



Puentes

Catalina  
I. Longás  
Thompson

# Nombrar lo real: mundo actual y danza contemporánea<sup>1</sup>

Por Catalina I. Longás Thompson

## I. Nuestro mundo, el arte y la danza

Ante la pregunta por el lugar del arte y la danza contemporánea en un mundo como el actual, un mundo que ha devenido técnico, globalizado y neoliberal, un mundo que se nos presenta cada vez más desmesurado y ajeno, escapando a nuestros horizontes de comprensión y de sentido, ¿de qué recursos dispone la danza contemporánea para abrir otro orden? ¿Puede orientarnos la distinción entre *decir la verdad* y *nombrar lo real* para aproximarse a pensar este problema?<sup>2</sup>

En el siguiente ensayo haré una revisión de cómo el cinismo contemporáneo puede ser entendido como producto del devenir imperante de la técnica moderna (Heidegger) y de la *positividad* (Byung-Chul Han), para desde ahí poder acercarme a la distinción entre *decir la verdad* y *nombrar lo real* en el arte y así, finalmente, poder reflexionar en torno a una danza contemporánea que sea consciente de algunos de sus recursos fundamentales (cuerpo y espectador) para orientarse hacia la emergencia de un orden de sentido diferente, en el cual se recuerde al ser humano su esencial pertenencia al desocultar (frente a quedar relegado a los establecimientos y naturalizaciones que instala el sistema imperante actual).

## II. Mundo actual: técnica moderna, positividad y cinismo contemporáneo

Para Heidegger es el hombre el que desoculta el ser y este a su vez es reclamado así por un desocultar. En tanto es reclamado, el hombre corresponde a la llamada del desocultar. “Cuando el hombre, a su manera, dentro del desvelamiento, desoculta lo *presente*, entonces él no hace sino corresponder a la llamada del desvelamiento, aun cuando la contradiga” (2007, p. 133).

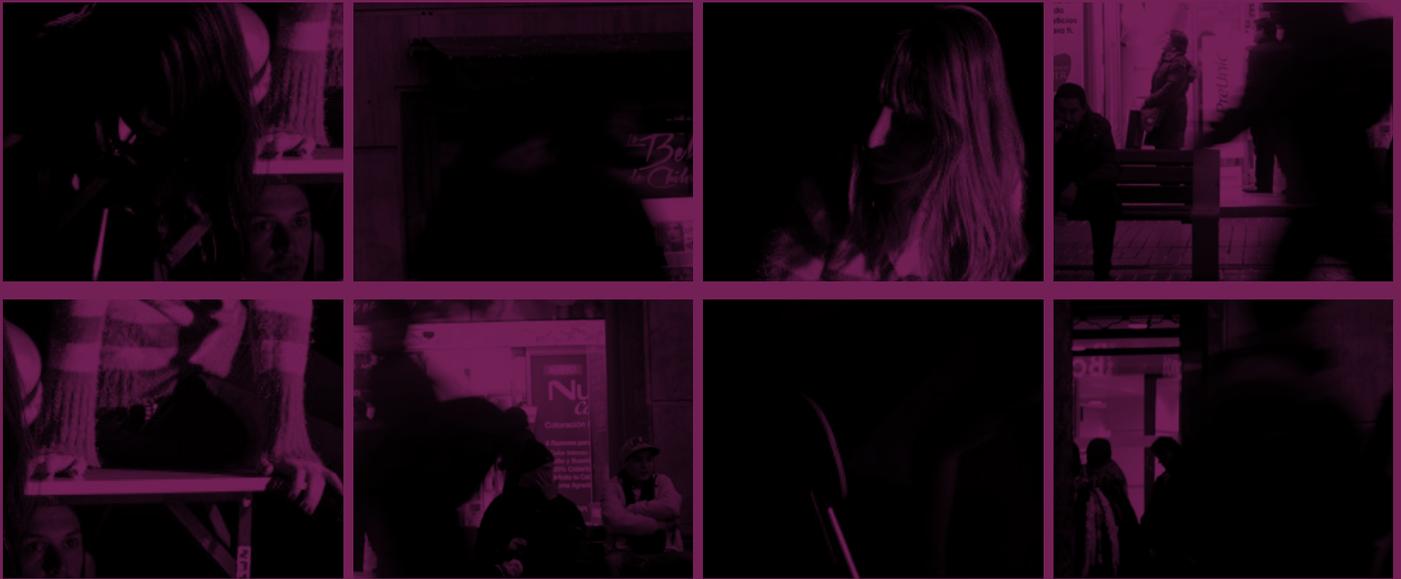
El desocultar dominante de nuestra época está dado por el despliegue planetario de la técnica moderna: “El desocultar que domina a la técnica moderna tiene el carácter de poner en el sentido de la pro-vocación. Ésta acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas en la naturaleza” (p. 130). De este modo, todos los elementos de la naturaleza, y también el hombre mismo, son vistos en la medida en que puedan utilizarse sin límites para una eficacia que se transforma en “supremo criterio de verdad; algo o alguien es o vale en la medida que rinda dentro del dispositivo técnico de explotación correspondiente” (Acevedo, 2016, p. 112). La técnica moderna es un modo de desocultar, pero es un desocultar que provoca al hombre en una dirección que se establece como constante, haciendo que el hombre se olvide que es él el que desoculta. Lo constante, tal como señala Acevedo, es “algo siempre disponible para su utilización a ultranza” (p. 121).

