

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Filosofía y Humanidades
Maestría en Filosofía y Ciencias Sociales



“Entre el silencio y la danza” El silencio como experiencia estética, una lectura desde la danza

TESIS que para obtener el **GRADO** de
MAESTRO EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Presenta: **ALICIA MENCHACA PÉREZ RULFO**

Director: **DRA. BRENDA MARIANA MÉNDEZ GALLARDO**

Tlaquepaque, Jalisco. julio de 2020.

A mis hijas

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación fue posible gracias a una serie de personas que la apoyaron y que quisiera mencionar. Primeramente quiero agradecer a Dios y a mis padres por estar conmigo siempre. A mi directora de tesis, Dra. Brenda Mariana Méndez Gallardo, por su compromiso infinito, sus valiosos consejos y su confianza. Por ser una persona dedicada a compartir su conocimiento de tal manera que trasciende a través del tiempo. A mis lectores el Dr. Pedro Antonio Reyes Linares y al Mtro. Bernardo García González, ya que sus consejos fueron de un invaluable aporte y riqueza para mi trabajo. A todos mis maestros, por tantos aprendizajes, dándome siempre la oportunidad de seguir creciendo. A mi familia: mi compañero de viaje Alberto Kaneda, mis maravillosas hijas y mis queridos hermanos, a todos ellos gracias por su apoyo incondicional. A todas mis amigas, gracias por ser mis cómplices y siempre regalarme una sonrisa. Aún me queda mucho por hacer, pero estoy feliz de haber iniciado este trayecto. A la *danza*, por haberme encontrado con ella: por siempre, gracias.

RESUMEN

No podemos concebir el silencio sin hacer referencia a las palabras y al sonido. Éste, aunque aparentemente contrario a la voz que comunica, es también un elemento fundamental de la comunicación; no se puede pensar en las palabras, ignorando el silencio. Sin embargo, ¿cómo nos comunicamos en un escenario, como el actual, en el que la aceleración y el ruido excluyen cada vez más de nuestros espacios y experiencias, la vivencia del silencio? ¿Qué tipo de comunicación estamos construyendo en un mundo en el que el silencio (fondo o soporte del silencio) ha sido excluido?

Mi objetivo en esta investigación es analizar qué es el silencio, a partir de diversos aportes de estudiosos contemporáneos, para reconocer diferentes sentidos y tipos de silencios, con el fin de ubicar su lugar e importancia en la actualidad. Para ello, será necesario no sólo preguntarnos ¿qué es el silencio?, sino ¿cómo se comporta? ¿Es posible comunicarlo?, y si así fuera, ¿qué relación guarda con el lenguaje, especialmente con las diversas maneras de expresión artística, en particular con la danza? ¿Podrá la danza ser la revelación del silencio, como expresión de la compleja condición humana? La danza comunica, expresa lo que con palabras no se puede decir. Será entonces el lenguaje del cuerpo el que intentará transmitir un sin fin de emociones. Cuando el ser se calla, el cuerpo del bailarín se vuelca en un silencio desde donde emerge el lenguaje de lo íntimo, de la vida interior: “Tenemos que considerar la palabra antes de que sea pronunciada -advierde Merleau-Ponty-. Tener en cuenta ese fondo de silencio que siempre rodea y sin el cual no diría nada”.

PALABRAS CLAVE

Silencio, danza, cuerpo, estética, Pina Bausch.

INDICE

INTRODUCCIÓN	8
<i>Danza y filosofía</i>	11
<i>Un recorrido histórico sobre el valor de la danza</i>	12
<i>¿Por qué se utiliza tan poco la danza para las reflexiones estéticas?</i>	18
<i>Estructura de la tesis</i>	20
CAPÍTULO I. EL SILENCIO	
PREÁMBULO	24
I. El significado del silencio	27
II. Lenguaje y silencio. Facultades del ser humano	30
1. Relación entre silencio y palabra	31
2. Tipos de silencios	34
III. El encuentro entre el lenguaje y el silencio	36
1. La caída del lenguaje	36
2. Lenguaje significativo	39
IV. El silencio en el canal de comunicación	42
1. Signo y símbolo	43
1.1. El silencio como signo	46
1.2. El silencio como símbolo	48
V. El silencio como condición de conocimiento	50
1. Conocimiento a través del silencio	50
2. La experiencia fronteriza	51
3. Conocimiento silencioso	53
VI. El silencio frente a la literatura	54
1. El silencio en lo sublime	55
2. La palabra silenciosa	57
CONCLUSIONES	57

