos proferikos* y el *endiathetos* presenta un “logos sensible” que nos remite a la idea de inteligibilidad en la Naturaleza. Según Hamrick y Van-der-Veken, en el contexto merleau-pontiano planteado hasta el momento podemos decir que «the flesh of the world produces us» y que los significados [*meanings*] se fundamentan objetivamente y se articulan culturalmente (a través del *logos proferikos*) pero emergen de la Naturaleza (Hamrick & Van-der-Veken, 2011, p.117). La Naturaleza no es una «“psychic addition”» en el sentido whiteheaderiano, sino que según éstos «Nature pushes us to recognize its intelligibility and to develop it creatively» (Hamrick & Van-der-Veken, 2011, p.117). Éstos concluyen que, más allá de la noción de “*logos endiathetos*” podríamos afirmar en Merleau-Ponty que la Naturaleza «would retain its inherent intelligibility» (Hamrick & Van-der-Veken, 2011, p.117).

De este modo, podríamos interpretar todas estas expresiones del *logos* como “estructura” y “principio” de inteligibilidad. Podríamos leer de nuevo el “logos” merleau-pontiano en los términos en que Aragay describía el logos en Heráclito, como manifestación de la «*ley del fenómeno*» que en realidad es, en este contexto fenomenológico, «la relación de sujeto y objeto, en la que *el objeto es también sujeto*, y viceversa» (Aragay, 1993, p.155, original sin cursiva), pues en el acto mismo de la percepción las nociones de objeto y sujeto se desdibujan.

²⁷² Como describe Merleau-Ponty en *Le visible et l'invisible* (1964): «La mauvaise dialectique est celle qui croit recomposer l'être par une pensée thétique, par un assemblage d'énoncés, par thèse, antithèse et synthèse; la bonne dialectique est celle qui est consciente de ceci que toute *thèse* est idéalisation, que l'Être n'est pas fait d'idéalisation ou de choses dites, comme le croyait la vieille logique, mais d'ensembles liés où la signification n'est jamais qu'en tendance, où l'inertie du contenu ne permet jamais de définir un terme comme positif, un autre terme comme négatif, et encore moins un troisième terme comme suppression absolue de celui-ci par lui-même» (Merleau-Ponty, 1964, p.127).

La noción del “logos” en Merleau-Ponty va tomando más presencia hacia sus últimos trabajos, se observa una evolución del concepto así como una tendencia a lo ontológico del todo manifiesta en *Le visible y l’invisible*. Las menciones del concepto parten de sus primeras menciones al “logos del mundo estético” husserliano en la *Phénoménologie de la perception* (1945); pasando por sus lecciones en el Collège de France como las recogidas bajo el nombre de *Le monde sensible et le monde de l’expression* (1953)²⁷³ donde predominan conceptos como el espacio, el movimiento y la idea de “body-schema”, o las recogidas en *La Nature* bajo el título de “Le concept de Nature. Nature et Logos: le corps humain” (1959-60); entre otros escritos; hasta llegar a *Le visible et l’invisible* (1964) mencionado en sus “notas de trabajo”.²⁷⁴

En todos estos trabajos vemos reflejada la mención y evolución del concepto de logos. En primer lugar, desde el «Logos du monde esthétique» de Husserl (*PhP*, p.492), «Logos de la perception» implícito en la lógica perceptual (*MSME* /[25](II1)/, p.54)²⁷⁵ o «logos perceptif comme tel –(le corps)» el cuerpo perceptivo como logos haciendo mención al mismo tiempo a «la “pensée perceptive”» (*MSME* /[88](IX7)/, pp.120-121) o simplemente con relación al lenguaje sobre el esquema corporal la idea Λόγος «comme sublimation de la corporéité» (*MSME* /[128](XIV4)/, p.162); así como el «Logos au sens du langage» o “λόγος προφορικός” y el «Logos silencieux» o “λόγος ένδιαθερος” entendido como el «Logos du monde naturel, esthétique» (*N*, p.274); o dicho de otro modo, la relación entre el «logos explicite» y el «logos du monde sensible» (*N*, p.382); el encontrar a través de la lingüística y la lógica, el «logos del Lebenswelt» (*VI*, p.219); y ya tomando una expresión más ontológica, afirmando la necesidad de volver a una ontología proyectada como «ontologie de l’Être brut – et du logos» (*VI*, p.217),

²⁷³ Merleau-Ponty, Maurice (2011 [1953]). *Le monde sensible et le monde de l’expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*. Genève: MétisPresses.

²⁷⁴ En esta sección, para facilitar el seguimiento de la lectura, se hará mención a estas obras de Merleau-Ponty de forma abreviada: *PhP* (*Phénoménologie de la perception*), *MSME* (*Le monde sensible et le monde de l’expression*), *N* (*La Nature*), *VI* (*Le visible et l’invisible*).

²⁷⁵ La paginación entre braquetes es la establecida por la Bibliothèque Nationale de France y la que está entre paréntesis es la paginación manuscrita de Merleau-Ponty. El numero de página después de la coma es la que corresponde a la edición francesa aquí utilizada.

Los subrayados de las citas de las notas de *MSME* corresponden al propio autor, Merleau-Ponty.

una nueva ontología de «l'être "sauvage" et le logos» (VI, p.220), ontología renovada que debe basarse en «le principe sauvage du logos» (VI, p.260), pues este «être sauvage ou brut (...) intervient à tous les niveaux pour dépasser les problèmes de l'ontologie classique (mécanisme, finalisme, en tout cas: artificialisme)»; y en este contexto ontológico, el logos como principio de inteligibilidad pues «la structure invisible ne peut être comprise que par sa relation au logos» (VI, p.273).

En resumen, vemos que el logos merleau-pontiano es planteado y explorado en un contexto fenomenológico poniendo el énfasis en la percepción (corporal), primero como *logos endiathetos*, asumiendo la idea de un "logos del mundo sensible", para finalmente llegar a una concepción ontológica del mismo, una ontología "renovada" del ser "crudo" [*brut*] o "salvaje" [*sauvage*] como "principio salvaje" [*principe sauvage*]. Por un lado, podemos entender el logos merleau-pontiano como *logos endiathetos* con primacía epistemológica; latente en el lenguaje, la lógica proposicional y la racionalidad discursiva; que se manifiesta en nosotros «il parle en nous plutôt que nous ne parlons» (N, p.274) desde nuestra abertura al mundo, nuestra «ouverture perceptive au monde» (VI, p.262). Por otro lado, y partiendo de la idea del "logos sensible", el logos también se nos presenta en un contexto ontológico, como una manifestación del "ser salvaje" o "crudo" que a su vez no puede reducirse a un logos puramente humano, ni mucho menos constituido por éste, «le Logos aussi comme se réalisant dans l'homme, mais nullement comme sa propriété» (VI, p.322). Así pues, parece que con influencia heideggeriana, el logos se manifiesta como un desvelarse del ser (huidizo e incompleto, inaprehensible

plenamente para una “conciencia”²⁷⁶ y irreducible a ninguna idea de “razón”²⁷⁷), a través de nuestra experiencia (perceptiva y corporal, “encarnada”), nuestra abertura al mundo o ser-en-el-mundo. Podríamos entender así el *logos* como principio o estructura inteligible desde una “ontología (relacional) corporal o ‘encarnada’ (perceptiva y experimental)”; o como lo nombran Hamrick y Van-der-Veken, «ontology of the flesh», una ontología que entredice los conceptos de universal y particular (Hamrick & Van-der-Veken, 2011, p.108); o como lo llama S. Kristensen en “Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement”, una «ontologie du sensible» (Kristensen, 2006, p.124)²⁷⁸; o incluso como se refiere M.C. López al enfatizar el

²⁷⁶ El concepto tradicional de “conciencia” no tiene sentido en el contexto fenomenológico merleau-pontiano. Merleau-Ponty rechaza la concepción de una “conciencia” estática y positiva para hablar en todo caso de una “conciencia perceptual” (*MSME* / [18](I2)/). La “conciencia perceptiva o perceptual” se distingue de la noción clásica de “conciencia”, precisamente por no ser: «pur déploiement d’un en soi devant un pour soi» (*MSME* / [22](I5bis)/). La conciencia perceptiva debe entenderse como “expresión” [*expression*] (en un sentido no finalista, aristotélico o panteísta) y no como significación [*signification*] (*MSME* / [9]/): «Elle n’a pas affaire à valeurs ou significations mais à êtres existants, et elle-même n’est pas absolument retranchée de l’être qu’elle nous présente, il empiète sur elle, il l’entoure. (...) le perçu ne se révèle ainsi que par sa vibration en moi, il est donc toujours au delà» (*MSME* / [20](I4)/). Tampoco debe implicar la concepción del sentido como esencia, «sens du perçu ≠ essence» (*MSME* / [27](III3)/), en este sentido puede hablarse de una «conscience comme écart» (*MSME* / [9]/), pues la conciencia perceptiva dice Merleau-Ponty consiste a menudo «à noter l’écart par rapport à un niveau, et cet écart est le sens qui donc est configuration, structure» (*MSME*, / [20](I4)/). Y no puede tener la posición de un enunciado [*énoncé*] (*MSME* / [27](III3)/) como la “conciencia” tradicional («toute prête à être mise en mots, traduite en langage, (...) déjà position, d’un énoncé, conscience parlante») (*MSME* / [19](I3)/); la conciencia perceptiva es pues «tacite, elle ne porte pas sur des significations libres qui existent pour elles-mêmes (...). Donc significations liées, non parlantes, structures» (*MSME* / [20](I4)/). Finalmente hay cierta idea de “impercepción” en la conciencia misma que Merleau-Ponty relaciona con el inconsciente freudiano: «L’inconscient [...] n’est donc pas un *non savoir*, mais plutôt un savoir non-reconnu, informulé, que nous ne voulons pas assumer. Dans un langage approximatif, Freud est ici sur le point de découvrir ce que d’autres ont mieux nommé *perception ambiguë*» (Merleau-Ponty, 1953, p.291). Así pues, afirma Merleau-Ponty en *MSME*: «ce n’est pas non plus un inconscient qui opère ici, puisqu’au contraire ce jeu avec un principe qui n’est pas possédé est la conscience même» (*MSME* / [211]/).

Merleau-Ponty, Maurice (1960[1953]). *L’homme et l’adversité*. En Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (pp.284-308). Paris: Gallimard.

²⁷⁷ Por lo mismo que la “conciencia” tampoco el concepto de “razón” tradicional hace sentido en su fenomenología “encarnada”. Del mismo modo, ya en *Phénoménologie de la Perception*, como crítica al intelectualismo y a la idea de *cogito* tradicional, afirma «[’intelectualisme] il était lui-même incapable de rendre compte de la variété de notre expérience, de ce qui en elle est non-sens, de la contingence des contenus. L’expérience du corps nous fait reconnaître une imposition du sens qui n’est pas celle d’une conscience constituante universelle, un sens qui est adhérent à certains contenus» (*PhP*, p.172). Según M.C. López en “Merleau-Ponty y Zambrano: el ‘logos’ sensible y sintiente”, la “razón” en Merleau-Ponty, teniendo en cuenta la noción de *Fundierung* de Husserl (y la idea de *fondant/fondé* merleau-pontiana) no puede desprenderse de los horizontes originarios en los que se funda ni siquiera para fundamentarse. Y es de hecho, afirma López, el ámbito de lo pre-temático que «nos abre a esa reflexión todavía no intelectualizada, al sentirse sintiendo» (López, 2013, p.107).

López Sáenz, M^a Carmen (2013). Merleau-Ponty y Zambrano: el “logos” sensible y sintiente. *Aurora* (14), 104-118. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/274100/362194> (última consulta 17/08/20).

²⁷⁸ Kristensen, Stefan (2006). Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement. *Archives de Philosophie*, 69 (1), 123-146. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43038375> (última consulta 17/08/20).

sentido ontológico-fenomenológico del “sentir sintiente”²⁷⁹ como «fenomenología genética» (López, 2013, p.107).

3.3.4. El sentido ontológico-fenomenológico del *kbl*.

¿Qué encontramos de este logos merleau-pontiano y de su influencia heraclito-heideggeriana en el “logos” del *kbl* de Sheets-Johnstone? El *logos* ontológico-fenomenológico planteado hasta ahora ilustra la base desde donde puede plantearse y pensarse el logos del *kbl* de Sheets-Johnstone, y de aquí su corporalidad (“*bodily*”) y cinética (“*kinetic*”).

3.3.4.1. El “logos” del *kbl*.

El término de “logos” en el *kbl* de Sheets-Johnston puede tomarse, como en Merleau-Ponty y en Heidegger con Heráclito, como un *principio de inteligibilidad*. De aquí el sentido de plantearlo con relación a una “inteligencia” o “pensamiento”, como “pre-lingüístico” o con primacía a toda discursividad posible. Aun así, no debe reducirse la idea de “pensamiento” asociada a éste como una manifestación positiva de la conciencia. Si “logos” es pensamiento de algún modo, lo es en tanto que principio de inteligibilidad o como lo plantea López en el contexto fenomenológico-ontológico y existencial merleau-pontiano, como un “latido” parte de la vida anímica (López, 2013, p.106). Según López, el pensamiento en Merleau-Ponty puede concebirse como un latir, como un proceso que no emana ni de una decisión premeditada del “yo” ni de una síntesis de la “conciencia” (López, 2013, p.106). La figura del filósofo, afirma López, se pregunta por el origen común de este pensar/latir y que difícilmente puede hallar porque apenas se manifiesta a la conciencia, siendo no obstante un «fenómeno radical para la existencia» (López, 2013, p.106). Así pues, este latido del pensamiento no puede explicarse

²⁷⁹ Como subraya López, Merleau-Ponty busca la continuidad entre el pensar y el sentir, de un ser-en-el-mundo como sensible y sintiente. Pero, cabe destacar, que este “sentir” no es «el sentimiento entendido como un estado de la conciencia, sino una experiencia originaria y original de la presencia indivisa del ser» (López, 2013, pp.108-109).

«por la síntesis de la conciencia, sino por otras que actúan sin emanar de un yo pero afectándole» (López, 2013, p.106).

Esta idea de “pensamiento” que López describe en Merleau-Ponty denota un dinamismo relacional, enfatiza la experiencia sensible (corporal), desdibujando así binomios como el de objeto-sujeto, y evidencia nuestra condición de ser-en-el-mundo heideggeriana aunque aquí eminentemente “encarnada”. Del mismo modo, asociar el “logos” como principio de inteligibilidad con este tipo de idea de “pensamiento” nos conduce a la relación del “logos” con el aparecer o desvelar heideggeriano, y a la abertura sensible de éste aparecer, volviendo al sentido originario que defendía Heidegger del *legein*, y que según Zellini parece que se pierde a menudo de vista, «*legein* entendido como el revelarse de un ser del que aún no es posible decir nada» (Zellini, 2018, pp.94-95)²⁸⁰, pero en lectura merleau-pontiana además, como un desvelar sensible, a través de la experiencia sensible (corporal). Así pues, tomando esta idea de “logos sensible” y de un “pensar” originario como un latido fruto de afectaciones sensibles, ¿cuál es la relación con el “bodily logos” y el *kbl* de Sheets-Johnstone?

3.3.4.2. El “bodily” del *kbl*.

Esto nos lleva a preguntarnos por el papel del “bodily” con relación al *logos* y al *kbl* de Sheets-Johnstone. El logos como principio de inteligibilidad, “inteligencia” o “pensamiento” descrito hasta el momento en un contexto fenomenológico-ontológico y claramente existencial, solo puede concebirse teniendo en cuenta la experiencia sensible corporal. Esta noción de *logos* solo tiene sentido en tanto “encarnado”, en tanto “sensible”, en tanto corpóreo o corporal

²⁸⁰ Según Zellini, para Heidegger la asociación de “presencia” y “revelación” eran inicialmente para los griegos indisolubles, «el discurso sobre la esencia fue un producto posterior y sin duda no fue griego». De hecho, afirma Zellini, «el vínculo que estableció Aristóteles entre el *legein* y el acto de revelar se debía a que asociaba el *logos* con el aparecer (*apofanesthai*, ἀποφαινέσθαι) y la substancia (*ousia*, οὐσία) concebida aún como mera “presencia” de algo que está ahí. Solo más tarde prevalecería un concepto de “substancia” y el ser, presente o revelado, se convertiría en “aquello de lo que se dice” o aquello cuya naturaleza puede definirse mediante un discurso. A partir de entonces, el sentido de logos -al margen del que adquiere en la teología cristiana- se habría trasladado a la esfera de la pura razón discursiva (ratio), del discurso racional que calcula, define y categoriza» (Zellini, 2018, p.94).

