

La improvisación en danza como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna.

Tesis para optar al título de pedagogía en danza en la Universidad Arcis.
Resumen realizado para Observatorio Danza

Resumen:

Esta tesis busca adentrarse en la improvisación en danza contemporánea desde un lugar analítico y reflexivo para, desde ahí, entender bajo qué condiciones puede ser ésta considerada un lenguaje. Además, en esta tesis nos preguntamos cómo esas condiciones, que constituyen la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, entregan, a su vez, un soporte esencial a la práctica y enseñanza de ésta, considerando que la improvisación tiene la función de permitir que cada uno encuentre su *propio lenguaje* dentro de la danza contemporánea. Apoyada en algunas teorías sobre la relación entre el lenguaje y la acción, se ha conquistado una perspectiva desde la que es posible leer la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje y, en conjunto con ello, los soportes sobre los que ésta se practica cumpliendo la función antes mencionada, a saber, encontrar en esos movimientos improvisados, el *propio lenguaje* del cuerpo.

Conceptos claves:

Improvisación en Danza Contemporánea – Lenguaje – Interpretación



**La improvisación en danza contemporánea
como lenguaje.
Una reflexión desde la hermenéutica
moderna.**

Tesis de Investigación para optar al Título Profesional
de Pedagogía en Danza

CATALINA ISABEL LONGÁS THOMPSON

Profesores Guía:

Gonzalo Hurtado

Lorena Hurtado

Santiago de Chile, 2012

DEDICATORIA

*A Tote Matote
y Alegría Cotidiana*

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer sinceramente:

A Gonzalo y Lorena, mis profesores guías, por sus comentarios, apoyo y decidida motivación y, junto a ellos, a todos mis profesores de la universidad Arcis que han formado parte de mi proceso de aprendizaje profesional.

A Tomás, por su apoyo constante, su incondicionalidad y por no dejarme olvidar jamás mi camino.

A mi madre, por ayudarme a crecer como persona, entregándome las herramientas que me han permitido llegar hasta donde me encuentro.

A mi padre, por su gran apoyo en la realización de esta tesis y por su incondicional confianza en cada una de mis decisiones.

A Antonia y Manuela, mis hermanas, que desde lejos me han acompañado dándome ánimo y alegría en cada conversación.

A Leslie, por su compañía y apoyo durante todo el proceso académico y además por su apoyo en mi vida.

A Ignacia, por su silente y cálida compañía durante las largas horas de estudio.

Y, por último, a todas las personas que me han apoyado en este proceso, con ayudas cotidianas y con detalles diarios y, que de no haber estado, mi camino habría sido mucho más difícil.

LICENCIA

La presente tesis, “La improvisación en danza contemporánea como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna.” Tiene la licencia “Reconocimiento (attribution) 3.0 Chile” de Creative Commons.

```
<a rel="license"
href="http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/cl/deed.es_CL"></a><br /><span
xmlns:dct="http://purl.org/dc/terms/" href="http://purl.org/dc/dcmitype/Text"
property="dct:title" rel="dct:type">La improvisación en danza contemporanea como
lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna.</span> por <span
xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#" property="cc:attributionName">Catalina
Longás</span> se encuentra bajo una <a rel="license"
href="http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/cl/deed.es_CL">Licencia Creative
Commons Atribución 3.0 Chile</a>.
```

INDICE

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
LICENCIA.....	iv
ÍNDICE.....	v
RESUMEN.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: ASPECTOS FORMALES DE LA INVESTIGACIÓN.....	2
I.1. – Presentación del problema.....	2
I.2. – Hipótesis.....	5
I.3. – Objetivos.....	6
I.3.1. – Objetivo general.....	6
I.3.2. – Objetivos específicos.....	6
CAPÍTULO II: IMPROVISACIÓN Y DANZA CONTEMPORÁNEA.....	7
II.1. – En torno al concepto de Improvisación.....	7
II.2. – Improvisación en danza.....	8
II.3. – Factores históricos de la improvisación en danza contemporánea.....	12
II.4. – Características de la danza contemporánea y su improvisación.....	19
II. 5. – Síntesis.....	24
CAPÍTULO III: LA IMPROVISACIÓN COMO LENGUAJE EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA.....	26
III.1. – Saussure y los elementos básicos del lenguaje.....	26
a. Respecto al objeto de la lingüística.....	26
b. En relación al signo lingüístico.....	30
III.2. – Wittgenstein y la importancia del uso en el lenguaje.....	33
III.3. – Frege y el valor del sentido en el lenguaje.....	39
III.4. – ¿Puede ser la improvisación en danza contemporánea un lenguaje?	43
CAPÍTULO IV: HERMENÉUTICA Y DANZA CONTEMPORÁNEA. Hacia una interpretación de la improvisación en danza contemporánea desde una teoría de la acción.....	61
IV. 1. – Emergencia y crisis del sujeto moderno.....	61
IV. 2. – Elementos fundamentales de la teoría de la acción desde la hermenéutica.....	68
IV. 3. – Aplicación de los elementos básicos de la teoría de la acción a la interpretación de la improvisación en danza contemporánea.....	73
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES.....	80
BIBLIOGRAFÍA.....	86
LINKOGRAFÍA.....	88

RESUMEN

La presente investigación nace de la experiencia vivida durante los cuatro años de mi formación en danza y educación en la Universidad ARCIS. Durante ese tiempo lo que aprendí en improvisación marcó parte importante de esta experiencia e hizo una diferencia en mis percepciones. De ella surgió la necesidad de entender cuáles son los procesos que entran en juego cuando se improvisa en danza contemporánea y mi inquietud de conocer si, esos movimientos, constituyen un lenguaje que comunica a través del cuerpo.

De esta manera, esta tesis busca adentrarse en la improvisación en danza contemporánea desde un lugar analítico y reflexivo para, desde ahí, entender bajo qué condiciones puede ser ésta considerada un lenguaje. Además, en esta tesis nos preguntamos cómo esas condiciones, que constituyen la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, entregan, a su vez, un soporte esencial a la práctica y enseñanza de ésta, considerando que la improvisación tiene la función de permitir que cada uno encuentre su *propio lenguaje* dentro de la danza contemporánea.

La siguiente reflexión se ha llevado a cabo de un modo ensayístico-interpretativo, ya que la manera de analizar los textos ha consistido en *traducir* las teorías revisadas al campo propio de la danza contemporánea. Apoyados en algunas teorías sobre la relación entre el lenguaje y la acción, se ha conquistado una perspectiva desde la que es posible leer la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje y, en conjunto con ello, los soportes sobre los que ésta se practica cumpliendo la función antes mencionada, a saber, encontrar en esos movimientos improvisados, el *propio lenguaje* del cuerpo.

Improvisación – Danza contemporánea – Lenguaje – Interpretación

INTRODUCCIÓN

La presente tesis consta de cinco capítulos. Primero, para abordar la problemática y el tema en detalle, se exponen todos los aspectos formales de la presente investigación para, de esta forma, poder entender en detalle el tema a analizar y los problemas que ésta implica. Además, desde aquí se han podido definir con claridad los conceptos fundamentales que se utilizan: improvisación en danza contemporánea, lenguaje e interpretación.

En el segundo capítulo, se aborda la improvisación en danza contemporánea: qué quiere decir ésta, qué significa y qué implica su práctica. La finalidad de este capítulo es entender lo mejor posible la acción precisa a investigar, a saber, la improvisación en danza contemporánea. Hacia el tercer capítulo, se revisan algunas teorías centrales de la lingüística y la filosofía del lenguaje con la finalidad de poder realizar una analogía entre dichas teorías y la improvisación en danza contemporánea. Este trabajo nos ha permitido sumar argumentos a favor de la posibilidad de leer la danza como lenguaje.

Hacia el final, en el cuarto capítulo, se aborda el tema de la interpretación. Nos preguntamos aquí de qué forma y con qué elementos podemos interpretar una improvisación en danza contemporánea. Además, desde aquí, se reflexiona sobre la función que tendría la improvisación dentro del campo de la danza y sobre qué soportes debería practicarse y enseñarse para que esta cumpliera su función. En las conclusiones, se ensayan algunas reflexiones y se plantean algunas preguntas que han surgido de la presente investigación.

CAPITULO I

ASPECTOS FORMALES DE LA INVESTIGACIÓN

1. - Presentación del problema

Al pensar sobre la “Improvisación en Danza”, tengo presente de una manera destacada el movimiento que surge a fines de los años '60 en Nueva York, Estados Unidos¹. Dicho movimiento emerge, a grandes rasgos, como respuesta al estilo moderno que se había practicado hasta ese entonces, el que, a su vez, había sido respuesta al estilo academicista. En este sentido, esta investigación fija la mirada en la improvisación en danza contemporánea y, dentro de la historia de los movimientos culturales, se inscribe en la tensión entre modernidad y postmodernidad o, si se quiere, en el desarrollo de la crítica contemporánea al sujeto moderno.

Carlos Pérez Soto plantea que la improvisación surge a mediados del siglo XX (junto a otras formas de practicar la danza), como una vanguardia, la cual se revelaba contra el subjetivismo que impregnaba el estilo modernista². En esta línea, Cunningham agrega que *“una obra de arte no tiene por qué referir a algo que no sea ella misma y, menos aún, referir a la subjetividad o al mundo interno y privado del autor”*³. Es posible afirmar que, a partir de este modo de entender la danza, van surgiendo nuevas formas de practicarla caracterizadas por la búsqueda de originales formas de expresión lo que, además, tiende a acabar con la jerarquización coreógrafo – bailarín/interprete – público, la idea es que ahora cualquiera puede bailar. Dentro de este entorno se comienza a practicar la improvisación no sólo como un instrumento creativo (improvisar frases de

¹ Cfr. Bianchi, Paulina. *Tesis “Improvisación en danza” Aproximaciones a una propuesta teórico-reflexiva, en aporte al proceso de formación integral del estudiante de danza*, Universidad ARCIS, año 2010.

² Cfr. Pérez, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, ed. LOM, Santiago, 2008. p. 112

³ Cunningham cit. por Pérez. C., ob. cit. p. 112

movimientos para luego fijarlas), sino también como una forma de hacer danza in situ, sin previa preparación y en cualquier lugar (ya no se necesita un teatro y un público específico del área a representar)⁴.

Ahora bien, en torno a toda esta perspectiva que surge respecto a que la obra de danza no refiera a más que a ella misma, o esta idea de librarse absolutamente de los patrones preestablecidos buscando una cierta independencia de lo que se había hecho hasta entonces, bien cabe preguntarse: ¿Es posible el movimiento en danza borrando todo vínculo con su origen? ¿No obedece siempre el movimiento, o su surgir, incluso en una improvisación, a ciertas condiciones, aunque éstas sean en principio, algo invisibles? ¿Puede el movimiento en la improvisación responder sólo al azar? ¿No estará la improvisación, precisamente por la intención emancipadora desde la que aparece en la escena de la danza contemporánea, teñida, en algunas ocasiones, de un cierto mito a este respecto? Aludo al mito aquí sólo como efecto posible de la voluntad de liberación en la que anidaría el origen de la improvisación, una voluntad que habría buscado, precisamente a través de la improvisación, romper con la propia historia, anular toda referencia. Y, por último, ¿no podríamos pensar que la génesis de este mito no deseado, se hubiese convertido acaso, en una forma de inhibición que impediría una auténtica liberación del sujeto danzante mientras improvisa?

¿Qué dice nuestro cuerpo cuando improvisamos bailando? Si partimos de la hipótesis que la danza es un lenguaje, es decir, un sistema de signos con sentido y significado ¿no podríamos suponer que los movimientos que constituyen una improvisación en danza son, o se comportan también, como lenguaje? ¿No nos dicen algo también, esos movimientos? ¿No responden ellos a un origen (o a un cierto soporte) posible de ser indagado? ¿No podremos leer en ese lenguaje quizás una variante de significados, por ejemplo, a la manera cómo se construye la metáfora, precisamente por la intervención

⁴ Cfr. Pérez, C., ob. cit. p. 114

de sentidos diferentes, pero que igualmente nos hablan desde una subjetividad? ¿Qué pensamos, deseamos o sentimos cuando improvisamos?

En las preguntas que acabo de esbozar se dibuja la intención de este trabajo: intentamos asomarnos a un mundo escondido, a algo que permanece invisible, deseamos indagar hasta qué punto el sujeto que improvisa bailando se nutre de elementos y/o materiales que, o bien, están ocultos en su interior, o bien beben invisiblemente de una relación con el otro, con el espectador y que, por ende, impregnados de subjetividad, no se construyen desde la nada ni por mero azar. ¿No nos guía esta posible relación a encontrar los soportes que pueda tener la improvisación en danza? ¿No habrá una relación entre la improvisación en danza contemporánea y lo que nos enseñan los estudios más recientes respecto a la estructura del lenguaje y de la acción humana? ¿No estarán los soportes de la improvisación en danza dados, en parte, por esa relación?

En esta investigación intentamos acercarnos a la comprensión de los soportes sobre los que se sostiene la improvisación. ¿Podemos entender qué dice nuestro cuerpo cuando improvisamos? Mientras se improvisa ¿qué es lo necesario para lograr alcanzar esa libertad de movimiento tan mencionada? Suponemos que existe algo en la improvisación que está implícito, algo que no se entiende en su totalidad pero que, a pesar de su opacidad, está ahí, en menor o mayor medida, detrás de cada improvisación. Y entonces, ¿no será precisamente este camino de des-ocultamiento de aquello que está implícito en la improvisación, el vehículo para alcanzar esa ansiada libertad que persigue la improvisación? ¿Libertad que apuntaría a encontrar nuevos lenguajes, nuevas formas de expresión? Y más allá de eso ¿podemos, luego de improvisar, interpretar qué fue lo que hicimos y por qué? Y el espectador ¿puede interpretar qué hizo alguien al que vio improvisar?

¿Son los movimientos que se realizan en una improvisación azarosos o porque sí? Pienso que, aunque no sea evidente, esos movimientos tienen un origen, un soporte que

los sostiene, quizás hasta una razón de ser, un sentido, a pesar de que ese sentido sea invisible a nuestros ojos. Ahora bien, si ese sentido es invisible ¿Cómo podemos llegar a leerlo, como podemos hurtárselo al mero azar? Esperamos encontrar auxilio para responder a estas preguntas en algunos elementos que conforman las teorías actuales sobre la realidad del lenguaje y de la acción humana.

De esta forma hemos llegado al corazón de lo que me mueve a realizar este trabajo, a saber: dilucidar si las infinitas combinaciones de movimientos que conforman la improvisación en danza contemporánea pueden ser interpretados como lenguaje, esto es, poseedoras de sentido y significado, aunque estos no tengan una lectura unívoca, sino, más bien, metafórica y estén, por tanto, abiertos constantemente a nuevas interpretaciones, en una suerte de paralelo con el carácter fugaz y efímero de la propia improvisación.

2. – Hipótesis

La hipótesis general de esta tesis se desprende de lo ya expuesto: al margen de cualquier determinismo sostengo que los movimientos que conforman una improvisación en danza contemporánea no son azarosos o porque sí. A partir de esto, se podrían leer los movimientos de la improvisación como elementos constitutivos de un lenguaje con sentido y significado, sin que éstos deban tener necesariamente una lectura unívoca. Además sostengo que interpretar la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, le aporta a ésta un soporte estable que es esencial para la práctica de la improvisación como tal, con las características que implica.

3 - Objetivos

3.1 - Objetivo general:

Investigar la posible relación que pueda existir entre la improvisación en danza contemporánea y el lenguaje, para así acercarnos al tipo de interpretación que pueda hacerse de los movimientos, sin univocidad, y para comprender la forma en que ésta se conforma como tal.

3.2 - Objetivos específicos:

- Definir claramente la improvisación en danza contemporánea desde sus orígenes y práctica, para así tener claridad de la acción precisa a investigar.

- Explorar las posibles relaciones que puedan existir entre la improvisación en danza contemporánea y aspectos de la lingüística y la filosofía del lenguaje.

- Establecer nexos que puedan existir entre la improvisación en danza y la teoría de la acción desde la hermenéutica moderna, para así poder acercarnos al tipo de interpretación que pueda hacerse de los movimientos.

- Reflexionar en torno a la función que pueda tener la práctica de la improvisación dentro del campo de la danza contemporánea.

CAPITULO II.

IMPROVISACIÓN Y DANZA CONTEMPORÁNEA

II. 1 - En torno al concepto de improvisación.

¿De qué nos habla el concepto de improvisación? Improvisación viene del latín *improvisus*, que significa imprevisto⁵, lo contrario a prever, es decir, se trata de algo que nos toma por sorpresa, sin que lo hayamos anticipado. Si atendemos a la definición que nos aporta la RAE nos encontramos con lo siguiente: “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”⁶. En otras palabras, estamos ante una acción que se realiza de forma espontánea sin haberla planificado con antelación. Se improvisa, en términos generales, cuando algo nos toma por sorpresa, o cuando no habíamos planificado lo que íbamos a hacer o decir en cierta situación. Así, nos podemos encontrar con diferentes improvisaciones que realizamos todos los días en todo orden de cosas. Improvisamos, por ejemplo, un almuerzo, improvisamos en una entrevista de trabajo, improvisamos con un amigo que te encuentras en la calle.

Es importante considerar que el foco relevante de la improvisación se encuentra en lo que se improvisa y no en otros factores que puedan entrar a interactuar en el momento que ocurre una improvisación. Es importante este aspecto pues en el transcurso de la investigación nos encontraremos con bastantes ejemplos que, al no tener claridad sobre este punto, se nos presentarán de forma confusa. Observémoslo en los ejemplos que acabo de citar: si improvisamos un almuerzo, el foco relevante está en que el almuerzo mismo sea el improvisado, es decir los ingredientes que se utilizan, los aliños. etc.; si improvisamos en una entrevista de trabajo, el foco está en que lo que decimos en la

⁵ Cfr. Etienne, Souriau, Diccionario Akal de Estética, Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1988, p. 679

⁶ Diccionario Real Academia Española [en línea] [ref. de 07 de Septiembre 2011]. Disponible en web: < www.rae.es >

entrevista de trabajo sea lo improvisado, probablemente ya sabíamos que íbamos a tener la entrevista, sabíamos también el lugar en que se realizaría, el día y la hora igualmente eran de nuestro conocimiento, pero el foco relevante de la improvisación no está en esos factores sino en lo que dijimos cuando me entrevistaron. Ahora bien, siguiendo esta línea en nuestra reflexión, si improvisamos en danza, el foco relevante estará en que la danza, esto es, los movimientos que componen la improvisación en danza en esos instantes, no estén planificados de antemano, es decir, sean efectivamente imprevistos. Sobre este aspecto volveré más específicamente en los capítulos siguientes.

Teniendo en cuenta lo anterior, también debemos considerar algo que es esencial a la improvisación y que no podemos olvidar: nos referimos a su ineludible relación con lo efímero y lo pasajero. Lo que se improvisa es algo provisorio que ocurrirá en un instante y que, en estricto rigor y, por ello mismo, será único e irrepetible. Podemos filmar una improvisación, pero ese momento que ocurrió, en estricto rigor, no se volverá a repetir como tal en ninguna circunstancia.

Resumiendo lo dicho hasta aquí, podemos decir que las características esenciales del concepto de improvisación son, primero, que estamos ante algo que hacemos de pronto, sin haberlo planificado, segundo, que su foco relevante está en *lo que* se improvisa y, tercero, que tiene una estrecha relación con lo efímero o pasajero de una acción, lo que es condición de su carácter único e irrepetible. Veamos ahora cuál es la especificidad que la improvisación adquiere cuando le ponemos el apellido “en danza”.

II. 2 - Improvisación en danza.

“SÓCRATES: ¡No dije todavía cosa tan cruel! –Oh, amigos míos, no hice sino preguntaros qué es la danza; y uno y otro, respectivamente, parecís saberlo; pero saberlo muy separado. Uno me dice de ella qué es lo que es, y que se reduce a lo que aquí nuestros ojos ven; y el otro con gran firmeza mantiene que representa algo, y por lo tanto que no existe enteramente en

sí misma, sino principalmente en nosotros. En cuanto a mí,
amigos míos, mi incertidumbre sigue intacta...
Todo un haz tengo de pensamientos, lo que jamás fue buena
señal... Numerosos, confusos, igualmente hostigadores en
derredor mío.
ERIXÍMICO: ¡Quejaste de ser rico!”⁷

Sabemos lo que quiere decir improvisación, pero ¿qué queremos decir cuando ésta entra a formar parte de la danza? En términos muy generales, reconocemos que la danza es movimiento, que muchas veces estos movimientos se ejecutan con música, y también que existen diversos tipos de danza. Intentemos avanzar en el significado de este concepto de forma más específica.

Es importante tener presente la dificultad con la que nos encontramos al querer definir cualquier concepto. Por ejemplo, Carlos Pérez Soto en su libro “Proposiciones en torno a la historia de la danza”, plantea que lo más conveniente para definir qué es o no danza, es intentar determinar en general un “campo semántico” del término danza⁸. Wittgenstein, por su parte, sostiene que lo más primario del lenguaje no es la significación sino el uso. Entender una palabra en un lenguaje no es saber o comprender su significado, sino saber cómo funciona, cómo se ocupa esa palabra⁹. En este mismo sentido, Pérez Soto agrega:

“Es más útil establecer cómo usamos habitualmente esta palabra, con qué otras nociones o actividades está relacionada de maneras más cercanas o lejanas, o incluso establecer a propósito ciertos criterios que limiten su uso. Ni las definiciones, que son imposibles, ni estos campos semánticos como tales son, en realidad, lo importante. Lo importante es entenderse, saber aproximadamente de qué estamos hablando, e irlo precisando por el camino de acuerdo a las necesidades del diálogo.”¹⁰

⁷ Valéry, Paul. *El Alma y la Danza*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1944, p. 37

⁸ Cfr. Pérez Soto, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Ed. LOM, Santiago, 2008, p.17

⁹ Cfr. Ferrater Mora, Jose, *Diccionario de Filosofía*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, tomo II p.33

¹⁰ Pérez Soto, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Ed. LOM, Santiago, 2008, p.17

Desde este punto de partida el autor plantea dos formas de caracterizar la danza: de forma externa y de forma interna. En la forma externa nos encontramos con las teorías naturalistas, que sostienen ideas tales como que el bailar responde a una necesidad de liberación, y con las teorías antropológicas, que afirman ideas que apuntan a destacar que la danza cumple una función ritual. El problema de esta definición externa de la danza, es que no alcanzamos a decir qué cosas ocurren en la danza misma, ni tampoco nos dice cuándo una actividad puede ser o no designada como danza.

