

Arte y danza. Necesidad, estabilidad y trascendencia

Luis Álvarez Falcón

1. Introducción

Cuando en el año 360 antes de nuestra era, en el *Timeo*, uno de los diálogos más influyentes de la filosofía occidental, Platón cuestionaba un problema definitivo y último en la historia de las ideas, la **estabilidad del mundo**, la lírica y la tragedia ya habían exhibido un perverso dominio sobre esta cuestión. Las expresiones artísticas desde la antigüedad habían puesto en cuestión la naturaleza del cuerpo humano, sus evoluciones en el espacio y a través del movimiento. Esta forma de representación orgiástica había tenido su origen en la institución simbólica de lo sagrado. La danza surgía de la propia necesidad de trascendencia en el mundo, cortocircuitando la dialéctica de lo racional y explotando los recursos que constituyen y dan estabilidad a las apariencias fluctuantes. Ésta había sido la urgente denuncia de Platón en el libro VII de la *República*. Desde entonces la historia quedará escindida por un viejo *chōrismós* (χωρισμός), aquél que separa la permanencia de las cosas y el patente cambio del mundo. La danza de la antigüedad había mostrado en el cuerpo este éxtasis y esta separación. Las danzas rituales ejercían una función simbólica en la comunidad, desempeñando un cometido en el proceso de institucionalización. Las danzas festivas de tipo religioso ampliaban la ceremonia de la creencia en una divinidad, del perdón o de la salvación. Las danzas paganas o de carnaval establecían el nexo de unión, propio del *orfismo*, con la naturaleza, con el universo y con la innegable presencia del transcurso de la temporalidad. El nacimiento del coro, la *triunica choreia*, y la expresión última de las Bacantes eran los ejemplos radicales de este éxtasis y de esta *hierofanía* arrebatadora. El idealismo recuperará la efectividad estética como concepción energética de un proceso de intensificación de la experiencia ordinaria,

que Platón interpretaba como *Enthousiasmós*, “endiosamiento”, y que Aristóteles expresará con el concepto de *Kátharsis* o purificación orgiástica.

Contra el sentido común, desde la más cruda reacción, desde su impulso subversivo e insufrible, o desde el juego y la diversión, el arte en general, y la danza como una de sus formas de representación, no han necesitado tematizar su más íntima naturaleza, y el artista, el coreógrafo o el danzante, no han precisado de autoconciencia y de reflexión discursiva para ser efectivos. La danza es un ejemplo más en el espacio general de las artes. En algunas ocasiones, la reflexión del artista se ha perdido en hondas elucubraciones, digresiones, declaraciones o manifiestos programáticos. Esta divagación del autor se ha llevado a cabo, habitualmente, en su condición de primer receptor de la obra, independientemente de la condición efectiva de productor, de artista o de genio. La teoría estética ha demostrado ser la punta de lanza de las relaciones «arte-filosofía». La sociedad y la cultura han acusado este polémico encuentro, y la teoría se ha convertido en un baluarte. El arte, una vez más, ha precisado de una reflexión en todos sus ámbitos de análisis. Los discursos, tanto de carácter técnico como de carácter estético y artístico, muestran una deriva incontrolable hacia la teoría y, sin embargo, la propia teoría puede llegar a fatigar, saturar y disolver la práctica artística. El siglo XX se ha convertido en un marco incomparable para ejemplificar esta resistencia y esta connivencia entre ambas: práctica y teoría.

En el arte de la danza el *factum* y sus propias características le han llevado a ser un terreno privilegiado donde poner en ejercicio el comportamiento entre arte y teoría. Tanto las expresiones artísticas que se han exhibido en la danza, como el propio grado de complejidad de sus discursos, han sido un caso excepcional. No por mostrar más intensidad, sino por revelar otra naturaleza, presente de por sí en el fenómeno estético y en la experiencia del arte. El cuerpo se ha convertido en el *médium* donde explotar esos recursos que, de modo ordinario, sirven para constituir el mundo que nos rodea.