CAPITULO II. EL CUERPO

PREÁMBULO	62
1. Persona, una realidad presente	62
2. El rostro como elemento distintivo	66
I. Qué entendemos por cuerpo	70
1. El cuerpo como “vínculo de lo vegetal”	72
2. El cuerpo cartesiano, la mirada de la modernidad	75
3. El cuerpo como objeto	79
II. Yo soy mi cuerpo. Una manera diferente de pensar el cuerpo	81
1. Sujeto encarnado	82
2. Percepción, sentir del cuerpo	84
3. El cuerpo en la danza	87
III. El silencio del cuerpo	89
CONCLUSIONES	91

CAPITULO III. LA DANZA

PREÁMBULO	94
I. Experiencia del arte	98
1. El gesto del artista como límite de sentido	101
II. La vivencia en la danza	104
1. El bailarín en la danza	104
1.1. Danza moderna y danza contemporánea	106
2. La búsqueda de nuevos territorios en la danza	107
3. Arte expresionista o expresión del arte	109
III. Elementos patentes en la expresión de la danza	114
1. La Danza-teatro de Pina Bausch	114
2. La música en las coreografías de Pina Bausch	118

IV.	Lo que sucede en la danza a partir de <i>Café Müller</i> de Pina Bausch	122
	1. ¿Por qué elegir la obra de <i>Café Müller</i> de Pina Bausch para este análisis?	124
	2. La obra <i>Café Müller</i> de Pina Bausch	125
	3. La música barroca de <i>Café Müller</i>	135
V.	Explorando la obra de Pina Bausch	138
VI.	La experiencia de silencio en Pina Bausch	143
	CONCLUSIONES	147
	CONCLUSINES FINALES	150
	BIBLIOGRAFIA	157

*El gorjeo
se eleva, se acaba,
se hace el silencio.*
T. Kyooshi ¹

*No es posible representarse un mundo en el que sólo exista la palabra,
pero sí podemos representarnos un mundo en el que sólo exista el silencio.*
Max Picard, *Le monde du silence*²

INTRODUCCIÓN

El arte siempre ha sido un tema que me ha interesado, primero como artista y después como espectadora. Como bailarina he estado cerca del arte desde muy pequeña, lo que ha contribuido a que lo viva de una manera especial. El contacto con la danza además me ha hecho apreciar la música; en mis inicios como bailarina de ballet, con melodías clásicas y más adelante con los sonidos experimentales y la música moderna al incursionar en la danza contemporánea.

Hace algunos años realicé un proyecto de danza cuyo título era: “Sanar a través de la danza”. Era un trabajo personal como ejecutante de danza contemporánea que incluía varias puestas en escena, clases de técnica y experiencias vivenciales con mi cuerpo.

El trabajo antes mencionado me dejó marcada en varios sentidos, uno de ellos fue el descubrir mi propio cuerpo, esto es experimentar y conocer cada parte de mi cuerpo y moverlo de manera diferente a como lo había estado haciendo durante toda mi carrera dancística. Un cuerpo trabajado por años, pero desde una técnica fuerte en ballet clásico. Al encontrar mediante movimientos otra parte de mi cuerpo, fue sorprendente, músculos que

¹ Ricardo de la Fuente y Yutaka Kawamoto, *Haijin, Antología del Haiku*, Hiperión, Madrid, 1992, p.34.

² David Le Breton, *El silencio*, Sequitur, Madrid, 2001, p. 1. Cita de Le Breton sobre Max Picard.

nunca había sentido comencé a sentirlos y reconocerlos, los pasos ya no eran sólo eso, empezaban a jugar un papel importante en mí como bailarina y en el público que me veía. Mis interpretaciones pudieron ser más gestuales, más simbólicas, pensadas desde el cuerpo y con el espacio, consiguiendo comunicar experiencias más auténticas y gratificantes.

Pude constatar además lo que había estado realizando por muchos años: los efectos de la danza trabajando en el cuerpo del bailarín desde el interior de su alma. Sólo a través del trabajo físico y del conocimiento del cuerpo va uno interiorizando los pensamientos y las emociones propuestas por la danza. La manera de comunicar del bailarín es su danza, y es mediante ella que se siente vivo y sano.

Momentos difíciles en mi vida me llevaron a buscar en la filosofía una manera de respuesta “clara”; quería encontrar en ella la verdad de aquello de lo que estaba sucediendo. El tiempo que llevo en este camino me ha enseñado a descubrir que no existen las respuestas de la manera en que las estaba buscando, la verdad de la vida es muy relativa y está en función de cómo cada persona la interprete. La percepción de la realidad, es propia de cada persona, por tanto cada quien tendrá sus propias verdades. Por esto la clave no estaría en definir “qué” verdad hay, sino “cómo” comunicar la verdad que cada quien descubre.