Ante esta dificultad, el autor propone tres criterios para acercarnos a una definición interna de la danza, es decir, al campo semántico antes mencionado. Primero sostiene que en la danza hay cuerpos humanos, sin importar la condición específica en la que estén (por ejemplo “candoco”, conocida compañía que hace danza con personas discapacitadas). En segundo lugar, sostiene que la materia propia de lo que ocurre es el movimiento, así como en la pintura lo es el color y en la música el sonido. Y por último, señala la relación existente entre coreógrafo, intérprete y público, sea ésta explícita o no¹¹.

Quisiera detenerme en el desarrollo del primer criterio planteado por el autor. En relación a que en la danza hay cuerpos humanos, bien cabe preguntarnos por qué no puede haber danza de objetos o de cosas. El autor es categórico en este punto y descarta esta posibilidad afirmando que cuando se dice que un objeto o cosa danza, se está haciendo un uso más bien metafórico de la palabra “danza”; es ese uso el que a menudo nos conduce a realizar afirmaciones como que el viento y el mar danzan o, inclusive, que “todo es danza”.

“... son afirmaciones, frecuentemente emocionantes y entusiasmadas, tienen el problema de la vaguedad, de lo dicho de manera puramente genérica, y no son muy útiles para pensar el asunto de manera específica.”¹²

¹¹ Cfr. Pérez, C., ob. cit. p.20

¹² Cfr. Pérez, C., ob. cit. p.19

A continuación Carlos Pérez plantea que, como una opción general, se referirá a asuntos directamente humanos. A esta propuesta quisiera agregar una reflexión que quizás pueda ayudar a liberarnos de estas formas metafóricas de referirse a este asunto. Cuando hablamos de improvisación en danza tocamos un tema no menos complejo, el cual tiene directa relación con la disposición con la que nos enfrentamos a una improvisación. Hay cierta libertad de acción en ese momento y, estemos donde estemos, o nos encontremos en cualquier situación, hacemos una pequeña pausa y *decidimos*¹³ comenzar a improvisar. Para efecto de aclarar este punto en cuestión, a saber, que los objetos no danzan ni menos improvisan, destaco el hecho de que los objetos o cosas no tienen la facultad de *decidir* si moverse o no, y menos aún tienen la libertad que tenemos los seres humanos para tomar dichas decisiones.

Un árbol o una ola de mar pueden moverse, pero no por una disposición propia, sino por consecuencia de que sopla mucho viento o por causas absolutamente naturales. Un objeto sólo podrá moverse si lo mueve una persona, o si posee algún tipo de motor que le otorgue la facultad de moverse, pero no por eso tiene la facultad de disponer su voluntad a hacerlo o no. Pienso que, con lo dicho despejamos el punto de que la danza y, más aún la improvisación en ésta, sea una acción¹⁴ de objetos, árboles u olas de mar, sino que más bien parece ser algo exclusivo de seres humanos, los que tienen la facultad de disponer cómo, cuándo y hacia dónde moverse.

Con los criterios que señala Carlos Pérez Soto y la reflexión realizada pienso que nos acercamos a una idea más clara de lo que es la danza y de lo que podría ser la improvisación en ésta. A pesar de esto, no hemos alcanzado aún un concepto definido de la acción sobre la que versa la presente investigación pues, con la idea que tenemos hasta ahora, falta, a mi parecer, características esenciales de la improvisación en danza.

¹³ Es importante tener presente que el concepto de decisión está entendido como una voluntad que decide por querer o deseo y no por una “razón lógica” o “razón causal” que elige supeditada a una escala de valores (bueno o malo – mejor o peor), que haría caer a la improvisación en un exceso de racionalización.

¹⁴ El tema de la acción será abordado con más detención y exactitud en el capítulo IV.

Para acercarnos a ellas haremos un esfuerzo por adentrarnos en el concepto de danza contemporánea el que, confío, nos servirá para llegar a la especificidad de la improvisación en danza que quiero abordar. Cabe dejar en claro que no es el objetivo primario de este trabajo investigar qué es la danza contemporánea; aquí sólo me referiré a sus características esenciales que dicen relación y prestan su colaboración en el desarrollo de esta investigación.

II. 3 - Factores históricos de la improvisación en danza contemporánea

“El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de *un único* sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor”¹⁵

Para acercarnos mejor a las implicancias que tiene la acción de la improvisación en danza es sumamente importante, además del camino que hemos recorrido hasta aquí, el conocer de dónde, para qué o bajo qué necesidad surge esta nueva forma de hacer danza. Confiamos en que esta indagación nos ayudará a comprender sus características y particularidades.

La improvisación en danza, como ya señalé en el capítulo anterior, nace a finales de los años '60 en Nueva York, Estados Unidos, y surge como una respuesta al estilo moderno que se había practicado hasta ese entonces. Desde un inicio se inscribe como vanguardia contestataria al subjetivismo dominante en el estilo moderno. A propósito de este aspecto, Carlos Pérez Soto nos sugiere que la revolución industrial había solidificado el cuerpo, por lo cual la improvisación podría responder a una iniciativa por soltar el cuerpo de esa rigidez adquirida, además de constituirse como un modo de democratizar la danza dado que ella estaría proponiendo que cualquiera puede danzar improvisando, ya que al menos en ese momento de origen no tenía técnica.¹⁶

¹⁵ Nietzsche, Friedrich., *Así habló Zaratustra*, Ed. Alianza, Madrid, 1999, p.64

¹⁶ Cfr. Pérez, Carlos, *Conferencia en el marco del primer festival de composición en tiempo real en octubre del 2011*, Universidad Mayor, Santiago.

Cabe destacar, de todas formas, que probablemente el surgimiento de la improvisación esté dado desde mucho antes, probablemente desde las danzas rituales e, inclusive, pueda observarse su presencia en el estilo académico. Pero en el caso de éste era más bien utilizada como una forma de apresto o training más que como una actividad con un valor propio.

Dentro de ese marco, la improvisación con un sentido y valor personal surge dentro de un movimiento, que sin ser extremadamente claro en su terminología, se conoce como la danza posmoderna. Es importante dejar claro a qué se refiere específicamente este término ya que Ivonne Rainer lo utilizó para nombrar el trabajo que hacían en la Judson Church. Ella utilizó este término de forma cronológica ya que era la generación que surgía después del estilo modernista, pero no porque coincida exactamente con lo que son los movimientos posmodernos en otras artes o disciplinas. De todas formas este término se ha utilizado para nombrar a casi todas las danzas teatrales que no encontraron ubicación ni en el entretenimiento popular ni en el ballet.¹⁷

Este movimiento se conoce también como nueva danza y probablemente como lo que hoy conocemos como danza contemporánea. Definirlo y caracterizarlo tiene su complejidad ya que es algo dinámico, se encuentra en un constante cambio dependiendo de las circunstancias sociales y personales de cada creador¹⁸. De todas formas, se considera un movimiento que, a pesar del constante cambio que ha tenido hasta el presente, tiene sus fundamentos generales, como así también su surgimiento en un trabajo que consiste en una búsqueda que vaya más allá de los lenguajes y de las técnicas convencionales, para encontrar una forma de expresión más libre y auténtica.¹⁹

¹⁷ Cfr. Banes, Sally. *La danza posmoderna en cuadernos de teatro n°12 Teatro y Artes (compiladora Julia Elena Sagaseta)*, Instituto de Artes del espectáculo, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, p. 56-57.

¹⁸ Cfr. Paolillo, Carlos. *Clásicos del siglo XX. Una serie. Posmodernos* [en línea] [ref. de 17 de enero 2012]. Disponible en web: < http://susy-q.es/web_susy/clasicos20.htm.>

¹⁹ Cabe mencionar que este es un tema no menos complejo que abre bastantes interrogantes y que además podría ponerse en cuestión, pero de momento no lo haremos por no ser el fin próximo de este capítulo.

Michael Kirby publicó un artículo en *The Drama Review* en el año 1975 donde propone una definición para este nuevo género que había surgido:

“En la teoría de la *post-modern dance*, el coreógrafo no aplica patrones visuales a su trabajo. La visión es interior, el movimiento surge, no ya de una preselección, sino de ciertas decisiones, esquemas, reglas, conceptos y problemas. Por lo tanto, cualquier movimiento es aceptable en la representación si está de acuerdo con aquellos principios que lo limitaban”²⁰

De todas formas, Sally Banes plantea que en la actualidad esta definición presenta limitaciones ya que sólo se refiere a una de las diversas partes de la danza posmoderna, a saber, la analítica, la cual quería enfatizar las estructuras coreográficas y poner el movimiento *per se*, produciendo danzas en las cuales los movimientos no hacían referencia a nada más que a ellos mismos²¹. Paralelamente surgieron, además, otras formas de danza posmoderna como aquella que tomó aspectos de las danzas no occidentales incorporando, así, elementos espirituales, religiosos y sanadores que poseían aquellas danzas de otras culturas. De esta forma se practica también una danza centrada, más que en lo analítico del movimiento, en “la expresión de una comunidad en armonía espiritual ocupando un lugar de devoción ubicado entre lo personal y lo grupal”.²²

Entre otras características de la danza posmoderna cabe destacar la valoración que en ella se hace de todo movimiento en contra del apresto y la técnica, un mayor cuestionamiento de los orígenes e historia de la danza moderna, un remplazo del juicio estético por el análisis del movimiento, un cuestionamiento del valor de autor en una obra (todos pueden bailar) y la invención de la noción de *performance* en danza, que viene a reemplazar la noción de espectáculo, en ella se trata de *hacer algo* en vez de sólo

²⁰ Kirby, Michael. Artículo dedicado a la post-modern dance en *The Drama Review* Cit. por Banes, Sally, *La danza posmoderna en cuadernos de teatro n°12 Teatro y Artes* (compiladora Julia Elena Sagasetta), Instituto de Artes del espectáculo, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, p. 56

²¹ Cfr. Banes, S., ob. cit. pp. 56-60

²² Banes, S., ob. cit. p.61

representarlo. Dentro de este movimiento destaca Trisha Brown, conocida por su exploración con la gravedad y otras investigaciones, Steve Paxton, quien destacó por el desarrollo de lo que es la danza contacto, Lucinda Childs, conocida por sus movimientos minimalistas y repetitivos y Twyla Tarp que realizó una original fusión entre su trabajo y la cultura pop, entre mucho otros.²³

También dentro de este movimiento, aunque más en el límite de lo que sería la danza moderna con la postmoderna, nos encontramos con la pertinente observación de Cunningham:

“una obra de arte no tiene por qué referir a algo que no sea ella misma y, menos aun, referir a la subjetividad o al mundo interno y privado del autor”²⁴.

Lo que plantea Cunningham nos orienta en el cambio que se vivió pues, a partir de ese pensamiento y de otros similares o de la misma índole, van surgiendo nuevas formas de practicar la danza que buscan formas de expresión más originales en las que, además, se acaba con la jerarquización coreógrafo – bailarín/intérprete – público, cualquiera puede bailar, junto a todas las otras características ya mencionadas. Cunningham borra al sujeto dejando una primacía absoluta al movimiento, no importa el soporte, ni el cuerpo, ni el origen (que podría ser el sujeto), sino que siempre manda el movimiento; de este modo introduce una idea de azar objetivo justamente para borrar al sujeto, para que quede sólo el movimiento que es el que manda, ya ni siquiera manda el coreógrafo, el movimiento es el que domina.²⁵

²³ Cfr. *Historia de la danza contemporánea*, [en línea] [ref. de 17 de enero 2012]. Disponible en web: < <http://www.contemporary-dance.org/historia-de-la-danza-contemporanea.html> > artículo online en relación al libro *The Handy e-book of Contemporary Dance History* de Maira Naranjo.

²⁴ Cunningham cit. por Pérez. Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, ed. LOM, Santiago, 2008. p 112

²⁵ Cfr. Pérez, C., *Conferencia en el marco del primer festival de composición en tiempo real en octubre del 2011*, Universidad Mayor, Santiago.

Cunningham se encuentra en lo que sería el límite mismo entre danza moderna y posmoderna ya que, mientras él efectivamente se distancia en algunos aspectos de lo que era la danza moderna haciendo uso del azar y de un estilo vertical y vigoroso, de todas formas continúa relacionando algunos aspectos del ballet con su danza. Diversa cosa ocurre con las personas dedicadas a la danza que vienen después, las cuales se caracterizarán por rechazar toda relación o síntesis con dichos estilos.²⁶

Así es cómo dentro de todo este movimiento, que hemos expuesto brevemente aquí, surge la importancia y valoración de la improvisación como un recurso válido más allá del mero entrenamiento en el hacer de la danza.

“aquí la improvisación en danza no se trata de crear nuevos movimientos sino de liberar al cuerpo de patrones de movimientos habituales.”²⁷

Sally Banes lo plantea así:

(...) En los '60, cuando la técnica parecía lo único importante, los coreógrafos se opusieron a ello. Pero a diferencia, por ejemplo, de los coreógrafos románticos de 1830 a 1840, su respuesta no fue enfatizar la expresión por sobre la técnica. Por el contrario, quitaron ambas del terreno de la danza mediante la noción de lo pasajero manifestada metafóricamente en la “puesta de una sola noche” (un reconocimiento de la naturaleza efímera de la danza) -en oposición a tomar las danzas y mantenerlas en un repertorio- y, aún más, mediante el método de improvisación por el cual la danza es creada en un momento e inmediatamente desaparece.²⁸

Cabe destacar además que, dentro de este entorno, se comienza a practicar la improvisación, ya no sólo como un instrumento creativo (improvisar frases de movimientos para luego fijarlas), sino que también como una forma de hacer danza in

²⁶ Cfr. Banes, Sally, *La danza posmoderna en cuadernos de teatro n°12 Teatro y Artes (compiladora Julia Elena Sagaseta)*, Instituto de Artes del espectáculo, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, p. 58

²⁷ Capriotti, Fabiana, *Nueva Danza*, [en línea] [ref. de 20 de Enero 1012]. Disponible en web: < <http://fabianacapriotti.blogspot.com> > p.3

²⁸ Banes, S., *Terpsichore in Snakers. Post-modern Dance*, cit. por Bianchi, P., *Tesis “Improvisación en danza”: Aproximaciones a una propuesta teórico-reflexiva, en aporte al proceso de formación integral del estudiante de danza*. Universidad Arcis, Santiago, 2010, p.25

situ, sin previa preparación y en cualquier lugar (ya no se necesita un teatro y un público específico del área a representar).²⁹

Contra el azar objetivo que introdujo Cunningham y todo lo demás mencionado, surge la Judson Church, la cual encuentra su origen dentro de un largo período de experimentación³⁰. Dentro de sus representantes nos encontramos con Carmen Beuchat y Steve Paxton, quienes introdujeron una idea de azar no objetivo, sino que subjetivo, con esto se buscaba potenciar al sujeto, potenciar sus decisiones, se tenía derecho a hacer lo que se quisiera en el momento que se quisiera. Paxton dentro de esta misma línea, potencia al sujeto en tanto tiene una experiencia corporal, un sujeto es en la medida que de alguna manera siente que tiene estómago, músculos etc. Aquí se constata la subjetividad a través de sensaciones corporales.³¹

Producto de todo este movimiento originado por la Judson Church en Nueva York, en los años '60 y '70 la práctica de la danza escapa a lo tradicional y comienza a innovar, razón por la que sus puestas en escena se realizan en espacios no convencionales, que van desde galerías de arte hasta la misma calle.

“Se experimentó en la noción de lo pasajero de la danza, y surgió así el concepto de la improvisación en sí mismo, cuyo impulso inicial había sido explorar lo efímero de este arte, ante la rigidez y formalidad impuesta entonces, por las técnicas clásica y moderna”³²

De todas maneras en la década de los 80, este impulso de explorar la naturaleza efímera de la danza se revierte, y se vuelve a valorar la supervivencia de la obra la que es registrada en videos. Cabe destacar que, dentro de esta década, se experimentaron

²⁹ Cf. Pérez, C., *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, ed. LOM, Santiago, 2008. p 114.

³⁰ Cf. Pérez, C., ob. Cit. p. 105

³¹ Cf. Pérez, Carlos. *Conferencia en el marco del primer festival de composición en tiempo real en octubre del 2011*, Universidad Mayor, Santiago.

³² Bianchi, Paulina. *Tesis “Improvisación en danza”: Aproximaciones a una propuesta teórico-reflexiva, en aporte al proceso de formación integral del estudiante de danza*. Universidad Arcis, Santiago, 2010, p.26.

cambios bastantes relevantes que terminan por cambiar, en parte, la orientación con la que se hace danza. En los 60' y 70' las preguntas que motivaban la danza tenían relación con ¿qué es la danza? o ¿dónde, cuándo y cómo debe realizarse? o ¿quién debe realizarla? En cambio en los 80' la pregunta fundamental será: ¿qué significa la danza? De esta forma cambia la motivación que traía la danza posmoderna orientándose hacia una búsqueda y reinstalación del significado de la danza.

“Si en los ‘60 y ‘70 se contentaban con que el arte ‘fuera’ más que ‘significara’ y con que la crítica ‘describiera’ más que ‘interpretara’, en los ‘80 se pretende que fueran la sustancia y el orden en un mundo crecientemente recalcitrante.”³³

Es importante destacar en este punto, sobre lo que volveré en el capítulo siguiente, que con el cambio de orientación que experimenta la danza en esta década, se recupera una relación con las estructuras narrativas. Mientras que en la época de los 60' y 70' se priorizaron las conexiones lógicas de movimiento repudiando todo tipo de literalidad y decretando así la muerte a las estructuras narrativas, en los 80' éstas renacen, aunque de una forma muy diferente a la que se practicaba en el estilo académico o moderno.

“Detrás de la narratividad, la nueva danza intentó expresar asuntos que la danza analítica había expurgado de sus trabajos. La nueva danza es diferente de la danza moderna tradicional porque intenta ‘presentar’ la información no dancística, más que “representar” simples ilusiones teatrales, producciones de un mundo ficcional. El vocabulario de movimiento es sólo parcialmente expresivo manteniéndose algo abstracto y resistiéndose a la interpretación definitiva. El contenido emocional o narrativo es elusivo y fragmentario, y el significado suele estar jugando en dimensiones variadas y no siempre coherentes.”³⁴

Lo expuesto hasta aquí, pienso, nos ayuda a comprender mejor el por qué de la improvisación en danza. Es evidente que en la actualidad sus objetivos se han ido modificando respecto a las diversas necesidades y atendiendo al cambio de contexto histórico que se va viviendo, pero la esencia de ésta, a mi parecer, se conserva. Dicha

³³ Banes, Sally. *La danza posmoderna en cuadernos de teatro n°12 Teatro y Artes (compiladora Julia Elena Sagaseta)*, Instituto de Artes del espectáculo, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, p.63

³⁴ Banes, S., ob. cit. p.63

esencia apunta a una búsqueda, a una exploración o indagación de algo nuevo o diferente mediante la práctica de la danza.

Ahora bien, en un esfuerzo por aportar más claridad sobre la acción que deseo investigar, abordaré las características generales de la danza contemporánea con la intención de entender más profundamente la *improvisación en danza contemporánea*.

II.4 - Características de la danza contemporánea y su improvisación.

“Dentro de la danza, lo más importante para mí es cuestionarse [...]. Lo que significa estar reformulándose siempre. Esa reformulación es problematizarse en pos de que algo nuevo suceda. Y ahí está el nexo con lo contemporáneo”.
(Elizabeth Rodríguez)³⁵

Luego de haber revisado qué es la improvisación en danza desde una perspectiva fundamentalmente histórica, pienso que tenemos los elementos fundamentales para lograr describir la acción que deseo investigar, a la cual denominaremos específicamente como *improvisación en danza contemporánea*.

Ya hemos señalado, siguiendo en parte la reflexión de Carlos Pérez Soto, que la danza es movimiento del cuerpo humano y que existe una vinculación con lo escénico gracias a la relación que se establece en la tríada: bailarín - coreógrafo - intérprete. Ahora bien, cuando introducimos este concepto en la danza contemporánea, nuestro tema se vuelve un poco más complejo (pero a la vez más concreto), dada las características que adquiere y que ya mencionamos en el párrafo sobre los factores históricos, pero que desarrollaremos más acabadamente a continuación.

³⁵ Cit. por Hurtado, Lorena y Alcaíno, Gladys, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Ed. Ocho libros, Santiago, 2010, p. 138

La danza contemporánea, si bien es una técnica, ésta se caracteriza porque su aprendizaje es visto siempre como un medio y no como un fin. En la técnica académica, por ejemplo, ella misma es un fin, en cuanto el valor está en el virtuosismo que cada bailarina puede darle, independientemente de que luego se construya una danza con eso y se cuente o exprese algo, en otras palabras, en la técnica académica el eje está en aprender a ejecutar bien los pasos. Algo similar ocurre con la técnica moderna en la que se da mucha más cabida a la interpretación, pero no se desprende por eso de una cierta forma o ejecución *correcta* que debe aprenderse.

En la danza contemporánea la técnica es un medio para aprender a mover el cuerpo desde las posibilidades reales que tiene cada individuo.

“Cada estilo posee un cuerpo y una corporalidad particular. Al hablar de corporalidad, nos referimos a la construcción de un cuerpo propio con una manera propia de moverse. No es sólo el cuerpo, sino la manera en que este se utiliza en la danza”³⁶

La danza contemporánea se caracteriza por tener una amplitud de posibilidades y conexiones, abre caminos, no los cierra ni determina. Tiene tantas posibilidades como personas danzan en el mundo. Trabaja con la realidad de los cuerpos, acercándolos a su propia condición más que a un estereotipo o a una forma ya establecida.