Hablaremos en este caso de la naturaleza de la subjetividad, de sus dinamismos y efectuaciones, y del modo en que “apuntala” la realidad dotándola de una estabilidad que de por sí no gozaría. Una estabilidad en la que las cosas trascienden y el yo se sitúa u orienta, anclándose en las referencias más próximas, “arraigándose” en definitiva. Por consiguiente, trataremos de esta forma de arraigo como del “anclaje” necesario que asegura la estabilidad de nuestro mundo, su permanencia y la praxis correspondiente. Nadie pierde este inevitable anclaje sin una escisión patológica. En este sentido, puramente ontológico y gnoseológico, la pérdida de vínculos supone la inestabilidad del mundo y de su sentido: la pérdida de la subjetividad en un *apeiron* indeterminado, sin forma y sin límite, que constituye el reino de lo posible como base de todo lo existente. Algunos han preferido ilustrar este *progressus* con una metáfora de origen botánico, como un rizoma, bulbo o tubérculo, que progresa plegándose¹. De este modo, el progreso de la subjetividad y de la realidad supone un plegamiento sucesivo, *pli selon pli*, como en el sintagma de Mallarmé; un arte de plegar, desplegar, y replegar, como en el más puro barroco² y como en la propia danza desde la antigüedad. Otros, en una clara tendencia metafísica, han preferido ver este progreso como un despliegue, suponiendo que hay, en un principio, un *ser* que se despliega, una substancia, un ente o un *deus ex machina* (*από μηχανῆς θεός*). Sin embargo, posiblemente, en un regreso a lo máximamente desplegado, sólo nos encontramos con la materia y con los cuerpos desplegados en las condiciones que hacen posible la experiencia.

Tres serán las cuestiones sobre las que pivote esta escueta digresión: **necesidad, estabilidad y trascendencia**. Sin profundizar todavía en ello, reconocemos en estas tres cuestiones una cierta fecundidad teórica, ligada al análisis sobre el ser humano, sobre la realidad y sobre sus modos de representación, sobre las grandes regiones del espíritu: la ciencia, el arte y la filosofía. El objetivo último será

¹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004

² DELEUZE, Gilles. *El Plegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Editorial Paidós, 1989.

demostrar que la necesidad que reconstruye en el ser humano los puentes rotos sobre la realidad, en palabras de David Hume, apuntalando y dando estabilidad y trascendencia al mundo, tiene su fundamento en nuestro modo de tender hacia las cosas. En ese *in-tendere* nuestro cuerpo es célula insituable y origen de estabilidad y trascendencia. El ejercicio recreado de este tender hacia las cosas mismas, hacia los cuerpos y hacia las referencias más próximas emula el acto primitivo en el que damos sentido al mundo para situarnos en él, orientarnos y desplegarlos, buscando su estabilidad y asegurando su trascendencia. Este ejercicio, recreado y festejado, constituye el espíritu propio de la danza. Su *mimesis* emula los dinamismos del cuerpo en la génesis primitiva de la espacialización. Sin embargo, un *apeiron* indeterminado, pero no caótico, es lo que permanece del mundo, como una pura materialidad, rica y descentrada, sobre la que el *yo* se arraiga una y otra vez, centrándola y empobreciéndola. Es en esa materialidad donde este ser humano, encarnado y corporeizado en torno a otros cuerpos constituidos, establece sus referencias y sus vínculos. Gran parte de la filosofía contemporánea ha abordado ese *yo* circundante que la danza representa ingenuamente en el movimiento y en la vivencia del mundo.