[*bodily*]. Así pues, el logos es corporal, es necesariamente un *bodily logos*. Este “bodily logos” se concibe, como describía Merleau-Ponty en sus notas de trabajo de *Le visible et l’invisible* para la redescubierta del “ser vertical” [*être vertical*] o “ser salvaje” [*être sauvage*] a nivel del cuerpo humano, como «un pré-savoir; un pré-sens, un savoir silencieux» (Merleau-Ponty, 1964, p.230). Es preciso destacar que el “logos sensible” no puede reducirse a la síntesis positiva de una conciencia perceptiva, sino que más bien se manifiesta como un “pre-sentido” a través de la experiencia sensible y corporal, a través de nuestra relación con lo “real” o de nuestro ser-en-el-mundo *corpóreo*-sensible. Es al mismo tiempo condición de posibilidad de todo otro “pensamiento” positivo, de la discursividad o síntesis de la conciencia. Y su sentido “inteligible”, propuesto en esta investigación, no se presenta con relación a una noción de intelecto “puro” o a una noción abstracta y descorporizada del intelecto o del “alma” humana, sino siempre como indisolublemente ligado a nuestro devenir sensible y corporal.

3.3.4.3. El “*kinetic*” del *kbl*.

Finalmente, ¿qué relación guarda la “cinética” [*kinetic*] con la idea de *bodily logos* descrita hasta el momento? Aunque Merleau-Ponty parece no desarrollar este aspecto como Sheets-Johnstone, vemos en el desarrollo de su noción de movimiento, a través de las notas del curso de Collège de France de 1953 (recogidas bajo el título de *Le monde sensible et le monde de l’expression*)²⁸¹, ciertas influencias en el *kbl* de Sheets-Johnstone.

Según Kristensen en las notas del curso de 1953 asistimos a la última teoría de la percepción de Merleau-Ponty, después de la *Phénoménologie de la Perception* (1945) y antes de pasar al proyecto de lo que llama una «ontologie du sensible» evidente en *Le visible et*

²⁸¹ Los textos que se recogen de Merleau-Ponty bajo el título de *Le monde sensible et le monde de l’expression* es un compendio de notas, desconectadas de un contexto discursivo, narrativo y argumentativo global, consistiendo en ocasiones en oraciones simples. Así pues, dada la complejidad por interpretar las notas dentro de un contexto explicativo global, se mantiene en esta sección de la forma más fidedigna posible con su citación textual original en francés (incluyendo cuando es el caso, los subrayados y las mayúsculas).

l'invisible (1964), aunque de algún modo, afirma Kristensen, puede tomarse como un impase al carácter más ontológico del Merleau-Ponty más tardío (Kristensen, 2006, p.124). Nos hallamos en estos textos, según Kristensen frente a una redefinición del sentido de percepción en términos de movimiento, «mouvement du champ phénoménal» (Kristensen, 2006, p.124). Aunque en la *Phénoménologie de la Perception* nos encontramos, como destaca Kristensen, con la «thèse forte» de vincular el análisis de la percepción como actividad del cuerpo al análisis de la motricidad (y así, al problema de la percepción del movimiento), en las notas de 1953 se llega a afirmar directamente que «l'origine de toute signification est le corps comme motricité spontanée» (Kristensen, 2006, p.124). Podríamos decir que, en cierto modo, se da un valor primario, original a la experiencia motriz del movimiento.

En estas mismas notas, y en su revisión de la percepción, se replantea Merleau-Ponty la noción de “expresión o expresividad” [*expression ou expressivité*] que define como «la propriété qu'a un phénomène, par son agencement interne, d'en faire connaître un autre qui n'est pas ou même n'a jamais été donné» (*MSME* /18](12)/, p.48). La noción de “expresión” se comprende, como subraya Kristensen, como el sentido percibido derivado de la relación del fenómeno con el cuerpo que lo percibe, una relación co-originaria y de co-implicación. Pero, según destaca Kristensen en *Le monde sensible et le monde de l'expression* esta expresividad de las cosas se relaciona con las capacidades motrices de mi cuerpo, siendo el fenómeno de la expresión «prélinguistique, immédiat, charnel indissociable de la temporalité» (Kristensen, 2006, p.126). Uno de los problemas principales que se plantean en estas notas sobre el movimiento en un contexto perceptivo (y con cierto indicio ontológico) es, como destaca Kristensen, plantear la espacialidad del cuerpo (pues el espacio es la condición de posibilidad del movimiento «Espace condition sans laquelle pas de mouvement» (*MSME* /41](III8)/, p.70)) y la indivisión del movimiento en un espacio divisible (Kristensen, 2006, p.126). ¿Pero

qué noción de movimiento es la que deja entrever Merleau-Ponty en *Le monde sensible et le monde de l'expression* que podemos apreciar de algún modo en la cinética del *kbl*?

Merleau-Ponty describe el movimiento como trazado [*tracé*] temporal y espacial «Le mouvement comme inscription du temps. Le mouvement comme tracé» (*MSME* /[181](1)/, p.189). En concreto, «le mouvement est à la trace ce que le souffle est au son, et se lit en elle comme le souffle dans le son» (*MSME* /[81](VIII9)/, p.113). Una inscripción, un trazo, y una huella [*trace*] temporal que no puede ser más que espacial «*i.e.* il y a ce miracle que temporalité, qu'intention de mouvement sont capables de s'inscrire dans une trace, quoique rien d'eux-mêmes ne subsiste en principe dans cette trace qui n'est plus que dans l'espace» (*MSME* /[181](1)/, p.189). El movimiento, dado como puro devenir temporal, es la acción y el trazar mismo, «le mouvement [est] action mouvement (et non définition de vitesse par *e/t* [espace/temps] et conception du mouvement comme changement de lieu)» (*MSME* /[81](VIII9)/, p.113). Así pues, el movimiento es la experiencia misma del movimiento y no el concepto objetivable, no se trata de saber lo que contiene nuestro concepto verbal de movimiento sino de «saisir le mouvement apparaissant» (*MSME* /[41](III8)/, p.70) y esto solo es posible a través de un “sujeto encarnado” [*sujet incarné*], de nuestro cuerpo perceptivo y sus posibilidades motoras, «on perçoit donc le mouvement, son sens, son allure caractéristique, par possibilités motrices du corps propre» (*MSME* /[87](IX6)/, p.118).

De esto modo, afirma Merleau-Ponty que el movimiento «soit absolu, dans le mobile et non ailleurs» (*MSME* /[59](VI2)/, p.90), pues no hay identidad *en* el movimiento, «dans espace réel ou idéal il y a identité non dans le mouvement et par lui, mais hors du mouvement. (...). Le mouvement est toujours avant ou après le moment où je le saisis» (*MSME* /[58](VII1)/, p.89). Como lo describe y resume Kristensen, para que haya movimiento, lo que se mueve debe devenir, no ser idéntico a sí y no ser exterior al móvil del que es movimiento (Kristensen, 2006, p.128). Pues el movimiento no es algo que ocurre en sí mismo, ni en las cosas ni en el “sujeto

espectador de un mundo objetivo” sino que se da «par une sorte de mélange de moi et des “choses”» (MSME / [59](VI2)/, p.90). Así debería haber «[un] mélange de l’intérieur et de l’extérieur du mouvement, de l’avant et de l’après, du ici et du là (non seulement “en moi”, mais encore dans l’apparence)» y debería ser una mezcla, no una yuxtaposición: «qu’enfin il y ait mélange et non seulement juxtaposition de moi et des choses» (MSME / [61](VI4)/, p.92). Así pues, que el movimiento sea absoluto en el “móvil” [*mobile*] supone que haya «un mélange de l’avant et de l’après, de l’ici et du là, empiètement» y esto solo es posible si «le mouvement n’est pas en soi» (MSME / [59](VI2)/p.90).

Por esto, cabe distinguir también la noción de “*mobile*” de “*le mouvant*” siendo éste último la noción de la cosa misma que se mueve, y no la comprensión de un cosa en movimiento (“*mobil*”) como si pudiera concebirse la cosa en sí separada del movimiento, así pues el “móvil” debe ser un “*mouvant*”: «que le mobile soit un “mouvant”, identifié dans et par le mouvement, non à part lui» (MSME / [61](VI4)/, p.92) y el movimiento debe emanar recíprocamente de la cosa en movimiento o estar en ella, y no meramente de la relación interobjetiva del exterior (MSME/[61](VI4)/, p.92).

De este modo se da especial importancia a la experiencia del cuerpo perceptivo en la aprehensión y el sentido del movimiento. Y aquí radica principalmente la crítica de Merleau-Ponty a Bergson con relación al movimiento. Para que haya una “percepción inmediata” [*perception immédiate*] de la que habla Bergson en *Matière et mémoire* (1896), «il faut médiateur entre mon indivision et la division de l’en soi, il faut une commune mesure entre eux, qui est fournie par mon corps, à la fois chose et saisi intérieurement» (MSME / [59](VI2)/, p.91). Esto es lo que hará refulgir [*rayonner*] la indivisión en las cosas y hacer posible el movimiento, afirma Merleau-Ponty. Y es por este motivo que todos los ejemplos de “percepción inmediata” en Bergson se toman del propio cuerpo. Mi cuerpo puede colmar [*remplir*] la función de mediación «en tant qu’il est à la fois mobile dans l’espace “réel” et perçu de

l'intérieur dans l'indivision de son mouvement» (MSME /[59](VI2)/, p.91). Lo que en realidad puede dar “unidad” a los movimientos de mi cuerpo así como de las “cosas” es mi cuerpo que percibe. De este modo afirma «Il faut donc que mon corps s'étende dans l'espace d'une manière qui lui est propre et qu'il communique au monde entière entant que prolongement de mon corps» (MSME /[60](VI3)/, p.91). Y tomando la idea de “machine de vivre” de Paul Valéry²⁸², concluye: «il faut que mon corps soit comme une “machine à vivre” le monde, le distributeur de l'indivision grâce à sa spatialité privilégiée» (MSME /[60](VI3)/, p.92). La teoría del movimiento de Bergson afirma Merleau-Ponty, «reste “conscientielle”», «n'est pas installé dans l'ordre des phénomènes i.e. dans les choses en tant qu'elles me sont présentes comme choses» (MSME /[61](VI4)/, p.92). Y afirma, es la «Théorie du corps percevant que Bergson n'a pas essayée» (MSME /[60](VI3)/, p.92).

Finalmente, vemos ya en estas notas de 1953 la referencia ontológica, también en el movimiento. Merleau-Ponty aclara su propósito ontológico implícito en el fenomenológico, afirma que se ha podido malentender la idea de “primacía de la percepción” [*primat de la perception*] entendida como «primat du sensoriel, du donné naturel» cuando en realidad, para él la percepción es «un mode d'accès à l'être: l'accès au *leibhaft gegeben*», lo dado corporalmente²⁸³ (MSME /[17](I2)/-[18](I2)/, p.46). Declara «je ne fais pas de différence entre ontologie et phénoménologie» pues todo lo que somos está implícito en nuestra manera de percibir: «dans notre manière de percevoir est impliqué tout ce que nous sommes» (MSME /[18](I2)/, p.46). De este modo, dice Merleau-Ponty, no puede pensarse que el ser quede reducido por el “positivismo” de la percepción pues «la chose même n'est jamais prise par le

²⁸² La cita de Valéry a la que hace referencia Merleau-Ponty es: «Comme si quelqu'un se servait de ma machine à vivre. (...) Ceci combinait le mouvement de mes jambes marchantes et je ne sais quel chant que je murmurais ou plutôt qui se murmurait au moyen de moi» (Valéry en MSME [nota a pie de página], p.92). La cita se extrae de: Valéry, Paul (1944). *Variété V*. Paris: Gallimard.

²⁸³ En la traducción inglesa de MSME «leibhaft gegeben» se traduce por «given bodily, or given 'in the flesh'» (nota del traductor en Merleau-Ponty, 2011 [1953]b, p.10). Merleau-Ponty, Maurice (2020 [1953]b). *The Sensible World and the World of Expression. Cours Notes from the Collège de France, 1953*. USA: Northwestern University Press. [Kindle versión DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es> [Traducción del original en francés al inglés a cargo de Bryan Smyth].

philosophe: elle est la concrétion d'une expérience infinie, elle n'est donc pas possédée» (*MSME* /[18](I2)/, pp.46-47). Encontramos en estas mismas notas la referencia del movimiento como "revelador del ser", «mouvement comme révélateur de l'être» (*MSME* /[69](VII5)/, p.100). A través del fenómeno de la autolocomoción, caso que extrae de *La perception de la causalité* de A. Michotte (1946)²⁸⁴, de la constatación que el cambio de forma es lo que produce el movimiento y refutando que la autolocomoción sea igual al «déplacement global + mouvement interne» llega afirmar que el movimiento es y se muestra aquí como "revelación del ser", «mouvement = révélation de l'être», conclusión a la que se llega como «résultat de sa configuration interne, et clairement autre chose que changement de lieu» (*MSME* /[70](VII6)/, pp.101-102). Como describe Kristensen con relación a esta sección, «c'est le mouvement lui-même qui révèle l'être de la figure. *Le sens est visible à même la figure dans son devenir*» (Kristensen, 2006, p.130). Pues el movimiento no se reduce al orden de lo visible «n'est pas "essentiellement du visible"» (*MSME* /[80](VIII8)/, p.112) en sí mismo, sino que, citando a Zietz and Werner en *Über die dynamische Struktur der Bewegung*: «le mouvement est, dans son essence, la transformation, orientée du manière dynamique, d'un objet qui se déploie sous la forme d'un mouvement optique dans des circonstances et des conditions particulières» (Zietz and Werner en *MSME* /[80](VIII8)/, p.112)²⁸⁵. El movimiento es pues, afirma Merleau-Ponty "acontecimiento" «événement et non d'un {*Sinnendings*²⁸⁶}, mais de tous» (*MSME* /[80](VIII8)/, p.112). El sujeto que percibe el movimiento tiene un sentido de unidad eventual porque está orientado al espacio, con un sentido o de un sentido a otro, como un «système des puissances de son corps» (*MSME* /[80](VIII8)/, p.112).

²⁸⁴ El caso del que parte es extraído de: Michotte, Albert (1946). *La perception de la causalité*. Paris: Vrin.

²⁸⁵ La cita original que toma Merleau-Ponty es: [El movimiento es] «eine dynamisch gerichtete Veränderung eines Gegenstands, die sich unter besonderen Umständen und Bendingungen in Form der optischen Bewegung entfaltet» (Zietz et Werner, 1927, p.228). La cita se extrae de: Zietz, K. & Werner, H. (1927). Über die dynamische Struktur der Bewegung. Werner's Studien über Strukturgesetze. *Zeitschrift für Psychologie*, 105, 226-249.

²⁸⁶ En la traducción inglesa de *MSME* «*Sinnendings*» se traduce por «sensible things» (nota del traductor en Merleau-Ponty, 2011 [1953]b, p.73).

Como recoge y resume Emmanuel de Saint Aubert en el prefacio de la edición francesa de *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Merleau-Ponty parece inspirarse en trabajos de psicología de la forma y su mérito consistiría en descubrir al movimiento como «vibration intérieur d'une forme» (*MSME* /[198]/, p.193), «variation du champ d'existence» (*MSME* /[198]/, p.193) de un «corps conçu comme ancrage» (*MSME* /[176]v(6)/, p.183), y de este modo, partiendo de la idea del movimiento como “revelación del ser” o “revelador del ser” afirmar que la conciencia del movimiento pone a prueba «un sujet engagé par un corps dans l'être» (*MSME* /[176](5)/, p.183), (Saint-Aubert en *MSME*, 2011 [1953], p.26). Así pues, la revelación del ser sería de esta manera dada a través de la experiencia perceptiva de un “cuerpo en el ser” [*corps dans l'être*] perceptivo que a través de sus posibilidades motoras experimenta, vive, descubre el propio devenir del movimiento como revelación misma del ser, movimiento como evento dinámico del despliegue y del desvelamiento del ser. Como sintetiza Saint-Aubert, el movimiento es revelador del ser, «révélateur de l'être» (*MSME* /[9]/, p.173)(*MSME* /[69](VII5)/, p.100), por varios sentidos: por mostrar la “cosa” «en activité» pues el movimiento no siendo la cosa, puede entenderse como acción de la misma (*MSME* /[175]v(4)/,p.181); por desvelar la coexistencia con el mundo y hablar de la articulación de nosotros mismos entre la «la machine à vivre» (*MSME* /[175]v(4)/, p.181) y «ce qu'elle vit» (*MSME* /[175]v(4)/, p.181)» (Saint-Aubert en *MSME*, 2011 [1953], p.26). El movimiento es revelación del ser, y tal vez por ello podamos aventurarnos a afirmar que es del orden de lo “visible” y de lo “invisible”, a través de su devenir fenoménico y aprehensión perceptiva motora de un “cuerpo *en* el ser”, de un cuerpo dado a la espacialidad, de un desvelamiento que se despliega en la temporalidad. El movimiento en Merleau-Ponty, ontológico y fenomenológico, implica, conlleva e interpela a un cuerpo perceptivo desde sus capacidades motoras.