“no es magia, no es espíritu santo, es la carne, es el hueso, es mi psicología, es cansancio, mi tristeza que se modula, mi alegría, puras cuestiones reales y que tienen que ver conmigo, con cada uno...”³⁷

La danza contemporánea tiene como componente crucial la auto-reflexión, por lo cual tiene la capacidad de reconocer, asumir y cuestionar sus propios recursos, sin por ello perder su conexión con el entorno.

³⁶ Longueira. Paulina, y Sanhueza, Javiera, Tesis para optar al título de pedagogía en danza *Corporalidad de la danza contemporánea: aproximaciones desde su contexto, práctica y discursos*. Universidad Arcis, Santiago, Santiago 2011. p. 21

³⁷ Longueira. P., Sanhueza. J., “Observación de clases del Sujeto 2. Instrucción verbal.” ob. cit. p. 48

“La danza contemporánea presenta una mixtura de lenguajes y discursos que coexisten simultáneamente entre sí, y dentro de un mundo globalizado y transcultural.”³⁸

Es importante destacar, también, el tipo de cuerpo con el que trabaja la danza contemporánea. El bailarín o intérprete en danza contemporánea ha dejado de tener un rol pasivo, siendo el cuerpo su principal discurso y el territorio de su accionar. Es por esto que tendría la facultad de estar “re-inventándose constantemente y tensionando a su vez las políticas de identidades que les son asignadas”.³⁹

“El intérprete-creador es un ser vivo, encantador de serpientes, no un demostrador de técnicas preciosísticas. En escena queremos ver una experiencia humana”⁴⁰.

Se fomenta una activación sensible del cuerpo, utilizando herramientas de conciencia corporal y además utilizando la imaginación, la creatividad y la percepción, entre otras⁴¹.

“Mis clases están dirigidas, en parte a extender la percepción del cuerpo hacia sí mismo, que es otro problema, porque el cuerpo está conectado a un exterior, lo que no es una conexión real sino una distracción. Con la danza quiero tratar de volver a integrar ese cuerpo en este espacio, que es el mundo en que uno vive.”⁴²

Además la danza contemporánea trabaja con un ideal de cuerpo que no es unificar a todos los sujetos, ni seguir un solo movimiento o modelo, sino que propone modos accesibles para que todos puedan incorporarlos.

³⁸ Jiménez. Camila. Tesis para optar al título de pedagogía en danza *Paulina Mellado ¿inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?* Universidad Arcis, Santiago, 2011, p. 62

³⁹ Jiménez. C., ob. cit. p. 70

⁴⁰ Eugenio Barba cit. por Araneda, L.E., cit. por Hurtado. L., Alcaíno. G., *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Ed. Ocho libros, Santiago, 2010, p. 113

⁴¹ Cfr. Longueira. P., Sanhueza. J. Tesis para optar al título de pedagogía en danza *Corporalidad de la danza contemporánea: aproximaciones desde su contexto, práctica y discursos*. Universidad Arcis, Santiago, Santiago 2011.

⁴² Nélon Avilés cit. por Hurtado. L., Alcaíno. G., *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Ed. Ocho libros, Santiago, 2010, p. 97

“La técnica de danza contemporánea se trabaja a partir de contenidos específicos que están establecidos previamente en los programas académicos y promueven un saber hacer con el cuerpo en relación a su estructura anatómica, a la potencia, a diferentes cualidades de movimiento, temporalidad y trabajo espacial entre otros.”⁴³

Esto nos ayuda a acercarnos mejor al entendimiento de lo que significa improvisar en danza contemporánea toda vez que nos pone de manifiesto una característica importante de ésta: hay una preparación, un aprendizaje, un entrenamiento para improvisar. La improvisación en danza contemporánea aparece como un facilitador para encontrar un lenguaje propio. Es decir, se aprende la técnica contemporánea, o sea se aprende a mover el cuerpo según las posibilidades que éste tenga, se aprenden ciertos patrones, que luego, mediante la improvisación, podemos investigar para crear o experimentar sensaciones. Esto nos deja ver nuevamente como la técnica contemporánea es más un medio que un fin.

“...para mí la finalidad de la técnica es justamente ampliar el registro de cada una de las personas que quiere bailar, que quiere moverse. Siento que mi técnica no es para que hagan cierto tipo de pasos sino que justamente para que ellos tengan la posibilidad de ampliar el registro de su lenguaje y de su vocabulario [...] nunca pensando la técnica como un fin en sí mismo, como sucede en otras técnicas, sino que verlas como un potenciador de posibilidades, de amplitud, de correr siempre el límite un poco más allá y no quedarse en ese lugar cómodo que los estudiantes tienden a quedarse...”⁴⁴

Dentro de esta misma reflexión cabe recordar el hecho que el trabajo de la improvisación surge en conjunto con las vanguardias, es así como se incorpora como una herramienta de trabajo para el desarrollo de contenidos fomentando, a la vez, el desarrollo creativo de cada sujeto.

⁴³ Longueira. P., Sanhueza. J. Tesis para optar al título de pedagogía en danza *Corporalidad de la danza contemporánea: aproximaciones desde su contexto, práctica y discursos*. Universidad Arcis, Santiago, Santiago 2011, p.23

⁴⁴ Longueira. P., Sanhueza. J., ob. cit. p.54

Por otra parte, existe, en la danza contemporánea y en la herramienta de la improvisación, un discurso que promueve una corporalidad asociada a la liberación del cuerpo en movimiento. Esto, sin duda, puede parecer contradictorio ya que si de todas formas existe un aprendizaje de cómo mover nuestro cuerpo, ¿cómo puede ser posible que, de igual forma, haya libertad en ese movimiento? En lo que respecta a la danza contemporánea como técnica, ese discurso encuentra su justificación en que, la nueva lógica de movimiento que ésta introduce, le abre nuevas posibilidades al cuerpo para que este despliegue su particularidad dotándolo de autonomía. Es aquí donde la improvisación juega un rol fundamental ya que es la que abre ese espacio.⁴⁵

De todas formas, me parece importante no olvidar que, a pesar de que la danza contemporánea abre nuevos espacios y lógicas de movimiento, así todo, hay un entrenamiento, en ningún caso comparable con la técnica académica por ejemplo, pero que de todas maneras está presente. Yo sostengo, al menos en lo que respecta a la improvisación, que es mi tema, que llegar a comprender los fundamentos que ésta tiene, su soporte, y comprender también en qué consiste el entrenamiento que uno recibe, es lo que puede potenciar esa libertad a la que ella aspira como expresión, y no en la negación o en la indiferencia de ese entrenamiento y aprendizaje que se adquiere de cómo mover nuestro cuerpo de forma eficiente, consciente y sensible.

Del estudio que aporta la tesis para optar al título de pedagogía en danza titulada: "*Paulina Mellado ¿inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?*" cuya autora es Camila Jiménez (alumna titulada en Universidad ARCIS) podemos extraer un punteo de las características esenciales que tendría la danza contemporánea, según el análisis y la propuesta de Paulina Mellado, que recogemos aquí como un excelente resumen que interpreta plenamente lo que acabamos de plantear. La danza contemporánea tendría las siguientes características fundamentales:

⁴⁵ Cfr. Longueira. P., Sanhueza. J., ob. cit. p.76 - 77

- *“Su forma híbrida y la mixtura de distintas voces.*
- *La no absolutización de sus normativas y o la desnaturalización de sus políticas instaladas como absolutos.*
- *La aparición del sujeto-intérprete y la autoría del intérprete.*
- *Su capacidad de situarse y constituirse en, y fuera, de los márgenes instituidos.*
- *Su carácter ambiguo y abstracto, que cuestiona, tensiona y, a su vez, amplía la concepción lineal, codificada y aristotélica del relato.*
- *El cuerpo como territorio de la escena.*
- *La danza como objeto de estudio.*
- *Su capacidad auto-reflexiva y política antes sus propios procedimientos, sin por esto abandonar la relación que se establece con su contexto socio-cultural.”⁴⁶*

II.5 - Síntesis

En este capítulo nos hemos propuesto de un modo especial esclarecer la definición de la acción que vamos a revisar. A este respecto es preciso que no olvidemos lo que esboqué al comienzo del capítulo respecto a la dificultad de definir exactamente qué es la improvisación en danza contemporánea. Confío en que en la siguiente síntesis queden claras sus características esenciales.

En primer lugar, es importante saber que en cualquier improvisación en danza contemporánea habrá movimientos de un cuerpo humano que se realizan sin haber sido preparados de antemano. Segundo, se desprende de lo ya expuesto, que hay un cierto tipo de lenguaje (tema sobre el que volveremos en el siguiente capítulo) que se aprende, lenguaje que consiste en preparar el cuerpo de forma consciente, eficiente y sensible para moverse, lo que en absoluto implica la exclusión de ciertas personas, es decir,

⁴⁶ Jiménez, Camila, *“Paulina Mellado ¿inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?”*, Tesis para optar al título de pedagogía en danza Universidad Arcis, Santiago, 2011. p. 72

cualquiera puede aprenderlo, pero no por ello deja de existir ese lenguaje. Tercero y último, hay una *intención*⁴⁷, dentro de las características mencionadas, a la que obedecen esos movimientos. Puede ser explorar el movimiento, indagar en él, preparar el cuerpo, buscar un lenguaje personal, crear, comunicar, etc. Esto nos ayuda a desprendernos de la confusión de leer cualquier movimiento del cuerpo humano como danza, o posible constituidor de una improvisación en danza. Por último, no olvidemos la relación existente entre coreógrafo, intérprete y espectador, que en este caso ya no es fija, ella tiene características dinámicas y puede tener innumerables variaciones dependiendo de la situación, las relaciones y los contextos.

⁴⁷ El concepto intención se entiende en el mismo sentido que el concepto decisión, siempre en el sentido de la presencia de una voluntad de deseo o de querer, no de una razón lógica que se maneja en una escala de valores.

CAPITULO III.
LA IMPROVISACIÓN COMO LENGUAJE EN LA DANZA
CONTEMPORÁNEA

Para aproximarnos a lo que constituye la realidad del lenguaje, nos apoyaremos en tres ejes fundamentales, a saber, Ferdinand de Saussure y su aportaciones al campo de la lingüística, Ludwig Wittgenstein y su teoría acerca de que el significado del lenguaje no está en el signo sino en el uso que de él hacemos y, por último, Gottlob Frege y su sugerente distinción entre sentido y referencia en el lenguaje.

El plan del presente capítulo consiste en revisar primero en detalle el planteamiento de cada uno de estos autores y luego realizar una reflexión en torno a los elementos comunes que son posibles de observar en relación con la improvisación en la danza contemporánea. Me propongo, por tanto, leer los movimientos que constituyen la improvisación en la danza contemporánea como un lenguaje, poniendo de manifiesto los principales elementos y circunstancias que hacen posible tal lectura.

III. 1. – Saussure y los elementos básicos del lenguaje.

a) Respecto al objeto de la lingüística.

Lo primero importante en Saussure es su observación respecto a la importante dificultad que enfrenta la lingüística para determinar su objeto de estudio. A diferencia de otras ciencias que operan con objetos dados de antemano y que se pueden considerar en seguida desde diversos puntos de vista, esto no ocurre así en la lingüística. Al tenor de esta observación, Saussure plantea que el fenómeno lingüístico presenta siempre dos caras que se corresponden necesaria y recíprocamente, a saber: por una parte, los

sonidos que se articulan gracias a nuestros órganos vocales y, por otra, esas impresiones acústicas que podemos percibir mediante nuestros oídos.

Sin embargo, Saussure sostiene que no por esto es el sonido el que hace al lenguaje, sino que es sólo el instrumento del pensamiento y que no existe por sí mismo. “Aquí surge una nueva y formidable correspondencia: el sonido, unidad compleja acústico-vocal, forma a su vez con la idea una unidad compleja, fisiológica y mental.”⁴⁸

A continuación, Saussure expone que el lenguaje tiene un lado social y otro individual, y que, además, el lenguaje es tanto un sistema establecido como una evolución del pasado. Estos elementos se encuentran tan estrechamente unidos que cuesta trabajo separar y que sería un error pensar que, en materia de lenguaje, el problema de los orígenes difiere del de las condiciones permanentes.⁴⁹

Así, el autor menciona que para suplir, en parte, este problema de la poca definición del objeto a estudiar por la lingüística hay que situarse, desde el primer momento, en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje: “En efecto, entre tantas dualidades, la lengua parece ser lo único susceptible de definición autónoma y es la que da un punto de apoyo satisfactorio para el espíritu.”⁵⁰

Sin embargo, el autor dice que no hay que confundir la lengua con el lenguaje. La lengua, aunque esencial, no es más que una parte determinada del lenguaje. En esta línea sostiene que la lengua:

“Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos.”⁵¹

⁴⁸ De Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1994, p. 36

⁴⁹ Cfr. Saussure, F. ob. cit. pp. 36 y 37

⁵⁰ Saussure, F., ob. cit. p. 37

⁵¹ Saussure, F., ob. cit. p. 37

A partir de este análisis, Saussure plantea que la lengua, a diferencia del lenguaje que no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, se nos presenta como “una totalidad en sí y un principio de clasificación.”⁵²

Con el fin de evitar confusiones en el análisis que me propongo realizar, me parece importante tener muy presente la siguiente distinción que realiza el autor. La clasificación que Saussure hace de la lengua, por ser de índole social, está después de un factor más primario del lenguaje, que sería una condición más bien natural, con la cual venimos dotados de antemano, es decir que el lenguaje se apoyaría en una facultad que nos aporta la naturaleza, mientras que la lengua es cosa adquirida y convencional. Así, el autor expone que no está comprobado que la función vocal del lenguaje nos sea enteramente natural, es decir, que nuestro aparato vocal esté hecho para hablar (menciona que no hay un acuerdo por parte de los lingüistas en el tema). Whitney dice que la lengua es lo mismo que cualquier institución social, y que el hecho de que utilicemos el aparato vocal como instrumento de la lengua es algo totalmente azaroso. Saussure, plantea que esta visión es algo absolutista pero rescata la esencia de la visión de Whitney, a saber:

“(…) que la lengua es una convención social y la naturaleza del signo en que se conviene es indiferente. La cuestión del aparato vocal es, pues, secundaria en el problema del lenguaje. (...) se podría decir que no es el lenguaje hablado el natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua, es decir, un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas.”⁵³

Precisando, Saussure distingue, entonces, dos elementos en el lenguaje, la lengua (mencionado anteriormente) y el habla. El habla, a diferencia de la lengua, es la parte individual del lenguaje, corresponde a la ejecución de éste. Lo define como un acto de voluntad e inteligencia, en el cual distingue, por una parte, “las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a exteriorizar su

⁵² Saussure, F., ob. cit. p. 37

⁵³ Cfr. Saussure, F., ob. cit. p. 38

pensamiento personal” y, por otra, “el mecanismo psicofísico que le permita exteriorizar esas combinaciones”⁵⁴

Ahora bien, sobre estos elementos, Saussure se pregunta qué es lo que ocurre para que podamos entendernos, es decir, para que se produzca esa especie de promedio en que todos los individuos ligados por el lenguaje reproducirán, sin duda no idénticamente, los mismos signos unidos a los mismos conceptos. En su respuesta descarta rápidamente que lo que ocasiona lo que llama esa “cristalización social”, es decir que logremos entendernos, sea la parte física, pues apenas oímos una lengua desconocida, si bien podemos percibir los sonidos, por nuestra incomprensión (de esos sonidos) quedamos fuera del hecho social, a saber, fuera de la comunicación con los demás. Al hablar lenguas diferentes, no podemos entendernos con los otros. También descarta la parte psíquica, es decir la parte individual del lenguaje que refiere a la ejecución de éste y que ya mencionamos como habla. Descarta que sea la parte psíquica del lenguaje la que provoca que podamos comprendernos unos a otros, ya que el lado ejecutivo del lenguaje (el habla) no está a cargo de la masa, como ya vimos siempre es individual, con lo cual claramente no es debido a esto que podamos entendernos con los demás.

Saussure plantea que lo que hace que se formen en los sujetos hablantes acuñaciones que llegan a ser sensiblemente idénticas en todos, es el funcionamiento de las *facultades receptoras y coordinativas*.⁵⁵ Mediante dichas facultades logramos realizar la combinación de ambos elementos, a saber, la lengua y el habla, la parte física y la parte psíquica, la parte social y la individual. Y al lograr coordinar ambos elementos podemos comunicarnos con los demás.

“Lo que hace que se formen en los sujetos hablantes acuñaciones que llegan a ser sensiblemente idénticas en todos es el funcionamiento de las facultades receptiva y coordinativa. ¿Cómo hay que representarse este producto social para que la lengua aparezca perfectamente separada del resto? Si pudiéramos abarcar la suma de las

⁵⁴ Cfr. Saussure, F., ob. cit. pp. 41 y 42

⁵⁵ Cfr. Saussure, F., ob. cit. p. 40 y 41

imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, entonces topáramos con el lazo social que constituye la lengua. Es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente en cada cerebro, o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos, pues la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa.”⁵⁶

b) En relación al signo lingüístico.

Respecto al signo lingüístico, Saussure plantea que éste es una entidad psíquica que presenta la unión de dos aspectos, a saber, el concepto y la imagen acústica, que es la huella psíquica. “Estos dos elementos están íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente.”⁵⁷ Entonces es importante entender, según Saussure, que cuando hablamos del signo nos estamos refiriendo a la unión de esos dos aspectos y no sólo a la imagen acústica, que es como suele entenderse comúnmente la palabra signo. Así, Saussure plantea la importancia de nombrar a cada elemento mediante nociones que se relacionen entre sí pero que a la vez se opongan, para no confundir los elementos. De esta manera conservará el nombre signo y reemplazará el concepto y la imagen acústica por el de significado y significante respectivamente.

En relación a esto Saussure plantea dos principios del signo, a saber, que el signo es arbitrario y que el carácter del significante es lineal.

Respecto al primer principio, el autor sostiene que el signo es arbitrario ya que éste es el resultado de la unión entre el significado y el significante, y es precisamente ese lazo que une el significante al significado el que es arbitrario. Así, la idea que uno tiene de una palabra, por ejemplo *sur*, no está ligada por ninguna relación interior con la secuencia de sonidos *s-u-r* que le sirve de significante, sino que podría estar representada por cualquier otra secuencia de sonidos. Saussure dice que la prueba de esto se encuentra en la diferencia que existe entre las lenguas e inclusive en la existencia

⁵⁶ Saussure, F., ob. cit. p. 41

⁵⁷ Saussure, F., ob. cit. p. 92

de diversas lenguas. Es importante observar en relación a la arbitrariedad del signo, que Saussure no quiere decir con esto que el significante dependa de la libre elección del hablante, sino que más bien se refiere a que es inmotivado con relación al significado, con el cual “no guarda en la realidad ningún lazo natural”⁵⁸.

En esta misma línea Saussure se enfrenta a dos objeciones. Primero la que se desprende de las palabras que se denominan onomatopeyas; a este respecto señala que las onomatopeyas no son elementos orgánicos de un sistema lingüístico y que además su número es mucho menos de lo que se cree. La segunda objeción dice relación con las exclamaciones, frente a la cual el autor sostendrá que sucede algo muy similar a las onomatopeyas. En resumen, Saussure planteará que ambas situaciones son de importancia secundaria en su planteamiento ya que su origen simbólico es en parte dudoso.

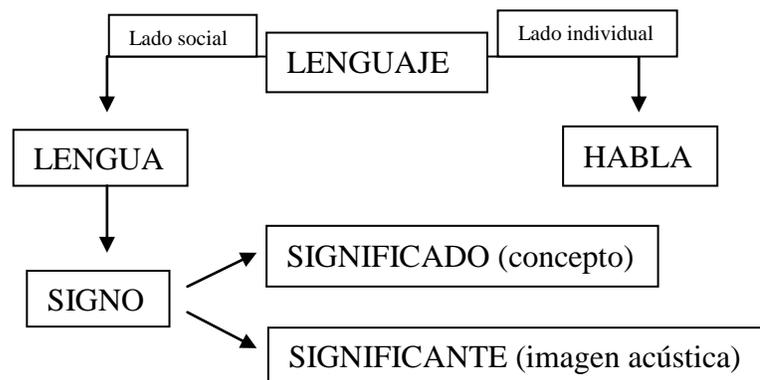
En relación al segundo principio, el del carácter lineal del significante, el planteamiento es que el significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo y por consiguiente toma los caracteres de éste: *a) representa una extensión y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión*, es una línea. Esto quiere decir que los significantes acústicos no disponen más que de la línea de tiempo, ya que sus elementos se presentan uno tras otro en forma de cadena. De esta manera, Saussure contrapone este principio a los significantes visuales (como por ejemplo señales marítimas o podría ser también movimientos que constituyan una improvisación en danza contemporánea), diciendo que estos significantes pueden ofrecer diversas complicaciones simultáneas en varias dimensiones (como podría suceder en la danza). En relación a lo recién expuesto surgen algunas interrogantes que abordaré más avanzado el presente capítulo.

⁵⁸ Saussure, F., ob. cit. pp. 93 y 94

Cabe mencionar que el análisis que realiza Ferdinand de Saussure en su *Curso de Lingüística General* es mucho más extenso y acabado, aquí sólo he rescatado lo que me parece primordial para el análisis que quiero hacer y para responder a la pregunta que motiva la primera parte de este capítulo. Recordemos que nos habíamos interrogado por los elementos fundamentales que constituye un lenguaje. Recordemos también que lo que motivaba esta pregunta era nuestra inquietud por saber si los movimientos que surgen y que constituyen una improvisación en danza contemporánea constituyen o no un lenguaje.

A modo de síntesis, podemos decir que Saussure nos enseña que los elementos básicos que constituyen un lenguaje tienen, por una parte, un lado social, que sería la *lengua* que se aprende y, por otra, un lado individual, que sería la ejecución de la lengua, es decir, el *habla*. A su vez la lengua es un sistema de distintos signos que corresponden a ideas distintas, y el *signo* es la unión de dos aspectos, a saber, el *significado* (concepto) y el *significante* (imagen acústica).