La vida es un constante cambio, nada permanece estático. Cambiamos como personas y cambia nuestra percepción del mundo en que vivimos. Estas reflexiones que he podido realizar me han ayudado a poder ver en el arte una manera de expresar e interpretar esta vida en constante cambio, con sus dudas e indefiniciones.

Un día manejando hacia mi casa iba escuchando el concierto para piano en *Fa* menor de Bach y fue por sólo un instante que pude experimentar un momento único. La música me llevó a un estado de mi realidad inimaginable. Logré detenerme en el tiempo, el silencio se hizo presente en mi mente. La vida valía la pena, la música había logrado su objetivo en mí. Transportándome a un espacio singular, pude desconectarme de mi realidad.

Desde aquellos momentos he sentido curiosidad por investigar sobre este tipo de silencio, surgido en la mente, donde su detonador es una obra musical, la lectura de un verso o la puesta en escena de una danza. Lo anterior se alimentó de las pláticas con una gran amiga lingüista Ginette Gas, que hace algunos meses dejó este mundo. Platicábamos sobre

el gran valor que para nosotras significaba el conseguir estar en silencio, sobre todo mediante cierto tipo de meditaciones. Un silencio en donde se lograra una conexión “especial” con el universo. Al final de nuestras reflexiones siempre concluíamos que el arte, tenía la cualidad de proporcionar al hombre dicha conexión. Y que parecía que la experiencia artística se generaba justamente a partir de dicho silencio, sobre todo en la danza, que era otro de los puntos en común que nos unía. Fue en ese momento que me di a la tarea de investigar más sobre el tema.

Uno de esos ejemplos artísticos en donde creí encontrar silencio, era en la poesía, específicamente en el haiku³ clásico del Japón. Los haikus, siendo poemas tan cortos, me suscitaban una reflexión interior, un asombro y un deleite del instante en que los estaba leyendo. En ese entonces tratábamos, mi amiga lingüista y yo, de leer haikus muy seguidos, los analizábamos e intentábamos relacionarlos con varios aspectos de la realidad que por esos momentos nos tocaba vivir. Era muy gratificante, y hasta la fecha me gusta leerlos y dedicarles al día por lo menos unos minutos.

Analizando lo que es un haiku, el poeta José Vicente Anaya expone que:

[...] en su espíritu concentra grandezas incontenibles que rompen los límites del raciocinio, entre iluminaciones y profundos encuentros de la sabiduría, [...] El haiku es así, un breve destello intenso, es la grandeza en lo pequeño igual que nos muestra lo pequeño de la grandeza.⁴

Ese límite del raciocinio que podría reconocerse en los haikus, me parece un claro ejemplo de lo que provocaría el arte en el ser humano. Un encuentro con la obra de arte, pensándola como algo externo, y que al contemplarla sugiere un acercamiento con el interior de cada persona. Un acercamiento que aparenta estar impregnado de silencio.

El arte en mi experiencia es una manera distinta de comunicar aquello que se vive, que se siente. Es transformar la experiencia de la vida en algo que nos mueve, que nos toca internamente, una forma de reconocer el contexto de una sociedad. A través de él, se

³ El haiku, o el hokku (como fue conocido en los tiempos del poeta Bashoo), es la forma poética más pequeña entre las que tradicionalmente son aceptadas en el Japón. El haiku está formado por 17 sílabas, que se dividen en tres partes (líneas o versos) de cinco, siete y cinco sílabas. Nobuyuki Yuasa en José Vicente Anaya, *Breve destello intenso, El haiku clásico del Japón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, p.181.

⁴ José Vicente Anaya, *Breve destello intenso, El haiku clásico del Japón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, p. 8.

expresan ideas, sentimientos y experiencias, que de otra forma no podrían haberse manifestado. El arte que se genera en cada cultura, habla de lo que en ella está sucediendo.

Danza y filosofía

Para muchos pensadores, preocuparse por lo artístico en general, ha disminuido la exploración en lo específico de cada una de las artes, así como la pregunta por lo bello y su lugar en lo natural.⁵ La actividad artística de la danza, en el mundo occidental y contemporáneo, que es el tema que nos concierne en esta tesis, ha sido bastante limitada. “Se puede decir que hasta mediados del siglo XX la danza no logró captar la atención de la filosofía como otras artes.”⁶

Como ha apuntado David M. Levin, una explicación causal del escaso interés de la filosofía occidental por la danza implicaría meterse en cuestiones políticas, sociológicas, de antropología cultural y psicológicas. Una cuestión concreta que Levin ha aventurado es que los filósofos son incapaces de entender u hablar de manera satisfactoria del cuerpo humano y, dado que la danza es el arte y la perfección (o presencia perfecta) del cuerpo humano en movimiento, esto ha hecho difícil su consideración.⁷

Con la llegada de la fenomenología, menciona Levin, la compleja mirada al cuerpo que se había estado suscitando, se modifica; de alguna manera aparece una nueva

⁵ *Ibidem*, p.11.