Gran parte de las características que se han vuelto dominantes del mundo actual, tales como la globalización, el neoliberalismo, la sobreproducción y el consumo, la aceleración en constante aumento, la informatización de la realidad, pueden considerarse producto del devenir imperante de la técnica moderna. Esto me parece de suma importancia en tanto se *naturalizan* todas estas características, estableciéndose como *constantes* y asumimos, casi de forma obvia, que es así como se debe vivir, que esa es la única alternativa.

Tomaré el despliegue planetario de la técnica moderna como característica fundamental del mundo actual en el que vivimos. Esto implica un impacto en prácticamente todas las áreas de nuestra vida, pero deseo detenerme en un ámbito fundamental, a saber, la informatización en las redes sociales, internet y medios masivos de comunicación, en tanto estos juegan un rol relevante en el modo en que vivenciamos nuestra *cotidianidad*. En esta época técnica nos vemos rodeados de medios de

1. Trabajo realizado en el marco de los estudios de magíster de Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile, para el ramo “Para una teoría del cinismo contemporáneo: Decir la verdad v/s Nombrar lo Real” (Seminario Historia del Arte), a cargo del profesor Sergio Rojas.

2. Cabe señalar que la expresión y distinción entre “decir la verdad” y “nombrar lo real” está tomada del seminario en cuestión. Expresiones desarrolladas por el profesor Sergio Rojas en el transcurso del seminario que acá son rescatadas.



comunicación, acontecimiento en el que ya reparaba Heidegger aludiendo a la radio y a la televisión, hoy con el internet y las redes sociales este fenómeno no ha hecho más que acentuarse. Esto se manifiesta en una realidad que deviene información; vivimos en un mundo del cual solo obtenemos datos de una forma desmesurada y ajena, lo que lo hace escapar a nuestra capacidad de comprensión como totalidad.

El concepto de *positividad* abordado por Byung-Chul Han nos ayuda acá a ilustrar el punto. La positividad es toda práctica que expulsa lo negativo, entendiendo lo negativo como todo aquello misterioso, oculto y lejano. En la sociedad de la *positividad* -o de la transparencia como también la llama el autor- “lo que queda totalmente eliminado es la *alteridad* o la negatividad de lo *distinto* y de lo *extraño*” (Han, 2015, p. 16). En *La expulsión de lo distinto* (2017), Han desarrolla la idea de cómo los sujetos actuales van perdiendo cada vez más la conexión con lo distinto y con el conflicto, situación necesaria para la formación de un yo estable: “Los conflictos no son destructivos. Muestran un aspecto constructivo. Las relaciones e identidades estables solo surgen de los conflictos. La persona crece y madura trabajando en los conflictos” (p. 45). Para el autor, en nuestra época gobernada por la profusión de la técnica, hay un exceso de positividad, la que consiste en una sobreabundancia de lo idéntico, no hay lugar para lo otro, no hay *alteridad*. “El desmoronamiento de la negatividad hace que surja un exceso de positividad, de promiscuidad generalizada, de consumo, de comunicación, de información y producción” (Han, 2016, p. 137). De este modo, el autor contrapone el saber a la información: “La información simplemente está disponible. El saber en un sentido enfático, por el contrario, es un proceso lento y largo. Muestra una temporalidad totalmente distinta”. Volvemos así a la idea general de que este mundo que deviene información y datos se nos vuelve ajeno, nos vemos subsumidos en una realidad que “funciona” pero que excede nuestra capacidad de pensarla en el sentido de comprenderla. En la entrevista de *Der Spiegel*, Heidegger declara: “Todo funciona. Esto es precisamente lo inhóspito, que todo funciona y que el funcionamiento lleva siempre a más funcionamiento y que la técnica arranca al hombre de la tierra cada vez más y lo desarraiga”.