Lo anterior lo podemos ver más claramente en el siguiente cuadro que nos puede ayudar a hacernos con un panorama general del asunto:



III. 2. – Wittgenstein y la importancia del uso en el lenguaje.

En la orientación de los objetivos que me he fijado en este capítulo, me propongo revisar a continuación las ideas más relevantes de quien es conocido en el ámbito de la filosofía como el segundo Wittgenstein. En efecto, en Wittgenstein se puede reconocer la existencia de dos periodos entre los cuales modificó su forma de entender el lenguaje. Nosotros centraremos la mirada en el segundo período, una vez que Wittgenstein dejó atrás sus primeras concepciones, y sólo en aquellos elementos de su filosofía que consideramos un aporte en relación con nuestros objetivos.

En el *Tractatus* (obra del primer Wittgenstein), éste planteaba que el concepto de representación era sumamente concreto y unívoco. En esta línea, el autor sostenía que “si se conoce la forma lógica de una proposición, podemos determinar el hecho representado sin lugar a error”⁵⁹. Sin embargo, prontamente Wittgenstein dudó que esa relación fuera unívoca ya que, primero, el conocer el método de proyección no asegura un único resultado y, segundo, resultaba dudoso que diferentes métodos de proyección conservaran una estructura común. Por esta razón el autor sostendrá luego que el método de proyección que se utilice en cada ocasión no será comprensible, a menos que se sepan ciertas convenciones o reglas de la representación. De esto se desprende que la forma lógica del lenguaje que se tenía hasta ese entonces no muestra la realidad de forma unívoca⁶⁰.

De esta manera el pensamiento de Wittgenstein hace un giro en el que llegará a sostener como idea central que lo más primario del lenguaje no es la significación sino el

⁵⁹ De Bustos, Eduardo, clases de filosofía del lenguaje de la Universidad Nacional de Educación a distancia. *Unidad 17: Significado, uso y comunicación: Las investigaciones filosóficas de L. Wittgenstein* [en línea] p. 4 [ref. de Agosto 2012]. Disponible en Web: http://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uned.es%2Fdpto_log%2Febustos%2FPublicaciones%2FFilosofia%2520del%2520lenguaje%2FUNIDAD%252017.doc&ei=aoyFUN_fKcHV0gGZqIGgDA&usg=AFQjCNFQLUL0oGZThF2jJC7zKT0ApBEEBQ

⁶⁰ Cfr. Bustos, Eduardo, ob. cit. p. 4

uso. Así, entender una palabra no es saber o comprender su significado, sino saber cómo funciona. El primer Wittgenstein distinguía sólo dos relaciones semánticas: la nominación (ej.: él es Juan) y la descripción figurativa (ej.: Juan es un hombre), idea que fue abandonando progresivamente al percatarse de que éstas no eran las únicas dos funciones semióticas de los signos lingüísticos. En términos sencillos, el primer Wittgenstein pensaba que lo primordial del lenguaje era lo que significa, mientras que el segundo Wittgenstein sostendrá que lo primordial en el lenguaje es entender el uso, qué es lo que se quiere decir, en otras palabras, el significado no está en el signo, el significado tiene que ver con algo externo a él, tiene que ver con el cómo haya sido usado.

De esta forma, Wittgenstein llega a concebir su teoría sobre los juegos del lenguaje, explicando que el juego nominativo (es decir el nombrar ciertas cosas) no es más que uno de muchos juegos del lenguaje. Inclusive plantea que el juego de nombrar los objetos no es esencial, ni siquiera primario, para el aprendizaje lingüístico⁶¹.

“#26. Se piensa que aprender el lenguaje consiste en dar nombres a objetos, a saber: a seres humanos, formas, colores, dolores, estados de ánimo, números, etc. Como se dijo: nombrar es algo similar a fijar un rótulo en una cosa. Se puede llamar a esa una preparación para el uso de una palabra ¿Pero para qué es una preparación?”⁶²

Wittgenstein nos enseña cómo la imagen tradicional del lenguaje implica una circularidad, ya que al sostener que el aprendizaje consiste en pensar que ciertas palabras se corresponden con ciertos objetos, ese aprendizaje ya supone una forma de lenguaje. Así, Wittgenstein no descarta el empleo de juegos elementales como, por ejemplo, el de la denominación, pero destaca el aspecto social de tales juegos. El niño aprende a nombrar como una forma de comportamiento en un entorno social que le proporciona reprobación o aprobación. El juego de aprender a nombrar ciertos objetos no es, en principio, distinto a aprender otros hábitos o técnicas en el lecho social. Existe un

⁶¹ Cfr. Bustos, Eduardo, ob. cit. p. 6

⁶² Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Ed. Crítica, Barcelona, 2004, p. 43

aprendizaje social del uso, pero el niño no aprende lo que es la denominación en realidad, eso vendrá después cuando “adquiera conciencia de la heterogeneidad de los fines para los cuales se puede emplear el lenguaje”⁶³.

“#6... Los niños son educados para realizar estas acciones, para usar con ellas estas palabras y para reaccionar así a las palabras de los demás.”⁶⁴

De esta forma, aprender el significado de una palabra consiste en aprender una forma de conducta que, en diferentes individuos, puede estar asociada a diversos procesos psicológicos o diversas representaciones.

Wittgenstein compara el lenguaje con los juegos, ya que son similares en cuanto existe multiplicidad de juegos, es decir, tanto el lenguaje humano como los juegos son internamente heterogéneos.

“#23 ¿Pero cuántos géneros de oraciones hay? ¿Acaso aserción, pregunta y orden? – Hay innumerables géneros diferentes de empleo de todo lo que llamamos ‘signos’, ‘palabras’, ‘oraciones’. Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas; sino que podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan”.⁶⁵

También es interesante aquella metáfora que usa el pensador respecto a que las palabras son como una caja de herramientas, las palabras juegan funciones tan diversas como las funciones de las herramientas que uno tiene en una caja.⁶⁶

⁶³ Cfr. De Bustos, Eduardo, clases de filosofía del lenguaje de la Universidad Nacional de Educación a distancia. *Unidad 17: Significado, uso y comunicación: Las investigaciones filosóficas de L. Wittgenstein* [en línea] p. 6 [ref. de Agosto 2012]. Disponible en Web:

http://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uned.es%2Fdpto_log%2Febustos%2FPublicaciones%2FFilosofia%2520del%2520lenguaje%2FUNIDAD%252017.doc&ei=aoyFUN_fKcHV0gGZqlGgDA&usg=AFQjCNFOLUL0oGZThF2jJC7zKT0ApBEEBQ

⁶⁴ Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Ed. Crítica, Barcelona, 2004, p.21

⁶⁵ Wittgenstein, L., ob. cit. p. 39

⁶⁶ Cfr. *Investigaciones filosóficas* p. 27

Cada juego de lenguaje tendría sus propias reglas, las cuales no son fijas. Wittgenstein plantea en las Investigaciones Filosóficas que las confusiones filosóficas surgen generalmente de extraer una expresión (o un grupo de ellas) de un juego de lenguaje en el que tiene su propio sentido, y extrapolarlas a otro ámbito distinto, pretendiendo generalizar la expresión o extraer una especie de esencialidad de ésta.⁶⁷

“#38 Pues los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje hace fiesta. Y ahí podemos figurarnos ciertamente que nombrar es algún acto mental notable, casi un bautismo de un objeto. Y podemos también decirle la palabra ‘esto’ al objeto, dirigirle la palabra – un extraño uso de esta palabra que probablemente ocurra sólo al filosofar”.⁶⁸

De esta forma, se puede sostener que el lenguaje nace de los usos y prácticas de la vida misma, es decir, la noción de juego que instala Wittgenstein en sus Investigaciones Filosóficas es correlativa con la forma de vida: “Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida.”⁶⁹

Uno de los ejemplos más claros que propone Wittgenstein en sus Investigaciones Filosóficas (número #31) es el de explicar el significado de una pieza en el juego del ajedrez. Está claro que con decir esta pieza es el rey no se ha expresado la función que cumple esta pieza, inclusive asumiendo que el interlocutor sabe un buen número de cosas. Será preciso que se mencione cuál es la función de esa pieza dentro del juego, en relación al tablero, a las demás fichas, etc. Entonces ahí recién el interlocutor sabrá el significado que tiene esa pieza llamada rey en el juego del ajedrez.

⁶⁷ Cfr. De Bustos, Eduardo, clases de filosofía del lenguaje de la Universidad Nacional de Educación a distancia. *Unidad 17: Significado, uso y comunicación: Las investigaciones filosóficas de L. Wittgenstein* [en línea] p. 10 [ref. de Agosto 2012]. Disponible en Web:

http://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uned.es%2Fdpto_log%2Febustos%2FPublicaciones%2FFilosofia%2520del%2520lenguaje%2FUNIDAD%252017.doc&ei=aoyFUN_fKcHV0gGZqIGgDA&usg=AFQjCNFQLUL0oGZThF2jJC7zKT0ApBEEBQ

⁶⁸ Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Ed. Crítica, Barcelona, 2004, p. 57

⁶⁹ Wittgenstein, L., ob. cit. p. 31

Cabe señalar que Wittgenstein no descarta que existan oraciones que se distinguen por características estructurales desde el punto de vista gramatical. Pero lo que le interesa a Wittgenstein es saber si esos tipos de oraciones determinan tipos de significados. A esto responde claramente que no, ya que las aparentes homogeneidades estructurales esconden una infinita variedad de usos. La estructura de la oración no determina entonces su significado.⁷⁰

En relación a todo lo planteado, Wittgenstein introduce un concepto clave para entender su segunda concepción lingüística: el de la regla. La regla determinará el juego de lenguaje. Es importante tener presente que Wittgenstein advierte que el mismo concepto es objeto de una indeterminación que es propia de todos los términos generales. En el contexto en que se ha situado el autor y debido a todo lo planteado por él respecto a que el significado de un término no puede constituir una realidad fija, asumimos que la palabra regla puede tener numerosas acepciones.

El análisis de Wittgenstein no pretenderá encontrar una esencia, o una especie de núcleo general, de todas las muestras de reglas que puedan existir o que se nos ocurran. Las reglas de uso lingüístico pueden tener diversas modalidades de formulación o enunciación y no son universales, sino relativas a comunidades de comunicación concreta.⁷¹

De esta forma, Wittgenstein desemboca en su conocida teoría de los parecidos de familia, es decir, relaciones de parecido o similitud no transitivas.

⁷⁰ Cfr. De Bustos, Eduardo, clases de filosofía del lenguaje de la Universidad Nacional de Educación a distancia. *Unidad 17: Significado, uso y comunicación: Las investigaciones filosóficas de L. Wittgenstein* [en línea] p. 13 [ref. de Agosto 2012]. Disponible en Web: http://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uned.es%2Fdpto_log%2Febustos%2FPublicaciones%2FFilosofia%2520del%2520lenguaje%2FUNIDAD%252017.doc&ei=aoyFUN_fKcHV0gGZqIGgDA&usg=AFQjCNFQLUL0oGZThF2jJC7zKT0ApBEEBQ

⁷¹ Cfr. Bustos, Eduardo, ob. cit. p. 15

“#65 En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos la misma palabra para todos, sino que están emparentados entre sí de muchas maneras diferentes. Y a causa de este parentesco, o de estos parentescos, los llamamos a todos ‘lenguaje’ ”.⁷²

Con el parecido de familia, lo que Wittgenstein quiere expresar es que el entramado de las reglas de uso, lo que denominó ‘gramática’, no es una totalidad totalmente estructurada en su interior por características formales que generen una realidad uniforme. Su planteamiento en las Investigaciones Filosóficas es que la gramática no es trascendental.

“#108 Reconocemos que lo que llamamos ‘proposición’ y ‘lenguaje’ no es la unidad formal que imagine, sino que es la familia de estructuras más o menos emparentadas entre sí”.⁷³

De esta forma, el papel que cumplirían estas reglas sería el de inducir regularidades en la conducta que posibiliten la comunicación. Para fijar el uso de la regla hay que pensarlas como prácticas sociales, objeto de adiestramiento y de transmisión cultural. La conclusión de esto es que las reglas son prácticas sociales, instituciones. De esto extrae dos conclusiones, a saber: a) seguir una regla es diferente, e independiente, de pensar que se sigue una regla y b) no se puede seguir una regla privadamente.⁷⁴

Realizando una síntesis general entonces del planteamiento de Wittgenstein, rescato la idea de que el significado en el lenguaje está en el uso que le damos y no en comprender su significación. Lo relevante es saber cómo funciona cada palabra. A través de prácticas sociales vamos aprendiendo el uso de las palabras, diversas prácticas

⁷² Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Ed. Crítica, Barcelona, 2004, p. 87

⁷³ Wittgenstein, L., ob. cit. p. 121

⁷⁴ Cfr. De Bustos, Eduardo, clases de filosofía del lenguaje de la Universidad Nacional de Educación a distancia. *Unidad 17: Significado, uso y comunicación: Las investigaciones filosóficas de L. Wittgenstein* [en línea] pp. 15, 16 y 17 [ref. de Agosto 2012]. Disponible en Web:

http://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uned.es%2Fdpto_log%2Febustos%2FPublicaciones%2FFilosofia%2520del%2520lenguaje%2FUNIDAD%252017.doc&ei=aoyFUN_fKcHV0gGZqIGgDA&usg=AFQjCNFQLUL0oGZThF2jJC7zKT0ApBEEBQ

que Wittgenstein plantea a través de la analogía de juegos de lenguaje, juego que a su vez tiene diversas reglas que debemos aprender y que permiten la comunicación con otros seres humanos.

III. 3. – Frege y el valor del sentido en el lenguaje.

Como último eje de nuestras reflexiones sobre el lenguaje y la posibilidad de que éste nos sirva como base para nuestra lectura de la improvisación en la danza contemporánea, nos centraremos en algunos planteamientos de Gottlob Frege, cogidos especialmente de su ensayo “Sobre sentido y referencia”. En este texto lo que Frege realiza es una distinción justamente entre sentido y referencia, señalando la importancia de esta distinción y valor que tiene el no confundir ambas cosas.

Frege comienza su planteamiento reflexionando en relación a la igualdad (lo que entiende como identidad). Se pregunta si es la igualdad una relación, si acaso se trata de una relación entre objetos o de una relación entre nombres o signos de objetos, frente a lo cual se inclina por lo último. Para esto Frege despliega la siguiente argumentación:

Primero propone que $a = a$ y $a = b$ son claramente proposiciones de un valor cognoscitivo diferente, ya que la proposición $a = a$ tiene un valor a priori⁷⁵ y proposiciones como $a = b$, frecuentemente requieren ampliaciones necesarias de nuestro conocimiento y no pueden siempre establecerse a priori. Se sigue de lo anterior que si se quisiera ver en la igualdad una relación entre aquello a lo que se refieren ‘a’ y ‘b’, $a = b$ no podría diferir de $a = a$, siempre y cuando $a = b$ sea verdad. En términos simples, lo que Frege quiere destacar con este razonamiento es que los signos o nombres ‘a’ y ‘b’ se estarían refiriendo a lo mismo y por lo tanto se estaría hablando justamente de esos signos, con lo cual se aseveraría una relación entre ellos, pero esa relación entre esos

⁷⁵ Se utiliza la expresión “a priori” en el sentido kantiano del término, esto es, como aquello que es previo a la experiencia. En ese sentido Kant habla de juicios analíticos, es decir, aquellos juicios en los que la comprensión del predicado está incluida ya en la comprensión del sujeto.

signos se mantendría sólo mientras nombran o designen (hagan referencia) a un mismo objeto. La relación estaría facilitada por la conexión existente entre cada uno de los signos con la misma cosa, lo cual, según sostendrá Frege, es arbitrario⁷⁶.

“No se puede prohibir a nadie tomar como signo de algo cualquier acontecimiento u objeto arbitrariamente producido.”⁷⁷

La importancia de este planteamiento es que, finalmente, con la proposición $a = b$ no expresamos ningún conocimiento genuino, ya que no sería algo concerniente al objeto mismo sino mas bien a nuestro modo de designación. Ahora bien, si estos signos se diferencian sólo por su forma y no por como designan algo, entonces el valor cognoscitivo de $a = a$ y $a = b$ sería esencialmente el mismo, siempre que $a = b$ sea verdadero.

Frege nos expone el siguiente ejemplo para acercarse a la diferencia entre el sentido y la referencia profundizando así en lo anterior: sean a , b y c las rectas que unen los vértices de un triángulo con los puntos medios de los lados opuestos, el punto de intersección de a y b sería el mismo que de b y c . Entonces tenemos diferentes designaciones para un mismo punto, y estos nombres (punto de intersección de a y b , punto de intersección de b y c), plantea el autor, indican a su vez distintos modos de presentación de una misma cosa (el punto de intersección), por lo cual la proposición contiene un conocimiento efectivo⁷⁸. Es decir cualquiera de esos modos de presentación permite conocer efectivamente lo que se está nombrando.

A partir de este ejemplo, Frege deduce que un signo está unido a dos cosas: por una parte, a lo referido o designado (*referencia del signo*), lo cual sería arbitrario y, por otra, a lo que el llamará el *sentido del signo*, donde está contenido lo que habíamos llamado

⁷⁶ Cfr. Frege, G., *Sobre sentido y referencia*, versión castellana de Luis M. Valdés Villanueva en *La búsqueda del significado: Lecturas de filosofía del lenguaje*, Ed. Tecnos, Madrid, 2005, pp. 29 y 30

⁷⁷ Frege, G., ob. cit. p. 30

⁷⁸ Cfr. Frege, G., ob. cit. p. 30

modo de presentación. Así la referencia de ‘el punto de intersección de a y b’ y ‘el punto de intersección de b y c’ va a ser la misma, pero no sus sentidos. Lo mismo ocurre en el ejemplo que nos expone a propósito de Venus, cuando se lo denomina como ‘el lucero de la mañana’ y luego cuando es denominado como ‘el lucero de la tarde’, se trata de un mismo referente pero sus sentidos son diferentes⁷⁹.

De esta forma, Frege sostiene que el sentido de un nombre o signo podrá ser captado por cualquiera que entienda y/o conozca de manera suficiente el lenguaje o la totalidad de las designaciones a las que pertenece, pero con esto la referencia (si es que la tiene) no se deja ver totalmente.

“Para un conocimiento completo de la referencia se requeriría que, para cada sentido dado, pudiésemos decir al instante si está asociado o no con ella. A eso no llegamos nunca.”⁸⁰

Frege quiere mostrar que el que se entienda o se haya captado el sentido de una expresión, no asegura que se capte o que se tenga clara una referencia. Esto sucede porque a una referencia (objeto) no le corresponde o le pertenece solo un signo; el mismo sentido tiene distintas expresiones en distintos lenguajes, inclusive en un mismo lenguaje. En cambio al signo le corresponde un sentido determinado y a este, a su vez le corresponde una referencia determinada.

El autor expone luego que debe distinguirse la referencia y el sentido de un signo de la representación asociada a él, a saber, si la referencia de un signo es un objeto que he percibido sensorialmente, mi representación de él es una imagen que se ha originado a partir de recuerdos, de impresiones sensoriales que he tenido y de actividades, tanto internas como externas, que he experimentado. Al estar esta imagen impregnada de sentimientos, la claridad de ésta es oscilante.

⁷⁹ Cfr. Frege, G., ob. cit. p. 30

⁸⁰ Frege, G., ob. cit. p. 31

“No siempre, ni siquiera en el mismo hombre, está ligada la misma representación con el mismo sentido. La representación es subjetiva: la representación de uno no es la del otro. De aquí que se den múltiples diferencias en las representaciones asociadas con el mismo sentido. (...) la representación se diferencia esencialmente del sentido de un signo, que puede ser propiedad común de mucho y no es, por tanto, una parte o un modo de una mente individual; así pues, no podrá negarse que la humanidad tiene ciertamente un tesoro común de pensamientos que transmite de una generación a otra”⁸¹

En síntesis, existiría primeramente el signo que va ligado a una representación (la cual siempre es subjetiva), a su vez va ligado al sentido (que puede ser común) y finalmente a la referencia (objeto mismo del cual se está hablando).

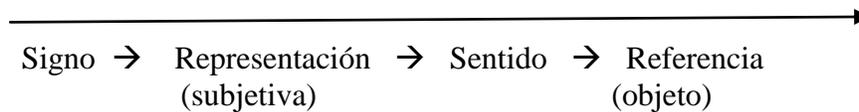
Frege señala que, dentro de este planteamiento, se pueden reconocer tres casos de diferenciación entre las palabras, expresiones y oraciones completas. Primero, que la diferencia puede afectar a lo sumo a las representaciones, segundo, que la diferencia afecte al sentido pero no a la referencia y, finalmente, que dicha diferencia afecte también a la referencia.

Por último es importante tener presente lo que Frege afirma respecto a que el valor de verdad de una oración estará en la referencia, (referencia entendida como hecho) es decir, el autor al hablar de referencia supone la existencia de un mundo externo, en que las cosas pueden o no, existir en la realidad. Un ejemplo de esto sería: ‘el dragón rosado con orejas verdes que me acompaña mientras escribo’; esto claramente tiene un sentido, pero no tiene referencia en la realidad, ya que los dragones rosados con orejas verdes no existen. Distinto a que diga, ‘mi computador negro en el que escribo todas mis cosas’, esta oración tiene un sentido y sería verdadera en cuanto tiene una referencia, es decir un objeto que realmente existe.

⁸¹ Frege, G., ob. cit. p. 32

Resumiendo lo expuesto del planteamiento de Frege, y centrándonos en lo queremos tener en consideración para el análisis que realizaré a continuación, se puede afirmar que lo fundamental en el ensayo de Frege es la incorporación al lenguaje que él hace de la idea de *sentido*; el sentido lo encontramos en el signo, ya que el signo implica dos elementos fundamentales, por una parte lo designado, que sería la referencia y por otra el sentido (modo de presentación). A esto Frege agrega la representación que cada persona se hace de lo designado, la que será siempre subjetiva. Y, por último, señala que el valor de verdad de una oración se encontrará en la referencia (referencia entendida como hecho).