¿Qué influencia fenomenológica merleau-pontiana se observa en la idea cinética del “bodily logos” o en la idea misma del *kbl* de Sheets-Johnstone?

Se puede pensar el *kbl* en los términos de *Le monde sensible et le monde de l'expression* y del pensamiento merleau-pontiano más tardío: la idea de la “primacía de la percepción” como «l'accès au *leibhaft gegeben* [lo dado corporalmente o “*given bodily*” o “*given in the flesh*”]» (*MSME* /[18](I2)/, p.47) y que Merleau-Ponty describe como modo de acceso al ser [*d'accès à l'être*] (*MSME* /[18](I2)/, p.47); así como la idea “pre-lingüística” del movimiento «temps et mouvement “généralisés”, transformés en essences prélinguistiques» (*MSME* /[203]v/, p.188). También la idea del movimiento como devenir y la “experiencia y/o aprehensión” del mismo nunca capturada plenamente «la chose même n'est jamais prise» no puede ser nunca poseída porque no es más que la concreción de una experiencia infinita (*MSME* /[18](I2)/, p.46) y del rechazo al positivismo y al psicologismo que conlleva. Y la idea del “pensamiento en movimiento” [*thinking in movement*] (Sheets-Johnstone, 2011, p. 424) a través de la idea de un “pensamiento perceptivo” [*pensée perceptive*] en el movimiento cuando Merleau-Ponty afirma que en los cursos venideros falta mostrar: «comment nous devons comprendre perception de mouvements plus complexes, où interviennent apparemment la “pensée perceptive”» (*MSME* /[88](IX7)/, p.121).

Finalmente, se han expuesto algunas ideas relevantes en la noción de movimiento merleau-pontiana que resuenan bajo la idea contemporánea de *kbl*. Como la idea del cuerpo como mediación que es «à la fois mobile dans l'espace “réel” et perçu de l'intérieur dans l'indivision de son mouvement» (*MSME* /[59](VI2)/, p.91). El “cuerpo-en-movimiento” como “*body-in-motion*” como “*mouvant*” imbuido en un devenir, de constante transformación, indivisión del movimiento, del que solo pueden capturarse pequeños instantes sesgados de experiencia. La idea de que el movimiento no es mero “desplazamiento” o cambio de locación, ni para sí ni en sí mismo (y por tanto ni experimental ni conceptualmente) «on a le mouvement

comme n'étant ni déplacement local, ni pensé d'un déplacement local» (*MSME* /[203]/, p.188) y que es “movimiento acción” [*action mouvement*] y por ello tampoco puede reducirse a la definición objetivable de la velocidad por espacio/tiempo (*MSME* /[81](VIII9)/, p.113).

Sheets-Johnstone aclara lo que entiende por movimiento en “Body and Movement: Basic Dynamic Principles” (2010)²⁸⁷ con una evidente base e influencia fenomenológica: 1) no se trata de un cambio de posición sino de «the dynamic reality of the kinetic change itself»; 2) que el movimiento no es un asunto de sensaciones sino «a felt qualitative dynamic whose spatial, temporal, and force aspects are the spawning ground of fundamental human concepts»; y 3) que es inexacto [*inaccurately*] describir el movimiento teniendo lugar *en* el espacio y *en* el tiempo, pues «any movement creates its own time, space and force, and thereby its own particular dynamics» (Sheets-Johnstone, 2010, p.660, p.666).

A pesar de hallar en Merleau-Ponty la noción de “logos sensible”, de la primacía de la percepción, de lo sensible y del cuerpo, así como el desarrollo de su idea de movimiento en *Le monde sensible et le monde de l'expression*, no llega a adentrarse en el sentido cinético del cuerpo en movimiento y no se visibilizan aun los hallazgos científicos contemporáneos (en neurociencias o ciencias cognitivas) a los que Sheets-Johnstone alude y hace explícita mención. Sin embargo, esta base ontológica y fenomenológica del logos “corporal” y “cinético” nos permite ahondar y acudir a una versión incluso ontológica del *kbl* original de Sheets-Johnstone, que a la vez nos permite pensar la danza desde un sentido más primario. Así pues, ¿como se presenta en esta investigación la noción del *kbl* de Sheets-Johnstone, considerando y partiendo de lo expuesto hasta el momento alrededor de la idea de un “logos” ontológico y fenomenológico (sensible, perceptivo, corporal/encarnado) y del “movimiento” fenomenológico de Merleau-Ponty?

²⁸⁷ Sheets-Johnstone, Maxine (2010). Body and Movement: Basic Dynamic Principles. En Shaun Gallagher & Daniel Schmicking (eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science* (pp.664-720). Springer. DOI: [10.1007/978-90-481-2646-0](https://doi.org/10.1007/978-90-481-2646-0)

3.3.5. *kbl* para una posible ontología política de la danza.

La noción de *kbl* se plantea en esta investigación como principio de inteligibilidad, pero asumiendo en ésta la comprensión de un logos perceptivo, sensorial, experimental y cinéticamente corporal. La concepción del *kbl* propuesta en esta investigación es tomada desde un contexto ontológico-fenomenológico como el descrito. Conviene asimismo distanciar el “principio de inteligibilidad” de asociaciones al “lenguaje”, “discursividad”, “racionalidad”, o incluso de una noción reductora de “conciencia”. Tampoco debe reducirse la corporalidad del *kbl* a “impulso” motor, “instinto”, o lo meramente sensorial o lo “sensorio”.

El *kbl* como concepto clave para pensar la danza y su especificidad parte de la noción original de Sheets-Johnstone. No obstante, esta investigación se sirve de su concepto original y sus posibles influencias para reconducirlo al marco teórico y al interés de esta investigación, se desplaza el concepto a una comprensión ontológica-fenomenológica del mismo. De este modo, llevar la noción del *kbl* al contexto ontológico en esta investigación supone plantear la danza desde sus condiciones de posibilidad y su posible especificidad ontológica desde un *kinetic bodily logos*. Dicha especificidad parte de la idea de “cuerpos *en* movimiento”, marcando el “en” el pensamiento cinético operativo, o siendo el propio *kinetic bodily logos* la síntesis de lo mismo. La “especificidad” de la danza que no se propone como una esencialización sino como lugar de posibilidad. Así pues, no se plantea aquí la danza como lenguaje²⁸⁸ ni como discurso. Pensar el *kbl* desde el marco aquí propuesto es plantearlo más

²⁸⁸ Afirmar que la danza es un lenguaje (artístico) puede ser comportar un reduccionismo y obviar su sentido ontológico y la naturaleza intrínseca de la misma. Si entendemos la danza como *kbl*, la idea misma de lenguaje pierde sentido.

Albert A. Johnstone se plantea si la danza es un lenguaje en “Is dance a language?” (1989). Las respuestas a esta pregunta dependerán de quién se haga la pregunta y cómo se la plantee, si se la hace el esteta, el sociólogo o el antropólogo, el lógico o el semiótico: «For the aesthetician the question is perhaps whether dance should be characterized as the expression of feeling and of views about the world or the human condition. For the anthropologist and the sociologist the emphasis is rather on the extent to which dance reflects and articulates the values and world view of the particular culture or socioeconomic structure in which it arises. For the semiotician and the logician the question is whether dance functions as a symbolic system with a code relating symbols and signified meaning» (Johnstone, 1984, p.167). Johnstone toma este último enfoque de la cuestión para analizar

bien desde un lugar en términos de la “*trace*” derrideana. como describe Derrida con relación al uso en filosofía y literatura, «au-delà de ce partage peut se promettre ou se profiler une singularité de la trace qui ne soit pas encore langage, ni parole, ni écriture, ni signe, ni même le «propre de l’homme». Ni présence, ni absence, au-delà de la logique binaire, oppositionnelle ou dialectique» (Derrida, 1992, p.85)²⁸⁹.

El término logos en el concepto del *kbl* es indicativo y reivindicativo. Por un lado, hay implícito en “logos” un rechazo a conceptos que fomentan un pensamiento positivo no-fenomenológico e incluso no-ontológico en los términos aquí propuestos y que pueden ser susceptibles de ambigüedad y malentendido, como “razón”, “lenguaje”, “discursividad”, “conciencia”, etc., y, a pesar que Sheets-Johnstone describe el *kbl* en términos de “pensamiento” e “inteligencia”, también éstos por sí solos pueden remitir a ambigüedad y descorporización cinética²⁹⁰. Por otro lado, es reivindicativo porque, al tensionarse el logos

varios elementos presentes en la danza de su tiempo (1989) y determinar si éstos operan simbólicamente. Su conclusión es que la danza del teatro occidental es formal y no-temática y que por tanto no contiene una conexión inherente con el simbolismo. Y así lo justifica: «For the present, in the absence of any convincing psychoanalysis of aesthetic taste, nonthematic dance must be concluded not to be symbolic and hence not to be a language. Dance may be likened to a language only insofar as it unfolds a narrative through a system of ludic symbolism, or insofar as it is related to the world, either in being biographical or in being depictive of some aspect of reality. The language of dance in each case is iconic, firmly rooted in resemblance» (Johnstone, 1984, p.186, original sin cursiva). La conclusión de Johnstone está basada en el análisis de la danza de su momento (1984), sin embargo hay en su reflexión final cierto sentido aplicable hoy. Cuando comúnmente se habla de la “danza como lenguaje” puede asociarse a su expresión estética (sentimientos o visiones del mundo, visión del esteta), si se expone discursivamente o vislumbra un contenido cultural o reflexión política (visión del “antropólogo o sociólogo”), si responde a un sistema simbólico (visión del “lógico o semiótico”). La danza puede responder a todas estas expresiones y visiones, no obstante, pensar la danza como “lenguaje” en estos sentidos nos impide pensarla en sí misma, desde su propia posibilidad ontológica.

Johnstone, Albert A. (1984). Languages and Non-Languages of Dance. En Maxine Sheets-Johnstone (ed.), *Illuminating Dance. Philosophical Explorations* (pp.167-187). USA: Bucknell University Press.

²⁸⁹ Derrida, Jacques (1992). *Points de suspension. Entretiens*. Paris: Éditions Galilée.

El texto que se recoge con el título de “Le presque rien de l’imprésentable” es una entrevista de Derrida con Christian Descamps aparecido por primera vez en *Le Monde* el 31 de enero de 1982 con el título “Jacques Derrida sur les traces de la philosophie”, y posteriormente (1984) incluido en *Entretiens avec Le Monde*. Paris: La Découverte/Le Monde.

²⁹⁰ Si logos corresponde a “inteligencia” o a “pensamiento” ¿porqué no hablar de un “*kinetic bodily intelligence*” o un “*kinetic bodily thinking*”? El término de “inteligencia” es amplio y susceptible de ambigüedad. Sheets-Johnstone parece hacer referencia con su *kbl* a un tipo muy concreto de inteligencia. Por lo que respecta a “pensamiento”, éste se asocia comúnmente a un proceso conceptual, abstracto y lingüístico. Es habitual encontrar apelaciones a un “pensamiento en movimiento” para referirse a la danza, pero este “pensamiento” en movimiento puede referirse a un pensamiento coreográfico y/o al pensamiento discursivo de la misma, mientras que logos (entre el “*kinetic*” y el “*bodily*”) solo indica un principio de inteligibilidad cinético-corporal.

Por otro lado, “pensamiento lingüístico” no corresponde ontológicamente a la noción de logos expuesta hasta el momento ni en sentido heraclitiano, heideggeriano ni merleau-pontiano; ni fenomenológicamente con el

entre la corporalidad y la cinética, y partiendo del ejemplo paradigmático de la danza, reivindica un “pensamiento” o “inteligencia” operativo *en* “movimiento”, *bodily motion*, fomentando la posible aceptación de un pensamiento en términos de movimiento, desde las cualidades intrínsecas del mismo (dinámicas, ritmos, fuerzas, ...) y desde su corporalidad intrínseca, devolviendo al movimiento en danza su inteligibilidad.

Finalmente, el *kbl* es relevante a nivel filosófico porque plantea cuestiones epistemológicas, cognoscitivas y lingüísticas, antropológicas, ontológicas, fenomenológicas, etc. y conceptos clave de la tradición filosófica como razón o racionalidad, lenguaje, discursividad o pensamiento, o cuestiones más recientes entorno a la relación cuerpo-mente como “*embodied mind*”, “*body image*”, “*body schema*”²⁹¹ que tampoco responden a la experiencia cinética del cuerpo en movimiento y contienen todavía una dualidad cuerpo-mente implícita como en *embodied mind*. El *kinetic bodily logos* reivindica así un espacio a menudo olvidado por la filosofía, la del cuerpo, cuerpo en movimiento, y la de un pensamiento cinético corporal.

Esta noción de *kbl* es relevante para plantear la posibilidad *política* de la danza porque en ella yace su propia potencialidad política, porque no puede entenderse la potencial

vínculo intrínseco de lo corporal y lo sensible. El apelativo “lingüístico” o la relación con el “lenguaje” no solo no refleja el concepto del *kbl* sino que hasta puede contradecirlo, pues se plantea incluso como “pre-lingüístico”. Podrían tomarse conceptos como “inteligencia no-racional” o “pensamiento no-lingüístico” pero sigue remitiéndonos a una terminología muy asociada a otros tipos de procesos y de importantes connotaciones, como el concepto de “razón” y “racionalidad” de larga trayectoria filosófica y con una carga implícita. Finalmente, la negación frente al sustantivo pone el énfasis en el término en negación con su consecuente posible malinterpretación (como “no-proposicional”, “no-discursivo”, “no-lingüístico”, “no-racional”, etc.). Lo que enfatiza el *kbl* es una inteligencia y pensamiento corporal cinética específica, un modo de acercarse, procesar, de toma de decisiones al momento y al instante; siendo totalmente corporal sin reducirse a lo instintivo, ni a lo simbólico, ni a un proceso de representación lingüística. El *kbl* permite reflejar un “pensamiento *en* movimiento” específico sin caer en el riesgo de categorías de gran bagaje y tradición filosófica.

²⁹¹ En relación con la discusión sobre el “*body image*” y el “*body schema*” dentro de la propuesta filosófica de Sheets-Johnstone ver:

Sheets-Johnstone, Maxine (2005). What are we naming? En Helena De Preester & Veroniek Knockaert (eds.), *Body Image and Body Schema. Interdisciplinary perspectives on the body* (pp. 211-232). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Sheets-Johnstone, Maxine (2010). Body and Movement: Basic Dynamic Principles. En Shaun Gallagher & Daniel Schmicking (eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science* (pp.664-720). Springer. DOI: [10.1007/978-90-481-2646-0](https://doi.org/10.1007/978-90-481-2646-0)

suspensión de sentido sin comprender ni concebir el lugar desde el que se explora, surge o se da el movimiento, sin entender ni asumir el “logos” o el *kinetic bodily logos* operativo del *dance performer* o de la *dance performance*. ¿Es pues posible plantear una ontología política de la danza desde la noción de *kinetic bodily logos*? ¿Desde donde o cómo puede plantearse dicha politicidad ontológica?

III. CONCLUSIONES

Esta investigación parte de la pregunta por una posible ontología *política* de la danza. Para ello se ha desarrollado la pregunta en un contexto transdisciplinar (parte I) y se han analizado los términos de dicho desarrollo (parte II). Llegados a este punto, es preciso retomar la pregunta inicial para bosquejar los ámbitos desde los que responder a tenor del marco teórico y conceptual aquí propuesto.

1. ¿Ontología *política* de la danza?

Como ya se ha expuesto en la primera parte, “lo político” como concepto diferenciado de “la política” ha sido tratado por numerosos autores y con diversos matices en el ámbito filosófico. También recibe connotaciones de diverso signo en las artes escénicas, donde ha sido empleado de forma creciente en los últimos años. Pero como se ha anunciado al inicio (parte I), esta investigación parte de la pregunta por lo político en danza desde una posibilidad y acepción muy concreta del mismo, a saber, lo político en clave ontológica como *suspensión de sentido*, como su propia condición de posibilidad. De forma específica en la danza se relaciona con el *kinetic bodily logos*. ¿Pero qué supone plantear lo político como suspensión de sentido? ¿Cómo puede ser la danza en los términos aquí planteados, es decir, *kinetic bodily logos*, *política*? ¿Y cómo deviene la danza *política* en su contemporaneidad?