En este mismo sentido, Heidegger, en su texto *A qué se llama pensar?* (1952), plantea justamente que “lo más meditable se muestra en que nosotros no pensamos aún. Siempre aún no, aunque la situación del mundo se haga cada vez más meditable” (p. 267). ¿Qué significa que no podamos pensar nuestro tiempo? ¿Cómo puede ser esto posible si a la vez dice que el hombre es el “ser pensante, esto es, meditante”? En su texto *Serenidad* (1955), plantea que hay una “*huida ante el pensar*” (p. 2), pero realiza la diferencia entre un pensar de orden meditativo y otro pensar de orden calculador. El pensamiento propio de la técnica moderna es el pensamiento calculador; un pensar que planifica y ordena, contando siempre con circunstancias ya dadas. En cambio, el pensar meditativo es un pensar que piensa en “pos del sentido que impera todo cuanto es” (p. 2). Sin embargo, Heidegger es enfático en decir que ese pensar meditativo requiere un esfuerzo, no se asume como algo espontáneo sino que exige un entrenamiento y un esfuerzo superior. ¿Estamos dispuestos los seres humanos actuales a realizar ese esfuerzo? ¿Qué modo de pensamiento es el que impera en nuestra época actual? En una realidad que se nos manifiesta mayoritariamente como información, en que lo que más obtenemos del mundo mediante los medios de comunicación son noticias fragmentadas y datos imposibles de incorporar en un orden con sentido para nuestra existencia; bien podemos reparar en cómo el pensar se va transformando cada vez más en un pensar propio de la técnica moderna, es decir, en un pensar calculador, relegando al olvido un pensar de orden meditativo.

El gran peligro de la técnica moderna, señala Heidegger, es que el ser humano olvide su participación en el desocultar, “participación que necesita el advenimiento del desocultamiento (...) éste permite al hombre intuir la más elevada dignidad de su esencia e ingresar a ella. Dignidad que consiste en custodiar el desvelamiento” (2007, p. 150). Podemos desprender de esto que el gran riesgo es que el pensar calculador se vuelva el único modo de pensar “válido y practicado”. Pensaríamos entonces que lo que debe promoverse, en cierto sentido, es un pensar crítico sobre esto que acontece. ¿Cómo pensamos críticamente este desocultar técnico?

La operación crítica se ha caracterizado por la desnaturalización de las condiciones de posibilidad, percepción y comprensión de la existencia. Consiste justamente en un examen que desnaturalice esas condiciones de comprensión y aceptación del mundo en el que vivimos. La experiencia que tenemos a diario se da necesariamente en ciertas condiciones de posibilidad. En la medida que esas condiciones se naturalizan y están operando (funcionando), no las hacemos conscientes y en cierta medida, desaparecen al naturalizarse haciéndose tanto más eficaces justamente cuando no reparamos en ellas. La crítica se vuelve relevante en tanto colabora a que tomemos conciencia de estas condiciones, comprender que no son producto de un devenir *natural*, sino que justamente han sido *históricamente* motivadas y por ende no tienen por qué seguir siendo las mismas en un futuro.

A partir de esto se podría pensar que la operación crítica ayudaría a una recuperación del pensar meditativo en tanto desnaturalizaría las condiciones que ha ido instalando el despliegue planetario de la técnica moderna. El problema radica justamente aquí, pues en este mundo actual lo que ha ido sucediendo es que incluso la misma operación crítica se ha transformado en una forma de pensar no meditativo, sino calculador. Dentro de este panorama nos vemos enfrentados a una operación crítica que se nos vuelve problemática en tanto se vuelve *cínica*. El cinismo contemporáneo consiste en la naturalización de la crítica. Lo que sucedería aquí es que se produce una naturalización de la desnaturalización propia de la crítica, en otras palabras, estamos ante una crisis del pensamiento crítico.

Si bien podemos pensar que el cínico tiene una estrecha relación con la verdad en cuanto, en su decir, pone de manifiesto ciertas condiciones de posibilidad de la existencia que han sido naturalizadas, sin embargo, él despierta una sospecha toda vez que dice una verdad que no puede ser expresada en una operación tan simple. El problema del cinismo radica en que recurre al *lenguaje* como si este estuviese disponible para *decir* "lo tremendo". Lo tremendo tiene relación aquí con todo lo antes descrito: nos vemos enfrentados a magnitudes inéditas que desbordan lo humano. Ante el despliegue planetario de la técnica moderna el paradigma humanista se estremece, la realidad deviene información y entonces ya no sabemos qué pensar. El cínico utiliza el lenguaje para *decir la verdad* como si al lenguaje no le hubiese pasado también la técnica moderna por encima, como si el lenguaje estuviese disponible para decir una verdad que, en realidad, al exceder todo los patrones y paradigmas de comprensión, no puede ser dicha sin más. Se necesita una operación mucho más compleja que simplemente "*decir la verdad*" y esta tendría relación con "*nombrar lo real*". Es importante mencionar que el lenguaje está aquí en-

tendido como *información*. Acevedo, en su libro *Heidegger y la época técnica* (2016), explica cómo la palabra "information" refiere sobre todo a la notificación que informa al hombre de la actualidad, ojalá de la forma más rápida, clara, completa y productiva posible. De este modo, se impone el lenguaje como información que suministra, ante todo, la razón para construir máquinas de pensar y edificar grandes centros de cálculos". Pero además, cuando la información "in-forma, es decir, comunica noticias, está, al mismo tiempo, formando, es decir, dispone y dirige" (p. 175).