De este modo nos encontraríamos con un mapa como el siguiente, para hacerse una idea general del asunto:



III. 4.- ¿Puede ser la improvisación en danza contemporánea un lenguaje? El lenguaje y su relación con la improvisación en danza (Saussure, Wittgenstein, Frege)

¿Puede la improvisación en danza contemporánea considerarse un lenguaje? Después de esta presentación de algunos aspectos del pensamiento de estos tres filósofos que he considerado importantes para mi reflexión, quisiera hacer algunas consideraciones a propósito de esta pregunta, atendiendo al aporte que, pienso, ellos pueden entregarnos. En primer lugar, me gustaría señalar que, aunque los tres planteamientos parecen diversos, creo que en lo esencial no se contradicen sino que, más bien, se complementan, aportando diversas perspectivas del mismo asunto lo que, lejos de ser un problema, nos ayuda a abordar el tema del lenguaje desde diferentes aspectos, lo que, confío, enriquecerá nuestro análisis. Para poder comprender en qué medida la improvisación en

danza contemporánea se constituye como un lenguaje, me propongo realizar algunas analogías entre los movimientos que surgen en ésta y las descripciones de los elementos que constituyen un lenguaje que acabamos de revisar en estos tres autores.

Para comenzar y hacer un análisis ordenado, cogeré los elementos que plantea Saussure como constitutivos de un lenguaje, a saber, la lengua –sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas– y el habla –parte que corresponde a la ejecución del lenguaje–. Si consideramos analógicamente a la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, el conjunto de movimientos que la constituyan corresponderían a la lengua, y la ejecución de estos, es decir, el cuerpo en movimiento, correspondería al habla. Podríamos hablar, así, de una lengua constituida por movimientos y de un habla del cuerpo. Por tanto, podemos entender la improvisación en danza como un lenguaje si consideramos que el movimiento producido en dicha improvisación es un conjunto de signos que nacen de los estímulos (tanto externos como internos) que hayamos recibido en el momento en que nos disponemos a improvisar.

No olvidemos que Saussure plantea también que el lenguaje tiene una parte social y otra individual. La social es la lengua, es decir, en el caso de la danza correspondería al conjunto de movimientos que constituyen una improvisación en danza cualquiera. Y la parte individual es el habla, es decir, correspondería a la ejecución de dichos movimientos con nuestro cuerpo.

Ahora bien, uno podría confundirse ya que Saussure, en sus ejemplos, se refiere más bien al lenguaje verbal. A este respecto quisiera hacer presente que Saussure es enfático también en destacar que lo esencial en el lenguaje no es que el hombre use su aparato vocal para comunicarse, sino la capacidad que tiene éste para constituir una lengua,

cualquiera sea ésta. Visto de este modo, la danza es sólo otro tipo de lenguaje, es cierto que, quizás, no el más utilizado en el cotidiano, pero ello no lo hace menos lenguaje.⁸²

En relación al signo lingüístico, ya sabemos que es la unión de dos aspectos: el significado (concepto) y el significante (imagen acústica, en el caso de la danza sería más bien visual). Haciendo el paralelo con la improvisación en danza, el movimiento correspondería al significante y el significado sería lo que se alcanza a “entender” o “comprender” de ese movimiento.⁸³

Cabe preguntarse aquí algo importante sobre los dos principios que plantea Saussure a propósito del signo. ¿Tienen relación estos principios con la danza? Recordemos que el primer principio decía relación con el carácter artificial de la unión entre significado y significante, es decir, su carácter de relación inmotivada, no natural. ¿Sucederá así en el movimiento? ¿Serán nuestros movimientos arbitrarios en relación a su posible significado? Creo que aunque hay una fuerte inclinación a pensar que podría haber una conexión natural entre los movimientos que hacemos en una improvisación en danza contemporánea y lo que estos puedan significar, esto no es esencialmente así. Es cierto que puede darse en algunas circunstancias, pero no parece que esto constituya una regla, ya que no existe nada que nos indique que esa unión (entre movimiento significante y significado) sea natural; ésta perfectamente podría corresponder a una construcción

⁸² Sigo en este momento, así como en lo que continua de este capítulo, la lectura que realiza Foucault respecto a lo que significó, para el desarrollo de una historia de la interpretación, el pensamiento de Nietzsche, Foucault y Marx. Foucault sostiene que el lenguaje ha producido permanentemente dos tipos de sospecha que han hecho necesario un desarrollo de las técnicas de interpretación, técnicas que habrían llegado a su máximo despliegue con estos tres pensadores llamados, por ello, filósofos de la sospecha. El texto preciso en el que me inspiro señala: “Me parece que se podría decir aquí [...] que el lenguaje [...] ha hecho nacer siempre dos clases de sospecha. 1- Ante todo la sospecha de que el lenguaje no dice lo que dice. El sentido que se atrapa y que es inmediatamente manifiesto no es, quizás, en realidad, sino un sentido menor, que protege, encierra y a pesar de todo, transmite otro sentido, siendo este sentido a la vez el sentido más fuerte y el sentido “de debajo”. [...] 2- Por otra parte el lenguaje hace nacer esta otra sospecha: que el lenguaje desborda, de alguna manera, su forma propiamente verbal, y que hay muchas otras cosas en el mundo que hablan y que no son lenguaje. [...] probablemente hay lenguajes que se articulan de una manera no verbal.” Cf. Foucault, M., *Nietzsche, Freud y Marx*, Ed. Espiritu Libertario, Santiago, 2011, pp. 45 y 46

⁸³ Sobre el problema del uso de las nociones de “entender” y “comprender” el movimiento, volveré hacia el final del capítulo al referirnos más directamente al tema de la interpretación.

social, al igual que sucede con el lenguaje verbal. Inclusive podría ser que el mismo significado estuviera asociado a muchos otros significantes. Esta reflexión nos remite de modo inmediato al concepto del uso del lenguaje del que nos habla Wittgenstein y a la noción de sentido de la que nos habla Frege, pero ya volveré sobre esto en los párrafos que vienen.

En relación al segundo principio que plantea Saussure, a saber el carácter lineal del significante, también es posible hacer un paralelo, ya que el autor plantea en su texto que el significante (refiriéndose al lenguaje verbal) es de naturaleza auditiva, pero ¿lo es así para la danza? A mi parecer, en la danza el significante se nos presenta más bien con una naturaleza visual, el espectador/receptor observa los movimientos, lo que podría hacer que este principio apareciera con menor fuerza y, de algún modo, modificado; a primera vista pasaría más bien lo que sucede en el ejemplo que da Saussure de las señales marítimas, que pueden ofrecer diversas complicaciones simultáneas, mientras que los significantes acústicos no disponen más que de la línea de tiempo, presentándose sus elementos uno tras otro en forma de cadena. En danza podría pasar algo similar, una obra en la que ocurre más de una cosa en un mismo momento (tres personas moviéndose en distinto lugar y al mismo tiempo). Sin embargo, cabe preguntarse: uno como espectador ¿alcanza a ver y/o interpretar todos los movimientos? Da la impresión de que esto es imposible, cuando sucede eso uno debe escoger que mirar, y si uno llegara a ver todo sería ya porque esas tres personas moviéndose forman un solo significante; en este sentido me atrevo a sostener que el principio igualmente se aplica, ya que el significante, sea de naturaleza auditiva o visual (como podría ser en danza), no dispone más que de la línea temporal para ser percibido, en esta caso, por el espectador.

Ahora bien, si extendemos un poco más el análisis veremos que todo lo dicho nos comienza a acercar a los otros dos ejes fundamentales que he tomado para esta investigación los que nos aportan otros factores que aún están pendientes.

Con el aporte que nos brinda la lectura realizada de Wittgenstein nuestra reflexión avanza hacia una zona de mucho interés y no menos polémica de la improvisación en danza contemporánea: ¿podemos hablar de una técnica en la improvisación en danza contemporánea? A primera vista esto suele sonar algo contradictorio ya que la palabra técnica nos evoca de inmediato una preparación, una planificación, en el caso particular de la danza, un entrenamiento. Tomaré una definición de la RAE que es bien precisa: “Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte. Pericia o habilidad para usar de esos procedimientos y recursos. Habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo”⁸⁴. Esto hace fuerza con lo que habíamos ya expuesto acerca de la palabra improvisación en el primer capítulo; ahí habíamos señalado que la improvisación es algo que se realiza sin planificar. Luego, ¿cómo puede existir una técnica de la improvisación en danza contemporánea?

Con el planteamiento de Saussure respecto a que constituye un lenguaje, ya hemos visto, por analogía, que es posible sostener que la improvisación en danza contemporánea puede leerse, en parte, como un lenguaje. Sumemos a esto el aporte de Wittgenstein respecto a que el significado del lenguaje no está en entender el signo sino en saber cómo se ocupa una determinada palabra (en el caso del lenguaje verbal).

Recordemos, también, que los tipos de lenguaje Wittgenstein los relaciona con los juegos y agrega que esos juegos tienen reglas que se aprenden socialmente. Entonces, haciendo nuevamente una analogía con la danza, la relación podría ser la siguiente: pensemos en la improvisación en danza como un juego de lenguaje, es decir, como una forma de lenguaje. Para aprender a jugar este juego de lenguaje de la improvisación en danza contemporánea debemos aprender ciertas reglas. ¿Qué conforman estas reglas? Claramente la técnica, es decir, en este juego de lenguaje de la improvisación en danza contemporánea, aprender las *reglas* significa aprender un conjunto de marcos de

⁸⁴ Diccionario de la Real Academia Española [en línea] [ref. de 22 de Agosto 2012]. Disponible en web: <<http://lema.rae.es/drae/?val=t%C3%A9cnica>>

orientación que nos enseñarán más o menos qué es lo que podemos o no podemos hacer en una improvisación, es decir, aprenderemos el *uso*, uso que nos indica cómo ocupar el movimiento de nuestro cuerpo.

El significado, dice Wittgenstein, consiste en aprender una forma de conducta que se adquiere en el lecho social mediante aprobación o reprobación; aquí lo social está dado por el contexto en el que aprendemos a improvisar. Expongo un claro ejemplo: una clase de improvisación, en la cual el profesor nos indica más o menos el camino que debemos seguir para aprender a improvisar en danza contemporánea mediante, justamente, aprobación o reprobación según sea el caso. Es decir, todos los elementos que propone Wittgenstein los encontramos en una improvisación en danza contemporánea y extraemos además algo importante, que la improvisación en danza contemporánea contiene ciertos patrones (reglas) que deben aprenderse.

A partir de esto último, me gustaría hacer una aclaración: decimos que la improvisación hay que aprenderla, con esto no quiero decir que sea algo exclusivo que sólo la gente que se dedica a la danza puede hacer, sino que efectivamente cualquier persona puede hacerlo, pero que no por eso la improvisación en danza contemporánea consiste sólo en comenzar a moverse, por decirlo así, “a tontas y a locas”, sino que tiene ciertos marcos de orientación que se deben aprender para que esta sea efectivamente elemento de una danza, y no sea cualquier cosa, cualquier conjunto de movimientos que se hacen en cualquier momento a partir de cualquier cosa; de ser así podríamos terminar diciendo que cualquier movimiento que se hace improvisadamente es una improvisación en danza contemporánea, lo cual evidentemente, no es así.

La improvisación en danza contemporánea tiene su complejidad, no en el sentido que se usa esta palabra para evocar exclusividad, sino en el sentido de que tiene su técnica, sus reglas que deben aprenderse. Cabe preguntarse entonces ¿qué aprendemos? Recordando una vez más a Wittgenstein ¿Cuáles son las reglas que deben aprenderse

para realizar una improvisación en danza contemporánea? Propongo un criterio simple que consiste más bien en ciertos *marcos de orientación* extraídos del primer capítulo de esta tesis. Estos marcos que no son fijos, ya que toman las características de la danza contemporánea respecto a cuestionarse e indagar siempre en aspectos nuevos, lo cual ya es un marco, marco que se auto cuestiona. Dentro de los marcos más generales que, creo, deben aprenderse y que efectivamente aprendemos en la carrera de pedagogía en danza en Universidad ARCIS nos encontramos con lo siguiente:

- Adquirir un grado importante de conciencia corporal para aprender a mover eficientemente nuestro cuerpo, teniendo siempre presente el estado en el que nos encontramos para enfrentar dicho movimiento, cualquiera sea este.
- Mediante esa conciencia corporal, ir adquiriendo un registro de movimientos amplio para poder variar en esos movimientos y no caer en reiteraciones o en moverse siempre de la misma forma, sin matices ni cambios de intensidades. (ampliar nuestro lenguaje, si sabemos más palabras podemos decir más cosas, al igual con el movimiento).
- Adquirir un grado importante de conciencia de nuestro entorno, del contexto en el que se lleva a cabo la improvisación, tener presente si hay otras personas u objetos, sin perder la conciencia de uno y cómo ese entorno afecta y a su vez cómo me relaciono con dicho entorno.
- Aprender a traspasar las sensaciones internas que se tengan al movimiento, no quedarse en el puro desarrollo intelectual de una sensación, que puede ser importante pero que, finalmente, la idea de moverse es lograr traspasar eso al cuerpo para movilizarlo desde ahí.

Planteo cuatro marcos generales de orientación y advierto, en seguida, que no es un análisis acabado ya que no es mi intención detenerme en la metodología con la cual se enseña la improvisación en danza contemporánea, ya que estas pueden variar y ser diversas; aquí se trata sólo de exponer un ejemplo práctico, con el cual pienso que coincidimos aquellos que participamos del mundo de la danza ya que todos hemos

aprendido en algún momento algo similar a lo descrito. Se trata de dejar en claro que la improvisación en danza contemporánea, por analogía con Wittgenstein, puede leerse, y es conveniente que se haga, como un lenguaje, lenguaje que debe aprenderse y que contiene ciertas reglas que se deben manejar.

A partir de lo dicho hasta ahora bien cabría preguntarse: ¿si entiendo el uso de un movimiento entonces entenderé qué quiere decir? Esto es bien curioso y sugerente ya que nos abre la mirada hacia otra zona de complejidad de la danza contemporánea, a saber, la de lo hermético que pueden volverse los movimientos de la danza y lo incomprendida que puede quedar en ocasiones estas manifestaciones para un espectador que jamás ha bailado, e incluso, muchas veces, incomprendida ante la misma gente que baila.

Pensemos en lo siguiente. Hemos aprendido que para entender cada juego de lenguaje no existen reglas comunes para todos los juegos, sino que hay reglas específicas para cada uno. Observemos, entonces, el juego de lenguaje de la danza contemporánea y sus reglas particulares, las que ya hemos nombrado. Vemos ahí que hay algo esencial que tiene que ver con la experiencia del movimiento, es decir, con la vivencia misma del moverse. Puede pensarse que el movimiento es común a todos, y efectivamente lo es, pero no precisamente en la forma en la que nos movemos en danza contemporánea. De lo que se sigue que, para entender el lenguaje de la danza habría que entender sus propias reglas, y para entender esas reglas, habría que haber bailado para así comprender la vivencia del movimiento. Planteo esto como una posible respuesta al por qué sucede este fenómeno, tan conversado cotidianamente en el medio, de que la gente que en general asiste a ver danza contemporánea es la gente que la baila, todo lo cual hace de su práctica algo muchas veces hermético y un poco endógena. No pretendo responder a esta pregunta en el contexto de la presente investigación, pero sí he querido plantearla pues no deja de ser importante tenerlo presente y no olvidarlo en la práctica cotidiana de la danza, ya sea como bailarines, profesores, coreógrafos, e inclusive como espectadores.

Dejemos a Wittgenstein por un momento y recordemos el planteamiento de Frege respecto al sentido. Este autor sostiene que el significado de las palabras tiene su foco o suelo en el sentido. A partir de esto se deduce que las cosas que designa el lenguaje tienen más de un modo de presentación, es decir más de un sentido. Recordemos el ejemplo que da Frege para referirse a Venus como ‘el lucero de la mañana’ y ‘el lucero de la tarde’, es decir, diferentes modos de presentación (sentidos) para una misma referencia.

A partir de esto podemos representarnos dos distinciones en relación a la danza contemporánea. La primera distinción sería el considerar la danza como una forma (cultural) de lenguaje, esto a partir de lo ya planteado anteriormente en relación con los otros dos autores. Me refiero aquí a la danza como una forma (cultural) de lenguaje, así como podríamos observar la presencia de otras formas (lenguaje técnico, lenguaje científico, etc.). Acá lo importante es observar cómo el lenguaje de la danza nos ayuda a enriquecer cierto objeto⁸⁵, digo enriquecer en el sentido en que nos ayuda a tomar el objeto de un modo más amplio. En otras palabras, nos referimos a un mismo objeto (referencia) con diferentes lenguajes (sentidos) con lo cual podemos enriquecer el análisis y el entendimiento del objeto; los diferentes lenguajes actuarían como formas complementarias, que nos aproximan a una misma referencia desde diversas perspectivas.

Esta forma de entender la danza como un lenguaje me parece de mucho provecho toda vez que ella nos ayuda a ponderar por qué es importante para la constitución de lo social, me refiero a por qué es valioso enseñarla, por qué es valiosa aprenderla. Pienso, además, que puede ser importante en cuanto nos aporta otra perspectiva totalmente distinta de los objetos, lo que nos permite entenderlos en un sentido más amplio, en una

⁸⁵ Objeto entendido también como una concepto o temática de la cual se quiera hablar y/o decir algo. En esta parte del análisis cada vez que se diga objeto estará entendido de esta forma. Es importante tener esto presente para que no parezca que el análisis es reduccionista.

suerte de complicidad de los lenguajes. Ahora bien, cabe mencionar que esto tiene un riesgo que me parece importante tener presente y es el de pensar que esta forma de lenguaje (es decir este sentido) es más importante que otras formas de lenguaje. Pienso que este riesgo surge de la especialización que existe respecto a lo que decidimos dedicarnos, especialización que no es intrínsecamente mala, sólo que es preciso contemplar que responden a diferentes niveles de análisis. Con esto quiero decir que no es más importante el lenguaje de la danza que el lenguaje matemático, sino que son sólo diversas perspectivas, distintos niveles de análisis y que inclusive, que es lo que sostengo, pueden ser complementarios.

La segunda distinción que me gustaría hacer en relación al planteamiento de Frege, es que, asumida la improvisación en la danza contemporánea como un lenguaje, dentro de la danza misma podríamos hablar de un mismo objeto con diferentes movimientos, es decir, tener la misma referencia y plantearla con diversos sentidos (diversos modos de presentación). Este planteamiento nos ayuda a ver cómo la danza se constituye de forma similar a como se constituye un lenguaje, ya que los mismos elementos planteados por Frege los encontramos en el “hacer” de la danza contemporánea⁸⁶. En una obra de danza puede haber una referencia (por ejemplo la mujer), pero cada movimiento del cuerpo, aunque sean diferentes, constituyen diferentes sentidos de referirse a ello. Es a lo que se refiere, por ejemplo, Paulina Mellado cuando señala:

“Se erige, en tanto símil de la escritura, en una escritura en movimiento, una traducción. Surge la pregunta acerca de la variación de sentido de la palabra, que se materializa en otro código y cuyo sentido se sustenta en la idea de unidad mínima, porque los recursos propiamente dancísticos –el gesto y el movimiento– significan por sí mismos, ampliando el sentido de los registros de lo que se mueve y cómo se mueve.”⁸⁷

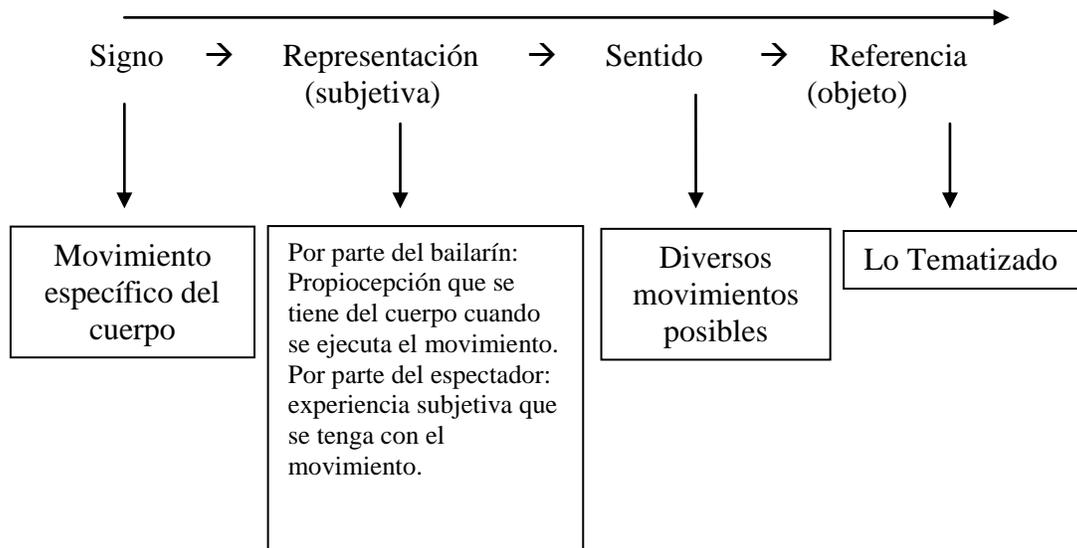
⁸⁶ El análisis aquí presentado podría extenderse a más danzas, pero en este texto hemos decidido mantener la mirada en danza contemporánea. Otro enfoque más amplio, sin duda abriría otras problemáticas interesantes pero que exceden el espacio de la presente investigación.

⁸⁷ Mellado, P. *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, Ed. Lara Hübner González, Santiago, 2008, p. 85

De esta manera notamos también la importancia de la improvisación en danza contemporánea, ya que nos ayuda a indagar en diversos movimientos y encontrar siempre nuevas formas de moverse, es decir, indagamos en diferentes sentidos para ampliar así el registro, y luego la forma, en la que nos expresamos mediante el lenguaje de la danza contemporánea y de la improvisación en ésta.

A manera de una síntesis aclaratoria, hagamos una analogía completa respecto a los elementos que plantea Frege. Primero nos encontraríamos con el signo, el signo en danza sería un movimiento específico del cuerpo. Luego nos encontramos con la representación, la cual, dice Frege, siempre es subjetiva, en la danza nos podríamos encontrar con dos representaciones, una por parte del bailarín, que sería algo así como la sensación y la propiocepción que tiene de su cuerpo y de sí mismo cuando ejecuta cada movimiento, y otra por parte del espectador que ve una obra de danza o una improvisación en danza contemporánea, que sería la experiencia que tenga con el movimiento que observa. Después de esto viene el eje del planteamiento de Frege, el sentido; en danza éste se correspondería con los diversos movimientos posibles de hacerse. Y, por último, nos encontramos con la referencia, que sería lo tematizado, ese concepto, idea, sensación, etc. de la cual se quiere hablar.