Primero, es preciso plantear la posible politicidad de la danza desde su especificidad: desde el *kinetic bodily logos*. El *kinetic bodily logos* puede entenderse como un pensamiento y/o inteligencia cinética, pero, de acuerdo al abordaje ontológico desarrollado aquí, *logos* se entiende a la vez como principio de inteligibilidad, que, enmarcado *bodily* y determinado como *kinetic*, es principio sensible, corporal y en movimiento, entendiendo por estos tres términos también lo que ha sido expuesto a lo largo de la investigación. De este modo, el potencial de sentido de la danza, desde su especificidad y condición de posibilidad ontológica, debe ser

pensado e interpretado a partir del “*logos*” operativo. Eso significa que la suspensión de sentido se da como *logos*, pero como *logos* corporal y cinético.

La suspensión de sentido no supone la suspensión de un sentido pleno, pues el sentido se manifiesta desde su propia ausencia, en el sentido nancyniano de *absens* expuesto en la parte I. La suspensión aquí señala, como en lo político nancyniano y lacoue-labarthiano, la retirada del mismo dando lugar a una suspensión de su propia retirada, de su trazo o resto, y abriendo así una brecha de sentido que no comporta, sin embargo, la ausencia del mismo. Esta suspensión de sentido abre la pregunta. De aquí que la asociación política de la danza conlleve un potencial crítico o presuponga su capacidad por abrir la pregunta.

Esta suspensión de sentido solo es posible en la medida en que hay un *logos* operativo, en tanto que los cuerpos *en* movimiento operan en virtud de un “pensamiento” o “inteligencia” cinética o en virtud de un principio de inteligibilidad corpóreo-cinético del que quedan fuera el pensamiento y la intencionalidad coreográficos, pues no son necesarios para la específica potencialidad *política* de la danza.

No hay pensamiento si no hay sentido y el sentido da lugar al pensamiento, dice Nancy en *Une pensée finie*: «la pensée n'est jamais occupée d'autre chose. S'il y a de la pensée, c'est parce qu'il y a du sens et c'est selon le sens qui chaque fois donne et se donne à penser» (Nancy, 1990, p.11). En una entrevista donde se le pregunta sobre el pensamiento en la danza y en las artes, Nancy responde que la danza, como otras artes, piensa y da que pensar a la vez, pues «penser, c'est toujours “faire penser” ou bien “donner à penser”» (Nancy, 2013a, p.12)²⁹². Este “dar que pensar” abre según Nancy un amplio espacio todavía indeterminado (Nancy, 2013a, p.12). El “dar que pensar” de la danza viene dado por la operatividad cinética de su *logos*, así como la de un posible pensamiento coreográfico llevando la reflexión a un plano más general y estético de la cuestión.

²⁹² Nancy, Jean-Luc (2013a). *Qu'appelons-nous penser?* Paris: Diaphanes.

Más allá de su condición de posibilidad *politica* como suspensión de sentido, la potencialidad política de la danza reside en su potencial “dar que pensar”, pero en el paradigma del movimiento corporal, en un lugar de pensamiento otro que instituye el *logos* del *kinetic bodily logos*. Asistir a una *dance performance* que “da que pensar” puede suponer un extrañamiento al pensamiento mismo como ejercicio deliberado y extensamente explorado de forma creativa mediante un *kinetic bodily logos*. (Este extrañamiento puede ir acompañado de un distanciamiento, pues la comprensión o acercamiento a un tipo de pensamiento (como es en este caso, el *kinetic bodily logos*) está supeditada a cuanto se ha estado expuesto a este tipo de pensamiento)²⁹³.

A la vez, la suspensión de sentido se da a través de una presencia escénica de la danza. Esta presencia no debe entenderse tampoco en un sentido pleno sino como *absens*. Así se ha expuesto en la parte I y en relación a la performatividad, es decir, como abertura relacional en devenir performativo. La presencia escénica de la danza no remite, como indica Nancy, a «ce qu'en effet on a disqualifié comme “métaphysique de la présence”, à partir de Heidegger» (Nancy, 2013b, p.116)²⁹⁴, porque no hay un todo que se presente ni tampoco que se haga presente del todo. La presencia «no es una cualidad o una propiedad de la cosa. La presencia es el acto mediante el cual la cosa se pone por delante: *para-est*» (Nancy, 2013c, pp.217-218)²⁹⁵.

La presencia como manifestación, como aparecer, en el sentido «que quelqu'un a de la “présence” ou que certains acteurs ont une “présence” particulière»», hace referencia, según Nancy, a «une présence qui est “venue” (on “vient en présence”), une “parution”» (Nancy,

²⁹³ Esto presupone la pluralidad de tipos de pensamiento (matemático, filosófico, ...) y su posible desarrollo técnico, e implica a la vez la teoría de las inteligencias múltiples como la de Howard Gardner que incluye la inteligencia corporal-cenestésica.

Este tipo de aproximaciones a una inteligencia cinética-corporal no se desarrollan en esta investigación por estar focalizada en una concepción ontológica.

²⁹⁴ Nancy, Jean-Luc (2013b). *La possibilité d'un monde. Dialogue avec Pierre-Philippe Jandin*. Paris: Les petits Platon.

²⁹⁵ Nancy, Jean-Luc (2013c). Técnica del presente: Ensayo sobre On Kawara. En Jean-Luc Nancy, *La partición de las artes*. Valencia: Pre-textos.

2013b, p.116). Esta presencia como “venir en presencia” conlleva un dinamismo relacional. Cuando se “viene en presencia”, hay una relación que se crea, dice Nancy, sin relación no puede haber presencia, pues «être présent, c’est “se présenter”» (Nancy, 2013b, p.117). Este “presentarse” conlleva un gesto que se sustrae del tiempo como momento pero que es a su vez efímero: «et cet geste-là est soustrait au cours du temps, à la pure succession; il écarte en effet les moments du temps et, en un sens, il est éphémère» (Nancy, 2013b, p.117). Este carácter de “no duración”, dice Nancy, impregna sin embargo toda la duración (Nancy, 2013b, p.117).

La presencia escénica de la danza tiene una temporalidad propia que puede ser pensada en los términos en que Nancy piensa la relación de la presencia con el presente. «El presente es un espaciamento en el cual la presencia se hurta, es decir, que la presencia no subsiste en él. La presencia no está dada, planteada, depositada, disponible como un objeto, como una cosa» (Nancy, 2013c, p.232). De este modo, dice Nancy, la presencia se da, «se da y se hurta, con el mismo ir y venir del presente» (Nancy, 2013c, p.232). Pero este darse es el darse de un sujeto,

darse consiste precisamente en no estar dado. Darse es el acto de un sujeto; y es quizás cabalmente el acto de un sujeto por excelencia. Lo que supone que el sujeto se tome del fondo de sí para entregarse al más allá de sí, y, en ese gesto, el sí se sustrae. (Nancy, 2013c, p.232).

Por tanto, dice Nancy, el sujeto “es” en esta «distancia desde su fondo hasta su más allá» y «esa distancia “es” por tanto el sí “mismo”, el presente del sí» (Nancy, 2013c, p.232). Pero este “presente del sí” no es su presencia, «sino el espacio que le es necesario para ser sí, para llegar hasta sí tanto como para volver en sí» (Nancy, 2013c, p.232). En este sentido, se plantea que la presencia escénica de la danza no es su propio presente, sino que se da y se sustrae,

reforzando el carácter efímero ya señalado, de la sucesión del tiempo. La presencia «es el acto que se sustrae al paso. Sustrae (...) toda la realidad de la *res*- poniéndola sencillamente per delante, en esta simple avanzadilla» que es «precisamente la del presente» (Nancy, 2013c, p.218).

¿Pero en qué medida cabe vincular la condición de la presencia de la danza con su potencial político de sentido y de suspensión de sentido? ¿En qué puede consistir y cómo abordar conceptualmente el “estar presente” en danza desde un *kinetic bodily logos* y el “venir en presencia” de lo político?

2. Vulnerabilidad como acontecimiento

Para pensar el “estar presente” desde un *kinetic bodily logos* que permita plantear el “venir en presente” de lo político se propone tomar como referencia una práctica corporal llevada a cabo por el bailarín y coreógrafo Andrés Corchero, y de unos ejercicios elaborados en el marco de sus talleres de Body Weather. En estos talleres toma especial relevancia el “estar presente” en los términos del dinamismo descrito del “presentarse” nancyniano y se evidencia esta presencia que abre paso a la posibilidad, al acontecimiento, y, por tanto, al sentido y la suspensión de sentido²⁹⁶. A la vez, la práctica de la danza deviene en este contexto práctica desde la vulnerabilidad, que es justo lo que acontece, lo que “viene en presencia” en ese modo específico del “presentarse”. La vulnerabilidad como acontecimiento consiste, como veremos, en darse, y la condición de posibilidad de ese darse reside en el darse el cuerpo *en y al* movimiento.

²⁹⁶ Esta práctica y entrenamiento se proponen no para reducir la “danza” y su pluralidad a ello, sino para ilustrar un posible lugar ontológico de su posibilidad *política* desde su “especificidad” como *kinetic bodily logos*. Por tanto, se toma el Body Weather como parte de la práctica dancística contemporánea de Corchero para pensar y llevar al cuerpo los términos aquí descritos.

Body Weather, como define el propio Andrés Corchero²⁹⁷, es un entrenamiento físico y una práctica escénica fundados por Min Tanaka en Japón, con quien trabajó como miembro de su compañía²⁹⁸. Este entrenamiento y práctica consisten en investigar la intersección de los cuerpos con su entorno y requiere una constante reexaminación del cuerpo y del movimiento en contextos diferentes y cambiantes. Comprende tres partes: el entrenamiento M.B. (*Mind and Body, Muscles and Bones*), manipulaciones en parejas y ejercicios de exploración.

El M.B., como sus siglas indican, consiste en un exhaustivo entrenamiento de cuerpo a través de un intenso trabajo muscular y articular; es un entrenamiento rítmico y dinámico con música. El objetivo es observar las relaciones entre mente, huesos, articulaciones y el uso de la energía, a la vez que se trabaja la coordinación del cuerpo en movimiento. A través de ejercicios de propiocepción que van haciéndose cada vez más complejos, se va alcanzando un grado de consciencia corporal en movimiento cada vez más exigente. Se trata de investigar la relación entre fuerza y flexibilidad o, como dice Corchero, nuestra relación con la tierra y el cielo y, en definitiva, de afrontar nuestros límites para llevarlos más lejos.

La parte de “manipulaciones” consiste en una serie de siete manipulaciones en pareja con el objetivo de llegar más lejos de lo que uno podría llegar solo en un estiramiento convencional. La musculatura que se activa para tal fin es la del compañero y se requiere una entrega al otro para llegar allí donde uno mismo no alcanza. Se trabaja con una respiración

²⁹⁷ La descripción del Body Weather se extrae de la información del blog de Corchero, así como de las conversaciones con él.

Corchero, Andrés (2021). Body Weather. Recuperado de <http://andrescorchero.blogspot.com/p/body-weather.html> (última consulta 29/02/2021).

²⁹⁸ La práctica del Body Weather está muy asociada a la danza de Andrés Corchero que prefiere no denominar como Butoh a pesar de su influencia, debido a la asociación actual que se hace del término de manera más formal que esencial. Como describe en el artículo “El món que t’omple” en relación a su último trabajo *Teresa* (2021), no llama “butoh” a lo que hace para no caer en estereotipos triviales, aunque en esencia dice ser todo lo que aprendió del butoh. «La esencia del butoh es la búsqueda de un universal que va más allá de uno mismo, la luz de más allá de la oscuridad, superar los propios límites, encontrar la necesidad de existir» (Corchero en Noguero, 2021). Y afirma, «yo puedo rehuir de las formas plásticas del butoh más externas, pero lo soy esencialmente, porque me siento un medio para alguna cosa que va más allá de mis propios límites. Es la desaparición individual para fundirme con el universal. Alcanzar la plenitud del ascetismo del cuerpo» (Corchero en Noguero, 2021). Noguero, Joaquim (26 febrero 2021). El món que t’omple. Recuperado de <https://mercatflors.cat/blog/el-mon-que-tomple-per-quim-noguero/> (última consulta 29/02/2021) [Traducción del catalán al castellano a cargo de la autora de esta investigación]

activa y constante y en la expiración es cuando se moviliza el cuerpo del compañero receptor; quien moviliza usa el ritmo respiratorio de quien es movilizad. Usando activamente la respiración se trabaja a la vez la alineación corporal. Se alterna el rol “activo” y el “receptivo” buscando siempre corporalizar al otro a través de la escucha y de su respiración, fusionando nuestro cuerpo con el del otro al ejercer la manipulación, como en una simbiosis.

Los ejercicios de “exploración” están diseñados, dice Corchero, para agudizar la percepción y la sensibilidad y para desarrollar la imaginación y la expresión a través del cuerpo. Corchero nombra algunos ejemplos en su blog como: segmentación del movimiento [*motionsegmentation*], el estudio de las diferentes velocidades con relación al cuerpo, al espacio y al sentido del tiempo (Corchero, 2021). A través de ejercicios de percepción, sensibilidad y desarrollo sensorial, se enfatiza la relación consciente con el espacio-tiempo. Se trabaja a menudo en parejas para encontrar también movimiento que viene de fuera de uno mismo y aceptar propuestas de otros para permitir el devenir y la transformación de nuestra propia realidad corporal. Son ejercicios de gran escucha corporal, del espacio, del otro, de uno mismo, «listening to the space outside and inside body» (Corchero, 2021). Se trata, como afirma Corchero, de mantenerse en la búsqueda «and *finding the real existence and not only movement. Finding vocabulary and language through strong image work in the body*» (Corchero, 2021).

Gracias al triple trabajo que comporta el Body Weather, la singular temporalidad de la danza de Andrés Corchero se hace manifiesta como el devenir de una presencia que se da desde una relación abierta y dinámica con su entorno, de escucha, de movimiento dado en una exploración expuesta.

Valga como ilustración de la “exploración” que hace parte del Body Weather los ejercicios siguientes²⁹⁹, de los que se hizo experiencia en verano de 2018³⁰⁰. El primero remite a lo que Corchero llama “*bisoku*” y consiste en realizar un movimiento pequeño poco a poco (no en *slow motion*, es decir, no focalizado en la lentitud ni en mantener la continuidad del movimiento en la lentitud). El primer intento fue a pequeña escala, solo con las manos; el ejercicio se inicia con una mano con el puño cerrado y la otra con la palma extendida y consiste en acabar con ambas manos en opuesta relación durante un período limitado de tiempo, en nuestro caso durante 10 minutos. Al finalizar el tiempo, la mano cerrada debería estar abierta, y la abierta, cerrada. Luego el ejercicio se lleva al inicio de una posición a otra sin traslación y finalmente con traslación. El ejercicio conduce a la experiencia de la no continuidad en el movimiento. No es posible recorrer el camino a seguir de forma directa y la transición al punto de llegada incluye muchos más lugares de los predecibles o planeables. Además, supone un estado de escucha, de permeabilidad y de adaptabilidad, un constante habitar para progresar a lo desconocido, incierto, alterado e inesperado. El movimiento requiere un devenir presente en el movimiento y para ello es preciso abandonar la previsión, la recurrencia a lo conocido y fuerza a un constante habitar en desarrollo, habitar el darse de la presencia, en su despliegue inmediato, pero dándose hacia delante, como decía Nancy, en esa “avanzadilla” que es el presente. El propio Corchero describía a los cuerpos en ese movimiento como ajenos a lo humano para ser otra cosa que sin saber definir, decían muchas cosas (Corchero, notas de taller 2018). Este despliegue de la presencia desde la pura exposición, de camino a lo desconocido,

²⁹⁹ La exposición a continuación no puede suplir la experiencia. Para comprender lo aquí descrito solo la experiencia puede dar evidencia de lo que aquí se intenta describir y recoger. No obstante se ofrece una descripción del ejercicio y la reflexión que sugiere el mismo, en especial para lo que aquí concierne en relación a la presencia y la potencialidad de sentido.

³⁰⁰ Durante el curso 2017-2018 se realizaron entrenamientos de M.B. a algunos de los cuales pude asistir. Se hizo un curso de manipulaciones con un grupo reducido del que pude ser partícipe (marzo-mayo 2018). Y del 4 al 15 de junio de 2018 se llevó a cabo un taller intensivo de “exploración” en el que también pude participar. Los entrenamientos M.B y el taller intensivo de “exploración” se realizaron en “L’Excèntrica Centre d’Arts Escèniques”, Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), y el de “manipulaciones” en “La Tacones Estudi de flamenc, cos i moviment”, Sant Cugat del Vallès (Barcelona). Las declaraciones de Corchero aquí recogidas responden a estos talleres y algunos encuentros posteriores.

pero habitando constantemente su desarrollo cinético, desde la donación de presencia, permite la emergencia de otras posibilidades de sentido sin haberse preconfigurado con anterioridad; permite que “se digan muchas cosas” en su indefinición lingüística.

