



Día 2
Octubre 19

La Danza Inmóvil: Una rebelión contra toda modernidad

José Miguel Candela
candelajm@u.uchile.cl

Resumen

Dado que el acto de danzar o bailar ha sido considerado históricamente como el arte del cuerpo en movimiento, surge la necesaria pregunta sobre la posibilidad de una danza inmóvil. Y, de ser esta posible, cuáles serían sus características. En el presente escrito discutiré el problema de la inmovilidad en la danza contemporánea desde una perspectiva ontológica, fenomenológica y política. Comenzaré con una revisión de este problema desde una perspectiva ontológica a la vez que fenomenológica. Posteriormente, realizaré una discusión sobre danza, inmovilidad y política, en el entendido de que “una ontología de la danza contemporánea no puede entenderse sin su innegable y profunda relación con el contexto socioeconómico que la produce” (Blades 2018: 66).

Palabras Clave

Danza inmóvil – inmovilidad - quietud

La Danza Inmóvil: Una rebelión contra toda modernidad¹

En el presente escrito, me encauzaré en una revisión del problema de la posibilidad de una danza inmóvil. Para esto, primero me enfocaré en esta revisión desde una perspectiva ontológica, a la vez que fenomenológica. Posteriormente, realizaré una discusión sobre danza, inmovilidad y política. Todo lo anterior en el entendido de que “una ontología de la danza contemporánea no puede entenderse sin su innegable y profunda relación con el contexto socioeconómico que la produce” (Blades 2018: 66).

A la hora de abordar el problema de la inmovilidad en la práctica artística, y, particularmente, la inmovilidad corporal para la emergencia de una micro-danza, pude concluir que la existencia del movimiento depende totalmente de su percepción, o más precisamente, sería en sí mismo percepción. Según el filósofo francés Henri Bergson, la inmovilidad, entendida como

ausencia de movimiento, no existiría. Lo que entenderíamos por inmovilidad sería una situación de relatividad en la que la movilidad existente sería imperceptible. Bergson ejemplifica con la situación imaginaria de dos trenes que viajan de manera paralela en la misma dirección y a la misma velocidad; esto permitiría que los pasajeros de uno percibieran como inmóvil el tren vecino. Sería entonces “cierta regulación de la movilidad sobre la movilidad la que produce el efecto de la inmovilidad” (Bergson 2013 [1934]: 176). Por consecuencia, y a decir de Bergson, “jamás hay inmovilidad verdadera, si entendemos por esto una ausencia de movimiento”, pues “[e]l movimiento es la realidad misma...” (op. cit.: 161-2).

Abundando en esta dirección, el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty plantea algo parecido, pues nos habla de que movimiento y espacio van juntos: el movimiento sería una variación de una ubicación en el espacio con respecto a un anclaje (Merleau-Ponty 2002 [1945]). Pero a esto agrega que la percepción de este movimiento sería expresiva, y que tanto expresión como movimiento serían en esencia percepción.

1. Una versión preliminar de este escrito fue realizada en el marco de la investigación doctoral “TÁCITO - Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad”, del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El autor agradece a CONICYT PFCHA/DOCTORADO BECAS CHILE/2017 - 21170068 por el financiamiento que hizo posible la investigación doctoral, al Departamento de Danza de la Universidad de Chile, y a Daniel Party Tolchinsky.

Esto dado que la profundidad del movimiento en el espacio genera inevitablemente “una relación entre mi aquí (yo encarnado) y otro aquí (allá)”, una relación expresiva que significa, por lo tanto, un despliegue de un espectáculo a la vez que de un espectador. Y esta no sería una relación concebida por una abstracción, sino que se trataría de una relación que implica en esencia nuestra propia existencia. Este énfasis fenomenológico haría finalmente imposible separar las ideas de movimiento abstracto y movimiento perceptible, pues el movimiento sería en esencia percepción.