De esta manera, podemos ampliar el mapa anterior sumando el aporte de Frege. El resultado sería el siguiente:



Hemos tenido en consideración tres autores fundamentales para abordar qué es lo que constituye un lenguaje, y lo hemos relacionado con la improvisación en danza contemporánea. Por este camino hemos llegado a sostener la posibilidad de ver constituirse la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje toda vez que los elementos que tiene un lenguaje los encontramos también analógicamente en la improvisación en danza. Ahora bien, con todo, pienso que aún falta mencionar algo esencial del lenguaje, que si bien ha estado implícito durante toda la reflexión ya que los tres autores revisados parecieran darlo por supuesto, no ha salido a la superficie. Me refiero a la importantísima función comunicativa que tiene el lenguaje.

¿Por qué el individuo desarrolla un lenguaje? ¿Por qué aprende un lenguaje? ¿Por qué habita en un lenguaje y lo necesita? ¿Por qué aprendemos diversas lenguas (recordando a Saussure)? Me parece que la respuesta es evidente: para comunicarnos.

“Todos sabemos para qué sirve un lenguaje. Sirve para la comunicación”⁸⁸

⁸⁸ Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970, p. 35

Reflexionemos en torno a la danza contemporánea, específicamente en la improvisación, y su relación con la comunicación. Ya hemos mencionado en el capítulo II que la danza contemporánea, dentro de sus características, busca que el sujeto encuentre su propia manera de moverse. Para ello, dentro de otros recursos, utiliza la técnica de la improvisación (de la cual también ya hemos dicho en qué consiste). En relación a esto cabe preguntarse ¿para qué? ¿Para qué encontrar el movimiento propio? ¿Para qué aprender a improvisar? ¿Para qué encontrar nuevas formas de movimiento? Creo que será fácil coincidir aquí en que justamente se trata de comunicar. El bailarín quiere bailar y ser visto bailando, el coreógrafo quiere hacer obras y mostrarlas. Es aquí donde aparece lo escénico, no lo escénico en cuanto al clásico escenario, sino en cuanto a mostrar el trabajo realizado, a mostrar el arte que se practica, a mostrar ciertas temáticas a partir de la danza, a partir del movimiento del cuerpo. Con esto sólo quiero destacar la función comunicativa que tiene la danza, que tiene el lenguaje y que, por consiguiente, y en relación a todo lo ya dicho, la función comunicativa que tiene el *lenguaje de la improvisación en danza (en este caso) contemporánea*.

“Buscar la manera de decir lo indecible, entender qué es lo que mueve el que-hacer de la danza, tal como ocurre con los procesos reflexivos en el pensamiento. La pregunta específica es cómo el movimiento se transforma en lenguaje. ¿La danza podría comunicar con la lengua del ser humano –que es una lengua nominal-, porque nombra? (2). Habría que reflexionar sobre los signos de la danza, para pensar el movimiento como un lugar, habitar ese lugar, habitar el movimiento como origen del deseo y pensar el cuerpo como lugar de deseo. La idea es hacer reconocible sus propios estatutos, crear la conciencia de lo que la constituye.”⁸⁹

Ahora bien, si ya sabemos que la danza puede leerse como un lenguaje, ya que toma analógicamente los elementos constituyentes de éste y, además, porque tiene una función comunicativa importante ¿quiere decir esto entonces, necesariamente, que una obra de danza, por ejemplo, o que los movimientos que surjan en una improvisación en danza contemporánea, tienen una lectura unívoca? ¿Algo así como una traducción

⁸⁹ Mellado, P. *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, Ed. Lara Hübner González, Santiago, 2008, p. 11

única? Intuitivamente nos inclinamos por responder a esto de un modo negativo, pero analicémoslo con más detalle.

Cuando hablamos de lenguaje y de comunicación (con otras personas), existen, como elementos fundamentales, un emisor y un receptor; el emisor es el que envía un mensaje y el receptor es quien lo recibe. Ahora bien, el receptor para entender ese mensaje debe interpretarlo. Acá nos encontramos entonces con otro elemento importante, a saber, el de la interpretación. Sabido es que una interpretación, es decir, lo que el receptor entiende de un cierto mensaje, nunca es totalmente exacto; puede suceder quizás que existan grados de exactitud, pudiendo algunas interpretaciones estar más cerca o más distantes de “lo que dice” el mensaje.

En el caso de un lenguaje científico, por ejemplo, la interpretación o el significado probablemente estará más cerca de una exactitud, ya que la ciencia trabaja sobre hechos empíricos. Ahora bien, como contraposición, el lenguaje de la danza tiene una interpretación mucho más flexible, ya que el arte en general, y por consiguiente la danza, no está parada precisamente sobre hechos empíricos. Estamos ante otro tipo de lenguaje.

“En general, la creación se relaciona con ciertas imágenes traducidas a un lenguaje particular, sin embargo, en el mundo de la danza ese lenguaje debe descubrirse, formularse y codificarse.”⁹⁰

Así, nos encontramos con que todo lenguaje para poder ser efectivamente lenguaje, debe tener una estructura común, pero que luego, dependiendo del caso, cada lenguaje tendrá también su particularidad. Por ejemplo, la particularidad, a grandes rasgos, de un lenguaje científico puede estar en que trabaja sobre hechos empíricos, esto es, sobre fenómenos, con lo cual su significado es más exacto, aunque nunca llega a ser perfecto, de ahí que esté en permanente revisión; de ahí se desprende, también, la posibilidad de su avance.

⁹⁰ Mellado, P., ob. cit. p. 63

La Real Academia Española para el término interpretación propone, además de otras definiciones, lo siguiente:

“Explicar acciones, dichos o sucesos, que pueden ser entendidos de diferentes modos.”⁹¹

De esta manera, tomando lo anterior y considerando el significado de interpretación podemos plantearnos: ¿Cuál sería la particularidad del lenguaje de la improvisación en danza contemporánea? Podemos afirmar que efectivamente la particularidad de este lenguaje se sostiene sobre las características que tiene la propia interpretación, a saber, que los signos que la constituyen no tienen una única y unívoca lectura.

Detengámonos un momento en el tema de la interpretación. Para esto me apoyo especialmente en el análisis que realiza Foucault en su ensayo “Nietzsche, Freud, Marx”. En él, Foucault se concentra en estos tres autores y en sus técnicas de interpretación, autores que son llamados los “filósofos de la sospecha”. Lo primero que señala son las dos sospechas importantes que han surgido en relación a las técnicas interpretativas. La primera es que el lenguaje no dice exactamente lo que dice, sino que el sentido que es manifiesto primeramente, es un sentido menor, que luego tiene otro sentido que es más fuerte, un sentido oculto. Y la segunda, es que el lenguaje desborda su propia forma verbal, por lo que puede haber otras muchas cosas en el mundo que hablen⁹².

A partir de esto, Foucault explica cómo han variado estas técnicas interpretativas a lo largo del tiempo, mientras que en el siglo XVI, dichas técnicas y teorías del signo reposaban sobre una definición clara de las formas de semejanza, lo cual ha ido evolucionando en siglos siguientes, en el siglo XIX Marx, Nietzsche y Freud vuelven a

⁹¹ Diccionario de la Real Academia Española [en línea] [ref. de 25 de Agosto 2012]. Disponible en web: <<http://lema.rae.es/drae/?val=interpretar>>

⁹² Cfr. cita expuesta en pie de página número 82 en pág. 43

generar un cambio, poniéndonos en presencia “de una nueva posibilidad de interpretación, han fundamentado de nuevo la posibilidad de una hermenéutica”⁹³

Foucault plantea cómo estos tres autores nos han puesto frente a una situación bastante incómoda ya que la interpretación nos concierne a nosotros mismos; somos nosotros mismos los que somos interpelados como intérpretes por la propia interpretación que realizamos, hemos comenzado a interpretarnos mediante las técnicas propuestas por estos autores. Esto nos deja reenviados perpetuamente a un juego de espejos, ya que es mediante esas mismas técnicas también que debemos interrogar a dichos autores.

“... Marx, Nietzsche y Freud no han multiplicado, en manera alguna, los signos en el mundo occidental. No han dado un sentido nuevo a las cosas que no tenían sentido. Ellos han cambiado, en realidad, la naturaleza del signo, y modificado la manera como el signo en general podía ser interpretado.”⁹⁴

Así, Foucault propone cómo a partir de estos tres autores la interpretación ha llegado a ser una tarea infinita. Dice que ya lo era en el siglo XVI, pero ahí los signos tenían una semejanza limitada, por lo que se reenviaban los unos a los otros. En cambio, a partir del siglo XIX, los signos se encadenan en una red inagotable, infinita. Esto no porque los signos estén sobre una semejanza sin límites, sino porque hay una apertura (en la interpretación) irreductible.

De esta manera nace una nueva forma de concebir el signo y a la interpretación, la interpretación precede al signo, siendo el signo acá no un ser “simple y benévolo”, como lo era en el siglo XVI, sino que desde el siglo XIX el signo es ya una interpretación que no se da por tal. “Los signos son interpretaciones que tratan de justificarse, y no a la inversa”⁹⁵

⁹³ Foucault, M., *Nietzsche, Freud y Marx*, Ed. Espíritu Libertario, Santiago, 2011, p. 48

⁹⁴ Foucault, M., ob. cit. p. 49

⁹⁵ Foucault, M., ob. cit. p. 57

Lo que ha cambiado con Nietzsche, Marx y Freud, por tanto, es la naturaleza misma de la interpretación, cambio que Foucault describe así:

“La interpretación se encuentra ante la obligación de interpretarse ella misma al infinito; de proseguirse siempre”⁹⁶

Finalmente, el autor concluye su ensayo señalando dos consecuencias de este carácter que toma la hermenéutica moderna a partir de estos tres autores. Estas son, primero, que la interpretación desde ese momento en adelante es una interpretación por el quién, en el fondo la pregunta ya no es por el significado sino por quién ha planteado la interpretación, “el principio de la interpretación no es otro que el intérprete”⁹⁷. La otra consecuencia es que la interpretación vuelve siempre sobre ella misma ya que debe interpretarse siempre ella misma. Con esto se llega a un tiempo en la interpretación que es circular, a diferencia del tiempo de los signos que era de vencimiento y al tiempo de la dialéctica que era lineal. El tiempo de la interpretación se ve obligado a pasar por donde ya ha pasado.

En consonancia con la tesis expresada en este ensayo, me interesa señalar que el lenguaje de la danza contemporánea no está exento de esta nueva naturaleza en relación a la interpretación, es decir, el lenguaje que ya hemos visto surgir en una improvisación en danza contemporánea, no tiene una lectura unívoca ya que debe ser interpretado antes que nada por el espectador, con lo cual dichas interpretaciones podrán variar y avanzar en una permanente apertura. Foucault señala que la muerte de la interpretación sería justamente pensar que existen signos primaria y originariamente, como señales pertinentes, coherentes y sistemáticas, de ahí que, hacia el final de su ensayo, presente como enemigos a la hermenéutica y la semiología. Pienso que el lenguaje que surge en una improvisación en danza, atendiendo a las características que hemos planteado, está

⁹⁶ Foucault, M., ob. cit. p. 57

⁹⁷ Foucault, M., ob. cit. p. 58

muy en armonía con este planteamiento y que, por ende, lejos de articularse en un sistema de signos con significados precisos, ella está abierta infinitamente a un juego de interpretaciones en las que participa, como una pieza más de una tarea siempre inacabada, cada nuevo intérprete.

CAPITULO IV
HERMENÉUTICA Y DANZA CONTEMPORÁNEA.
Hacia una interpretación de la improvisación en danza contemporánea desde una
teoría de la acción.

IV. 1. – Emergencia y crisis del sujeto moderno.

Continuando en la senda que nos ha abierto Foucault en relación con la relevancia que adquiere la interpretación en el marco de la hermenéutica moderna, y teniendo siempre presente la relación con el lenguaje, quisiera rescatar la pregunta por el *quién* interpreta⁹⁸. Precisamente aquí es preciso destacar el cambio histórico que experimentó el sujeto moderno y la nueva forma en que éste ha sido entendido en las últimas décadas. Dicho en términos muy generales, este cambio de paradigma en la forma de entender al sujeto consiste en que, mientras en la modernidad la atención está puesta por entero en el *sí mismo* y en lo que el sujeto puede llegar a conocer de sí mismo (*conciencia* y *autoconciencia*), en la posmodernidad la atención se centra justamente en el intérprete, lo que viene a producir un quiebre interpretativo, en los términos planteados por Foucault.

Avancemos, entonces, por esta senda. Al hablar de la crisis del sujeto, nos referimos a la crisis que se centra en la disolución de todo aquel esencialismo en el que se comprendía al ser humano, siempre apoyándose en la razón como el gran medio para alcanzar dicha comprensión. En la modernidad se instala una confianza suprema en la razón humana para conocer al sujeto y su entorno y así poder alcanzar una representación verdadera del mundo. Esto se traduce, además, en una confianza en el

⁹⁸ El texto de Foucault al que hago referencia dice: “En fin, último carácter de la hermenéutica: la interpretación se encuentra ante la obligación de interpretarse ella misma al infinito; de proseguirse siempre. De allí se desprenden dos consecuencias importantes. La primera es que la interpretación será siempre de ahora en adelante, la interpretación por el “quién”; no se interpreta lo que hay en el significado, sino que se interpreta a fondo: *quién* ha planteado la interpretación. El principio de la interpretación no es otro que: el intérprete y éste es tal vez el sentido que Nietzsche ha dado a la palabra “psicología””. Foucault, M, ob. cit., pp. 57 y 58

progreso científico y técnico. El sujeto moderno, por tanto, es un sujeto que se siente consciente de sí mismo mediante su razón lógico-matemática con la que conoce el mundo y los mecanismos propios de sí mismo. De este modo, se alcanza también una idea unitaria de la historia humana, historia que, además, es leída bajo la idea dominante del progreso.

Gianni Vattimo nos sugiere que la época de la modernidad, a grandes rasgos, se caracteriza por el hecho de que “ser moderno” se convierte en un valor determinante. La modernidad, al tener una idea unitaria de la historia, regida por el sentido de la idea de progreso, hace siempre que lo más “avanzado” sea lo que posee más valor.

“Con el paso de los siglos se irá haciendo cada vez más claro que el culto de lo nuevo y lo original en el arte se da vinculado a una perspectiva más general, que, como sucede en la edad de la ilustración, considera la historia humana como un progresivo progreso de emancipación, como la realización, cada vez más perfecta, del hombre ideal.”⁹⁹

A partir de esta hipótesis inicial, Vattimo nos propone leer el momento en que la modernidad concluye en consonancia con el momento en que deja de ser posible hablar y entender la historia como algo unitario. El autor abunda en su argumentación aludiendo a Walter Benjamín quien “sostiene que la historia como curso unitario es una representación del pasado construida por los grupos y clases dominantes”¹⁰⁰. De esta manera se transmite de la historia sólo lo que parece relevante para las clases dominantes, pero las clases bajas o los aspectos de la vida que se consideran “bajos” no se transmiten en la historia, no *hacen* historia. Antes de Benjamín, Marx y Nietzsche también habían realizado un análisis similar. De esta manera ya no se puede entender la historia de manera única, sino más bien, lo que existe son diversos puntos de vista de las diversas imágenes que se tiene del pasado. Recordando el análisis de Foucault, podemos decir que lo que se tiene son diversas interpretaciones. Vattimo plantea que es ilusorio

⁹⁹ Vattimo, Gianni, *La Sociedad Transparente*, Ed. Paidós/ I.C.E. – U.A.B., Buenos Aires y México, 1989, p.74

¹⁰⁰ Vattimo, G., ob. cit. p. 75

pensar que vaya a haber un punto de vista supremo que logre unificar todos los aspectos restantes.¹⁰¹

De esta manera, al no tener ya una idea unitaria de la historia, la misma idea de progreso entra en crisis. Será difícil sostener que las “vicisitudes humanas” avancen hacia uno u otro fin, es decir que obedezcan a un plan racional, lógico, de mejoras, de educación y emancipación. De esta forma Vattimo plantea que, además de otros factores (crisis del colonialismo y el imperialismo europeo), los *mass media* (sociedad de las comunicaciones) han jugado un rol fundamental en la disolución de esta idea de historia unitaria. El autor plantea que los *mass media* juegan un rol determinante en una sociedad posmoderna toda vez que estos *medios* caracterizan a una sociedad, no más consciente de sí misma, sino más compleja y caótica y, precisamente en ese caos residen para él las esperanzas de emancipación.

“En la sociedad de los *media*, en lugar de un ideal emancipador modelado sobre la autoconciencia desplegada sin resto, sobre el perfecto conocimiento de quien sabe cómo son-están las cosas, se abre camino un ideal de emancipación a cuya base misma están, más bien, la oscilación, la pluralidad, y, en definitiva, la erosión del propio ‘principio de realidad’”¹⁰².

De esta manera, Vattimo plantea que la importancia de la enseñanza que dejan filósofos como Nietzsche y Heidegger es que otorgan instrumentos para captar el sentido emancipador del fin de la modernidad y su concepto o idea de historia. Ese efecto emancipador no consiste en adquirir una conciencia de uno mismo, de una autenticidad en la que pudiera manifestarse lo que uno es “de verdad”, sino que consiste, más bien, en un *extrañamiento*, en la expresión de Vattimo, que acompaña al efecto de identificación. En el fondo, se trata de que hablamos un dialecto en un mundo de dialectos y, por consiguiente, somos conscientes que nuestro dialecto no es la única lengua existente,

¹⁰¹ Cfr. Vattimo, G., ob. cit. pp. 75 y 76

¹⁰² Vattimo, G., ob. cit. p. 82

sino una más entre otras. Lo mismo se aplica de igual forma a creencias y sistemas de valores.¹⁰³

“Un ejemplo de lo que significa el efecto emancipador de la ‘confusión’ de los dialectos se puede encontrar en la descripción de la experiencia estética que da Wilhelm Dilthey (una descripción que, a mi parecer, resulta decisiva también en Heidegger). Dilthey piensa que el encuentro con la obra de arte (como, por lo demás, el conocimiento mismo de la historia) es una forma de experimentar, en la imaginación, otros modos de vida diversos de aquel en el cual, de hecho, se viene a caer en la cotidianeidad concreta. Cada uno de nosotros, al madurar, restringe sus propios horizontes de vida, se especializa, se ciñe a una esfera determinada de afectos, intereses y conocimientos. La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, y, así haciéndolo, muestra también la contingencia, relatividad, y no definitividad del mundo ‘real’ al que nos hemos circunscrito.”¹⁰⁴

De esta manera, y rescatando el planteamiento de Vattimo, podemos destacar que con la posmodernidad, y con lo que se ha denominado la crisis del sujeto, el individuo comienza a desengañarse de que la razón tenga el poder que antes describimos, poder que apuntaría a encontrar la verdad en cada ser humano, es decir, encontrar una representación posible de lo que somos como sujetos racionales y autoconscientes. Y es en esta senda de reflexiones que nos encontramos con Nietzsche, Freud y Marx, pensadores que fueron acertadamente denominados por Ricoeur como los “filósofos de la sospecha”. Pensadores que rescata Foucault en el texto que revisamos anteriormente, precisamente porque ellos pusieron de manifiesto la crisis del sujeto moderno, toda vez que cubrieron con un manto de sospecha, en los terrenos de la historia (Marx), en el mundo de la moral (Nietzsche) y en el área específica de los móviles de las acciones humanas (Freud), la autosuficiencia y la pureza de la razón como constituidora del mundo que habitamos.

¹⁰³ Cfr. Vattimo, G., ob. cit. pp. 82 a 85

¹⁰⁴ Vattimo, G., ob. cit. pp. 85 y 86. Esta cita adelanta de manera sugerente lo que plantearé hacia el final de mi tesis, ya que muestra cómo el arte, específicamente en este caso la improvisación en danza contemporánea, tiene la función de abrir posibilidades, en este caso de movimiento, para así encontrar el propio lenguaje.

De esta manera asistimos a un cambio fundamental en la forma de entender al sujeto. Ahora, estar en el mundo, ya no consiste en representarnos con certeza una naturaleza humana desde la que se sigue un cierto comportamiento determinado. Estar en el mundo “significa experimentar la libertad como oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento”¹⁰⁵, es decir, la libertad consiste en una apertura irreductible de posibilidades que viajan entre lo que somos y lo que podríamos ser o hacer. En la reflexión que rescatamos de Foucault anteriormente, el autor nos habla de una nueva hermenéutica, la cual estaría fundada en los tres autores antes mencionados, y que nos abre una nueva forma de interpretación. Esta nueva forma no consiste en que podamos determinar, nuevamente mediante la razón como lo era en la modernidad, una nueva representación cierta del mundo y de nosotros mismos, sino que lo que plantea es que lo único que hay son interpretaciones, y de éstas, a su vez, nuevas interpretaciones.