La experiencia del arte exhibe impudicamente la necesidad, la estabilidad y la trascendencia del mundo. El juego, en el mismo sentido que lo tematizó la tradición estética del idealismo alemán³, es la expresión última del dominio del arte sobre estas tres cuestiones. El movimiento de la realidad en su constitución por una subjetividad mediada se convierte en un divertimento, una reacción o una subversión de esta misma necesidad. La inevitable tendencia a arraigar en el espacio se expresa en el paso del funambulista, en el *rond de jambe*, o en el giro del Derviche. El salto de longitud, la montaña rusa, la caída libre, el vértigo o la puntería serán expresiones de esta experiencia y, por supuesto, la arquitectura, la música y la danza se convertirán en una máxima expresión.

³ SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe), Barcelona: Anthropos, 1990.

2. La necesidad del cuerpo en el espacio

En la danza hay un agotamiento de los recursos de la representación que fundían el cuerpo en la narración, el movimiento o la técnica. Esta incansable búsqueda de agotamiento parte de los vínculos primitivos que, en condiciones habituales, relacionan el cuerpo y el espacio. Durante siglos la tradición occidental ha concebido esta relación partiendo de un modelo racionalista, de un materialismo corporalista, de un realismo adecuacionista y necesitarista, o de un espiritualismo exacerbado. El pensamiento contemporáneo ha puesto en duda la simplicidad de estas corpovisiones unificadoras que, de un modo reduccionista, han tendido a explicar el fenómeno del cuerpo en el espacio a partir de la geometría, de la física y de la psicología.

El espacio se ha representado como un gran contenedor, una matriz topológica donde se ubica el cuerpo y donde se hace posible el movimiento y sus evoluciones temporales. Sin embargo, en las técnicas de ordenamiento espacial y temporal de las acciones, la geometrización se entiende en términos de clausura del espacio y localización individual de las posiciones, junto con la distribución en serie del ordenamiento del conjunto. El cuerpo se relaciona con el espacio y con el tiempo a partir de la inclusión de la secuenciación de las tareas, según el orden lógico de ejecución y el orden espacial de distribución, siempre en las coordenadas de una totalidad funcional. Sin embargo, la vivencia del cuerpo ha puesto al descubierto los dinamismos y efectuaciones de la subjetividad en ese arraigo intencional que constituye y da estabilidad a la realidad. Hemos tenido otra constancia del cuerpo a través de nuestra experiencia del espacio y, en consecuencia, un giro fenomenológico nos ha abierto el camino a la subjetividad desde las cosas mismas.

La naturaleza de la subjetividad se ha revelado a través de la relación del cuerpo con el mundo de las cosas. La aproximación fenomenológica a esa naturaleza ha comprometido a gran parte del pensamiento contemporáneo. Las consecuencias

de esta aproximación puramente filosófica se han exhibido en todos los aspectos humanos, en el desarrollo técnico y artístico, en los avances médicos, en la geografía, en la industria de la información y la comunicación, en el mundo del ocio, etc. El resultado es una inevitable pero peligrosa transformación de nuestra concepción del ser humano y, en términos categóricos, la amenaza de una nueva aproximación de carácter antropológico⁴. El arte, sin embargo, ha sabido explorar ese itinerario, del espacio al cuerpo, del cuerpo al yo y del yo al ser humano, de una manera frívola y provocadora, contribuyendo al descubrimiento de lo posible y recreándose en lo necesario.

La fenomenología conduce el análisis en busca de las efectuaciones que hacen posible nuestra experiencia del espacio, es decir, de las síntesis asociativas que permiten el fenómeno de la espacialidad. Estas síntesis van configurando los vínculos necesarios que conforman el aparecer de los fenómenos. El cuerpo va a ser un nexo necesario en esta aparición. Durante siglos hemos interpretado nuestra concepción del espacio como la espacialidad objetiva, el espacio de puntos y distancias en el nivel del mundo vivido. Sin embargo, nuestra experiencia del espacio nos ha mostrado la necesidad de una diferenciación de niveles, implicados fenomenológicamente a través del cuerpo. A su vez la actividad sintética del "yo" ha desplegado múltiples niveles de subjetividad, enlazados a los diferentes niveles o estratos en los que la espacialidad va apareciendo. Estos vínculos necesarios, articulados en torno a nuestra vivencia del cuerpo, permiten que el proceso de espacialización termine en nuestra concepción común del espacio. Sin embargo, en este proceso de espacialización hemos accedido a otra espacialidad, a otro nivel de espacialidad distinto del espacio copernicano; una espacialidad sin puntos ni distancias, diferente a las ideas de espacio en las que han confluído la ciencia clásica, la mecánica newtoniana, y la actitud naturalista.