Ahora bien, si pensamos en el cinismo contemporáneo no como una cualidad de tal o cual sujeto sino, más bien, como manifestación de una época, y si además el cinismo contemporáneo implica la naturalización de la desnaturalización propia de la crítica, bien podemos pensar que es producto del despliegue planetario de la técnica moderna y la positividad que no deja espacio para lo distinto, ni siquiera para el conflicto que posibilita la crítica. La técnica moderna se oculta en tanto modo de desocultar, provocando que el ser humano olvide su pertenencia al desocultar. La positividad expulsa todo lo distinto, todo lo pule y lo satina, como dice Han, cerrando el conflicto y el misterio. Sobre el pensamiento crítico sucedería la misma operación, se enfrenta la crítica al sistema dominante o a lo naturalizado de un modo que en realidad no es tal (intentando señalar una aparente oposición, negatividad), pues no piensa en modificar las condiciones de la existencia o no abre en realidad otro modo de desocultar, sino que más bien reafirma la realidad ya existente en tanto inhibe cualquier acción transformadora, asumiendo que, si no se puede cambiar la totalidad de lo que acontece, entonces no se puede cambiar nada, conduciéndonos así a un escepticismo. ¿Cómo es que ha llegado a naturalizarse la operación que desnaturalizaba por excelencia? ¿Cómo es que el pensamiento devino no pensar? ¿Cómo es que la crítica devino no crítica? ¿Se ha vuelto tan cínica la crítica que ya no somos capaces de concebir ninguna "acción transformadora" de nuestra realidad dando por sentadas y obvias todas las actuales condiciones en las que vivimos?<sup>3</sup>

Podemos pensar que la crítica deviene cínica porque pensar críticamente implicaba representar, conocer y luego transformar el mundo, es decir, se desarrollaba conforme a la matriz sujeto/objeto. Actualmente esa forma de pensamiento se enfrenta a su agotamiento y ese pensamiento entonces ha dado lugar a una realidad que se ve sin alternativa. El cinismo contemporáneo se ve arrojado a una suerte de doble régimen del pensamiento, abriendo o mostrando una *brecha*. Por una parte, se plantea desde un pensamiento ético remitido a una impronta humanista y, por otra, a un pensamiento remitido al contexto inmediato, el cual tendrá relación con los propios

3. Si bien la palabra acción puede presentar un problema en el planteamiento de Heidegger, en tanto lo que él sostiene es que lo que hay que hacer no es actuar sino pensar meditativamente, declarando incluso en su entrevista a *Der Spiegel* que no "sabe nada de cómo ese pensar 'actúa'", he decidido igualmente rescatar la expresión "acción transformadora" en tanto visualizo en ese pensar meditativo que plantea Heidegger la primera y gran acción, toda vez que este no va a ocurrir solo, el pensar implica necesariamente un esfuerzo. En su conferencia *Serenidad* declara: "El pensar meditativo exige a veces un esfuerzo superior. Exige un largo entrenamiento. Requiere cuidados aún más delicados que cualquier otro oficio auténtico. Pero también, como el campesino, debe saber esperar a que brote la semilla y llegue a madurar" (p. 2)

*Fotografía: Claudio Esparza / El Poc – Fotografías realizadas para la investigación de la Tesis ¿Cuerpo Extraviado?: Pregunta por la construcción de un cuerpo contemporáneo en el escenario ciudadano de la danza en Chile hoy (Leslie Apablaza S.).*



intereses. Esta contradicción, en sentido figurado, es síntoma de nuestra incapacidad de pensar meditativamente. Existimos en un pensar que ha devenido calculador. Nos cerramos al misterio y al conflicto, a la alteridad. Toda comprensión queda reducida a datos y a información:

*La pregunta por el porqué está aquí de más.  
Es decir, no se comprende nada. Pero saber es comprender. Así es como los macrodatos hacen superfluo el pensamiento. Sin darle más vuelta, nos dejamos llevar por el esto es así y punto (Han, 2017, p. 13).*

El “esto es así y punto” nos recuerda el “Uno” en Heidegger. El “Uno” tendría que ver con todos esos lugares comunes en los que habitamos, lugares comunes que se naturalizan, en todo orden de cosas, no dejando espacio para la crítica sobre lo que vivimos, asumiendo una cierta forma o un cierto modo en que deben hacerse y vivirse las cosas que hacemos. Sobre el *Uno* Heidegger, en *Ser y Tiempo* (2005), dice lo siguiente:

*Sin llamar la atención y sin que se lo pueda constatar, el uno despliega una auténtica dictadura. Gozamos y nos divertimos como se goza; leemos, vemos y juzgamos sobre literatura y arte como se ve y se juzga; pero también nos apartamos del “montón” como se debe hacer; encontramos “irritante” lo que se debe encontrar irritante. El uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad (p. 151).*

A partir de todo este panorama es que deseo preguntar por el lugar del arte en este mundo: ¿Cuál sería su sentido en estas condiciones? ¿Se trata de abrir un orden diferente, abrir otro mundo? ¿Se trata de mostrar la *brecha* y *contradicciones* internas del mundo, de la cotidianidad, para así posibilitar el *pensar meditativo* del que habla Heidegger?