⁶ Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza* en María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (Comp), *Las artes y la filosofía*, Secretaria de cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2016, p. 217.

⁷ *Idem*. Es una cita de la autora sobre David Kleinberg-Levin, mejor conocido como David Michael Levin, de su libro “Philosophers and the Dance”, se graduó de filosofía en la Universidad de Harvard en 1961, haciendo investigaciones de intercambio en la Sorbona de Paris. Realizó su doctorado en la Universidad de Columbia, escribiendo su disertación sobre la Fenomenología de Husserl. Fue parte del departamento de Humanidades del MIT de 1968-1972 y posteriormente del Departamento de Filosofía del la Universidad de Northwestern, de la que se retiró en 2005. *David Michael Kleinberg-Levin*, Goodreads, https://www.goodreads.com/author/show/15732798.David_Michael_Kleinberg_Levin, Consultado el 5 de mayo de 2019.

posibilidad de entender, apreciar e interpretar el cuerpo humano.⁸ Lo que podremos corroborar con la fenomenología de Merleau-Ponty en el capítulo II de esta tesis.

Tradicionalmente la danza no fue objeto de contemplación para la Estética. Por muchos años incluso no entró en la categoría de arte, se le colocó más dentro del marco de la educación física, el ritual y/o la festividad. Estudios sociológicos y antropológicos reflejaron interés por la danza hasta la década de los sesentas, sobre todo en los Estados Unidos. Pero este hecho para algunos, generó en la Estética una extraña situación:⁹

Una tradición venerable considera que la danza es una de las artes más básicas, y a principios del presente siglo esta tradición se fortaleció con una serie de nociones evolucionistas que señalaban la ubicuidad de la danza en las culturas primitivas, y distinguían el comportamiento semidancístico de los primates como una de los principales antecedentes del arte humano. Pero los filósofos del arte, conformándose con este jarabe de pico, habían hecho poca labor en torno a la estética de este arte considerado fundamental.¹⁰

Lo cierto es que a la danza no se le tomó en cuenta durante muchos años. A diferencia de las otras artes tardó siglos en establecerse como actividad artística y muchos más en que la filosofía volteara a verla a pesar de su valor histórico y social.

Un recorrido histórico sobre el valor de la danza

El valor de la danza inicia desde que el hombre primitivo comienza a moverse en la tierra, utilizando la danza como una forma de expresión y comunicación. Sin embargo, fue más tarde con los primeros pueblos de los antiguos caldeos, que la importancia de la danza se trasladó al sistema educativo. Los griegos a su vez exaltaron a la danza y reconocieron su

⁸ Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza*, op.cit., p. 217.

⁹ Francis Sparshott, *Por qué la filosofía ignora la danza* en Kena Bastien van de Meer (Traducción), *Filosofía y danza*, Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura, México, 2015, p. 29.

¹⁰ *Idem*.

papel en el deporte y la liturgia, a tal grado que le dieron su propia musa, Terpsícore.¹¹ La danza, como la entendían los griegos, era un arte que servía para la comunicación con los dioses, de la misma categoría de la música y la poesía.¹²

*El origen de la danza en Grecia viene ligado al dios Dionisio en la mitología griega y tiene como verdadero escenario las obras de Esquilo, en cuyos coros el movimiento asignado a sus miembros servía como motor de las tragedias escénicas.*¹³

Platón menciona a la danza dentro de la esfera educativa, con cierto valor artístico y como una actividad que muestra el orden social. Aristóteles hace referencia a la danza unida a la poesía y la música. En su *Poética I*, la expondrá como un arte que imita a través del ritmo caracteres, acciones y sufrimientos. No obstante, todos estos atributos se perderán y la danza quedará relegada a ser una actividad secundaria; el equilibrio que habían conseguido los griegos en la unión de música, poesía y danza se romperá.¹⁴

En la época romana la danza dejará de tener un lugar importante en las representaciones escénicas. Más tarde durante la transición de la Edad Media, la nueva mentalidad y moral cristianas, nuevamente apartarán a la danza del desarrollo artístico de su época, especialmente por el rechazo de todo aquello relacionado con lo corporal, el espacio y el movimiento. Esto no quiere decir que la gente dejara de bailar, sino que se provocó una separación entre la danza de corte y la danza popular, ocasionada por motivos históricos y sociales. Las prohibiciones de la Iglesia de todo aquello que exaltara el cuerpo, prolongó que durante siglos el arte de la danza no se enriqueciera ni desarrollara como lo hicieron el resto de las artes.¹⁵