⁴ BLUMENBERG, Hans. *Descripción del ser humano*, Buenos Aires: F.C.E., 2010.

Al igual que ocurriera en la mítica caverna de Platón, los seres humanos, los oscuros prisioneros de este espacio de apariencias en el que el cuerpo se ubica, precisan que permanezcan las condiciones, las leyes que dan coherencia y continuidad a su mundo vivido. El sistema de las sombras y sus apariciones no puede cambiar con los días (**estabilidad**), y ese sistema debe tener el mínimo de objetividad que lo despegue o trascienda de lo simplemente imaginado (**trascendencia**). Esta necesidad se convierte en la seguridad que nos aferra al mundo. El cuerpo en movimiento experimenta la **estabilidad** del mundo vivido objetivo, dada por algún tipo de necesidad. Su **trascendencia** ha de impedir que sus evoluciones en el espacio no sean más que una ficción, una alucinación o un sueño.

Se insinúa pues la tarea de propugnar una estabilidad del mundo con una necesidad no obligatoriamente esencial, sino meramente intencional y fundada en el cuerpo. El principio de experiencia se presenta para la filosofía como una forma fundamental de «arraigo»: toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; todo lo que se nos brinda originariamente (por decirlo así, en su realidad corpórea) en la intuición, hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de los límites en que se da⁵. Recuerden que en el siglo XIX, Franz Brentano, un neokantiano discípulo de Bolzano, definía “intencionalidad”, del latín *in-tendere*, “tender hacia”, como aquello que los escolásticos medievales llamaron la in-existencia intencional (o mental) de un objeto, y que él mismo, con expresiones no del todo carentes de ambigüedad, definía como referencia a un contenido, dirección hacia un objeto (que no significa una realidad), o como objetividad inmanente. Todo fenómeno psíquico contenía en sí algo como objeto, aunque no siempre del mismo modo. En la presentación hay algo que es presentado; en el juicio algo viene aceptado o rechazado; en el amor, amado; en el odio, odiado; en el deseo, deseado. Este *in-*

⁵ HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción al español: José Gaos, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 58.

tendere, o "tender hacia", es, en definitiva, una forma de «arraigo» sobre las cosas, una necesidad no obligatoriamente esencial que trata de dar estabilidad al mundo sin mermar su trascendencia, y que conforma nuestra experiencia del cuerpo vivido. Esta experiencia, recreada en el espacio de las artes, configura el uso deliberado del cuerpo como medio radical y último de hacer, rehacer y destruir los vínculos no esenciales, sino intencionales, que nos aseguran de ordinario la estabilidad del mundo percibido y de la praxis correspondiente. Su representación en la danza y su experiencia en la danza proyectada como expansión imaginada ponen en cuestión la necesidad de nuestros vínculos en el mundo vivido. De ahí que esta experiencia artística constituya en su propia naturaleza una reacción, una subversión y, en definitiva, una revolución permanente.