### III. Mundo actual, arte cínico y arte que nombra lo real

Han, en su libro *La salvación de lo bello* (2015), plantea que en la sociedad de la *positividad*, que no deja espacio para lo distinto, para el conflicto y para el misterio, el arte se satina volviéndose pulcro y terso. No ofrece ninguna resistencia quitándole toda negatividad y, por ende, toda forma de conmoción y vulneración. Han dice que el arte se agota en el “me gusta” produciéndose una “anestezización”. Incluso lo feo, dice Han, “pierde la negatividad de lo diabólico, de lo siniestro o de lo terrible, y se lo satina convirtiéndolo en una fórmula de consumo y disfrute” (p. 19). No es difícil observar esta tendencia, se puede ver en la música. Los videos de rock -de corte rebelde, anarquista o de descontento social y/o malestar íntimo- una vez que son tomados por disqueras y empresarios de la música explotan una cierta estética “limpia” incluso de lo que es “sucio”. Se instala una visualidad de cómo se lucha contra el sistema, de cómo se vive el malestar, de cómo se es anarquista y también, lógicamente, de cómo se experimenta la felicidad y las sensaciones de corte más alegre (esto último en el caso de la música pop).

¿Pasa esto con todas las artes? ¿Hay algunas que queden fuera del imperio de la técnica moderna y del régimen de la positividad? ¿Hasta qué punto realmente el sistema se devora todo no dejando espacio para el conflicto y para lo distinto? ¿O será que justamente donde parece estar todo siendo tragado por el sistema algo retorna y exige su lugar? ¿Un espacio? ¿Puede el arte colaborar en esta tarea?

Heidegger ve en el arte una tarea fundamental en tanto, “lo poético trae a lo verdadero el brillo (...), lo que más puramente resplandece” (2007, p. 153). Rescata las artes en el sentido de *techne* para los griegos. Estos no llamaban *techne* solo a la técnica, sino también a las artes: “En otro tiempo se llamó *techne* también a todo desocultar que produce la verdad en el brillo de lo que aparece. (...) también al producir de lo verdadero en lo bello” (p. 152). Las artes en Grecia tuvieron la gran misión del “desocultar a ellas confiado”, no fueron -como dice Acevedo- una parte de la producción cultural (como en el ejemplo de la música), no fueron tampoco un lugar donde solo gozar estéticamente (puro placer), ni tampoco nacieron de lo que hoy se entiende como “lo artístico” en tanto al cómo se hace arte. Heidegger rescata la frase del poeta Hölderlin: “poéticamente habita el hombre sobre esta Tierra”, ¿qué puede significar esto en nuestro contexto actual? ¿Cómo abordar el arte para que sea realmente un modo de habitar? ¿Qué lugar puede tener hoy en tanto modo de desocultar? ¿Qué es lo que pasa efectivamente hoy, en términos generales, con el arte?

Han plantea que debido a la estética de lo pulido, lo pulcro y lo liso, el arte ya no presenta conflicto ni *resistencia*, quedando reducido a un mero placer estético consumible. Foster, en su libro *El retorno de lo Real* (2001), desarrolla la idea de un tipo de arte perteneciente a una “razón cínica”. Este arte cínico está vinculado a lo que se ha entendido como crisis del pensamiento crítico. Para explicar esta “razón cínica” Foster se apoya en el planteamiento de Sloterdijk sobre la “razón cínica”, expresándolo de la siguiente manera:

*El cínico sabe que sus creencias son falsas o ideológicas, pero sin embargo se aferra a ellas movido por la autoprotección, como una manera de afrontar las contradictorias demandas que se le formulan. (...) El cínico no tanto rechaza esta realidad como hace caso omiso de ella, y su estructura hace de él alguien casi impermeable a la crítica ideológica, pues ya está demistificado, ya está ilustrado sobre su afinidad ideológica con el mundo. De modo que, ideológico e ilustrado a la vez, el cínico está “reflexivamente blindado” (p. 118).*

Este cinismo en el arte se habría dado en lo que Foster llamó “arte apropiacionista”, junto con la “crisis del criticismo” del arte contemporáneo que la sucedió. El arte apropiacionista, al querer ironizar sobre un arte previo (“abstracto”) que comportaba una perspectiva crítica sobre lo que acontecía (es decir, una suerte de deconstrucción/ desnaturalización) y querer, además, jugar con el fracaso de este tipo de arte, condujo a que las líneas entre la deconstrucción (crítica) y la complicidad (con eso que acontecía) se borraran, quedando este arte apropiacionista ingresado en los mismos circuitos que supuestamente criticaba, es decir, los circuitos del mercado. Lo que

sucede es que el arte apropiacionista busca señalar y poner de manifiesto lo que tendría de mercancía un arte que buscaba originalidad y sublimidad, pero en esta operación este mismo arte *crítico* se vuelve *cínico* en tanto la ironía que quiere plantear se hace en el mismo modo de la mercancía.