Considerando lo anterior, y dado que, tal como explica Bergson, la inmovilidad sería un efecto de regulación de la movilidad, es decir, “una intensidad diferente pero aumentada en las transacciones entre las movilidades” (Murphie 2011: 33), podríamos concluir que la inmovilidad también sería asimismo percepción. Y, en consecuencia, podríamos deducir de lo anterior que las dimensiones ontológica y fenomenológica de la inmovilidad serían igualmente indisolubles, pues así lo son las del movimiento. Es por este motivo que se hizo necesario, durante el trabajo desde la práctica artística de mi investigación doctoral, indagar en el problema de la inmovilidad - particularmente, la inmovilidad en la danza - a través de su percepción, es decir, a través de su experiencia encarnada. Esto se transformó en un fundamento, a la vez que una estrategia central para el desarrollo del trabajo performático.

El acto de bailar o bailar ha sido considerado históricamente como el arte del cuerpo en movimiento. Un buen ejemplo de esta perspectiva lo representa la siguiente cita, con la que encabeza el crítico de danza estadounidense Gay Morris la crítica “Quietud y la danza” [*Stillness and the dance*]: “Desde al menos el comienzo de la modernidad, el movimiento se ha considerado el elemento esencial de la danza del teatro occidental. El movimiento es lo que le da a la danza su autonomía como arte independiente; la quietud, en consecuencia, es la antítesis de la danza, un vacío” (Morris 2018).

Entonces ¿Es posible la existencia de una danza inmóvil? Para responder esta pregunta, resulta necesario señalar que una de las personas que más ha profundizado en el estudio de la inmovilidad en la danza es el investigador y escritor brasileño André Lepecki. En una reflexión sobre “La Consagración de la Primavera” (en la versión original de Nijinski)², él plantea lo siguiente:

El cuerpo danzante saca su expresividad de una tensión entre la figura detenida y la imagen móvil. Este profundo cambio coreográfico, en el que la inmovilidad se desplaza del segundo al primer plano de la percepción, proyecta la danza hacia nuevos campos ontológicos. En este nuevo territorio, el cuerpo inmóvil se percibe no como algo que se reprime, sino como generador de danza (Lepecki 2011: 532).

Es decir, según Lepecki, habría una dimensión de gestualidad potencial en el cuerpo inmóvil, o visto de otro modo, sería en la propia inmovilidad que estaría contenida la germinación de movilidad. Este ejemplo pareciera situarse en un lugar opuesto al caso de los trenes de Bergson, pues sería la correspondencia relativa entre dos situaciones de características disímiles (“la figura detenida y la imagen móvil”), la que permitiría no sólo percibir “el efecto” de detención por contraposición, sino que además percibir una “tensión” entre movimiento e inmovilidad que posibilitaría la generación misma de danza. Dicho de otro modo, la “imagen móvil” generaría un contexto relativo de movilidades que permitiría una repotenciación de la percepción de la “figura detenida”. Esto nos animaría a su vez a concluir, primero, que la detención que describe Lepecki no existe, siendo ésta un estado de movimiento relativo en un contexto determinado. Y segundo, que esta tensión entre ya no inmovilidad y movimiento, sino entre movimientos de diversas intensidades, generaría a su vez una continuidad de movilidad, que sostendría el todo coreográfico.

Lo anterior trae a colación el problema de la velocidad, que sería determinante de la intensidad del movimiento. Según la filósofa canadiense Erin Manning, la diferenciación perceptual entre las diversas velocidades discretas que compondrían este continuo, resonaría con “su pre-aceleración incipiente y su potencial excedente o remanente, activo en un contagio de velocidades y lentitudes” (Manning 2008: 14). Esto le daría a la idea de continuidad, un papel fundamental en la percepción del movimiento en el umbral de inmovilidad, pues el movimiento de intensidad discreta estaría enlazado con un antes y un después de su existencia. Así, Manning concluye que un primer movimiento no sería en realidad el principio, sino la activación de una velocidad diferente (*ibíd.*). Considerando entonces un, llamémosle, “gesto danzario inmóvil”, sería su velocidad relativa en relación a un otro contexto - anterior y/o posterior, de movilidad de intensidades y/o velocidades de ca-

2. Después de tener uno de los más polémicos estrenos de la historia de la danza (y de la música) el 29 de mayo de 1913, esta primera versión finalmente sólo tuvo ocho funciones (cinco en París y tres en Londres). Luego de eso, Nijinski fue despedido por Diaghilev de los Ballets Rusos, y su obra dancística fue totalmente suprimida hasta su reconstrucción en 1987 por parte de Millicent Hodson y Kenneth Archer (cf. con Jordan 2007: 411).

racterísticas particulares -, lo que permitiría la activación de la percepción del movimiento contenido en ese gesto, y por lo tanto, también la inclusión de éste en un continuo móvil.