El segundo ejercicio es el “*tsuri tsurare*” que se define por “pescar y ser pescado”. Un trabajo en parejas que consiste en “mimetizarse” con el estado del otro, pero no copiando su forma, sino corporalizando vivencialmente su estado, su presencia, su modo de estar, de ser y de devenir. A la escucha del otro para “pescar” su movimiento, para llevarlo a cabo desde el mismo lugar, pero en este intento, el movimiento del otro te “pesca”, te atrapa.

Para despertar la “escucha” corporal en pareja, se realizó otro ejercicio previo para trabajar este “fundirse” o “mimetizarse” con el otro. Una persona con los ojos cerrados mantiene contacto con otro compañero, con un brazo en sus espaldas y una mano en el hombro, mientras el otro inicia el movimiento. El objetivo es que quien mantiene los ojos cerrados se “mimetice” con quien está en movimiento a través de la escucha corporal. El “mimetizarse” se entrecomilla, pues no se trata de copiar una posición que ni siquiera puede verse, sino de sentir a través del cuerpo y de todos los sentidos a nuestro alcance el estado del otro cuerpo, agudizando la percepción a la vez que asimilando la experiencia del otro a través de nuestra propiocepción.

Lo que resulta no es una mimética gestual, por otra parte imposible, sino un estar o devenir presente juntos, compartiendo misteriosamente el mismo estado, sincronizándose incluso las respiraciones de forma orgánica. Estos dos últimos ejercicios, al igual que el primero fuerzan la atención al medio, la dicotomía interior-exterior se desdibuja, se diluye. Esta abertura y “darse” o “ser” relacional, desde la inmediatez y fugacidad temporal, pero siempre adelante, es lo que vemos en Nancy como el darse de la presencia, el “venir en la presencia”.

Estos ejercicios ilustran un estar presente real, no ficcionado, no pueden darse si no es desde la abertura a la novedad, a lo desconocido y desde la absoluta exposición o entrega de uno mismo. No hay plan que sirva, como en el *bisoku* que, a pesar de contar con un objetivo prefijado, el camino se traza mientras se traza. No hay ni siquiera el deseo de imponer una forma o un estado como en *tsuri-tsurare* o el segundo ejercicio en contacto. No hay coreografía ni intencionalidad coreográfica, hay un cuerpo que escucha y que se da de manera inmediata en el espacio y que deviene en su temporalidad. Hay también un “pensamiento”, una inteligencia cinética operativa; hay un *kinetic bodily logos*.

Este “pensamiento” operativo no es un pensamiento “sobre” el movimiento, se da en el movimiento mismo, es estrictamente cinético. Y es el propio movimiento que posibilita el movimiento, como afirma Corchero. Es el propio movimiento el que posibilita el siguiente paso, el que da el siguiente paso y, si no permitimos el movimiento, si no damos pie a que se desarrolle, no se da, pues: «es solo en movimiento que deviene el siguiente movimiento» (Corchero, notas de encuentro, 23 de diciembre de 2020). Tampoco es un pensamiento “razonado”. Dice Corchero que: «el pensamiento cuando se baila no tiene tiempo de ser razonado», pues el pensamiento activo vertiginoso de la danza y del movimiento no permite este raciocinio (Corchero, notas de encuentro, 23 de diciembre 2020). Al razonar no permitimos al cuerpo pensar con la rapidez necesaria y aparece una sensación de ir más lento, cuando en realidad es la mente que se mueve más despacio (Corchero, notas de encuentro, 28 de febrero 2021). Como dice Corchero, si se “piensa” demasiado, no se habita, y este “habitar” es importante pues como nos sugería: «habitar bien el cuerpo y la realidad porque cuando se es muy real, se transmite» (Corchero, notas del taller de exploraciones, 14 de junio de 2018).

El pensamiento en movimiento de Corchero, su *logos* cinético, es existencial. No responde solo a una necesidad y exploración formal del cuerpo en el espacio, sino a un modo de habitarlo. Según el propio Corchero, el movimiento está siempre allí y lo que cambia es la

actitud con relación al movimiento (notas de encuentro, 28 de febrero 2021). El pensamiento genera movimiento y eso constituye una existencia en su vulnerabilidad (notas de encuentro, 28 de febrero 2021).

La vulnerabilidad, como ya se ha dicho, reside en el darse el cuerpo *en* y *al* movimiento y eso equivale a abrirse a la afectación del medio, del otro, renunciando al control por mor del devenir. En palabras de Corchero, se trata de dejar «ser movido por algo que no controlas» y esta hiperexposición a un elemento externo, dice Corchero, es lo que te hace maleable, transformable (notas de encuentro, 28 de febrero 2021). Esta “hiperexposición” pasa por una entrega, una aceptación a la afectación, por una aceptación de la vulnerabilidad como condición ontológica, como refieren términos de Butler y se ha visto en la parte I.

Este darse da ante todo lugar a que lo inesperado llegue, pero no desde una pasividad, pues se trata de un darse en presencia, desde la misma exploración corpóreo-cinética del medio a través de un principio inteligible. El cuerpo deviene en y desde su máxima exposición, en y desde su vulnerabilidad, asumiendo y entregándose en y desde su propia condición ontológica vulnerable. Y desde allí, el acontecimiento se hace posible, y podríamos decir que desde este lugar de “verdad” o “realidad” la suspensión de sentido puede acontecer. De este modo puede afirmarse la vulnerabilidad como acontecimiento.

Acontecimiento alude aquí a la aparición de lo inesperado, como una interrupción que da lugar a lo imprevisible, lo inesperado, abriendo otro escenario de lo posible. En estos términos, también elabora Badiou el acontecimiento: «un point impossible mais qui tout d’un coup se découvre comme une possibilité» (Badiou, 2008, p.55). La irrupción de la posibilidad es contingente, no responde a ningún «ordre général» que es lo que se ve interrumpido. Y «l’interruption cela arrive; ce n’est pas là, parce que si c’était là, on dirait: “allons là où il y a l’interruption”, ce serait facile» (Badiou, 2008, p.55). Así, la irrupción aparece como algo sorpresivo y no organizado, no planeado por ningún orden. Y con ella algo nuevo es convocado

«donc elle arrive, mais ce qui arrive nous convoque à autre chose que simplement l'arrivée; cela nous convoque aux conséquences, au développement, au déploiement et donc à la nouvelle logique» (Badiou, 2008, p.55).

El acontecimiento cobra aquí un carácter netamente político, pues afecta el orden general y da lugar a su cambio. Además, como hemos leído en Marchart, lo político en términos posfundacionales es el momento de un fundar, efímero y contingente. Lo político se dice a partir de la idea del acontecimiento como irrupción y volviendo a la consideración de lo político en esta investigación, la irrupción en clave ontológica (no como irrupción política histórica), como la suspensión misma de sentido, “sentido” que escapa siempre a sí mismo, dejando su trazo en la retirada o en su suspensión, pues como dice Nancy, «le neuf, l'événement du sens s'échappe à lui-même» (Nancy, 1990, p.22).

En estos términos se plantea aquí una posible ontología *política*: lo político como irrupción o como acontecimiento, irrupción que consiste en una suspensión de sentido, y cuya condición de posibilidad es la vulnerabilidad. Vemos conjugados estos términos en danza: la suspensión de sentido dada desde su *kinetic bodily logos* operativo y posibilitado mediante un trabajo de exposición que recae en la vulnerabilidad; vulnerabilidad que da pie al acontecimiento, a la novedad, en definitiva, a su posibilidad *política*, y con ello su potencial capacidad interrogativa, propiciando cuerpos *en* movimiento que sin ser ya cuerpos “dicen muchas cosas”.

Como se ha introducido en la segunda parte, la danza en su contemporaneidad performativa, entendiendo por “contemporáneo” la visión agamberiana, explora sus posibilidades retando sus aparentes límites. Es exploración de sus propias (im)posibilidades, desde su performatividad inherente, y en prácticas como las de Corchero, se exploran y se abren a su propio potencial *político*, desde su exposición performativa y su vulnerabilidad

ontológica posibilitan el acontecer de lo inesperado, la abertura de sentido, la suspensión de sentido.

quien solo busca confirmaciones se incapacita para los descubrimientos (Innerarty, 2011 [1995], p.28).

IV. CONCLUSIONS

This research departs from the question of the possibility of a *political* ontology of dance. For this reason, the question has been developed in a transdisciplinary context (part I) and its terms have been analysed (part II). At this point, it is necessary to go back to the initial question to outline the areas from which to respond according to the theoretical and conceptual framework proposed here.

1. *Political ontology of dance?*

As already explained in part I, “the political”, as a differentiated concept from “politics”, has been treated with different nuances by numerous authors within the philosophical field. It also receives multiple connotations in the performing arts, where it has had an increased use in over recent years. But, as announced at the beginning (part I), the question of the political in dance within this research uses a specific understanding and possibility of the term “the political” as a point of departure. Viewing it through an ontological lens, as a *suspension of sense*, as its own condition of possibility. In dance, it is related specifically with the *kinetic bodily logos*. But what does it mean to contemplate the political as a suspension of sense? How can dance as, in the terms proposed here, as a *kinetic bodily logos*, be political? And how does political dance come about in its contemporaneity?

First, it is necessary to raise the possible politicity of dance from its specificity: from the *kinetic bodily logos*. The *kinetic bodily logos* can be understood as a kinetic thinking and/or intelligence. But according to the ontological approach developed here, *logos* is, at the same time, a principle of intelligibility, framed by “*bodily*” and determined as “*kinetic*”. This *logos* is sensible, corporeal and in motion (these three terms also providing an understanding of what has been exposed throughout the investigation). In this way, the potential sense of dance, from its specificity and condition of ontological possibility, must be thought and interpreted from this operational “*logos*”. This means that the suspension of meaning occurs as *logos*, but as *bodily* and *kinetic logos*.

The suspension of sense does not mean the suspension of a full meaning of sense, since “sense” manifests itself from its own *absens*, in the Nancyian way exposed in part I. The “suspension” points, as in the Nancyian and Lacoue-Labarthian political, to the withdrawal of sense giving rise to a suspension of its own withdrawal, of its trace or rest, and thus opening a gap of sense that does not, however, imply the absence of it. This suspension of sense opens enquiry. Hence, the political association of dance carries a critical potential, or presupposes its capacity of enquiry.

This suspension of sense is only possible as there is an operative *logos*, insofar as moving bodies operate by virtue of a kinetic “thought” or “intelligence”, or by virtue of a principle of corporeal-kinetic intelligibility. Choreographic thought and chorographical intentionality are left out, since they are not necessary for the potential political specificity of dance.

There is no thought if there is no sense, and sense gives rise to thought, says Nancy in *Une pensée finie*: «la pensée n’est jamais occupée d’autre chose. S’il y a de la pensée, c’est parce qu’il y a du sens et c’est selon le sens qui chaque fois donne et se donne à penser» (Nancy, 1990, p.11). In an interview in which he is asked about thought in relation to dance and arts, Nancy replies that dance, like other arts, thinks and makes us think at the same time, since «penser, c’est toujours “faire penser” ou bien “donner à penser”» (Nancy, 2013a, p.12)³⁰¹. According to Nancy, this “*donner à penser*” opens a wide space that is still undetermined (Nancy, 2013a, p.12). The “giving to think” of dance is given by the kinetic operability of its *logos*, as well as that of a possible choreographic thought, if we take this reflection into a more general and aesthetic dimension of the question.

Beyond its condition of political possibility as a suspension of sense, the political potentiality of dance lies in its potential “giving to think” [*donner à penser*], but in the paradigm of a body in motion, a kind of thought that institutes the *logos* of the *kinetic bodily logos*. Attending to “giving to think” [*donner à penser*], dance performance can lead to a strangeness of thought, as a result of a deliberate and extensively creative explorative exercise done through a *kinetic bodily logos*. (This estrangement

³⁰¹ Nancy, Jean-Luc (2013a). *Qu’appelons-nous penser?* Paris: Diaphanes.

may entail an extra distance, since the understanding or approach to a kind of thought (such as in this case, the *kinetic bodily logos*) is related to how deeply exposed one has been in relation to this thought before.)³⁰².

At the same time, suspension of sense happens through a scenic presence of dance. This presence should not be understood in a full sense either, but rather as *absens*. As has been explained both in part I and in relation to performativity, that is, to “presence” as a relational opening in a performative becoming. The scenic presence of dance does not refer, as Nancy points out, to «ce qu'en effet on a disqualifiée comme “métaphysique de la presence”, after Heidegger» (Nancy, 2013b, p.116)³⁰³, because there is not a “whole” that “presents”, neither is it presented fully. Presence is not «una cualidad o una propiedad de la cosa. La presencia es el acto mediante el cual la cosa se pone por delante: *para-est*» Nancy, 2013c, pp.217-218)³⁰⁴.

Presence as manifestation, as appearing, in the sense «que quelqu'un a de la “présence” ou que certains acteurs ont une “présence” particulière», refers, according to Nancy, to «une présence qui est “venue” (on “vient en présence”), une “parution”» (Nancy, 2013b, p.116). This presence as "coming to presence" carries a relational dynamism. When one "comes to presence", there is a relationship that is created, says Nancy, and without that relationship there is no presence, because «être présent, c'est “se présenter”» (Nancy, 2013b, p.117). This “presenting oneself” entails a gesture that is subtracted from time as a moment, but which is, at the same time, ephemeral: «et cet geste-là est soustrait au cours du temps, à la pure succession; il écarte en effet les moments du temps et, en un sens, il est éphémère» (Nancy, 2013b, p.117). This character of “non-duration”, says Nancy, nevertheless permeates the entire duration (Nancy, 2013b, p.117).

³⁰² This presupposes a plurality of thoughts (mathematic, philosophical, ...) and its possible technical development, and implies, at the same time, the theory of multiple intelligences from Howard Gardner that includes the bodily-kinesthetic intelligence.

These kind of approaches to a kinetic-corporeal intelligence are not developed in this research, which is focused in its ontological conception.

³⁰³ Nancy, Jean-Luc (2013b). *La possibilité d'un monde. Dialogue avec Pierre-Philippe Jandin*. Paris: Les petits Platon.

³⁰⁴ Nancy, Jean-Luc (2013c). Técnica del presente: Ensayo sobre On Kawara. En Jean-Luc Nancy, *La partición de las artes*. Valencia: Pre-textos.

The scenic presence of dance has its own temporality that can be thought about in Nancy's terms of presence and present relationship. «El presente es un espaciamiento en el cual la presencia se hurta, es decir, que la presencia no subsiste en él. La presencia no está dada, planteada, depositada, disponible como un objeto, como una cosa» (Nancy, 2013c, p.232). In this way, says Nancy, presence is given, «se da y se hurta, con el mismo ir y venir del presente» (Nancy, 2013c, p.232). But this "giving" is the giving of a subject,

darse consiste precisamente en no estar dado. Darse es el acto de un sujeto; y es quizás cabalmente el acto de un sujeto por excelencia. Lo que supone que el sujeto se tome del fondo de sí para entregarse al más allá de sí, y, en ese gesto, el sí se subtrae. (Nancy, 2013c, p.232).

Therefore, says Nancy, the subject "is" in this «distancia desde su fondo hasta su más allá» and «esa distancia "es" por tanto el sí "mismo", el presente del sí» (Nancy, 2013c, p.232). This "present of oneself" is not its presence but «el espacio que le es necesario para ser sí, para llegar hasta sí tanto como para volver en sí» (Nancy, 2013c, p.232). In this sense, the scenic presence of dance is not its own present, but rather it gives and withdraws itself, reinforcing the aforementioned ephemeral nature of the succession of time. Presence «es el acto que se sustrae al paso. Sustrae (...) toda la realidad de la *res-* poniéndola sencillamente per delante, en esta simple avanzadilla» que es «precisamente la del presente» (Nancy, 2013c, p.218).

But how can presence's condition of dance can be related to its political potential for sense and suspension of sense? What does "be present" in dance mean? How can both the ideas of "to be present" in dance from a *kinetic bodily logos* and the "coming to presence" of the political be conceptually addressed?

2. Vulnerability as event

In order to think of the idea of “being present” from a *kinetic bodily logos* that entails the “coming up to present” of the political, a corporal practice through some exercises from Body Weather workshops, led by the dancer and choreographer Andrés Corchero, will be proposed. In these workshops, “to be present” takes a special relevance in the described dynamism terms of Nancy's “to present” [*se présenter*]. This evinces a presence that opens the pathway to possibility, to event, and, therefore, to sense and the suspension of sense³⁰⁵. At the same time, the practice of dance becomes, in this context, practice from vulnerability, which is what occurs and what “comes to presence” in this specific way of “presenting oneself”. Vulnerability as event consists, as we will see, in giving oneself. And the condition of possibility of that “giving” lies in the giving of the body *in* and *to* movement.