Foster plantea que en este tipo de arte sí se podía observar un “cambio de *status* en la economía política del signo-mercancía” (p. 117), sin embargo, en vez de plantearse frente a ese *status*, reconociéndolo como una contradicción de base entre “una economía artística que comercia con mercancías y una economía política que pone en circulación signos” (p. 118), lo que hace es jugar con ambos sentidos: por una parte con la colocación de la “pintura como signo, pero en la forma de pintura”, y por otra “con el colapso de las dialécticas del arte y la mercancía, pero en la forma de una mercancía artística” (p. 118). De este modo, en la “crisis del criticismo” que continuó al arte apropiacionista, lo que sucede es que “la crítica ideológica puede incurrir en desprecio y la deconstrucción puede trocarse en complicidad” (p. 120).

Podemos observar, a partir del planteamiento de Foster y de Han, que el arte en alguna medida se va volviendo presa del actual sistema imperante, es decir, comienza a entrar en los circuitos del despliegue planetario de la técnica moderna, quedando relegado a lo que se establece como *constante*, es decir, es valorado en tanto tiene una *funcionalidad* y/o un *uso* productivo. Pensando el mercado como una señal del devenir imperante de la técnica moderna, una obra de arte tendrá valor en tanto sea una pieza que entregue un cierto *status*, transformándose en un objeto fetiche, teniendo un impacto en la producción de identidad del sujeto que “consume” esa obra y producción de cierto artista. Con el propósito de ilustrar este punto rescato la siguiente cita de Acevedo sobre el devenir imperante de la técnica moderna: “Y afecta a todo, inclusive lo más insospechado; de un bello paisaje saca provecho la industria turística; del arte, la industria del disco, la cinematográfica o la del ocio; de los sentimientos, la publicitaria; la lista podría ser prolongada indefinidamente” (p. 148).

Entonces, si observamos que la técnica moderna desoculta y establece en un direccionamiento determinado (lo constante) nuestra cotidianeidad, y que además, al establecer un pensamiento de tipo calculador, cierra la posibilidad crítica de un pensar meditativo, volviéndolo cínico y, por tanto, a resguardo de otra posibilidad, ¿qué alternativas nos quedan? ¿Nos entregamos a este devenir, a este mundo de positividad? ¿Es eso posible realmente? O como dice Heidegger “Cuando el más apartado rincón del globo haya sido técnicamente explotado (...) entonces, justamente entonces, volverán a atravesar todo este aquelarre, como fantasmas, las preguntas: “¿para qué? -¿hacia dónde?- ¿y después qué?” (Heidegger, 1966, p. 75).

Si volvemos a la idea de que el lenguaje, debido a la técnica moderna, deviene información, quizás el arte podría encontrar en este punto un lugar importante, siempre y cuando el arte tenga la conciencia de que donde el lenguaje se limita a *decir la verdad* (figura del cinismo y lenguaje como información), lo que hay que realizar es otro tipo de operación para poder acercarse así a *nombrar lo real*, asumiendo que el lenguaje en tanto información no está disponible para esta tarea. Esto se posibilitaría debido a que en el ámbito del arte son los *recur-*

*sos* los que adquieren protagonismo, recursos entendidos aquí como los medios que posibilitan que una obra haga emerger un sentido diferente, mostrando otro orden y desarticulando los códigos establecidos. Los recursos emergerían en la obra dificultando una adecuada comunicación de las ideas, en el sentido de información. Con esto, la obra que buscara *nombrar lo real*, más que significar (información consumible), lo que hará es buscar los modos de generar una remisión al *sentido* (un pensar meditativo) para así despertar una condición reflexiva. Si esto logra darse efectivamente así, la obra de arte quedaría libre de *funcionar* como medio de comunicación, pues a medida que sus propios recursos emergieran, alterarían los códigos establecidos por el lenguaje en tanto información, pudiendo generar un ámbito de significatividad que invite a pensar de modo meditativo y no calculador. Ya no se trataría aquí del *para qué sirve* la obra de arte, sino justamente lo contrario, la proliferación de sentido sería la remisión a algo trascendente, a la preparación del camino de un *preguntar meditativo* sobre lo que acontece.

Si esto es así ya podemos detenernos entonces en la reflexión sobre los recursos propios de cada obra de arte, pero no para que el arte quede replegado sobre sí mismo pensando sus propias prácticas, sino justamente lo opuesto, para que se abra al mundo actual y ayude desde estos recursos a que emerja un ámbito de sentido que altere los códigos establecidos, posibilitando así, un *pensar meditativo* que abra al ser humano su pertenencia al desocultar.