3. La estabilidad del cuerpo en el espacio

Nuestra condición de espectadores parte siempre de la realidad humana *dada*, de la situación platónica de los hombres prisioneros que buscan su liberación por explicación de su cueva de sombras. Esa explicación tiene como objetivo principal asegurar la estabilidad del mundo percibido y de la praxis correspondiente. Sin embargo, es necesario asegurar que esa realidad vivida no sea una mera apariencia, una ficción, un ensueño o una alucinación. El objetivo de la estabilidad siempre se ha antepuesto al objetivo de la trascendencia, suponiendo que esta última será siempre un resultado de aquella, pero no es necesariamente así. En consecuencia, tanto la explicación antigua, metafísica, como la explicación moderna, el trascendentalismo, se han dirigido a explorar la necesidad que proporciona la estabilidad. Y, en ambos casos, el tipo de necesidad encontrada es el de una férrea necesidad esencialista. La ciencia clásica y la actitud naturalista han introducido una noción práctica de espacio, que implica nociones claras y necesarias: puntos, instantes, distancias, simultaneidad. La aceptación implícita del naturalismo nos ha llevado a una noción confusa del espacio y del cuerpo, a una

noción fenomenológicamente ingenua que asegura la estabilidad del mundo a costa de su propia trascendencia.

Tanto el arte, en este caso la danza, como la filosofía y la ciencia han descubierto una ecuación fundamental: al aumentar la estabilidad del mundo a través de una necesidad esencial, ponemos en peligro su trascendencia, y al asegurar la trascendencia del mundo que nos rodea corremos el peligro de perder su estabilidad. Es la experiencia de los prisioneros de la caverna que prefieren vivir en un mundo de apariencias, seguro, firme, permanente y estable, aunque pueda constituir una ficción, y la experiencia del prisionero liberado, desatado de sus ligaduras y obligado a levantarse súbitamente (*eksaíphnês*) y a andar. La estabilidad de este último es sacrificada en pos de su propia trascendencia y del descubrimiento de la espacialidad del mundo, encarnada en su propio cuerpo y en el afuera de los otros cuerpos. Hemos olvidado que consideramos el espacio exterior desde el interior del *Leib*, del cuerpo vivido, del cuerpo interno. La vivencia del cuerpo no deja otra solución que rebajar la potencia de la estabilidad (metafísica, esencialista, eidética), de tal modo que se asegure la trascendencia del mundo vivido sin merma de su estabilidad. Éste es el principal éxito de la danza como arte y en él confluye el proyecto del programa de una filosofía futura.

La danza rebaja la potencia de la estabilidad del mundo mostrando su trascendencia. Su necesidad, no esencial sino intencional, propia del arte en general, su *in-tendere* hacia las cosas mismas y hacia los otros cuerpos, su descubrimiento de otros niveles de espacialidad, nos descubren una estabilidad diferente que, lejos de sacrificar su trascendencia, exhibe la riqueza del mundo apareciendo y el origen del sentido en esta aparición. Esta excepcional trascendencia hace de la danza una instancia crítica que exhibe las condiciones de posibilidad del cuerpo en el espacio. De ahí que la danza contemporánea se haya convertido en un dispositivo de reacción, capaz de abanderar las vanguardias de las continuas revoluciones en nuestra concepción de la realidad y del ser humano.

El pensamiento del siglo XX demostró la necesidad de una fuerza operatoria concreta en forma de *sujeto kinestésico*, de una conciencia corpórea, un cuerpo vivo, un *Leibkörper*. Quizá la experiencia radical de la administración política de los cuerpos, encarnada en los actos de barbarie ultrajantes para la conciencia de la humanidad que considera la declaración universal de los derechos humanos, ha marcado esta nueva aproximación al cuerpo. No podemos entender la subjetividad sin su anclaje al *Leib*, sin su naturaleza de intencionalidad operante. Tampoco podemos entender una intencionalidad sin kinestesis, en la que no asumamos el tiempo. Las operaciones de los sujetos corpóreos consiguen asociar sensaciones *hyléticas*, materiales, y sensaciones *kinestésicas*. De este modo, las oleadas de campos sensibles se distribuyen en movimientos kinestésicos corpóreos, agrupados en sistemas kinestésicos subjetivos, asociados, en dependencia recíproca, con síntesis estéticas⁶.