Body Weather, as Andrés Corchero³⁰⁶ describes it, is a physical training and performance practice founded in Japan by Min Tanaka, with whom he worked as a member of his company³⁰⁷. This training and practice consists of an investigation into the intersection of bodies with their environment and requires constant re-examination of the body and movement in different and changing contexts. It is composed of three parts: the M.B. (Mind and Body, Muscles and Bones), manipulations in pairs and exploration exercises.

³⁰⁵ This practice and training is proposed not to reduce "dance" and its plurality to it, but to present a possible ontological context to think political dance possibility, from its "specificity" as *kinetic bodily logos*. Therefore, Body Weather is taken as part of Corchero's contemporary dance practice to think and bring the terms described here to the body.

³⁰⁶ This description of Body Weather is taken from the information published in his blog, and from conversations with him.

Corchero, Andrés (2021). Body Weather. Retrieved from <http://andrescorchero.blogspot.com/p/body-weather.html> (last search 29/02/2021).

³⁰⁷ The practice of Body Weather is closely related to Andrés Corchero's dance, which he prefers to not refer to as butoh, despite of its influence. That refusal is due to the current association of butoh to a form, rather than to its essence. As he describes in the article “El món que t'omple”, in relation to his last work *Teresa* (2021), he does not attach the name “butoh” to his practice so as to not fall into banal stereotypes, although he says to be all what he learnt in butoh. «La esencia del butoh es la búsqueda de un universal que va más allá de uno mismo, la luz de más allá de la oscuridad, superar los propios límites, encontrar la necesidad de existir» (Corchero en Noguero, 2021). And asserts, «yo puedo rehuir de las formas plásticas del butoh más externas, pero lo soy esencialmente, porque me siento un medio para alguna cosa que va más allá de mis propios límites. Es la desaparición individual para fundirme con el universal. Alcanzar la plenitud del ascetismo del cuerpo» (Corchero en Noguero, 2021).

Noguero, Joaquim (26th February 2021). El món que t'omple. Retrieved from <https://mercatflors.cat/blog/el-mon-que-tomple-per-quim-noguero/> (last search 29/02/2021) [Translated from Catalan to Spanish by the author of this research]

The M.B., as its acronym indicates, consists of an exhaustive body-mind training, through intense muscular and joints work. It is a rhythmic and dynamic training with music. The objective is to observe the relationships between mind, bones, joints and the use of energy, while working on the coordination of the body in motion. Through proprioceptive exercises that become more and more complex, an increasingly demanding degree of body awareness in motion is achieved. It is about investigating the relationship between strength and flexibility or, as Corchero says, our relationship with the earth and the sky and, ultimately, facing our limits to take them further.

The "manipulations" part consists of a series of seven manipulations in pairs with the aim to go further than one could go alone in a conventional stretch. The muscle activation for this purpose comes from the partner and an open predisposition to the other is required to get where one cannot reach alone. There is an active and constant breathing, it is on the expiration that the body is mobilised. The person who "manipulates" uses the respiratory rhythm of the person who is being moved. By using active breathing body alignment is also improved. The "active" and the "receptive" roles are alternated. A search to embody the other's body through listening and breathing is entailed, merging bodies through manipulation, as in a symbiosis.

The "exploration" exercises are designed, Corchero says, to sharpen perception and sensitivity, and to develop imagination and expression through the body. Corchero names some examples on his blog such as: *motionsegmentation*, the study of different speeds in relation to the body and space, and the sense of time (Corchero, 2021). Through exercises of perception, sensitivity and sensory development, the awareness of the space-time relationship is emphasised. The work in pairs is often used to find motion from outside and accept proposals from others in order to allow the becoming and transformation of one's own bodily reality. These are exercises of great listening to the body, to the space, to the other, to oneself, «listening to the space outside and inside the body» (Corchero, 2021). All are about, as Corchero describes, continually searching «and finding the real

existence and not only movement. Finding vocabulary and language through strong image work in the body» (Corchero, 2021).

Thanks to the triple work that Body Weather entails, the singular temporality of Andrés Corchero's dance is manifested as the becoming of presence; a presence that comes up from an open and dynamic relationship with its environment, from listening, from motion, in an exposed exploration.

The following exercises of the Body Weather “exploration” part, from the workshop of the 2018 summer³⁰⁸, are exposed here to illustrate the description above³⁰⁹. The first exercise refers to what Corchero names “*bisoku*” and consists of making small movements little by little (not in slow motion, that is, not focused on slowness or maintaining the continuity of movement in slowness). The first attempt was on a small scale, only with the hands; the exercise begins with one hand with a clenched fist and the other with an extended palm, and consists of ending with both hands in the opposite relationship within a limited period of time, in our case for 10 minutes. At the end of this duration of time, the closed hand should be open, and the open hand, closed. Then, the exercise starts from one position to another without translation, and finally with translation. The exercise leads to the experience of non-continuity in movement. It is not possible to travel directly through a preestablished pathway, and the transition to the arrival point involves new places that could not be predicted or planned. Furthermore, it supposes a state of listening, permeability and adaptability, a constant inhabiting in order to progress into the unknown, uncertain, altered and unexpected. The movement requires a becoming present in the movement, it is then necessary to abandon the foresight

³⁰⁸ During the course 2017-2018 M.B. trainings were done and I could attend some. A workshop on manipulations was organised with a small group which I could be part of it (March-May 2018). And from the 4th to the 15th June 2018 an intensive workshop of “exploration” was organised and I could also participate. Trainings of M.B. and the “exploration” workshop was done in “L’Excèntrica Centre d’Arts Escèniques”, Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), and the “manipulations” in “La Tacones Estudi de flamenc, cos i moviment”, Sant Cugat del Vallès (Barcelona). The testimony of Corchero here corresponds to these workshops and to subsequent meetings.

³⁰⁹ The exposition of the experience that follows cannot replace the experience itself. To understand what is described just the experience can give evidence of what here is attempted to be collected and described. However, a description of the exercise and a reflection on what this suggests is offered, especially for what presence and the potentiality of sense concerns.

and the recurrence of the known, and forces a constant inhabiting-in-development, inhabiting the “giving of presence”, in its immediate unfolding, but giving itself forward, as Nancy said, in that "outpost" [*avanzadilla*] that is the present. Corchero described the bodies that came up from this movement as apparently not human, becoming something else, he did not know how to define them, “they said many things” (Corchero, notes from the 2018 workshop). This unfolding of presence from pure exposure, on the way to the unknown, but constantly inhabiting its kinetic development, from the donation of presence, allows the emergence of other possibilities of sense without previous preconfiguration; it allows "many things to be said" in its linguistic indefiniteness.

The second exercise is the “*tsuri tsurare*” which is defined in Corchero’s words as “*pescar y ser pescado*”. It is a work in pairs that consists of copying the other one's state -not copying their shape but embodying their state, their presence, their way of being and becoming. The exercise consists of listening at the other in order to pick up her/his movement, to carry it out from the same place, but in this attempt, the movement of the other “catches” you.

To awaken corporeal “listening” in pairs, another exercise was carried out to work on this "merging" or “mimicry” with the other. A person with his/her eyes closed kept contact with another through an arm on their back and a hand on their shoulder, that touched person starts the movement. The aim is that the one who keeps their eyes closed copies and merges with the one in motion through corporeal listening. “Mimicry” here is enclosed in quotation marks, since it is not about copying a position that cannot even be seen, but about feeling through the body and all the possible senses the other’s body state, sharpening perception while assimilating the experience of the other through our proprioception.

The result is not a gestural mimesis - an impossibility - but a being or becoming present together, mysteriously sharing the same state, even synchronising breaths organically. These last two exercises, like the first, force attention onto the environment, and the dichotomy exterior-interior is blurred, it is dissolved. This opening and relational "giving" or "being", from the temporal immediacy

and fugacity, but always forwards, is what we see in Nancy as the “giving of the presence”, the "coming into the presence".

These exercises illustrate a real, non-fictional being present, they cannot happen if it is not from the opening to novelty, to the unknown and from the absolute exposure or surrender of oneself. There is no plan that works, as in the *bisoku*, in which, despite having a predetermined objective, the path is traced while it is traced. There is not even the desire to impose a form or a state as in *tsuri-tsurare* or the second exercise in contact. There is no choreography or choreographic intentionality, there is a body that listens and that gives itself from immediacy in space and that becomes in its temporality. There is also a "thought", an operative kinetic intelligence; there is a *kinetic bodily logos*.

This operative "thought" is not a thought "about" movement, it happens in movement itself, it is strictly kinetic. And it is the movement itself that makes movement possible, as stated by Corchero. It is movement itself that enables the next step, that takes the next step and, if we do not allow movement, if we do not allow it to develop, it does not happen, because: «es solo en movimiento que deviene el siguiente movimiento» (Corchero, meeting notes, December 23, 2020). Nor is it a "reasoned" thought, Corchero says that: «el pensamiento cuando se baila no tiene tiempo de ser razonado», since the vertiginous active thought of dance and movement does not allow this reasoning to happen (Corchero, meeting notes, December 23, 2020). When we reason, we do not allow the body to think fast enough and a sensation of slowing down appears, when in reality it is the mind that moves more slowly (Corchero, meeting notes, February 28, 2021). As Corchero says, if you “think” too much, you don't inhabit, and this “inhabiting” is important because, as he suggests: «habitar bien el cuerpo y la realidad porque cuando se es muy real, se transmite» (Corchero, notes from explorations workshop, June 14, 2018).

Corchero's moving thought, his kinetic *logos*, is existential. It does not respond only to a need and formal exploration of the body in space, but to a way of inhabiting it. According to Corchero, movement is always there and what changes is the attitude towards movement (meeting

notes, February 28, 2021). Thought generates movement and that constitutes an existence in its vulnerability (meeting notes, February 28, 2021).

Vulnerability, as has already been said, resides in giving oneself to the body *in* and *to* movement and that is equivalent to the opening up to affectation from the environment, from the other, renouncing control for the sake of becoming. In Corchero's words, it is about «ser movido por algo que no controlas», letting one be moved by something out of one's control, and this hyper-exposure to an external element, says Corchero, is what makes you malleable, transformable (meeting notes, February 28, 2021). This "hyper-exposure" passes through a surrender, an acceptance of affectation, an acceptance of vulnerability as an ontological condition, which Butler's terms refer to and has been seen in part I.

This “giving” rise, above all, to the unexpected coming, is not from a passivity, because it is a “giving in presence”, from the same corporeal-kinetic exploration of the environment through an intelligible principle. The body becomes in and from its maximum exposure, in and from its vulnerability, assuming and surrendering itself in and from its own vulnerable ontological condition. And from there, the event becomes possible, and we could say that from this place of "truth" or "reality" the suspension of meaning can become. In this sense, vulnerability can be announced the as event.

Here, event refers to the appearance of the unexpected, as an interruption that gives rise to the unpredictable, the unexpected, opening another scenario of the possible. In these terms, Badiou also describes the event: «un point impossible mais qui tout d'un coup se découvre comme une possibilité» (Badiou, 2008, p.55). The irruption of possibility is contingent, it does not respond to any «ordre général» that is what is interrupted. And «l'interruption cela arrive; ce n'est pas là, parce que si c'était là, on dirait: “allons là où il y a l'interruption”, ce serait facile» (Badiou, 2008, p.55). Thus, the irruption appears as something surprising and unorganised, not planned in any order. And with it, something new is summoned «donc elle arrive, mais ce qui arrive nous convoque à autre

chose que simplement l'arrivée; cela nous convoque aux conséquences, au développement, au déploiement et donc à la nouvelle logique» (Badiou, 2008, p.55).

The event here takes on a purely political character, as it affects the general order and gives rise to its change. Furthermore, as we have read in Marchart, the political in post-foundational terms is an instituting moment of fleeting and contingent grounding. The political is said from the idea of event as irruption, and returning to the consideration of the political in this research, irruption in an ontological key (not as a historical political irruption), as the very suspension of sense - "sense" that always escapes from itself, leaving its trace in its withdrawal or in its suspension, so as Nancy says, «le neuf, l'événement du sens s'échappe à lui-même» (Nancy, 1990, p.22).

In these terms, a possible political ontology is proposed here: the political as irruption or as event - an irruption that consists of a suspension of sense, and whose condition of possibility is vulnerability. We see these terms conjugated in dance: the suspension of meaning given from its operative *kinetic bodily logos* and made possible through a work of exposition that work relies on vulnerability; vulnerability that gives rise to the event, to novelty, in short, to its political possibility, and, with this, its potential interrogative capacity, fostering moving bodies that, without being bodies anymore, "say many things".

As was introduced in the second part, dance in its performative contemporaneity (understanding "contemporary" in the Agambenian vision) explores its possibilities further from its apparent limits. It is an exploration of its own (im)possibilities. From its inherent performativity, and in practices such as those of Corchero, its own *political* potential is opened and explored from its performative exposition and its ontological vulnerability, they make possible the happening of the unexpected, the opening of sense, the suspension of sense.

quien solo busca confirmaciones se incapacita para los descubrimientos (Innerarty, 2011 [1995], p.28).

V. BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografía citada³¹⁰

- Abellán, Joaquín (2012). *Política: Conceptos políticos fundamentales*. Madrid: Alianza.
- Adamson, Peter (2004). Non-discursive thought in Avicenna's commentary on the theology of Aristotle. En Jon McGinnis (ed.), *Interpreting Avicenna: science and philosophy in Medieval Islam* (pp. 87-111). Leiden, Netherlands: Unknown Publisher.
- Agamben, Giorgio (1999). *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford (California, USA): Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (2005). Movement. *Multitudes: Revue politique, artistique, philosophique*. Recuperado de: <http://www.multitudes.net/movement/> (última consulta 15/01/2021).
- Agamben, Giorgio (2008). *Què vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcàdia.
- Agamben, Giorgio (2018 [2014]). *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV, 2*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Albizu, Iris (23 abril 2012) "La danza es una intensificación del cuerpo" Jean-Luc Nancy. Recuperado de <https://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/04/23/la-danza-es-una-intensificacion-del-cuerpo-jean-luc-nancy/> (última consulta 22/09/2019).
- Aragay Tusell, Narcís (1993). *Origen y decadencia del logos: Giorgio Colli y la afirmación del pensamiento trágico*. Barcelona: Anthropos.
- Arendt, Hannah (1977 [1971]). *The Life of the Mind*. Florida (USA): Harcourt Inc.
- Aristóteles (1978). *Acerca del alma*. Madrid: Editorial Gredos.

³¹⁰ En el listado de referencias bibliográficas citadas se recopila toda la bibliografía que se ha citado y a la que se ha hecho referencia explícita en esta investigación, y que se ha hecho constar como nota a pie de página cuando se ha mencionado por primera vez la referencia de la citación.

Aristóteles (2007). *Física*. Madrid: Editorial Gredos.

Aristóteles (2014). *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos.

Aristóteles (2020). *Poética. Magna Moralia*. Editorial Gredos. [versión Kindle DX].
Recuperado de <https://www.amazon.es>

Aubenque, Pierre (1974 [1962]). *El problema del ser en Aristóteles*. Madrid: Taurus ediciones.

Austin, John L. (1962 [1955]). *How to do things with Words*. London: Oxford University Press.

Baberis, Isabelle (2010). *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*. Paris: PUF.

Badiou, Alain (2008). *Esthétique et philosophie. Alain Badiou. Colloque*. Saint-Julien-Molin-Molette (France): Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Metropole.

Banes, Sally (2002 [1987]). Post-modern dance. En Michael Huxley & Noel Witts (eds.) *The Twentieth-Century Performance Reader* (2nd ed.) (pp.37-41). London: Routledge.

Barba, E. (2005 [1993]). *The paper canoe: A guide to Theatre Anthropology*. New York: Routledge.

Bardet, Marie (2011). *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*. Paris: L'Harmattan. [versión Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>

Bergson, Henri (2013 [1934]). *Introduction à la métaphysique*. Paris: Éditions Payot & Rivages.

Bauer, Una & Bel, Jérôme (2008). Jérôme Bel: An Interview. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13 (1), 42-48. DOI: <https://doi.org/10.1080/13528160802465516>

- Beauquel, Julia (2010). Introduction: La danse a-t-elle une philosophie? En Julia Beauquel & Roger Pouivet (eds.), *Philosophie de la danse* (pp.7-29). Rennes (France): Presses Universitaires de Rennes.
- Beauquel, Julia (2015). *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*. Rennes (France): Presses Universitaires de Rennes. [version Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>
- Bedford, Christopher (2012). The viral ontology of performance. En Amelia Jones & Adrian Heathfield (eds.) *Perform, repeat, record. Live art in history*. Bristol & Chicago: Intellect. [version Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>
- Bernard, Michel (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue Internationale de Philosophie*, 4 (222), 523-534. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm> (última consulta 29/10/2019).
- Bernard, Michel & Fabbri, Véronique (2004). Généalogie et pouvoir d'un discours: de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse. *Rue Descartes*, 2 (44), 21-29. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-21.htm> (última consulta 29/10/2019).
- Boyce, Kristin (2013). The thinking body: dance, philosophy and modernism. En Jenny Bunker, Anna Pakes & Bonnie Rowell (eds.), *Thinking through dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices* (pp.256-271). Hampshire: Dance Books.
- Brohm, Jean-Marie (2017). *Ontologies du corps*. Ivry sur Seine (France): Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Burrows, Jonathan (2010). *A Choreographer's Handbook*. Routledge. [version Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531. Recuperado de <https://www-jstor-org.gorgone.univ->

toulouse.fr/stable/pdf/3207893.pdf?refreqid=excelsior%3Ada1dfac31cf868e0a8d531123d26e8f9 (última consulta 16/11/2019).