Con esta transformación en los modos de relación con el mundo y los otros, el sujeto experimenta una pérdida del sentido de realidad, y se tiende a buscar una emancipación de la razón, lo cual en ocasiones provoca una pérdida del propio sujeto. Lo que me interesa rescatar para la presente investigación de lo aquí señalado es que esta nueva forma de concebir al sujeto y los cambios que éste experimenta, afectan también a la forma en que se percibe, se siente y se hace arte. Algunos ejemplos de esto es lo que sucede en la música cuando se rompen las clásicas armonías, como así también el surgimiento del free jazz, es decir ya no se practica la música anclada a una estructura, a una razón ordenadora. Lo mismo sucede en la pintura cuando se le da más importancia al color por sobre la forma, las figuras no importan tanto ya como importa la expresión, como por ejemplo en la obra “El Grito” de Edvard Munch. Este cambio histórico de paradigma me interesa sobremanera, ya que claramente repercute en la forma en que se practica la danza, y la improvisación en danza contemporánea se inserta, justamente, en esta nueva forma de concebir al sujeto. Respecto a lo que revisamos en el segundo capítulo, la improvisación en danza contemporánea sería la experiencia estética que nos

¹⁰⁵ Vattimo, G., ob. cit. p. 86

permite descubrir nuevas formas de ser y hacer en este arte, la experiencia que nos abre mundos dancísticos posibles.¹⁰⁶

En otras palabras, lo que quiero decir es que la improvisación en danza contemporánea no queda exenta de esta crisis que experimenta el sujeto; para ser más precisos, creo que es posible afirmar que se comienza a practicar la improvisación en danza en consonancia con esta crisis, con lo cual surgen ideales tales como: liberación del cuerpo en movimiento, dejar las antiguas técnicas para encontrar lo propio, rechazo a la razón ordenadora del movimiento dejándose llevar sólo por el deseo de moverse, y varios ideales más que persiguen un fin similar.¹⁰⁷

“Filósofos nihilistas como Nietzsche y Heidegger (pero también pragmáticos como Dewey o Wittgenstein), al mostrarnos que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo y permanente, sino que tiene que ver más bien con el evento, el consenso, el diálogo y la interpretación, se esfuerzan por hacernos capaces de recibir esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como chance de un nuevo modo de ser (quizás, al fin) humano.”¹⁰⁸

Ahora bien, en relación a esto interesa que nos preguntemos nuevamente: si la improvisación se circunscribe bajo esta idea de entender al sujeto y a la historia ¿cómo puede tener una técnica? ¿Por qué debe *aprenderse* y no es más bien algo que espontáneamente pudiera hacer cualquier ser humano? O bien ¿acaso improvisar en danza consiste entonces en una liberación que nos permitiría prescindir de todos los paradigmas y guías que tenemos?

En lo que viene intentaré mostrar que esta emancipación de la razón y el cambio en la forma de entender al sujeto que aquí hemos descrito en sus aspectos generales, no debe entenderse como algo “light”, es decir, como si emancipado o libre lo pudiéramos leer

¹⁰⁶ Hago referencia a la cita de Vattimo de la pagina 60. Cita número 104.

¹⁰⁷ Hago referencia a lo ampliamente abordado en el capítulo II “Improvisación y danza contemporánea”, específicamente en la parte “Factores históricos de la improvisación en danza contemporánea”

¹⁰⁸ Vattimo, G., *La Sociedad Transparente*, Ed. Paidós/ I.C.E. – U.A.B., Buenos Aires y México, 1989, p.87

como sinónimo de puro caos, pura indeterminación, sin ninguna especie de orden o guía. Se comprende que, quizás, en un comienzo se entendiera así, en eso se asienta, sin duda, parte de lo que significa crisis del sujeto, pero lo cierto es que, luego de la crisis, o puestos en ella misma, seguimos viviendo, afirmando y decidiendo cosas, lo que no significa que se determina la existencia. Cabe tener presente, en relación a esto, que si bien no somos sujetos determinados por una representación certera de una naturaleza humana, sí estamos *condicionados*, no podemos escapar de nuestras circunstancias, y estamos justamente *condicionados* por todo lo que nos rodea¹⁰⁹.

En definitiva, a propósito de esta emancipación que consistiría en concebir al ser humano, no desde una representación verdadera de su naturaleza, de lo que el hombre es y de lo que podemos conocer de él, es decir, una emancipación que consistiría en liberarnos de la idea positiva en que la modernidad entendió al sujeto, avanzamos ahora en nuestra reflexión en dirección hacia la teoría de la acción. Lo que intentamos es sustentar esta emancipación recién descrita sobre soportes más firmes, y no en un puro caos y/o azar.

Sostenemos que ese soporte más firme está dado por nuestras acciones y nuestro discurso. ¿Cómo nos paramos ante el mundo? ¿Cómo somos interpretados? ¿Cómo interpretamos a los otros? El hombre está siempre condicionado por todo lo que lo rodea, lo que en absoluto cierra ni determina posibilidades, sino que, por el contrario, las abre y es ahí donde se juega la libertad, en comprender los soportes sobre los cuales estamos y sobre eso tomamos decisiones sobre qué hacer.

“La Historia nos brindó la oportunidad de conocer al hombre quizá mejor que ninguna otra generación. ¿Quién es, en realidad, el hombre? Es el ser que siempre *decide* lo que es. Es el ser que inventó la cámara de gas, pero también es el ser que entró en ellas con paso firme y musitando una oración”¹¹⁰

¹⁰⁹ Hago referencia al libro “La condición humana” de Hannah Arendt, esto se explicará con más detenimiento en la parte que continúa, la cual explica los elementos fundamentales de la teoría de la acción.

¹¹⁰ Frankl, Victor, *El hombre en busca de sentido*, Ed. Herder, 2004, Barcelona, p. 110.

IV. 2. – Elementos fundamentales de la teoría de la acción desde la hermenéutica.

Habiendo entendido ya la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje que está abierto a infinitas interpretaciones, y en continuidad con la reflexión antes planteada, en relación a la crisis del sujeto y a la forma en que esta afecta a la danza, me propongo abordar algunos de los elementos básicos de la teoría de la acción para, desde ese lugar, acercarnos al tipo de interpretación que podríamos hacer de la improvisación y de los soportes sobre los que ésta se construye.

Para acercarnos a la comprensión de los elementos fundamentales de la teoría de la acción, nos hemos apoyado en Hannah Arendt y su libro “La condición humana”, en el que la autora expone una visión del ser humano pero centrada, precisamente, no en su naturaleza, sino en el de las condiciones que lo constituyen. La autora plantea que la vida del hombre en la tierra se le ha dado bajo tres actividades fundamentales, actividades que conforman lo que ella denomina la *vita activa*. Estas son: *labor*, *trabajo* y *acción*.

La *labor* corresponde a todo lo que se hace y que depende de nuestra estructura biológica, son los procesos biológicos del cuerpo humano. Está ligada a las necesidades vitales de la vida. En relación a esto plantea que la condición humana de la labor es la vida misma. El *trabajo*, por su parte, es todo lo que se hace en cuanto a la producción, es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, a diferencia de la *labor*, ya que no está inmerso en el constante ciclo vital de la especie humana. Arendt plantea que el *trabajo* genera un artificial mundo de cosas, ya que éstas son distintas a

Frankl fue un psiquiatra que estuvo varios años en los campos de concentración nazi. El libro “el hombre en busca de sentido – Un psicólogo en un campo de concentración”, es el relato de lo que tuvo que vivir en esa situación y como logro superarlo.

las circunstancias naturales. La condición humana del *trabajo* dice, es la de la mundanidad¹¹¹. Y además menciona lo siguiente:

“Dentro de sus límites se alberga cada una de las vidas individuales, mientras que este mundo sobrevive y trasciende a todas ellas.”¹¹²

Por último, en relación a la *acción* plantea que es la única actividad que se da entre los hombres sin que medien cosas o materia y, como tal, es la condición de la pluralidad y, además, la condición suficiente y necesaria de toda vida política. La *acción* corresponde a la capacidad que tiene cada individuo de comenzar algo nuevo, corresponde a la iniciativa, es un impulso que surge desde el comienzo, desde la natalidad, ya que el recién llegado posee la capacidad de actuar.

La pluralidad es la condición de la acción humana con la cual nos diferenciamos entre seres humanos, es decir, todos somos humanos y por tanto todos somos distintos. Tiene un doble carácter, el de igualdad y el de distinción. La pluralidad es la condición básica del discurso y la acción, si los hombres no fueran iguales no podrían entenderse, y si los hombres no fueran distintos no necesitarían del discurso y de la acción para entenderse.¹¹³

“Es la condición de la pluralidad humana la que hace necesaria la *acción* pues sólo a través de ella los hombres consiguen presentarse ante los otros mostrándose diferentes en cuanto hombres. Al actuar, el hombre se hace ante los demás, dice lo que es, y precisamente por ser la acción de un hombre, lo constituye como diferente. Por la acción sabemos que nadie es igual a otro.”¹¹⁴

Actuar tiene directa relación con tomar una iniciativa, el ser humano nace y es capaz de actuar, es capaz de producir algo nuevo e inesperado porque es único. El ser humano

¹¹¹ Cfr. Arendt, H., *La condición humana*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 21

¹¹² Arendt, H., ob. cit. p. 21

¹¹³ Cfr. Arendt, H. ob. cit. p. 200

¹¹⁴ Longás, Fernando, *De aquello que el hombre no puede perdonar. Sentido de una conmemoración*, Revista Mensaje, Ed. Especial, Santiago de Chile, Septiembre 2003, p. 47

no puede evitar la acción. Con la palabra y con el acto nos insertamos en el mundo humano, esta inserción no es obligada como lo hace la labor mediante la necesidad, ni nos impulsa la utilidad, como lo hace el trabajo. La acción surge desde el comienzo, desde que nos adentramos en el mundo cuando se nace y al cual respondemos iniciando algo nuevo, distinto en cada ser humano, lo que depende de cada iniciativa.¹¹⁵

El discurso y la acción tienen una cualidad reveladora, la acción se puede asociar al hecho de nacer, al nuevo comienzo, y el discurso corresponde al hecho de la distinción, por tanto es la forma en que se realiza la condición humana de la pluralidad, es decir, “de vivir como ser distinto y único entre iguales.”¹¹⁶ Acción y discurso están íntimamente relacionados en cuanto ambos aportan al descubrimiento de quién es alguien, lo cual está implícito tanto en sus acciones como en sus palabras. Así todo, la relación entre discurso y revelación es mucho más estrecha que entre acción y revelación, así como la relación entre acción y comienzo es a su vez más estrecha que la de discurso y comienzo.

“El discurso y la acción revelan esta única cualidad de ser distinto. Mediante ellos, los hombres se diferencian en vez de ser meramente distintos; son los modos en que los seres humanos se presentan unos a otros, no como objetos físicos, sino *qua* hombres. Esta apariencia, diferenciada de la mera existencia corporal, se basa en la iniciativa, pero en una iniciativa que ningún ser humano puede contener y seguir siendo humano.”¹¹⁷

En la condición actual de existencia, la acción, para que se constituya como tal, debe darse ante la presencia de otros. A diferencia de lo que ocurre con la fabricación, por ejemplo, la acción no puede darse en aislamiento. El discurso y la acción están relacionados con la trama de actos y palabras de otros seres humanos. Mediante la palabra y el acto nos insertamos en el mundo y nos relacionamos con lo que nos rodea. Influidos en el mundo, podemos cambiarlo o modificarlo; tanto es así que podemos

¹¹⁵ Cfr. Arendt, H., *La condición humana*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 201

¹¹⁶ Arendt, H., ob. cit. p. 202

¹¹⁷ Arendt, H., ob. cit. p. 200

afirmar que muchas de las cosas que ocurren en el mundo, ocurren justamente porque estamos provocando que así sea. Hannah Arendt afirma que el hecho de que el hombre sea capaz de actuar, significa que se puede esperar de él lo inesperado.

De la misma forma, mis acciones son interpretadas por otros, ya que nos encontramos constantemente en relación a otros. Mediante el discurso nos presentamos al otro, mediante el lenguaje, que es la forma en la que conseguimos comunicarnos y entender el mundo. Por lo tanto, en gran parte es la acción la que, junto a los otros dos elementos de la *vita activa*, constituye la condición actual de nuestra existencia.

“(…) De esto se sigue el otro rasgo que termina por construir el carácter peculiar de la acción. Ella siempre interviene, afecta, condiciona la acción de los demás hombres. Sea a través de la motivación o la seducción, sea a través del desacuerdo o del repudio, o, sea, del modo más brutal, a través de la fuerza, la indiferencia o la violencia, no hay acción humana que no provoque otras acciones.”¹¹⁸

De esta manera, nos encontramos con la trama social en la que estamos inmersos, trama en la que aprendemos la herramienta fundamental para pensar el mundo, a saber, el lenguaje. Aprendemos a hacer uso del lenguaje mediante el que nos comunicamos, expresamos y entendemos. Ahora bien, de toda esta condición en la que nos encontramos, se desprende con bastante evidencia, atendiendo precisamente a la trama social, la realidad de la política, la que está constituida en dicha trama y, sin duda, por las relaciones de poder. Esto quiere decir que el interpretar, esto es, el tomar posición frente a una acción, dependerá, en gran medida, de una relación de desobediencia u obediencia frente a lo que se nos está manifestando. Estamos inmersos en un mundo en el que nos vemos condicionados por todas estas complejas situaciones desde que nacemos.

¹¹⁸ Longás, Fernando, *De aquello que el hombre no puede perdonar. Sentido de una conmemoración*, Revista Mensaje, Ed. Especial, Santiago de Chile, Septiembre 2003, p. 48

De esta manera, si nos adelantamos brevemente en nuestra reflexión, e interpretando la improvisación en danza como una de las tantas acciones que el ser humano realiza inmerso en esta trama que acabamos de mencionar, esta teoría de la acción nos puede ayudar a entender el contexto y las condiciones bajo las que se encuentra inmersa la improvisación actualmente. Es importante tener presente que dichas condiciones podrían cambiar o darse de otra manera, pero para efectos de la investigación actual, queremos considerar justamente las condiciones actuales en las que nos encontramos.

En síntesis, y rescatando entonces lo que nos interesa del planteamiento de Arendt, entendemos que al hombre, la vida en la tierra le está dada por algunas condiciones básicas que se estructuran a partir de los elementos que conforman lo que ella denomina la *vita activa*, a saber, *labor*, *trabajo* y *acción*. La *labor* que consiste en todas las actividades correspondientes a nuestro aparato biológico el *trabajo* que es la actividad que corresponde a la producción de cosas ajenas al hombre, y, por último, la *acción* que es “la única actividad que se da entre hombres sin la mediación de cosas o materia.”¹¹⁹

A su vez, la *acción* es la condición humana para la pluralidad. Ella consiste en que al ser todos seres humanos, somos todos iguales, pero también todos distintos. Y por último, en relación a lo que nos interesa rescatar, se sigue de esto que para que la acción se constituya como tal en la realidad de la trama social, debe haber otro que la interprete (interpretación que también es una acción), sin olvidar, además, que una acción provoca infinitas acciones en cadena, lo que hace emerger toda la trama social en la que estamos inmersos.

Sin duda que el texto de Hannah Arendt, “La condición humana”, constituye una teoría mucho más compleja sobre la peculiar situación del sujeto una vez asumida la crisis de la representación que hemos mencionado. Aquí sólo he querido rescatar de su filosofía algunos elementos en relación con los objetivos de esta investigación sobre las

¹¹⁹ Arendt, Hannah. *La condición humana*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 21

posibilidades de interpretar y leer los soportes en que se apoya la improvisación en danza contemporánea. Con esto abrimos la última parte de nuestra reflexión.

IV. 3. – Aplicación de los elementos básicos de la teoría de la acción a la interpretación de la improvisación en danza contemporánea.

Triángulo hermenéutico (bailarín – movimientos – espectador)

Continuando con el curso de la presente investigación y teniendo en consideración todo lo planteado en los capítulos anteriores, me gustaría recordar lo que ha motivado esta investigación, a saber, un intento por comprender lo que constituye la improvisación en danza contemporánea. Entonces, si consideramos la improvisación como una acción, lo que nos permitiría asumirla con las características que la acción posee y que acabamos de revisar, podemos hablar de un triángulo hermenéutico, es decir, un triángulo interpretativo, que surge entre el bailarín (que improvisa), los movimientos (improvisados), y el espectador (que observa los movimientos y los interpreta).

Profundicemos un poco más en esto. Ya hemos mencionado que la improvisación en danza se da en cierto contexto histórico y cultural o, más bien, que responde a ciertos cambios que experimenta el sujeto en el transcurso de la historia¹²⁰. En esa crisis que experimenta el sujeto, en que cae en la cuenta de que la razón no es totalmente capaz de construir un sistema de representaciones certeras del mundo y de sí mismo que le entregue un conocimiento basado únicamente en leyes, ya que el hombre no responde a una naturaleza interior desde la que se explique de forma apodíctica sus formas de actuar, nos encontramos con lo que planteamos en relación a la teoría de la acción. ¿Se puede sostener que el ser humano tiene una naturaleza y por eso hace lo que hace? Desde el planteamiento de Arendt evidentemente la respuesta es no. Por eso es que

¹²⁰ Cfr. Capítulo IV de la presente tesis, específicamente la parte IV.1. en la página 58, en la cual se explica con mayor detalle lo que comprende la crisis de sujeto moderno.

afirmar que el ser humano es capaz de actuar en el mundo, significa que podemos esperar de él lo inesperado (lo que explicamos antes como *pluralidad*).

En relación a esto bien cabe entonces preguntarse: ¿qué es lo que hace que una acción sea real? ¿Qué es lo que constituye la realidad de una acción? Desembocamos así nuevamente en el tema de la interpretación. Dicho directamente, una acción se convierte en realidad en el mismo momento que es interpretada por otro, un otro que la observa, un otro que la lee en lo que ella tiene de interpretable.

“Si el sentido de la acción consiste en ser la forma bajo la cual los hombres se presentan ante los demás para enseñar lo que cada uno es de modo diferente, se sigue que la acción sólo tiene existencia en el espacio social y su función debería ser esencialmente política.”¹²¹

Apliquemos lo expuesto a la improvisación en danza contemporánea. Dicha improvisación se practica como una forma de abrir nuevas posibilidades mediante la danza, para encontrar nuevos lenguajes, nuevas formas de mover el cuerpo, y también con una idea de liberación de los movimientos establecidos anteriormente (técnica académica y moderna) y una liberación, a veces, de la razón, o del pensamiento constante¹²², para así dar paso al movimiento por sí mismo y no al movimiento pensado o calculado de antemano.

Así expuesto, al pensar la improvisación en danza contemporánea como una acción que pueden practicar los seres humanos, el primer concepto que me gustaría relacionar con esto es el de la pluralidad. Ya sabemos que la pluralidad es la condición de ser todos seres humanos, por tanto, todos distintos. En relación a esto, me parece que la improvisación en danza aparece precisamente como una herramienta para encontrar esa forma diferente de cada individuo en medio de la danza contemporánea. Se podría leer

¹²¹ Longás, Fernando, *De aquello que el hombre no puede perdonar. Sentido de una conmemoración*, Revista Mensaje, Ed. Especial, Santiago de Chile, Septiembre 2003, p. 47

¹²² Menciono esto por instrucciones que uno recibe en el transcurso de la carrera como “no piense, sólo muévase”, se puede hablar quizás de un pensar con el cuerpo, para que así el cuerpo hable.

como: aprendemos todos lo mismo (técnica en danza contemporánea) y luego aprendemos a improvisar para así encontrar nuestro propio discurso dentro de la práctica de la danza. Mediante ese discurso y la acción (de improvisar) nos diferenciamos de los otros seres humanos que bailan, abriendo posibilidades de movimiento.

Nos encontramos, además, con que para que esa acción de improvisación en danza se constituya como real, debe ser interpretada por otro. Con esto me interesa mencionar que no digo que no se pueda improvisar solo, de hecho pienso que lo hacemos, al ensayar, para experimentar diversas sensaciones, para preparar el cuerpo, para crear obras o diversos motivos que cada uno pueda encontrar. Pero ese practicar en soledad la improvisación no correspondería propiamente al campo de la acción, que es lo que me interesa abordar en esta investigación. El improvisar en soledad correspondería más bien a “trabajar con el cuerpo”, es decir, entraría más bien en lo que Hannah Arendt denomina *trabajo*, como otra parte de la *vita activa*, pero no se constituye específicamente como acción, ya que para eso necesita siempre de la interpretación del otro¹²³. En lo particular me interesa abordar el tema de la acción en relación a la improvisación, ya que, como he planteado anteriormente, el cuestionamiento al que me enfrento es el de si es posible entender la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje. A ello hemos respondido que sí, pero que hay algo importante en ese lenguaje y que es condición del mismo: lo que el otro interpreta.

“Sin embargo, no obstante lo hasta aquí apuntado, existe un vínculo mucho más estrecho entre la acción y la capacidad del hombre de simbolizar. Éste aparece constituido por la realidad misma de la acción en cuanto ella posee, como parte de su estructura, una innegable dimensión simbólica, un ser signo de algo, de ese algo humano que aparece en la acción, y ante lo cual no cabe sino interpretar, es decir, construir relatos acerca de ella.”¹²⁴

¹²³ No me detendré más en lo que puede significar improvisar en soledad por razones de tiempo y porque me desviaría de lo que quiero investigar. Para efectos de esta investigación se aborda la improvisación en danza contemporánea como acción, ya que lo que me interesa es entender como dicha improvisación se constituye como un lenguaje que comunica a través del cuerpo, por lo cual se me hace necesario considerar la interpretación de otro.

¹²⁴ Longás, Fernando , *De aquello que el hombre no puede perdonar. Sentido de una conmemoración*, Revista Mensaje, Ed. Especial, Santiago de Chile, Septiembre 2003, p. 48

De este modo nos encontramos con el discurso y la acción de la improvisación en danza contemporánea; mediante ese discurso y esa acción planteamos una nueva forma de movimiento (en teoría), una nueva forma de hablar con nuestro cuerpo, conocemos nuestro cuerpo desde otro lugar, experimentamos. Pero, para que esa improvisación se constituya como tal en un lenguaje por medio del que nos comunicamos, necesitamos del otro que la interprete, del otro al cual le mostramos lo que hemos hecho, del otro al cual le comunicamos lo que queremos decir, en otras palabras, necesitamos del receptor de nuestro mensaje. Es a partir de esto que planteo la formación de este triángulo hermenéutico que se forma entre el bailarín, los movimientos improvisados que él realiza, y el espectador que interpreta esos movimientos improvisados que ha realizado el bailarín.