Este tema de la velocidad en relación al movimiento, concebida desde su relación con el tiempo, también es abordado por Lepecki. Abundando en lo anterior, nos indica en otro momento lo siguiente:

“[L]a inserción de la inmovilidad en la danza, el despliegue de diversas formas de desaceleración del movimiento y el tiempo, son propuestas especialmente poderosas para otros modos de replanteamiento de la acción y la movilidad mediante la escenificación de actos inmóviles (...).” (Lepecki 2009 [2006]: 35).



3. Benedetti se refiere en particular al uso de la inmovilidad por parte de los actores orientales, logrando una máxima producción de energía con una mínima manifestación, una “aparente quietud que llena de un movimiento tremendo” (ibíd.).



Entonces, podríamos concluir, primero, que son las formas de desaceleración, esto es, de cambio (disminución) de velocidad del movimiento, las que permiten el despliegue de “actos inmóviles”. Y segundo, que la generación de estos “actos inmóviles” (los que tomarían el lugar del movimiento continuo o incluso los contendrían) redundaría en el surgimiento de un replanteamiento de la esencia misma de movilidad. O, dicho de otro modo, permitiría el surgimiento de una danza en el umbral de la inmovilidad. Estaríamos hablando, citando al actor inglés Robert Benedetti, de una “quietud sin estar quieto”, de un “movimiento sin moverse”³ (Benedetti 1973: 466). O de una inmovilidad que no estaría nunca en reposo, en coherencia con el epígrafe arriba señalado de Jankélévitch.

En un posible contraste con lo hasta acá dicho, surge la pregunta sobre la existencia de lo que podríamos percibir como inmovilidad absoluta. Por ejemplo, la inmovilidad del objeto. Un caso de este tipo de inmovilidad podríamos encontrarlo,

en el caso de las artes plásticas, en la piedra esculpida o en el lienzo pintado. Me permito señalar aquí que una estrategia que implementé en la indagación práctica para la búsqueda de una danza en el umbral de la inmovilidad, se basó, precisamente, en la emergencia de una acción danzaria inmóvil que dialogara con el gesto plástico presente en la escultura y la pintura. En este sentido, resulta pertinente revisar lo que plantea el filósofo francés Jacques Rancière respecto a lo que bien podríamos denominar como “el arte de lo inmóvil”. Al describir lo que sucede con las artes plásticas (escultura, pintura), donde pareciera que la materialidad no pudiera dar paso a la existencia de movimiento, Rancière plantea precisamente lo contrario. Para ejemplificar esto, se refiere en específico a la belleza de la estatua “cuyos músculos no tensan acción alguna, sino que se funden unos en otros como las olas que, en su movimiento perpetuo, evocan la superficie lisa y calma de un espejo” (Rancière 2013 [2011]: 25). Es decir, incluso en el arte escultórico no existiría inmovilidad, sino algo muy cercano a lo inmóvil, un umbral en el que radicaría un movimiento mate-

rial, real, “perpetuo”. Así, la apariencia escultórica sería portadora de una actividad profunda, que se presentaría a través de la calma de una acción inmóvil.

En la pintura sucede algo muy similar a lo hasta acá planteado. Sin ir más lejos, resulta significativo que el término anglo *still life* (que podría traducirse literalmente como “vida quieta” o incluso “vida inmóvil”), sea el ocupado para referirse a la rama pictórica del “bodegón” o “naturaleza muerta”. La antropóloga norteamericana Kathleen Stewart plantea que este tipo de pintura “es una estática llena de movimiento vibratorio, o resonancia” (Stewart 2007: 19), agregando, además, que genera “un temblor en la estabilidad de una categoría o de una trayectoria, [que] le da (...) [la] carga de un despliegue” (*ibid.*). Nuevamente, nos encontramos con una apariencia de inmovilidad, una acción inmóvil, que es contenedora de un movimiento. Sería entonces la condición de quietud en el bodegón, la que permitiría acceder a este “movimiento vibratorio”, cuya “resonancia” nos hace pensar en el eterno movimiento de lo inmóvil.