Butler, Judith (2014). Vida precaria, vulnerabilidad y ética. En Begonya Saez (ed.), *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (pp.47-80). Barcelona: Icaria.

Casals, Jaume (1996). *El pou de la paraula. Una historia de la saviesa grega*. Barcelona: Edicions 62.

Calvo Martínez, Tomás (2001). *Aristóteles y el aristotelismo*. Madrid: Ediciones Akal.

Cambridge Dictionary. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/es/>

Colli, Giorgio (2000 [1975]). *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets Editores

Corchero, Andrés (2021). Body Weather. Recuperado de <http://andrescorchero.blogspot.com/p/body-weather.html> (última consulta 29/02/2021).

Crémézi, Sylvie (2002 [1997]). *La signature de la danse contemporaine*. Paris: Éditions Chiron.

Cvejić, Bojana (2013). *Choreographing problems: expressive concepts in European contemporary dance*. (Tesis doctoral, Kingston University). Recuperado de <https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/25084/>

Cvejić, Bojana (2015). From odd encounters to a prospective confluence: dance-philosophy. *Performance Philosophy*, 1, 7-23. DOI: <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1129> (última consulta 15/04/2020)

Deleuze, Gilles (1983). *Cinema 1. L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de Minuit.

Demaria, Christina (2006). *iNvisible, duration of the body-mass*. Recuperado de <https://esztersalomon.net/iNvisible> (última consulta 23/09/2019).

Derrida, Jacques (1972). Signature, événement, contexte. En Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (pp.365-393). Paris: Les éditions de Minuit.

Derrida, Jacques (1992). *Points de suspension. Entretien*. Paris: Éditions Galilée.

Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). Recuperado de <https://dle.rae.es>

Dictionnaire Larousse. Recuperado de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>

Dien Winfield, Richard (2015). *The Intelligent Mind. On the Genesis and Constitution of Discursive Thought*. Hampshire (UK) & New York (USA): Palgrave Macmillan.

Durán, Cristóbal (2013). Lo político: La retirada de la relación. En Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy (eds.), *El pánico político* (pp.101-111). Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Ferrater Mora, José (2005). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: RBA.

Féral, Josette (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, 92 (1), 205-218. Recuperado de <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-communications-2013-1-page-205.htm> (última consulta 16/11/2019).

Fischer-Lichte, Erika (2008 [2004]). *The transformative Power of Performance. A new aesthetics*. London & New York: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika (2017 [2004]). *Estética de lo performativo* (3ª ed.). Madrid: Abada editores.

- Foster, Susan Leigh (1986). *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley (EEUU): University of California Press.
- Frimat, François (2015). *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*. Paris: PUF. [versión Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>
- Gabás, Raúl (2011). *Historia de la Filosofía. III. Filosofía del siglo XX*. Barcelona: Herder Editorial.
- Gabriel, Markus (2019 [2018]). *Pourquoi la pensée humaine est inégalable. La philosophie met au défi de l'intelligence artificielle*. Ed. JCLattès. [formato epub]. Recuperado de https://livre.fnac.com/a12948280/Markus-Gabriel-Pourquoi-la-pensee-humaine-est-inegalable?NUMERICAL=Y#bl=FA_ebook
- Ginot, Isabelle & Michel, Marcelle (2002). *La danse au XX^e siècle*. Paris: Larousse.
- Gleitman, Lila & Papafragou, Anna (2012). New Perspectives on Language and Thought. En Keith J. Holyoak & Robert G. Morrison (eds.), *The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning* (pp.543-568). New York: Oxford University Press.
- Goldin-Meadow, Susan (2003). Thought before Language: Do we think ergative? En Dedre Gentner & Susan Goldin-Meadow (eds.), *Language in mind. Advances in the Study of Language and Thought* (pp. 493-522). Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Hamrick, William S. & Van der Veken, Jan (2011). *Nature and Logos. A Whiteheadian key to Merleau-Ponty's Fundamental Thought*. Albany (USA): State University of New York Press.
- Hecquet, Simon & Prokhoris, Sabine (2007). *Fabriques de la danse*. Paris: PUF.
- Heidegger, Martin (2003). *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*. Buenos Aires: Editorial Almagesto & Editorial Biblos.

Heidegger, Martin (2012 [1944]). *Heráclito*. Buenos Aires: Biblioteca Internacional Martin Heidegger & Elhilodariadna.

Hülsz Piccone, Enrique (2011). *Lógos: Heráclito y los orígenes de la filosofía*. (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/logos-heraclito-y-los-origenes-de-la-filosofia-102339?c=0eNz7g&d=false&q=Heráclito_.y_.los_.or%C3%ADgenes_.de_.la_.filosof%C3%ADa&i=1&v=1&t=search_1&as=1 (última consulta 17/02/2021).

Husserl, Edmund (1962 [1929]). *Lógica formal y lógica transcendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*. México: Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM.

Husserl, Edmund (1974 [1929]). *Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Mit ergänzenden Texten*. La Haya: Martinus Nijhoff.

Innerarty, Daniel (2011 [1995]). *La filosofía como una de las bellas artes*. Barcelona: Ariel.

Izrine, Agnès (2002). *La Danse dans tous ses états*. Paris: L'Arche Éditeur.

Jameson, Fredric (1997). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press Durham. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

Johnstone, Albert A. (1984). Languages and Non-Languages of Dance. En Maxine Sheets-Johnstone (ed.), *Illuminating Dance. Philosophical Explorations* (pp.167-187). USA: Bucknell University Press.

Jullien, François (2001). *Du "temps". Éléments d'une philosophie du vivre*. Éditions Grasset & Fasquelle. [formato epub]. Recuperado <https://www.livredepoche.com/livre/du-temps-9782253156321>

Kamesar, Adam (2004). The *Logos Endiathetos* and the *Logos Prophorikos* in Allegorical Interpretation: Philo and the D-Scholia to the *Iliad*. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 44, 163-181. Recuperado de

https://www.researchgate.net/publication/277873415_The_Logos_Endiathetos_and_the_Logos_Prophorikos_in_Allegorical_Interpretation_Philos_and_the_D-Scholia_to_the_Iliad (última consulta 30/08/20).

Kristensen, Stefan (2006). Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement. *Archives de Philosophie*, 69 (1), 123-146. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43038375> (última consulta 17/08/20).

Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc (eds.) (1981). *Rejouer le politique. Travaux du Centre de recherches philosophiques sur le politique*. Paris: Éditions Galilée.

Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc (1983). *Le "retrait" du politique*. En Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy (eds.), *Le retrait du politique. Travaux du Centre de recherches philosophiques sur le politique* (pp.183-200). Paris: Éditions Galilée.

Laermans, Rudi (2015). *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance*. Amsterdam: Valiz.

Langer, Susanne K. (1954 [1948]). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: The New American Library.

Launay, Isabelle (1991). Le geste, entre danse et mouvement. En Jean-Yves Pidoux (dir.), *La danse, un art du XX^e siècle?* (pp.275-287). Lausanne: Éditions Payot.

Launay, Isabelle (1999). "La danse moderne 'mise au pas'?" En Jean-Paul Olive & Claude Amey (dir.), *Danse et Utopie. Mobiles 1 Département Danse* (pp.73-106). Paris: L'Hartmann.

Le Moal, Philippe (2008). *Dictionnaire de la Danse*. Bologne: Larousse.

Lepecki, André (2004). Inscribing Dance. En André Lepecki (ed.), *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory* (pp.124-139). Middletown: Wesleyan University Press.

- Lepecki, André (2006). *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York & London: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Lepecki, André (2012). Introduction. Dance as a practice of contemporaneity. En André Lepecki (ed.), *Dance* (pp.14-23). London & Massachusetts: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- Levinson, André (1990). *1929, danse d'aujourd'hui*. Paris: Actes Sud.
- López Sáenz, M^a Carmen (2013). Merleau-Ponty y Zambrano: el “logos” sensible y sentiente. *Aurora* (14), 104-118. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/274100/362194> (última consulta (17/08/20)).
- Lloyd, A.-C. (1970). Non-Discursive Thought: An Enigma of Greek Philosophy. *Proceedings of the Aristotelian Society: New Series*, 70, 261-274. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/4544794> (última consulta 31/01/2020).
- Manning, Erin (2007). *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mansion, Augustin (1953). L’immortalité de l’âme et de l’intellect d’après Aristote. *Revue philosophique de Louvain*, 51, 444-472. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1953_num_51_31_4453 (última consulta 31/01/2020).
- Marchart, Olivier (2007). *Post-Foundational Political Thought. Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Marchart, Oliver (2009). *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Marquié, Hélène (2016). *Non, la danse n’est pas un truc de filles! Essai sur le genre en danse*. Toulouse: Éditions de l’Attribut.

Merleau-Ponty, Maurice (2011 [1953]). *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*. Genève: MétisPresses.

Merleau-Ponty, Maurice (2020 [1953]). *The Sensible World and the World of Expression. Cours Notes from the Collège de France, 1953*. USA: Northwestern University Press. [Kindle versión DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

Merleau-Ponty, Maurice (1960[1953]). L'homme et l'adversité. En Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (pp.284-308). Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1995). *La Nature. Notes Cours du Collège de France*. Paris: Éditions du Seuil.

Michotte, Albert (1946). *La perception de la causalité*. Paris: Vrin.

Mills, Dana (2017). *Dance and Politics: Moving beyond boundaries*. Manchester University Press. [version Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>

Monnier, Mathilde & Nancy, Jean-Luc (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Éditions Galilée.

Murray, Joddy (2009). *Non-discursive Rhetoric. Image and affect in multimodal composition*. Albany, New York: State University Press.

Nancy, Jean-Luc (1990). *Une pensée finie*. Paris: Éditions Galilée.

Nancy, Jean-Luc (1994). *Les Muses*. Paris: Éditions Galilée.

Nancy, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Paris: Éditions Métailié.

- Nancy, Jean-Luc (2001). La representación interdicte. *Le Genre humain (Le Seuil)*, 1 (36), 13-39. Recuperado de <https://www-cairn-info.are.uab.cat/revue-le-genre-humain-2001-1.htm> (última consulta 21/01/2021).
- Nancy, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, Jean-Luc (2013a). *Qu'appelons-nous penser?* Paris: Diaphanes.
- Nancy, Jean-Luc (2013b). *La posibilidad d'un monde. Dialogue avec Pierre-Philippe Jandin*. Paris: Les petits Platons.
- Nancy, Jean-Luc (2013c). Técnica del presente: Ensayo sobre On Kawara. En Cristina Rodríguez Marciel (ed.), *La partición de las artes*. Valencia: Pre-textos.
- Neveux, Olivier (2007). *Théâtres en lutte. Le Théâtre militant en France des années 60 à aujourd'hui*. Paris: La Découverte.
- Nicolescu, Basarab (2011). De l'interdisciplinarité à la transdisciplinarité: fondation méthodologique du dialogue entre les sciences humaines et les sciences exactes. *NPSS* 7 (1), 89-103. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/273011517_De_l%27interdisciplinarite_a_l_a_transdisciplinarite_fondation_methodologique_du_dialogue_entre_les_sciences_humaines_et_les_sciences_exactes (última consulta 01/09/20).
- Noguero, Joaquim (26 febrero 2021). El món que t'omple. Recuperado de <https://mercatflors.cat/blog/el-mon-que-tomple-per-quim-noguero/> (última consulta 29/02/2021).
- Pakes, Anna (12 octubre 2011). Why is there so little discussion of the ontology of dance? Recuperado de <http://roehamptondance.com/whatexactlyisadance/thoughts/> (última consulta 31/01/2021).

- Pakes, Anna (2013). The plausibility of a Platonist ontology of dance. En Jenny Bunker, Anna Pakes & Bonnie Rowell (eds.), *Thinking through dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices* (pp.84-101). Hampshire (UK): Dance Books.
- Pellus, Anne (2016). *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française. Formes, discours, pratiques*. (Tesis doctoral, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès). Recuperado de <http://www.theses.fr/2016TOU20089>
- Phelan, Phelan (1996 [1993]). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Piaget, Jean (1974 [1972]). L'Epistemologie des Relations Interdisciplinaires. *Internationales Jahrbuch für Interdisziplinäre Forschung 1*, 154-172. Recuperado de http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/jp72_epist_relat_interdis.pdf (última consulta 01/09/20).
- Plana, Muriel (2014). *Théâtre et Politique. Tome I: Modèles et concepts*. Paris: Orizons. Recuperado de <http://editionSORIZONS.fr/index.php/theatre-et-politique-i.html>
- Polo, Magda (2015). Pensar la danza, pensar el cuerpo. En Magda Polo, Roberto Fratini & Bàrbara Raubert (2015). *Filosofia de la Danza* (pp.13-36). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Pouillaude, Frédéric (2004). Scène et contemporanéité. *Rue Descartes, 2* (44), 8-20. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-8.htm> (última consulta 28/10/2019).
- Pouillaude, Frédéric (2009). *Le désœuvrement chorégraphique: Étude sur la notion d'œuvre en danse* (2^a ed.). Paris: VRIN.
- Price, Henry-Habberley (1969 [1953]). *Thinking and Experience*. London: Hutchinson University Library.
- Price, Henry-Habberley (1975). *Thinking and Representation*. New York: Haskell House Publishers.

- Protopapa, Efrosini (2013). Choreography as philosophy, or exercising thought in performance. En Jenny Bunker, Anna Pakes & Bonnie Rowell (eds.), *Thinking through dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices* (pp.273-290). Hampshire: Dance Books.
- Prengel, Serge (Mayo 2010). *Maxine Sheets-Johnstone on Movement* [entrevista]. Recuperado de <https://somaticperspectives.com/zug/transcripts/Sheets-Johnstone-2010-05.pdf> (última consulta 23 septiembre 2019)
- Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions.
- Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée.
- Rappe, Sara (2000). *Reading Neoplatonism. Non-discursive Thinking in the Texts of Plotinus, Proclus, and Damascius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodríguez Campi, Alicia (2015). *Una ontologia política de la dansa*. (Tesis de maestría, Universitat Autònoma de Barcelona).
- Ross, William David (1981 [1923]). *Aristóteles* (2ªed.). Buenos Aires: Editorial Charcas.
- Rothfield, Philipa (2005). Differentiating Phenomenology and Dance. *Topoi*, 24, 43-53. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11245-004-4160-z>
- Roux, Céline (2007). *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris: L'Harmattan. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Saez Tajafuerce, Begonya (2014). Pensando poniendo el cuerpo. En Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (pp.89-98). Barcelona: Icaria.

- Schechner, Richard (2013 [2002]). *Performance Studies: An introduction* (3rd ed.). London-New York: Routledge.
- Schechner, Richard (2004). Performance Studies. The broad spectrum approach. En Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader* (pp.7-9). London & New York: Routledge.
- Schneider, Rebecca (2011). El performance permanece. En: D. Taylor & M. Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance* (pp.215-240). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2010 [1990]). *The Roots of Thinking*. Philadelphia (USA): Temple University Press. [version Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Sheets-Johnstone, Maxine (2010). Body and Movement: Basic Dynamic Principles. En Shaun Gallagher & Daniel Schmicking (eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science* (pp.664-720). Springer. DOI: [10.1007/978-90-481-2646-0](https://doi.org/10.1007/978-90-481-2646-0)
- Sheets-Johnstone, Maxine (2011). *The Primacy of Movement* (2nd ed.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sibony, Daniel (1995). *Le Corps et sa danse*. Paris: Éditions du Séuil.
- Siegmund, Gerald & Hölscher, Stefan (eds.) (2013). *Dance, politics & co-immunity: Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol.1*. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Siegmund, Gerald (2017). Rehearsing in-difference. “The Politics of Aesthetics in the Performances of Pina Bausch and Jérôme Bel”. En Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund, & Randy Martin (eds.), *The Oxford Handbook of Dance and Politics* (pp.181-198). NY: Oxford University Press.
- Sparshott, Francis (1988). *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Taylor, Diana (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Diana Taylor & Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp.7-30). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Thuries, Aude (2016). *L'apparition de la danse*. Paris: L'Harmattan.