¹¹ Terpsícore: En griego *Τερψιχόρη*, "La que deleita en la danza", es la musa de la danza, de la Poesía-Ligera propia para acompañar en el baile a los coros de danzantes y también se le considera una de las más hermosas hijas de Zeus. Representada como una joven esbelta, con un aire jovial y de actitud ligera. Guirnaldas de flores forman su corona y entre sus manos, hace sonar una lira. *Terpsícore*, Ecured, <http://www.ecured.cu/Terps%C3%ADcore>, Consultado el 23 de julio de 2019.

¹² Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2017, pp. 21-22.

¹³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁴ Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza* en María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (Comp), *Las artes y la filosofía*, Secretaria de cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2016, p. 219.

¹⁵ Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, op. cit., p. 23.

No obstante, las danzas folclóricas que sobreviven en nuestros días provienen de dicha época, danzas con las cuales el pueblo se rebelaba durante sus fiestas contra las prohibiciones de la Iglesia, dando rienda suelta al cuerpo, sus fluidos y el ámbito del devenir: “el único ejemplo claro de danza realmente conectado con la Iglesia, de obvia índole popular y en la que la corte también tenía protagonismo, fue la famosa *danza de la muerte*.”¹⁶ Curiosamente, dicha danza será retomada siglos después por el coreógrafo alemán Kurt Joos, maestro de Pina Bausch, en su obra *La mesa verde*.

El Renacimiento, siglo XV, traerá un cambio de mentalidad que afectará a todas las artes. “El Humanismo que se inicia en esta época habría de situar al hombre como el centro del mundo y esto habría de tener un efecto en la manera de representar en los diversos medios artísticos la percepción del mismo.”¹⁷ Esta vez la danza no será la excepción, retomándose ésta desde una perspectiva educativa y de entretenimiento. Al incorporar la danza en las cortes europeas para el deleite y sorpresa de sus visitantes en sus espectáculos, surgirán los primeros tratados o manuales teóricos de la práctica de danza¹⁸, que facilitarán su aprendizaje y entendimiento. Dichos manuales incluirán notaciones, ilustraciones y detalles escritos de coreógrafos y maestros de baile de la época.¹⁹

En la corte italiana destacaron Domenico da Ferrara, quien codificó el movimiento en “De arte saltando et choreas ducendi” de 1460, Guglielmo Ebreo con sus obras “Trattato della danza” y “De practicha seu arte tripuddi vulghare opusculum” (s.f.), y Antonio Cornazano con “Librodell’arte del danzar”e de 1465. Así se inició una tradición que forjó las bases de la disciplina dancística.

Ejemplos destacados posteriores son el tratado de Thoinot Arbeau, “L’Orchesographie” (1588), que registra y evalúa estética y moralmente las danzas en boga; la obra de Marin Mersenne, “Harmonie Universelle (1636-1637), que explica las danzas de la época y concede a la danza el perfeccionamiento del alma y el cuerpo; así como el trabajo de François De Lauze, “Apologie de la danse (1623), que marca la transición

¹⁶ *Ibidem*, p.24.

¹⁷ *Ibidem*, p.27.

¹⁸ Es importante señalar que a finales del siglo XV se produjo un cambio que revolucionó todas las formas de aprendizaje: *la imprenta*. Dicha invención transformó de una manera radical las condiciones de vida intelectual en la historia de Occidente, abriendo nuevos horizontes en la educación y transmisión de ideas, en donde la danza no fue la excepción. Para leer más sobre el tema se recomienda: Elizabeth L. Eisenstein, *La imprenta como agente de cambio*, Fondo de cultura económica, México, 2010, pp. 3-40.

¹⁹ Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza* en María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (Comp), *Las artes y la filosofía*, Secretaria de cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2016, p. 220.

*entre la técnica medieval y la renacentista, esta última decisiva para el establecimiento de la danza como arte.*²⁰

A su vez se abrirían varias escuelas popularizando la danza como actividad lúdica y subrayando el beneficio físico para quien la practicase. Algunos historiadores consideran este hecho como el que ayudara al nacimiento de las disciplinas dancísticas.²¹ A pesar de todo ello, la danza “fue ignorada en la mayoría de las clasificaciones de las Bellas Artes”²² de la época, algunos autores lo atribuyen a que era una actividad que dependía de una minoría o quizás que muchos la consideraban superficial.