“Nos encontramos aquí ante lo que Ricoeur ha denominado la estructura simbólica de la acción. La idea es que la acción de un hombre deviene real, y no simbólica, onírica o meramente fantástica, por la acción de un lector, de un intérprete que, al leer dicha estructura simbólica, pone el elemento que la hace real. Toda acción es siempre signo de algo y en su ser signo le va su realidad, de tal modo que requiere ser leída, interpretada, constituida por una segunda acción, la de aquel que produce el texto que la trae a la consistencia de lo real.”¹²⁵

Me interesa rescatar de esta reflexión la relación que hemos establecido entre la acción y la interpretación que los otros hacen de nuestras acciones, ya que me parece que, a partir de ahí, surge el triángulo hermenéutico antes mencionado entre bailarín – movimientos improvisados – espectador. Es en ese triángulo interpretativo donde toda la teoría en relación al lenguaje expuesta en el capítulo anterior cumple su función comunicativa. Esto nos despeja, desde mi perspectiva, la cuestión respecto a que los movimientos que surgen en una improvisación en danza tengan una lectura unívoca. Esto no sería así, toda vez que lo que se “comprende” o “entiende” de los movimientos

¹²⁵ Longás, Fernando. *Las máscaras de la verdad. En torno a la realidad de la acción*, Revista Teoría del Arte, Facultad de Artes de la U. de Chile, N° 19/20, Santiago, 2011, p. 50

dependerá, dentro de ciertos márgenes¹²⁶, del espectador que interpreta esos movimientos improvisados que realiza el bailarín (triángulo hermenéutico).

En relación a lo aquí expuesto cabe llamar la atención respecto a las circunstancias en que se ha dado, y se da actualmente, el quehacer y el aprendizaje de la danza, lo que no descarta la posibilidad de que a futuro se den otras formas diferentes. Sin embargo, para efectos de esta investigación, quiero referirme a cómo se ha dado actualmente. La forma en la que se ha practicado la danza hasta ahora es en relación a otros. Partamos por mencionar que es un arte escénica, que para aprenderla necesitamos en general de otros, de los profesores que nos enseñan y nos corrigen y, por último, que hacemos danza para mostrarla. No estoy afirmando que no se pueda dar de otra manera, pero, en términos generales, me parece que hacemos obras de danza para mostrarlas, para comunicarnos mediante el lenguaje del movimiento del cuerpo.

Esto nos enseña, a mi parecer, las relaciones de poder que pueden formarse entre personas, en este caso particular, que se dedican a la danza contemporánea. Al estar relacionados con otros, surgen las relaciones políticas, relaciones de poder. Es por esto que nos encontramos con ciertas reglas para improvisar, lo que mencionábamos en el capítulo anterior¹²⁷, presencia que muchas veces puede sonar contradictorio o ilógico. La pregunta que aquí cabe hacerse es: ¿pueden haber directrices para improvisar? ¿Pueden decirnos cómo improvisar si la función de la improvisación sería justamente dar con el propio lenguaje para encontrar algo nuevo? ¿Existen formas establecidas para encontrar ese propio lenguaje, esa liberación del pensamiento y la razón que se está buscando?

La primera respuesta acá, intuitivamente, es la de que parecería muy raro pensar que algo que apunta a encontrar libertad esté reglamentado. En relación a esto podría

¹²⁶ Estos márgenes apuntan a que pienso que, a pesar de la libertad interpretativa que se le otorga al espectador, así todo existe un imaginario colectivo al cual pueden hacer alusión algunos movimientos, con lo que podría ocurrir que ellos evocaran en varios espectadores una interpretación similar.

¹²⁷ Cfr. Capítulo III parte III. 2, al hablar de las reglas del lenguaje en analogía con las reglas al improvisar, página 37.

deducirse que, de ser así, lo que hay es sólo una relación de poder y que, finalmente, la improvisación en danza contemporánea, tal y como se practica en la universidad, no apunta a esa libertad de acción individual del movimiento, sino que busca, más bien, una cierta estética que deciden “los que están arriba”, “los que saben de qué se trata la improvisación”, “los que la han practicado más tiempo que uno”, finalmente “los que la definen y dicen cómo es y qué debe hacerse”.

¿Puede enseñarse entonces la improvisación? Quiero proponer, después del amargo párrafo anterior, una salida de esta oscuridad. Pienso que, efectivamente, puede enseñarse la improvisación en danza y que esto no está necesariamente reñido con las posibilidades que la improvisación ofrece como descubrimiento de un lenguaje propio. Con esto tampoco quiero negar la existencia de esas relaciones de poder a las que recién me refería, pero quizás éstas formen parte del mismo juego. En otras palabras, el hecho de que el poder tiña el aprendizaje mismo de la danza no es un hecho necesariamente malo o pernicioso. Tendemos a asociar el poder siempre a algo perjudicial, y yo deseo plantear que eso no es necesariamente así, tampoco en la danza. Mi planteamiento crítico apunta más bien en dirección a considerar qué se enseña y por qué, y no a sostener que no se debería enseñar¹²⁸. Y con esto no digo que lo que se enseñe actualmente esté mal, pero si me parece que requiere un análisis más acabado en relación con lo que se quiere enseñar y los medios con los cuales se hará, para que estos apunten efectivamente a entregar herramientas para encontrar ese lenguaje de movimiento propio. Para encontrar la apertura de posibilidades en relación al movimiento del cuerpo y a la práctica de la danza.

En relación a lo mismo, me parece que para alcanzar libertad de movimiento, en la que el cuerpo pueda hablar a través de éste y expresarse mediante la práctica de la danza, hay que tener presente las bases sobre las que esta se da. En esas bases nos encontramos

¹²⁸ Explico aquí que lo importante es entender que el poder es constitutivo también de la realidad de la acción, con lo cual es ingenuo plantear la improvisación como la circunstancia en la cual el poder desaparece. Lo que hay que hacer es operar con ese poder y actuar en redes de poder.

con todo lo que aprendemos (sensibilizar el cuerpo, estar alerta al entorno, tener un cuerpo consciente) pero además nos encontramos con el triángulo hermenéutico que se forma, al considerar la improvisación en danza contemporánea como una acción, aspecto que ya hemos mencionado anteriormente. La importancia de este triángulo hermenéutico, además de que nos ayuda a entender la forma en que surge la trama social y, en ella, las necesarias relaciones de poder, está en que en él se encuentra el aporte del sentido (el significante) como parte constitutiva del significado, es decir, la forma, o el modo en que se dice, se expresa en movimientos, interpretado por otro, es constitutivo de lo que finalmente “se dice” o “se expresa”, y en este proceso resulta inevitable la presencia o el teñido producido por las relaciones de poder.

Planteo que al conseguir comprender este proceso, entendemos a la vez de qué forma se puede significar e interpretar el lenguaje de la improvisación en danza contemporánea, al mismo tiempo que logramos no olvidarnos ingenuamente de las relaciones de poder bajo las cuales se da dicha improvisación.

Capítulo V

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

A manera de conclusión quisiera plantear dos reflexiones finales que recogen, a mi entender, aspectos esenciales de la presente investigación. Sin embargo, antes de ello, me parece pertinente hacer algunas observaciones generales y exponer un breve esbozo del camino recorrido.

Primero, deseo hacer presente que mi intención con este trabajo se sitúa a distancia de toda hipótesis determinista en relación con la improvisación en danza contemporánea, los materiales con que se construye, los soportes que la sostienen y su posibilidad de ser interpretada como un lenguaje. No tengo a este respecto verdades absolutas que exponer. Mi intención primordial no ha sido otra que la de analizar los procesos que entran en juego cuando se improvisa en danza contemporánea, indagar sobre qué lugares se instala, y averiguar, hasta dónde esto sea posible, si es que cabe comprender los materiales con que se construye esta importante manifestación de la danza contemporánea. Detrás de esto, si es que se puede hablar así, ha estado una enorme inquietud por abrir una reflexión y un diálogo en relación con la forma en que se enseña y se practica la improvisación en danza contemporánea. Todo esto no ha tenido otro alimento que el valor que yo veo que posee esta práctica para el *arte* de la danza y la fascinación que ella me produce.

Haciendo una recapitulación muy breve de todo lo planteado en la presente investigación, lo primero que me gustaría rescatar es que el improvisar en danza contemporánea implica el moverse sin una preparación previa de los movimientos que se van a realizar. Lo segundo a recordar es que, en la improvisación, hay una intención (entendida como deseo) del sujeto que se mueve y se dispone a improvisar y, lo tercero, que es posible observar que la improvisación en danza contemporánea tiene una relación

con el lenguaje toda vez que los movimientos que surgen en una improvisación se constituyen como tal, es decir, como puestos en una relación entre sentido y producción de significados posibles, en una apertura irreductible de interpretaciones.

De esta manera, habiendo asumido que los movimientos de la improvisación en danza contemporánea pueden ser leídos como un lenguaje, lenguaje que, relacionado con la teoría de la acción y la condición de la pluralidad, nos ayuda precisamente a hablar de nosotros mismos y a diferenciarnos de los demás, lenguaje que, además, para completarse en su función comunicativa debe ser interpretado por otro, con lo cual formamos un triángulo hermenéutico (bailarín - movimientos improvisados -espectador), quiero exponer, a manera de conclusión, las dos reflexiones finales que he anunciado al comienzo del presente capítulo.

Lo primero que quisiera plantear centra la atención en el sujeto que enseña improvisación en danza contemporánea. Pienso que es clave no perder de vista jamás en la enseñanza de esta práctica la esencia y función que ella tiene, a saber, abrir posibilidades de movimientos, para que, en el surgimiento de esos movimientos, cada individuo pueda encontrar su propio discurso, en el que planteará su propia forma de actuar en relación con la danza contemporánea. En este aspecto es fundamental el desarrollo de una reflexión y un cuestionamiento respecto a las formas en que se enseña a improvisar, al papel que puede jugar la técnica en esto, y a la función y a los límites en que ésta ha de desarrollarse.

Lo segundo que quisiera plantear centra la atención en aquellos que deseamos aprender a improvisar y en la forma en que lo hacemos. Me parece fundamental, para alcanzar la buscada libertad de movimiento, la que sin duda será de gran ayuda al momento de plantear nuestra propia forma de movernos, el comprender la condición que la improvisación en danza contemporánea tiene detrás, es decir, los soportes sobre los que ella emerge. Debemos ser sujetos conscientes, pero no conscientes en cuanto a un

cálculo mental constante de dónde o cómo moverme, sino conscientes en cuanto a conocer, y no negar o abandonar en un ingenuo olvido, toda la realidad bajo la cual se practica la improvisación en danza contemporánea actualmente.

“Sin ninguna duda, el hombre es un ser finito y su libertad limitada. No se trata, pues, de librarse de los condicionantes (biológicos, psíquicos, sociológicos), sino de la libertad para adoptar un postura personal frente a esos condicionantes.”¹²⁹

En relación a esto, quiero poner de relieve que, al hablar de relaciones de poder, técnica y enseñanza de la improvisación en danza, no deseo presentarlos como elementos negativos, necesariamente malos o perjudiciales, como ya lo mencione anteriormente. Por el contrario, pienso que toda vez que son inevitables, son también necesarios. Lo que me parece importante dejar en claro es que la forma de practicar un movimiento libre, que abre posibilidades (y poder llegar a vivirlo como tal), es estando consciente de las relaciones de poder, enseñanza y técnica en que nos es posible llegar a improvisar, y bajo esa consciencia, asumiendo esas condiciones, cuestionar, si es necesario, para desde allí plantear algo diferente. Dicho de otra manera, se trata de no caer en la convicción de que esas enseñanzas son fijas ya que, de concebirlo así, entonces las posibilidades de movimiento, en vez de expandirse se cierran, con lo que se pierde el espacio para encontrar o crear el propio lenguaje, el propio discurso en la danza contemporánea. De todas formas, pienso que siempre es legítimo seguir preguntándose si puede existir una técnica para alcanzar el propio movimiento o para encontrar el propio lenguaje dentro de la danza contemporánea.

El tema de la libertad en este caso particular del movimiento, pero también si se lo piensa en la vida en general, es complejo en cuanto tiende a mal interpretarse. Suele pensarse que libertad es sinónimo de que no existan condiciones para nada. Lo que he sostenido aquí es que, concebirla así, sería como imaginarse en un vacío absoluto que no estaría regido por nada, lo que está lejos de toda realidad humana. Planteo que la libertad

¹²⁹ Frankl, Victor. *El hombre en busca de sentido*, Ed. Herder, 2004, Barcelona, p.149

está siempre parada sobre dos pies, uno, el de entender las bases sobre las cuales se está situado y, dos, desde ese lugar saber que uno es capaz de elegir siempre algo diferente. Esto es lo que debería ocurrir en la forma de hacer improvisación en danza contemporánea.

“Sin embargo, la libertad no es la última palabra. La libertad es una parte de la historia y la mitad de la verdad. La libertad es la cara negativa de cualquier fenómeno humano, cuya cara positiva es la responsabilidad. De hecho, la libertad se encuentra en peligro de degenerar en mera arbitrariedad salvo si se ejerce en términos de responsabilidad. Por eso yo planteo que la estatua de la Libertad en la costa este de los Estados Unidos se complementa con la estatua de la Responsabilidad en la costa oeste.”¹³⁰

Pienso que la forma de alcanzar una libertad de movimiento es entendiendo las circunstancias en las que se da la improvisación en danza contemporánea para, desde ese lugar y bajo la consciencia de dónde nos encontramos, hallar esa nueva posibilidad de movimiento, la que será claramente diferente para cada individuo. Y me parece que lo que justamente no se debe hacer es negar esa situación en la que se está, ya que al negar esa realidad, la olvidamos, y al olvidarla ya no se puede hacer nada con ella, quedamos entonces arrojados a ella, presos de ella, pensando que es la única posibilidad, en circunstancias que las posibilidades de actuar y hacer en la improvisación en danza contemporánea y, porque no decirlo, también en la vida, son infinitas. De la misma forma, también cabe decirlo, no sería conveniente, por otro lado, intentar destruir por completo lo que está, también ésta es una forma de negar la historia y las condiciones desde las que hemos aprendido lo que sabemos en relación al tema planteado.

Quisiera insistir en este punto que con mi investigación no pretendo plantear ningún determinismo en relación a la improvisación en danza contemporánea, sino que, más bien, pretendo abrir un cuestionamiento, una conversación, un diálogo que aporte a entenderla mejor, y que permita rescatar todas las posibilidades que ella verdaderamente nos ofrece. No digo que estén perdidas esas posibilidades, a pesar de que en ocasiones

¹³⁰ Frankl, V., ob. cit. p. 151

creo que no se ven, lo que sí me parece peligroso, ya que eso podría hacer que se extraviaran por culpa de cierta ingenuidad; por ello me parece tan necesaria esta reflexión que aquí propongo. Lo importante de la improvisación me parece que es justamente, como ya he planteado, su potencialidad de abrir posibilidades nuevas constantemente, en cada individuo, cada vez que se practica. Y es necesario mencionar que la apertura de posibilidades no es sólo para el que la práctica sino también, al constituirse esta como lenguaje, para el que interpreta, abriendo nuevos lenguajes y formas de comunicarnos, es decir, nuevas formas de entender el mundo al que estamos arrojados. Recordemos que es el lenguaje la forma mediante la cual aprendemos a pensar el mundo y la existencia, es, más aún, nuestra morada.

Esto me parece lo más rescatable, no sólo de la improvisación y la danza, sino del arte en general. Pienso, y esto lo menciono sólo como una idea que se ha posado en mí pues no está en el campo de esta investigación, que justamente la función del arte es esta, mostrar nuevos caminos, abrir posibilidades en un mundo y un sistema que pareciera perseguir cerrarlas permanentemente. Pienso que el arte y la improvisación en danza contemporánea, tiene esa gran función, y el riesgo de que se pierda me parece gigante considerando el mundo en el cual vivimos. Debido a esto, mi intención de sistematizarlo y aclararlo, para que así no se olvide ni quede arrojado al azar o a las meras intuiciones.

Pareciera desviarme del tema al hablar de la función del arte, pero en realidad no me lo parece; lo que aquí se me hace presente es la experiencia que he tenido al desarrollar este trabajo, ya que durante su desarrollo he podido notar lo complejo y difícil que es abordar cualquier tema e investigarlo seriamente. Me he podido percatar en este trayecto que cada tema sobre el que uno reflexiona seriamente, implica más de lo que puede pensarse en ese breve espacio que abarca. Por esto creo que hay que tener prudencia en relación a lo que se plantea y estar abiertos siempre, además, a otras formas de ver las

cosas, ya que ese diálogo que pueda surgir aportará a nuestro propio saber sobre lo que nos interese investigar.

“(…) Aristóteles, al tratar de la política y la prudencia, ya había señalado, a saber, que en las cosas humanas es preciso la prudencia, porque ella constituye un saber sobre un campo de la realidad donde las cosas siempre pueden ser de otra manera.”¹³¹

Es en el curso de esta reflexión que he realizado, que he caído en la observación, que lo que ocurre en la improvisación en danza contemporánea, es decir en un aspecto muy aislado de lo que es la vida en general, ocurre también, como en una analogía, en la totalidad de la existencia y en cada parte de ella. Y por esto me parece relevante el ser conscientes de esta situación en la que nos encontramos (relaciones de poder y de interpretación constantes, formas de actuar que debemos decidir a diario, modos de relacionarnos, la cotidianeidad en los espacios públicos, nuestra existencia en nuestros espacios más privados, es decir todo lo que significa ser en el mundo), ya que el tomar conciencia de esa situación, pienso, es lo único que puede darnos una real libertad.

Por último, expuesta ya esa idea final respecto a cómo puede repercutir el arte y, en este caso específico, la improvisación en danza contemporánea, en la vida, quisiera terminar enunciando dos preguntas para compartirlas. ¿Cumple actualmente la improvisación en danza contemporánea, en la forma en que se está haciendo y practicando, con su objetivo fundamental, a saber, abrir constantemente nuevas posibilidades a cada sujeto que la practica? ¿Existe una forma en la que se pueda enseñar la improvisación en danza contemporánea a cada bailarín de tal forma que encuentre su propio lenguaje, es decir sus propias posibilidades de movimiento?

¹³¹ Longás, Fernando. *Las máscaras de la verdad. En torno a la realidad de la acción*, Revista Teoría del Arte, Facultad de Artes de la U. de Chile, N° 19/20, Santiago, 2011, p. 53

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- Arendt, Hannah. *La condición humana*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2009
- Arendt, Hannah. *La promesa de la política*, Ed. Paidos, Barcelona, 2008
- Arendt, Hannah. *De la historia a la acción*, Ed. Paidos, Barcelona, 1995
- De Sassure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1994
- Etienne, Souriau. *Diccionario Akal de Estética*, Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1988
- Ferrater Mora, Jose. *Diccionario de Filosofía*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1994.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud y Marx*, Ed. Espíritu Libertario, Santiago, 2011
- Frankl, Victor. *El hombre en busca de sentido*, Ed. Herder, 2004, Barcelona
- Frege, Gottlob. *Sobre sentido y referencia*, versión castellana de Luis M. Valdés Villanueva en *La búsqueda del significado: Lecturas de filosofía del lenguaje*, Ed. Tecnos, Madrid, 2005
- Hurtado, Lorena y Alcaíno, Gladys, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Ed. Ocho libros, Santiago, 2010, p. 138
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970
- Mellado, Paulina. *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, Ed. Lara Hübner González, Santiago, 2008
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, Ed. Alianza, Madrid, 1999

- Pérez, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, ed. LOM, Santiago, 2008
- Ricoeur, Paul. *Hermenéutica y Acción*, Ed. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2008.
- Valéry, Paul. *El Alma y la Danza*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1944ç
- Vattimo, Gianni. *La Sociedad Transparente*, Ed. Paidós/ I.C.E. – U.A.B., Buenos Aires y México, 1989
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*, Ed. Crítica, Barcelona, 2004

Tesis:

- Bianchi, Paulina. *Tesis “Improvisación en danza” Aproximaciones a una propuesta teórico-reflexiva, en aporte al proceso de formación integral del estudiante de danza*, Universidad Arcis, año 2010.
- Jiménez. Camila. Tesis para optar al título de pedagogía en danza *Paulina Mellado ¿inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?* Universidad Arcis, Santiago, 2011
- Longueira. Paulina. y Sanhueza, Javiera. Tesis para optar al título de pedagogía en danza *Corporalidad de la danza contemporánea: aproximaciones desde su contexto, práctica y discursos*. Universidad Arcis, Santiago, Santiago 2011

Artículos:

- Banes, Sally. *La danza posmoderna en cuadernos de teatro n°12 Teatro y Artes (compiladora Julia Elena Sagaseto)*, Instituto de Artes del espectáculo, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires
- Longás, Fernando, *De aquello que el hombre no puede perdonar. Sentido de una conmemoración*, Revista Mensaje, Ed. Especial, Santiago de Chile, Septiembre 2003
- Longás, Fernando. *Las máscaras de la verdad. En torno a la realidad de la acción*, Revista Teoría del Arte, Facultad de Artes de la U. de Chile, N° 19/20, Santiago, 2011

- Pérez, Carlos, *Conferencia en el marco del primer festival de composición en tiempo real en octubre del 2011*, Universidad Mayor, Santiago.

LINKOGRAFÍA

- www.rae.es
- Paolillo, Carlos. *Clásicos del siglo XX. Una serie. Posmodernos* [en línea] [ref. de 17 de enero 2012].
Disponible en web:
< http://susy-q.es/web_susy/clasicos20.htm.>
- *Historia de la danza contemporánea*, [en línea] [ref. de 17 de enero 2012].
artículo online en relación al libro *The Handy e-book of Contemporary Dance History* de Maira Naranjo. Disponible en web:
<<http://www.contemporary-dance.org/historia-de-la-danza-contemporanea.html>>
- Capriotti, Fabiana, *Nueva Danza*, [en línea] [ref. de 20 de Enero 1012].
Disponible en web:
< <http://fabianacapriotti.blogspot.com> >
- De Bustos, Eduardo, clases de filosofía del lenguaje de la Universidad Nacional de Educación a distancia. *Unidad 17: Significado, uso y comunicación: Las investigaciones filosóficas de L. Wittgenstein* [en línea] p. 4 [ref. de Agosto 2012]. Disponible en Web:
http://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uned.es%2Fdpto_log%2Febustos%2FPublicaciones%2FFilosofia%2520del%2520lenguaje%2FUNIDAD%252017.doc&ei=aoyFUN_fKcHV0gGZqIGgDA&usg=AFQjCNFQLUL0oGZThF2jJC7zKT0ApBEEBQ