Los movimientos kinestésicos subjetivos se ajustan a los movimientos corpóreos y para cambiar las sensaciones se cambian los movimientos kinestésicos. Éste es el gran descubrimiento fenomenológico y el gran recurso de la danza. Las sensaciones kinestésicas son constitutivas del cuerpo (*Leib*) y están localizadas en él, pero son irreductibles a la fisiología. En el cuerpo interno, el *Leib*, confluyen los datos últimos de las sensaciones por las que se manifiestan las cosas y las sensaciones por las que se constituye el propio sujeto corpóreo, la conciencia incorporada. Esta confluencia hace que podamos hablar de un espacio métrico, con puntos y distancias, conjugado con el tiempo continuo de presentes, y una espacialidad de *orientación* que media entre la espacialización y el espacio métrico de distancias de las operaciones.

Este dominio de *lo kinestésico* sobre *lo hylético*, material, es lo que Edmund Husserl denominó la “libertad kinestésica del yo puedo”, y esta especial “libertad” es la que me permite acceder a esa espacialización originaria, donde el hacerse de

⁶ SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid-Oviedo: Brumaria-Eikasia, 2014.

los singulares corpóreos y el hacerse de los sentidos transposibles que se integran, se corresponden con el hacerse de la espacialidad y la temporalidad. Todo este aparente y complejo entramado me permite “hacer” el espacio en torno a mi cuerpo y recrear, una y otra vez, esta espacialización para tener experiencia de mi propia corporeidad y de sus vínculos sobre la realidad. Todo cuerpo objetivo es percibido gracias al cuerpo vivido y el cuerpo puede sentirse sintiendo. La tradición fenomenológica, desde Husserl a Merleau-Ponty⁷, insiste en la constitución intencional del cuerpo en una compleja relación reflexiva mantenida consigo mismo. Esta reflexividad natural e intencional del cuerpo no es una proyección de un espíritu activo sobre una materia pasiva; es el cuerpo vivido el que nos orienta hacia el mundo mientras recibe información de él. De ahí que concluyamos que el cuerpo es un horizonte de la experiencia vivida y una intencionalidad motriz. Su “tender hacia” es el vínculo no esencial, la necesidad puramente intencional, que da estabilidad al mundo manteniendo su trascendencia. Esta conclusión da sentido a una fenomenología de la danza que hoy se aproxima, más que nunca, al fenómeno artístico como un horizonte de posibilidades extremas.

4. La trascendencia del cuerpo en el espacio de la danza

En conclusión, la aproximación fenomenológica a la experiencia del arte nos permite tematizar el fenómeno de la danza y de sus representaciones. Contra las concepciones clásicas, naturalistas, positivistas y cientifistas del cuerpo en el espacio, el arte hace posible el descubrimiento de una necesidad no esencial que da estabilidad al mundo sin merma de su trascendencia. Esta necesidad puramente intencional tiene su vínculo más próximo en el cuerpo, como tendencia, propensión, directriz, disposición, apego, afecto, interés, querencia, deseo, inclinación, sentido o arraigo sobre las cosas. Nuestra experiencia ordinaria nos muestra este *in-tendere* en todas nuestras relaciones con la realidad, incluyendo el

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de perception*. Paris: Gallimard, 1945.

movimiento, el gesto, la atención o el paso. La danza recrea esta necesidad intencional, llevando hasta el límite la evolución del cuerpo en la génesis del espacio y del sentido mismo.

Cuando Pina Bausch recomendaba a sus alumnos que “buscaran”, sin ni siquiera indicar jamás si las direcciones que estaban tomando eran o no las correctas, se trataba de explorar, en el baile, el cuerpo en el espacio de orientación. Esta “búsqueda” es la incesante y nunca determinada intencionalidad del cuerpo en el espacio de la danza. En una clara alusión a la alegoría que hemos utilizado en esta exposición, la pantalla se ha convertido en una analogía de esta nueva trascendencia que es representada en el arte. Cuando Douglas Rosenberg, el realizador y teórico estadounidense, habla de *Danza para la Pantalla*⁸, asume este extraño entrecruzamiento, retrocruzamiento o introgresión que caracteriza al *empiètement*, en términos merleau-pontianos, del cuerpo sobre el mundo y sobre los otros cuerpos. Este *empiéter* se exhibe en las múltiples y caprichosas formas de nuestro “tender hacia” el espacio, generando una hibridación presente en nuestro mundo actual. En el caso de Rosenberg, tal forma híbrida ha sido la encarnación en el film de la representación artística de este recruzamiento.