*Kant diferenció las artes según su proceso creativo: de la palabra, la forma y del juego de las sensaciones, pero no incluyó a la danza entre las artes independientes, sino que la describió como un compuesto que puede llegar a producir un cruce de sensaciones (I. Kant, “Crítica del juicio”). Hegel no la incluyó dentro de las artes y advirtió su naturaleza imperfecta e inestable (G.W.F. Hegel, “Lecciones sobre la estética”).*²³

Uno de los filósofos que sí incluyó a la danza en su catalogación de las artes fue el francés Charles Batteux (1713-1780)²⁴, dicha clasificación la ubicaba al lado de la escultura, la pintura, la poesía y la música. El filósofo consideraba que la danza tenía la capacidad de imitar la naturaleza bella a través de gestos y actitudes.

Más tarde el rey Luis XVI, mejor conocido como el *Rey Sol*²⁵, abrirá una nueva etapa en lo que se refiere a la danza. Junto con el italiano Jean Baptise Lully, joven músico y bailarín

²⁰ *Idem*. El tratado de Lauze pretende defender la danza de los ataques recibidos siglos anteriores, colocando a la danza y a la filosofía a la par para alcanzar la perfección, sin embargo la danza con un elemento en particular y asegurará: “quien tenga un cuerpo mal formado es incapaz de adquirir las gracias que la acompañan. Se debe tener el material apropiado para recibir una forma digna.” Cita textual de F. De Lauze, *Apologie de la danse*, p.68. en Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza*, op.cit., p. 222.

²¹ Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza* en María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (Comp), *Las artes y la filosofía*, Secretaria de cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2016, p. 223.

²² *Idem*.

²³ *Ibidem*, p.224. Es una referencia de la autora.

²⁴ Fue un filósofo, humanista y retórico francés, que se consagró al estudio de la Poética y la Teoría de la Literatura. Estudió Teología en Reims, trasladándose en 1739 a París, donde le fue concedida la cátedra de filosofía clásica del Collège de France. En 1746 publicó el tratado *Las bellas artes reducidas a un único principio (Les Beaux-Arts réduits à un même principe)*, con el cual pretendió unificar las numerosas teorías sobre los conceptos de belleza y gusto. Charles Batteux en *Wikipedia, La enciclopedia libre*, https://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Batteux, Consultado el 6 de septiembre de 2019.

²⁵ El rey Luis XIV se hizo conocer como el *Rey Sol* gracias a su aparición en el *Ballet de la Nuit*, en donde apareció como el dios Apolo a su catorce años de edad. Fue el primer monarca que entendió que para que la

convertido a ciudadano francés, fundarán en 1661 la primera Real Academia de Danza (*Académie Royale de la Danse*), la cual servirá de base para el desarrollo de la danza en los demás países. Serán años de muchas reformas e innovaciones técnicas en la danza que repercutirán hasta nuestros días.

El italiano Lully será pieza importante para conseguir la unidad musical y artística, es decir que la música de los ballets fuera compuesta por un único compositor y que los diseños se realizaran por un único artista. La unidad dramática que le otorgará coherencia a las obras será dada por el dramaturgo, actor y poeta francés Jean-Baptiste Poquelin, famoso como Molière. Y el coreógrafo Pierre Beauchamps que entre otras cosas, introducirá la técnica del *en dehors*, desarrollando las famosas cinco posiciones de los pies con la codificación de los brazos correspondientes. De esta manera la danza en dicha época se apreciará como un espectáculo con una unidad dramático y musical.²⁶

Con esta escuela se sentarán las bases para que la danza continúe su desarrollo y, en el siglo XIX, el ballet alcance su esplendor como arte escénica. La estética romántica abrirá paso a una representación cuasi etérea y espiritual, a través de la introducción de las zapatillas de punta que darán mayor movilidad a las bailarinas haciéndolas casi volar, dándole mayor popularidad a la danza. Esta será la época dorada del ballet.

A pesar de ello “los líderes del movimiento romántico en la literatura y la pintura – entre los que se encuentran los más fervientes defensores el ballet – miraban con desdén al ballet a pesar de deleitarse con él. Era según lo entendían, una excusa para mirar cómo se divertían mujeres guapas ataviadas en ropas ligeras.”²⁷ Además la problemática de la danza en relación al cuerpo continuaba presente. Sin embargo las otras expresiones artísticas se sentirán atraídas por el mundo entre lo real, ideal e ilusorio presentado en el ballet. Tal es el

danza siguiera a niveles más altos debían profesionalizarse los bailarines. Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2017, p. 38.