Ahora bien, dejando en reposo la dimensión ontológica de la inmovilidad, revisemos a continuación la dimensión política del movimiento en la danza (y en general de las artes del movimiento). Este es un tema especialmente relevante, toda vez que, para que la danza exista, implica necesariamente un “hacer público” (Pouillaude 2017, 308, en Blades 2018: 72). Y en esta inevitable interacción con un otro (que mantiene unidos a performer y espectador), se devela un contexto socioeconómico que ocasiona y enmarca este “hacer público”. Abundando en esta dirección, el sociólogo y bailarín norteamericano Randy Martin plantea abiertamente que el movimiento de la práctica danzaria sería un proceso social reflexivo⁴, pues extraería de un contexto social determinado (un contexto performático) los elementos que nutrirán la elaboración de la performance, y a la vez, la performance nutriría lo social. Este contexto es muy amplio, e incluye desde la aplicación de tecnologías corporales hasta la emergencia de sensibilidades estéticas que provienen, a su vez, de “la cultura física y las ideologías prevaletantes” (Martin 1998: 5). Martin termina esta explicación con una categórica afirmación: “Si bien la danza no es lenguaje ni política, se aclara y clasifica por este medio” (*ibid.*).

Entonces, desprendamos de lo anterior que una cultura física que enfatice particulares relaciones con el movimiento, es decir, que priorice ciertos movimientos por sobre otros, desarrollará por consecuencia una percepción sensible a estas particularidades. Y algo muy similar sucedería con el establecimiento de una ideología que enmarque un conjunto de modos de hacer (podríamos decir modos de mover) en danza, que permita el surgimiento de una percepción sensible a estos modos particulares. Esto traería por consecuencia que lo que percibimos en el umbral de inmovilidad, y cómo lo percibimos, estaría delimitado por dimensiones culturales y políticas específicas. Surge, entonces, la pregunta sobre qué consecuencias traen las estructuras culturales y políticas prevaletantes en nuestra aquí y ahora social, a la hora de realizar una danza in-

móvil. Lepecki responde de manera terminante que “el emblema permanente de la modernidad es el movimiento” (Lepecki 2009 [2006]: 27), y que la modernidad empuja a los cuerpos a mostrar este movimiento, y construir subjetividad a través de este. Por ende, al poner en crisis la idea de movimiento, también se pone en crisis la modernidad en sí misma:

[M]ediante la ruptura de la alianza entre danza y movimiento, (...) alguna danza reciente puede de hecho estar proponiendo desafíos políticos y teóricos (...). En este sentido, agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética. Es agotar la modernidad (...)” (Lepecki 2009 [2006]: 24).

Me permito acá una reflexión: el término que usa Lepecki es *exhausting* (*modernity, dance*), y se puede entender de dos maneras. La primera es la que acabamos de citar arriba (“agotar”), y de la cual Lepecki se hace cargo. Pero el mismo Lepecki indica que la expresión proviene de la psicóloga y filósofa feminista australiana Teresa Brennan. Sin embargo, Brennan usa una acepción diferente de *exhausting*. Ella usa la palabra como adjetivo y/o sustantivo (agotador/a) y no como verbo (agotar). En su libro *Exhausting Modernity*, al que Lepecki hace referencia explícita, la autora se refiere a “la idea de [un] ‘movimiento más lento’ [como] la clave de *la naturaleza agotadora de la modernidad*” (Brennan 2000 [1998]: 69, el subrayado es mío). Este movimiento lento ocurriría en oposición a un otro movimiento libre, propio del impulso vital, y un ejemplo de su realización estaría representado por la mercancía, pues esta encapsularía “la naturaleza viva en formas que se alejan del fluir de la vida” (*ibid.*). Así, *exhausting* tiene más que ver, en este caso, con el “agotamiento que impregna el capitalismo moderno, y con [el] colapso ambiental a nuestras propias vidas psíquicas agotadas” (*op. cit.: i*), que con un agotamiento del movimiento como emblema de la modernidad. El primer caso (Brennan) hablaría de una acción generadora de modernidad, el segundo (Lepecki) de una oposición a ésta. Así, tomando la decisión de ser coherente con Lepecki, en mi investigación asumí una posición ideológica de ruptura de la idea de movimiento como fundamento de la danza, para mirar en detalle otro territorio, uno que emergía a través del binomio danza - inmovilidad. En este sentido, el trabajo práctico con un movimiento en el umbral de la inmovilidad significó una estrategia poderosa para el establecimiento de una propuesta danzaria diferente a la histórico-disciplinaria. Y significó también tomar una opción política respecto a la mirada del movimiento en tanto movimiento discreto y casi imperceptible. Un pequeño gesto que intentó, desde esta perspectiva, también agotar la modernidad.