#### IV. Nombrar lo real: cuerpo y espectador en la danza contemporánea

¿Cómo se puede posibilitar un pensar meditativo desde la danza contemporánea? ¿Desde dónde abordar esta noción en la danza sin caer en un subjetivismo confuso que la repliegue sobre sí misma? Pienso que el soporte fundamental y esencial de la danza, a saber, el cuerpo, entrega aquí una pista importante. El cuerpo en movimiento, por ínfimo que sea, es un recurso fundamental para comenzar a orientar una obra de danza, es decir, comenzar a hacer emerger un sentido. Se vuelve necesario, además, para que se complete la emergencia de ese sentido, la mirada receptiva del espectador y su interpretación de eso que ve (entendiendo la interpretación siempre como una tarea inacabada, en la que participa siempre el intérprete, y no como un significado unívoco que haya detrás de lo que se ve).

¿Cómo se puede abordar el movimiento del cuerpo, en la danza, para que se acerque a *nombrar lo real* haciendo emerger un sentido y no quedando devorada por el sistema técnico imperante? Deseo rescatar aquí el sentido primordial (instaurado por las vanguardias en danza) que se le da a cada cuerpo en la danza contemporánea. La danza contemporánea o posmoderna surge a finales de los años 60 en Nueva York, como una respuesta al estilo moderno que se había realizado hasta ese entonces y el subjetivismo que lo dominaba, la danza contemporánea busca democratizar la danza proponiendo un horizonte desde donde cualquiera pudiera bailar. El cuerpo que danza ya no debe responder a una cierta estética preestablecida, sino que cada cuerpo se considera valioso en tanto posee su propia manera de moverse (su propio desocultar versus uno

ya establecido y estandarizado). Debido a esto se comienza a practicar la improvisación no como un mero *training* sino con un sentido particular, a saber, que cada cual busque y encuentre su propia manera de moverse, que encuentre su propio “lenguaje” (pero no como un medio informativo, sino como modo de desocultar) desplegando así la propia corporalidad. La revolución industrial y la modernidad habían rigidizado el cuerpo, la improvisación en danza contemporánea surge así como una iniciativa por soltar al cuerpo de esa rigidez adquirida y también como un espacio no productivo de encuentros con los otros (Cf. Carlos Pérez Soto, 2011).

Sin embargo, si entendemos el movimiento del cuerpo como el “lenguaje” de la danza, nos encontraremos con al menos dos posibles maneras de concebir y abordar este “lenguaje”. La primera, la podríamos asociar a una danza contemporánea que *dice la verdad*, es decir, que queda absorbida por el devenir imperante de la técnica moderna, siendo una danza que se relaciona con el cuerpo y su movimiento desde un desocultar técnico. Así, asumiría que este es un medio para un fin, tratando situaciones generales desde una mirada crítica, diciendo algo “verdadero”, pero cayendo en contradicción desde la base, por tratar al cuerpo como un mero instrumento al servicio de expresar o *poner* una idea en escena, pero sin *pensar* qué le ha pasado a este “lenguaje” del cuerpo en la danza, exponiéndose al peligro de caer en un desocultar técnico (y por tanto, un lenguaje expresivo informativo). Del mismo modo, en esta forma de concebir el “lenguaje” en la danza hay un olvido del espectador, pues no se busca que sea parte de la emergencia de un sentido, sino más bien el enfoque está puesto en lo que se quiere decir, en lo que se *pondrá* en escena, y no en lo que el otro va a *escuchar*, cerrando así el encuentro y la relación. “Sin la presencia del otro, la comunicación degenera en un intercambio acelerado de información. No entabla ninguna *relación*, solo una *conexión*” (Han, 2017, p. 119). Podemos encontrar en cierto sentido un ejemplo en el ballet: el cuerpo debe entrenarse de tal manera que logre responder a una cierta estética, que a su vez logre expresar eso que el coreógrafo quiere decir mediante la obra, *usando* el cuerpo del intérprete para tal cometido. Se trata al cuerpo no como un recurso que *posibilite* por sí mismo una apertura de *sentido*, sino más bien como un *instrumento* que está ahí disponible para ser *utilizado* en la creación de una obra<sup>4</sup>. Del mismo modo, lo que el espectador *vea* en esa obra no es parte de la emergencia de esta. Se necesita un público en tanto audiencia, pero no es plenamente partícipe de una emergencia de sentido, más bien participa desde una distancia que solo ve “elementos estéticos”, solo ve cómo se ve una obra de danza.



4. No se descarta en este punto que la misma técnica académica pueda ser abordada desde un desocultar no técnico, probablemente existan orientaciones que busquen rescatar ciertas estéticas del ballet pero con un trato distinto hacia el cuerpo. El ejemplo es usado considerando lo que sucede en términos generales con este tipo de danza..