²⁶ Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2017, p.p. 38-40. Las posiciones serán base y fundamento de la progresión coreográfica posterior. Serán los primeros inicios de la codificación de la danza en su vocabulario esencial y al establecerlos en la *danse d'école* harán que el lenguaje de la danza se valga del idioma francés.

²⁷ Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza* en María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (Comp), *Las artes y la filosofía*, Secretaria de cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2016, p. 226. Es una cita textual de la autora sobre Deborah Jowitt en *Time and the Dancing Image*.

caso del pintor y escultor francés Edgar Degas (1834-1917), quien lo plasmó en su arte, “adoptando una perspectiva del mundo del ballet como oficio.”²⁸

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la danza dio un giro en Europa y en Estados Unidos con las nuevas propuestas artísticas de la bailarina Isadora Duncan y los Ballets Rusos de Diaghilev²⁹, contribuyendo a que continuara en el terreno de lo artístico. Isadora rompiendo totalmente con los cánones, utilizando túnicas griegas y pies descalzos, buscará un estilo libre para expresar su interior. Los Ballets Rusos por su parte aceptarán la tradición, pero refrescarán las coreografías; con la unión de la danza, la música, la pintura y la escultura crearán espectáculos más atractivos para el público contemporáneo.

A mediados de los años veinte, la danza moderna consiguió un reconocimiento por su valor artístico, educativo y científico. El maestro y coreógrafo húngaro Rudolf von Laban (1879-1958) destacó por sus investigaciones acerca del movimiento del cuerpo humano, insistiendo en la necesidad de aprender a pensar el movimiento desde sus cualidades dinámicas, de expresividad e interpretación; ideando un sistema notacional³⁰, el cual ayuda en su registro. Desde entonces se reconoce a la danza diferenciándola de la educación física, como una educación artística, con cabida a la mirada estética.³¹

La danza seguirá madurando y logrando cada vez más interesados en reflexionarla y pensarla. Ha sido un recorrido largo y de mucho trabajo para establecerla como disciplina académica y de experiencia artística, y validar así su carácter expresivo y estético. En la actualidad, existe un interés mayor por ella entre los filósofos y teóricos y, hoy más que nunca, los propios bailarines están alzando su voz por su arte.

²⁸ *Ibidem*, p.227.

²⁹ Se podría afirmar que las ideas y experimentos de Diaghilev en torno a la danza fueron el verdadero motor de todo lo que vendría después, en tanto que se desarrollaría de acuerdo a sus principios o en contra de ellos. Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2017, p. 221.

³⁰ Es el instrumento con el cual se intenta materializar el arte de la danza, un tipo de sistema de registro escrito que posee características gramaticales que determina qué combinaciones son correctas. Gracias a un registro así se pudo retener cualquier coreografía y contribuir a una mayor comprensión de las piezas dancísticas antes de que existieran las grabaciones. Inmaculada Álvarez Puente, *El cuerpo en el espacio, Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1994, p.114.

³¹ Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza* en María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (Comp), *Las artes y la filosofía, op. cit.*, pp. 228-229.

¿Por qué se utiliza tan poco la danza para las reflexiones Estéticas?

Debido y a pesar de estos antecedentes, la Estética pocas veces utiliza la danza para ejemplificarse. Son otras actividades artísticas las que reciben más atención y reflexión para desarrollar sus teorías. Para un autor como Francis Sparshott (1926-2015)³², existen varias explicaciones en torno al porqué no se utiliza la danza en filosofía se han expuesto, algunas de ellas son: porque la danza es un arte de mujeres y nuestra civilización ha sido patriarcal. Porque la danza es corporal y los filósofos temen y rechazan el cuerpo. Porque es un arte efímero, de naturaleza fugaz, difícil de documentar, lo cual limita su impacto intelectual y social.³³

La danza quizás sea un arte que a primera vista se le asocie con lo femenino, sin embargo en realidad no es así, la danza es una expresión artística en donde la participación tanto masculina como femenina se da. Y aunque así lo fuera, no tendría que ser una razón válida para excluirla. Por otra parte la explicación de que los filósofos le temen al cuerpo, creo que se pudo haber relacionado en cierta época³⁴, sin embargo, en nuestro días, como lo señalábamos al principio del apartado, la fenomenología ha hecho que los pensadores cada vez más pongan su mirada en el cuerpo. La tercera propuesta, aunque el aspecto efímero en la danza sea cierto, como el autor lo sugiere, no es una explicación contundente, ya que la Estética nunca ha dependido de ello para su reflexión.³⁵

³² Filósofo y poeta. Nació en Chatham, Inglaterra en 1926. Se fue a vivir a Toronto, Canadá en 1950 e ingresó al Departamento de Filosofía de la Universidad de Toronto. Fue profesor de Filosofía Griega, de Ética y Estética. Fue miembro de la Asociación Filosófica Canadiense y de la Liga Canadiense de Poetas. Recibió varios premios por sus poemas. Incluyendo el "First Prize, Poetry in the C.B.C. Literary Competition" e 1981. *Francis Sparshott*, Victoria University Library, https://library.vicu.utoronto.ca/collections/special_collections/f25_francis_sparshott, Consultado el 10 enero de 2020.