Vollaire, Christiane (2006). Danse contemporaine: les formes de la radicalité. En Anne Boissière & Catherine Kintzler (eds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance* (pp.179-202). Villeneuve d'Ascq (France): Presses Universitaires du Septentrion.

Wolff, Phillip & Malt, Barbara C. (2010). The Language-thought interface. An introduction. En Barbara C. Malt & P Phillip Wolff (eds.), *Words and the Mind. How words capture human experience* (pp.3-15). New York: Oxford University Press.

Zellini, Paolo (2018). *Número y logos*. Barcelona: Acontilado.

2. Bibliografía consultada³¹¹

I. HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y CONTEXTO DISCURSIVO

Adshhead, Janet (1988). *Dance Analysis: Theory and practice*. London: Dance Books.

Arendt, Hannah (2008). *La promesa de la política*. Barcelona: Paidós.

Arendt, Hannah (2014). *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.

Badiou, Alain (2017). *Éloge de la politique*. Roubaix: Flammarion.

Badiou, Alain (2018). *Petrograd, Shangai. Les deux révolutions du XXè siècle*. Paris: La Fabrique éditions.

Bardet, Marie (2012). ¿Pensar a través del movimiento? En *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Argentina: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas.

Bigé, Romain (2017). Curator's Note: Philosophies in movement. *Contact Quarterly. Dance & improvisation journal*, 42 (2), 6. Recuperado de https://www.academia.edu/33148117/Philosophies_in_movement (última consulta 01/02/2021).

Bourriaud, Nicolas (2008 [1998]). *Estética relacional* (2a ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Freund, Julien (2004 [1965]). *L'essence du politique* (3ª ed). Paris: Éditions Dalloz.

Goodman, Nelson (1968). *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*. USA: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

³¹¹ En bibliografía consultada se incluyen una selección de materiales consultados que se han tenido en cuenta para esta investigación pero que no han sido ni citados ni mencionados en esta disertación. Se clasifican por capítulos para facilitar la contextualización temática de los mismos.

- Horton Fraleigh, Sondra & Hanstein, Penelope (eds.) (1999). *Resarching dance. Evolving modes of inquiry*. London: University of Pittsburgh Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2013). *La panique politique*. Christian Bourgois éditeur.
- Lefort, Claude (1986). *Essais sur le politique: XIXe et XXe siècles*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mark, Franko (1995). *Dancing modernism/ Performing politics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Mouffe, Chantal (1999 [1993]). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Nancy, Jean-Luc (2011). *Politique et au-delà. Entretien avec Philip Armstrong et Jason E. Smith*. Paris: Éditions Galilée.
- Nelson, Robin (2013). *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. NY: Palgrave Macmillan.
- Pavis, Patrice (2016). *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma* (3a ed.). Paris: Armand Colin.
- Rancière, Jacques (2018 [1998]). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard.
- Rancière, Jacques (1995). *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Éditions Galilée.
- Rancière, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
- Ricœur, Paul (1967 [1955]). *Histoire et vérité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul (1991). *Lectures I. Autour du politique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Verlinden, Élodie (2016). *Danse et spectacle vivant. Réflexion critique sur la construction des savoirs*. Bruxelles: Peter Lang.

II. ELABORACIÓN CONCEPTUAL: INTER- Y TRANSCONCEPTUALIDAD

II.1. Ontología fenomenológica

Benjamin, Andrew. (2015). *Towards a Relational Ontology. Philosophy's Other Possibility*. Albany, NY (USA): State University of New York Press.

Gallagher, Shaun & Schmicking, Daniel (eds.) (2010). *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. Springer. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-90-481-2646-0>

Heidegger, Martin (2006 [1929]). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza Editorial.

Heidsieck, François (2012 [1971]). *L'ontologie de Merleau-Ponty*. Paris: L'Harmattan.

Herny, Michel (1975). *Philosophy and Phenomenology of the Body*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Holyoak, Keith J. & Morrison, Robert G. (2005). *Thinking and Reasoning: A Reader's Guide*. En Keith J. Holyoak & Robert G. Morrison (eds.), *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. New York: Cambridge University Press.

Husserl, Edmund (2011). *La idea de la fenomenología*. Barcelona: Herder editorial.

Liotard, Jean-François (2004). *La phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Pardo, José Luis (2006). *La Metafísica. Preguntas sin respuesta y problemas sin solución*. Valencia: Pre-textos.

Patočka, Jan (1988). *Qu'est-ce que c'est la phénoménologie?* Grenoble: Jérôme Million.

Richir, Marc (1987). *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et phénoménologie*. France: Éditions Jérôme Million.

Rodríguez, Ramón (ed.) (2002). *Métodos del pensamiento ontológico*. Madrid: Editorial Síntesis.

De Saint-Aubert, Emmanuel (2006). *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN.

Serna Arango, Julián (2007). *Ontologías alternativas. Aperturas de mundo desde el giro lingüístico*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Sheets-Johnstone, Maxine (2015 [1966]). *The Phenomenology of dance* (50thed). Temple University Press. [versión Kindle DX]. Recuperado de <http://www.amazon.es>

Varzi, Achille-C. (2008). *Ontologie*. Paris: Les Éditions d'Ithaque.

Vattimo, Gianni (2000). *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Watkin, Christopher (2009). *Phenomenology of Deconstruction? The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Zahavi, Dan (2012). *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. Oxford: Oxford University Press

II. 2. Danza contemporánea y dance performance

Andrade, Graziela (2015). *Corpographies en danse. Les tracés sensibles du corps dans l'espace*. Essai. Paris: L'Harmattan.

Badiou, Alain (1998). *Abrégé de métapolitique*. Paris: Éditions du Seuil.

Bachelard, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bell, Catherine (2004). "Performance" and other analogies. En Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader* (pp.88-96). New York: Routledge.

- Bergson, Henri (2020 [1896]). *Matière et mémoire*. Paris: La République des Lettres. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Bergson, Henri (1934). *La Pensée et le Mouvant*. Arvensa éditions. [version Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Berthoz, Alain (1997). *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob.
- Carlson, Marvin (2004). What is performance? En Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader* (pp.68-73). New York: Routledge.
- Copeland, Roger & Cohen, Marshall (ed.) (1983). *What is dance?* New York: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles (1975 [1957]). *Bergson. Mémoire et vie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Didi-Huberman, Georges (2008 [2006]). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos.
- Davies, Eden (2006). *Beyond Dance. Laban's Legacy of Movement Analysis*. New York: Routledge.
- Duncan, Isadora (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Formis, Barbara (2009). *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*. Paris: L'Harmattan.
- Guérin, Michel (1995). *Philosophie du geste*. Paris: Actes Sud.
- Guyez, Marion (2017). *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction et représentations*. (Tesis doctoral, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès). Recuperado de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02438811>

- Hallensleben, Markus (ed.) (2010). *Performative Body Spaces. Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi.
- Harding, James & Rosenthal, Cindy (eds.) (2011). *The rise of performance studies. Rethinking Richard Schechner's broad spectrum*. Hampshire (UK) & NY (USA): Palgrave Macmillan.
- Heinich, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Laban, Rudolf (2003). *Espace dynamique*. Bruxelles: Contredanse.
- Lefebvre, Henri (2004 [1992]). *Rythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London/New York: Continuum.
- Launay, Isabelle (2019). *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*. Centre national de la danse. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Madison, D. Soyini & Hamera, Judith (2006). Performance Studies at the Intersections. En D. Soyini Madison & Judith Hamera (eds.), *The SAGE Handbook of Performance Studies* (pp.xi-xxv). California (USA): Sage Publications.
- Martin, John (1989 [1933]). *The modern dance*. Princeton, NJ: Princeton Book Company Publishers.
- Noguez, Dominique (2012). *Si la danse est une pensée. Suivi de quelques notules sur la danse contemporaine*. Domont (France): Éditions du Sandre.
- Noverre, Jean Georges (1760). *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h.texteImage>
- Quignard, Pascal (2013). *L'origine de la danse*. Paris: Éditions Galilée.

Parker, Andrew & Kosofsky Sedgwick, Eve (2004). Introduction to performativity and performance. En Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader* (pp. 167-174). New York: Routledge.

Ruby, Christian (2007). *Devenir contemporain? La couleur du temps au prisme de l'art*. Paris: Éditions du Félin.

Valéry, Paul (1998 [1957]). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Dis., SA.

Valéry, Paul (2016 [1936]). *Philosophie de la danse*. Paris: Éditions Allia. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

Worms, Frédéric (2000). *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses Édition Marketing.

Wunder, Al (2006). *The wonder of improvisation*. Ascot, Victoria (Australia): Wunder Publishers.

II. 3. Kinetic bodily logos

Auroux, Sylvain (1996). *La philosophie du langage*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF).

Bergson, Henri (2013). *L'intuition philosophique*. Paris: Éditions Payot & Rivages

Brunschwig, Jacques; Lloyd, Geoffrey & Pellegrin, Pierre (2011 [1996]). *Le savoir grec*. Flammarion. [versión Kindle DX]. Recuperado de: <https://www.amazon.es>

Carbone, Mauro (2004). *The thinking of the sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*. Evanston, Illinois (USA): Northwestern University Press.

Corballis, Michael C. (2011). *The recursive mind. The origins of human language, thought , and civilization*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press

- Coseriu, Eugenio (1991 [1977]). *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística* (2ª ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- Dastur, Françoise (2007). *Heidegger. La question du logos*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Derrida, Jacques (1967). *De la Grammatologie*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Dillon, M.C. (1988). *Merleau-Ponty's Ontology* (2ª ed.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Dufourcq, Annabelle (2012). *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*. Springer. DOI: [10.1007/978-94-007-1975-0](https://doi.org/10.1007/978-94-007-1975-0)
- Dupond, Pascal (2001). *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses.
- Gardner, Howard (2019 [1993]). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Paidós. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Heidegger, Martin (1958). *Essais et conférences*. Paris: Éditions Gallimard.
- Kristeva, Julia (1981 [1969]). *Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Éditions du Seuil. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Lledó, Emilio (2015 [1984]). *La memoria del logos*. Taurus. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Mersch, Dieter (2017). Art, Knowledge, and Reflexivity. *Artnodes. E-journal on art, science and technology*, (20), 33-38. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/339681> (última consulta 19/02/2021).

- Manning, Erin & Massumi, Brian (2014). *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [version Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>
- Morales Cañavate, Emilio G. (2007). El Logos del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty. *Revista iberoamericana de psicomotricidad y técnicas corporales*, (27), 23-38. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3608311> (última consulta 30/07/20)
- Robin, Léon (1973 [1923]). *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Robinson, Thomas M. (2010). *Logos and Cosmos. Studies in Greek Philosophy*. Germany: Academia Verlag.
- Ronchi, Rocco (2005). *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*. Madrid: Ediciones Akal.
- Scarso, Davide (2009). Entre théorie du sensible et logos esthétique: Lévi-Strauss et Merleau-Ponty. *Figures de la psychanalyse*, 1 (17), 57-73. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2009-1-page-57.htm> (última consulta 18/02/21).
- Sheets-Johnstone, Maxine (2005). What are we naming? En Helena De Preester & Veroniek Knockaert (eds.), *Body Image and Body Schema. Interdisciplinary perspectives on the body* (pp. 211-232). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2008). *The Roots of Morality*. Pennsylvania (USA): The Pennsylvania State University Press.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2016). *Insides and Outsides. Interdisciplinary Perspectives on Animate Nature*. Imprint Academic. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

- Sorabji, Richard (1982). Myths about non-propositional thought. En Malcolm Schofield & Martha Craven Nussbaum (eds.), *Language and Logos. Studies in ancient Greek philosophy presented to G.E.L.Owen* (pp. 295-314). New York: Cambridge University Press.
- Stanovich, Keith E. (2012). On the Distinction Between Rationality and Intelligence: Implications for Understanding Individual Differences in Reasoning. En Keith J. Holyoak & Robert G. Morrison (eds.), *The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning* (pp.433-455). New York: Oxford University Press.
- Steiner, George (1999 [1978]). *Heidegger*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Sternberg, Robert J. & Pretz, Jean E. (eds.) (2005). *Cognition & Intelligence. Identifying the Mechanisms of the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toadvine, Ted & Embree, Lester (eds.) (2002). *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*. Dordrecht: Springer Science+Business Media. DOI: [10.1007/978-94-015-9944-3](https://doi.org/10.1007/978-94-015-9944-3)
- Tymieniecka, Anna-Teresa (ed.) (2011). *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research. Volume CX / Part I. Phenomenology/Ontopoiesis. Retrieving Geo-cosmic Horizons of Antiquity. Logos and Life*. Springer. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-94-007-1691-9>
- Valéry, Paul (1944). *Variété V*. Paris: Gallimard.
- Vanzago, Luca (2010). The many faces of movement. Phenomenological and ontological questions concerning the relation between perception, expression and movement in Merleau-Ponty's lecture course on *The Sensible World and the World of Expression*. *Chiasmi*, 12, 111-127. DOI: <https://doi.org/10.5840/chiasmi20101213>
- Vernant, Jean-Pierre (2007). *Œuvres. Religions, rationalités, politique* (vol. I). Paris: Éditions du Seuil.

Vernant, Jean-Pierre (2007). *Œuvres. Religions, rationalités, politique* (vol. II). Paris: Éditions du Seuil.

Vernant, Jean.-Pierre (1992 [1962]). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.

Wirth, Jason M. & Burke, Patrick (eds.) (2013). *The Barbarian Principle. Merleau-Ponty, Schelling, and the Question of Nature*. Albany: State University of New York Press.

III. CONCLUSIONES

Barba, Eugenio (2002). Words of presence. En Michael Huxley & Noel Witts (eds.), *The Twentieth-Century Performance Reader* (2nd ed.) (pp.42-48). London: Routledge Taylor & Francis Group.

Dort, Bernard (1988). *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud.

Féral, Josette (2001). *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens* (vol.II): *Le corps en scène*. Montréal (Canada) & Carnières (Belgique): Éditions Jeu/ Éditions Lansman.

Garrau, Marie (2018). *Politiques de la vulnérabilité*. Paris: CNRS Éditions.

Giannachi, Gabriella; Kaye, Nick & Shanks, Michael (eds.) (2012). *Archaeologies of presence. Art, performance and the persistence of being*. New York: Routledge. Recuperado de <http://www.amazon.es>

Nancy, Jean-Luc (2015). Corps-théâtre. En Ginette Michaud (ed.), *Demande. Philosophie, littérature* (pp.221-236). Paris: Éditions Galilée.

Nancy, Jean-Luc (2013d). Separación de la danza. En Cristina Rodríguez Marciel (ed.), *La partición de las artes* (pp.287-298). Valencia: Pre-textos.

Plana, Muriel (2014). *Théâtre et Politique. Tome II: Pour un théâtre politique contemporain*. Paris: Orizons. Recuperado de <http://editionsorizons.fr/index.php/theatre-et-politique-i.html>

Revault d'Allonnes, Myriam (2016). *Le miroir et la scène. Ce que peut la représentation politique*. Paris: Éditions du Seuil. [versión Kindle DX]. Recuperado de <https://www.amazon.es>

Rousier, Claire (dir.) (2003). *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*. Montreuil: Centre national de la danse.

3. Videografía

Bel, Jérôme (1998). *Le dernier spectacle* [video]. Recuperado de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=4&ctid=8> (última consulta 12/09/20).

Bel, Jérôme (1998). *The last performance* [website]. Recuperado de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=4&ctid=1> (última consulta 12/09/20).

Burden, Chris (1971). *Shoot* [video]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/video/opinion/100000003694572/shot-in-the-name-of-art.html> (última consulta 04/02/21).

Elevenplay, Rhizomatics Research, Kyle McDonald (2018). *Discrete Figures*. 10 de Noviembre de 2018. L'Auditori de Cornellà, Cornellà, Barcelona, España.

Video del extracto de la performance recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=s_S3fomiXO0 (última consulta 12/02/2021).

Le Roy, Xavier (2012). *Untitled (2012)* [website]. Recuperado de <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=13312cdf77195ad5adaa7e8630862c157ab9ea0c&lg=en> (última consulta 22/09/2019).

Le Roy, Xavier (2014). *Untitled (2014)* [video entrevista]. Recuperado de: <https://vimeo.com/111117713> (última consulta 22/09/2019).

Romero, Aurea (2012). *Promenade*. 17 de noviembre de 2012. 1ª edición Mostra In Situ, Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona, España.

Video de presentación por Romero recuperado de <https://vimeo.com/52993416> (última consulta 23/09/2019).

Salamon, Eszter (2006). *Nvsbl* [web]. Recuperado de <https://esztersalamon.net/Nvsbl> (última consulta 23/09/2019).