*Fotografía: Claudio Esparza / El Poc – Fotografías realizadas para la investigación de la Tesis ¿Cuerpo Extraviado?: Pregunta por la construcción de un cuerpo contemporáneo en el escenario ciudadano de la danza en Chile hoy (Leslie Apablaza S.).*

¿Pasa esto mismo con la danza contemporánea? Sin duda en ciertas circunstancias sí. Sin embargo, en este momento, deseo rescatar el original sentido de vanguardia de la danza, donde considero existe la visión de democratizar la danza, justamente porque ya se intuye que el cuerpo no es un instrumento, sino un desocultar en sí mismo, que será diferente en cada bailarín (esta cualidad fundamental es la que busca resguardar). De este modo, nos encontraríamos con una segunda forma de abordar el “lenguaje” de la danza, una danza que busca *nombrar lo real*. La danza contemporánea, desde este lugar, no asumirá al cuerpo como un instrumento que pone en obra una idea, sino más bien es el cuerpo mismo el que con sus propias particularidades hará emerger un sentido ahí donde acontezca la obra. Es por esto que la improvisación en la danza contemporánea adquiere una particularidad esencial en la formación de los bailarines contemporáneos. Se vuelve un recurso para que el bailarín sea consciente de las fuerzas que lo atraviesan en su vida y en su misma formación. ¿Qué fuerzas son? ¿Cómo operan en el cuerpo?

La improvisación sería aquí el espacio crítico propio de la danza contemporánea, espacio que posibilita a su vez el diálogo con otros. Si pensamos que hoy los estudios de danza se realizan a nivel institucional, sabremos ya que hay una malla curricular detrás que considera ciertos contenidos que el estudiante debe aprender. Esos contenidos tendrán un impacto claro en el cuerpo de ese estudiante. A partir de esto, podríamos pensar que la práctica de la danza contemporánea va acercándose cada vez más a un desocultar propio de la técnica moderna. Pero es aquí, donde la improvisación adquiere importancia como el lugar preciso y necesario que busca resguardar un espacio de apertura hacia algo diferente o desconocido. La improvisación será el momento en que alguien que estudia danza, tendrá la posibilidad de apropiarse y/o *jugar* con todo lo que ha aprendido, para descubrir con qué de eso quiere y le hace sentido quedarse y explorar y qué dejará, para posibilitar un descubrimiento no preestablecido y un cuerpo expresivo. Pero aquí no “expresivo” en tanto lo que el coreógrafo le manda a hacer, sino, más bien, en tanto logra mediante ese cuerpo hacer emerger un sentido diferente, porque el fundamento de ese movimiento no se encontrará en el traspaso de una idea, sino en un descubrimiento o desocultamiento de sentido que comienza a desbordar lo establecido, manifestándose como algo tremendo en tanto hace desbordar los paradigmas establecidos. *Aparece* el cuerpo desocultando, no se *muestra* como mera significación. En ese aparecer emerge el sentido, toda vez que haya otro dispuesto a participar *escuchando* o correspondiendo ese sentido que busca su *aparición*. Es por eso que la danza contemporánea busca democratizar la danza, no solo abriendo el espacio para que todos puedan bailar, sino también indagando en nuevos modos de incorporar al espectador en la escena, hacerlo partícipe de eso que acontece.

Quiero rescatar entonces (para que bailarines, coreógrafos y espectadores no olvidemos estas características fundamentales y valiosas de la danza contemporánea) la conciencia que tiene la danza contemporánea sobre la particularidad de los

cuerpos, sobre que expresar no es necesariamente significar, que expresar abre posibilidades manteniendo los espacios de desocultación para el cuerpo y para la danza haciendo emerger así otros órdenes de sentido. La danza contemporánea, a partir de su doble conciencia, sobre el cuerpo como apertura de sentido y del espectador como escuchante necesario para que ese sentido emerja, mantiene los recursos necesarios para encaminarse a una danza que se acerque a *nombrar lo real* y a despertar cada vez más un *pensar meditativo*. 

## Libros:

- *Acevedo, J.*, Heidegger y la época técnica. Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 2016.
- *Foster, H.*, El retorno de lo real. Akal, Madrid, España, 2001.
- *Han, B.C.*, La salvación de lo bello. Herder, Barcelona, España, 2015.
- *Han, B.C.*, La expulsión de lo distinto. Herder, Barcelona, España, 2017.
- *Heidegger, M.*, Filosofía, ciencia y técnica. Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 2007.
- *Heidegger, M.*, Introducción a la metafísica. Editorial Nova, Buenos Aires, Argentina, 1966.
- *Heidegger, M.*, Ser y Tiempo. Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 2005.
- *Conferencias: Pérez Soto, C.* (Octubre, 2011). Conferencia en el marco del primer festival de composición en tiempo real. Universidad Mayor, Santiago.