Ahora bien, considerando el movimiento extremadamente lento como una estrategia eficaz para la realización de una danza inmóvil, resulta pertinente citar a la artista y escritora británica Emma Cocker. Para ella, esto resulta políticamente poderoso, pues “la quietud y la lentitud representadas podrían

4. “(...) la danza será tratada como la movilización reflexiva del cuerpo (...)” (Martin 1998: 6).

funcionar como tácticas para romper o interrumpir el flujo homogeneizado de patrones autorizados y aprobados de comportamiento público” (Cocker 2011: 89). Así, el movimiento en el umbral de la inmovilidad tendría el potencial de convertirse en una “‘contracultura’ resistente, o quizás reactiva, por desafiar el ritmo forzado y aumentado al que debemos actuar” (*op. cit.*: 90). Dicho de otra manera, ante el contexto de velocidades exacerbadas con las que vive (y vivimos en) el actual sistema político y cultural, una propuesta de movimiento sutil, con una velocidad diferente y contrapuesta a la rapidez sisté-

mica, provocaría un quiebre disciplinar y político respecto a cómo entendemos el cuerpo en movimiento. Disciplinar, pues al retirar el énfasis en el movimiento, y al usar el umbral de la inmovilidad como estrategia, el foco de la danza se desplaza desde el movimiento hacia la presencia, hacia el cuerpo presente e inmóvil. Y político, pues en la toma de conciencia de la presencia corporal por sobre el movimiento, existe una mirada somática integradora, holística a la vez que orgánica, y, por ende, una nueva subjetivación, ya no basada en el movimiento, sino en el cuerpo mismo.



Bibliografía

- *Benedetti, R. (1973) What We Need to Learn from the Asian Actor. Educational Theatre Journal 25 (Summer), pp. 465–6.*
- *Bergson, H. (2013 [1934]). El pensamiento y lo moviente. Buenos Aires: Cactus.*
- *Blades, H. (2018). Projects, Precarity and the Ontology of Dance Works. Dance Research Journal, vol. 51, Issue 1, pp. 66-78.*
- *Brennan, T. (2000 [1998]) Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy. Londres: Routledge.*
- *Cocker, E. (2011). Performing stillness. En Stillness in a Mobile World, Oxon: Routledge, pp. 87-106.*
- *Jordan, S. (2007). Stravinsky Dances. Re-visions across a Century. Londres: Dance Books Ltd.*
- *Lepecki, A. (2009 [2006]). Agotar la danza: performance y política del movimiento. La Coruña: Centro Coreográfico Galego.*
- *Lepecki, A. (2011). Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza, en Taylor, D. y M. Fuentes, Estudios Avanzados de Performance. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 521-48.*
- *Manning, E. (2008). Propositions for the Verge: William Forsythe’s Choreographic Objects. Inflexions: A Journal for Research Creation, 2. Extraído el 10 de octubre de 2019 desde http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i2/manning_1.html*
- *Martin, R. (1998). Critical moves: Dance studies in theory and politics. Durham: Duke University Press.*
- *Merlau-Ponty, M. (2002 [1945]). Phenomenology of Perception. Londres: Routledge*
- *Morris, G. (2018). Stillness and the Dance. Extraído el 10 de agosto de 2021 desde <https://www.danceviewtimes.com/2018/03/stillness-and-the-dance.html>*
- *Murphie, A. (2011). Shadow’s forces/force’s shadows. En Stillness in a Mobile World. Oxon: Routledge, pp. 21-37.*
- *Pouillaude, F. (2017 [2009]). Unworking Choreography. The Notion of the Work in Dance. New York: Oxford University Press.*
- *Rancière, J. (2013 [2011]). Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte. Buenos Aires: Ediciones Manantial.*
- *Stewart, K. (2007). Ordinary affects. Durham: Duke University Press.*