Durante años la tecnología se ha convertido en el dispositivo en el que amplificar la especial trascendencia explotada por el arte. Por ello, las constantes referencias a esta hibridación son ya habituales en el mundo de la técnica, abarcando todos los ámbitos y convirtiéndose en la relación cotidiana del cuerpo con los artefactos. En otras ocasiones hemos citado a Isadora Duncan, Loie Fuller y Ruth Saint Denis, porque en ellas se exhibe con radical patencia esta escandalosa hibridación, tal como ocurriera en las insufribles vanguardias de los inicios de siglo. Tendremos, por un lado, la libertad y la fuerza escénica del cuerpo, desde su presencia como intencionalidad motriz que genera espacio; por otro lado, la presencia y la ausencia del cuerpo en escena, que no deja ser visto sino a través de la luz, que es pantalla

⁸ ROSENBERG, Douglas. “Dancing for the Camera,” *Dance on Camera Journal*, Dance Films Association, New York, Vol. 1 #1, January-February, 1998. (<http://www.dvpg.net/>)

en movimiento, que es desmaterialización, desrealización, movimiento por sí mismo. No es de extrañar, pues, que Paul Valery caracterizara esta escandalosa reinención del cuerpo en el espacio como una forma del tiempo que ignora lo que la rodea, que ignora la tierra y la gravedad⁹. El cuerpo de la danza es un cuerpo que se separa de los equilibrios ordenados y, sin embargo, su inestabilidad es regulada, hay una cadencia que ordena el movimiento. La bailarina, o el bailarín, crea un mundo que tiene un tiempo y espacio propios, ajenos a la práctica cotidiana.

La excepcional trascendencia del mundo, representada en ese “recinto de resonancias” que es el arte de la danza, hace factible reconocer que es posible una necesidad en la contingencia de las cosas¹⁰. Esta necesidad, que se exhibe en el arte, nos ha enseñado a romper la estabilidad esencial de lo real para encontrar una nueva estabilidad en las expresiones más radicales del ser humano. Por ello, la trascendencia que redescubrimos en la danza es una promesa de libertad y de emancipación. Lejos de intentar infructuosamente un anclaje que dé permanencia y estabilidad a nuestro mundo, el descubrimiento del cuerpo como posibilidad nos ha permitido instalarnos en la realidad sin miedo, sin la invención de ninguna seguridad, sin redes ni tramoyas.

⁹ VALÉRY, Paul. «Philosophie de la danse» (1938), en *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», Paris: Nrf, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403. Conferencia en la Université des Annales, 5 de marzo de 1936.

¹⁰ MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris: Seuil, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

BLUMENBERG, Hans. *Descripción del ser humano*, Buenos Aires: F.C.E., 2010.

DELEUZE, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Editorial Paidós, 1989.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004.

HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción al español: José Gaos, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 58.

MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris: Seuil, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de perception*. Paris: Gallimard, 1945.

ROSENBERG, Douglas. "Dancing for the Camera," *Dance on Camera Journal*, Dance Films Association, New York, Vol. 1 #1, January-February, 1998. (<http://www.dvpg.net/>)

SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid-Oviedo: Brumaria-Eikasia, 2014.

SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe), Barcelona: Anthropos, 1990.

VALÉRY, Paul. «Philosophie de la danse» (1938), en *Œuvres I, Variété*, «Théorie poétique et esthétique», Paris: Nrf, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403. Conferencia en la Université des Annales, 5 de marzo de 1936.