³³ Francis Sparshott, *Por qué la filosofía ignora la danza* en Kena Bastien van de Meer (Traducción), *Filosofía y danza*, Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura, México, 2015, p. 30.

³⁴ Ver el apartado del cuerpo como objeto.

³⁵ Francis Sparshott, *Por qué la filosofía ignora la danza* en Kena Bastien van de Meer (Traducción), *Filosofía y danza*, Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura, México, 2015, p. 30.

En la actualidad la reflexión acerca de la danza va en aumento, por lo menos ya no “se cuestiona su estatus artístico y se incluye en los esquemas de las bellas artes.”³⁶ Su carácter expresivo hace que sea una actividad artística única, experiencial de la condición humana. Además es posible que de una reflexión de qué sea el arte, se puede a su vez pensar qué sean cada una de las disciplinas artísticas, incluyendo la danza.

Ciertas reflexiones filosóficas sobre el arte se refieren a las percepciones que tenemos de la identidad del arte, sobre qué es lo que cuenta para que una obra sea artística, o cómo se puede identificar y conocer la obra de arte. De igual manera sucede al intentar descifrar qué constituye una obra de danza. Sin embargo, en el arte contemporáneo se está haciendo un rompimiento de identidades. Desde la vanguardia, todas las actividades artísticas han sufrido un proceso en que las definiciones han ido perdiendo sentido, llevándolas a un principio de integración entre ellas. Heidegger aseguraba, “La verdad del ser como desocultamiento es apoyo e impulso para el pensar, nunca sede doctrinaria para que se establezca.”³⁷

La nueva visión del cuerpo y la necesidad de “rehumanizarse”³⁸, incitará a crearse un concepto multidisciplinar en el arte del siglo XX, que buscará la unificación del cuerpo y el pensamiento. “La búsqueda interior desde una concepción del cuerpo y la capacidad del individuo de formar más allá de lo que muestra la naturaleza.”³⁹

La forma es la expresión externa del significado interno ... El artista puede usar cualquier forma que su expresión requiera, puesto que su impulso interno debe encontrar una adecuada expresión externa. Vasily Kandinsky, “De lo espiritual en el arte”⁴⁰

De esta manera pasará a ser más importante el sentimiento que la forma, y el artista buscará en su interior esa expresión transformada en forma original y genuina, que no sea la

³⁶ Inma Álvarez, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza*, op.cit., p. 229.

³⁷ Isabel Arance, *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico contemporáneo*, Cumbres, Madrid, 2018, p. 320, Es una cita de la autora sobre Heidegger.

³⁸ *Ibidem*, p.321.

³⁹ *Ibidem*, p.326.

⁴⁰ Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2017, p.223. Es una cita textual de la autora sobre Kandinsky.

recreación de algo externo. Aspectos que se reflejarán tanto en la danza como en las demás actividades artísticas.

El ser humano del siglo XX, buscará nuevas formas de comunicar, decir, mostrar y expresar, principalmente tras las catástrofes de la guerra, la pérdida y la experiencia inminente del límite. Partiendo de la idea que la danza comunica, que expresa lo que con palabras no se puede decir, surgirán diversas preguntas en este camino y desarrollo de la danza: ¿será el lenguaje del cuerpo el que intente transmitir un sin fin de emociones?, ¿cómo callar el ruido de tales emociones para que surja el lenguaje del alma?, ¿cómo regresar al silencio interior?

La danza, como he ido reflexionando, ha sido una disciplina ante la cual muchos filósofos se han mantenido distanciados. Pareciera que, por tratarse de un arte que implica al cuerpo, la danza fuera sólo un ejercicio mecánico, orgánico o natural, catalogada siempre desde la repetición, la regla y la regularidad. “Así esa tradición arrebató al cuerpo su fuerza más característica: la mutación, la transformación y la invención de sí mismo.”⁴¹ Se trata entonces de una tradición filosófica occidental que muy poco explora el cuerpo.

Estructura de la tesis

En un afán de unir la reflexión como bailarina y filósofa, en mis estudios de maestría me han surgido continuamente cuestiones como, ¿cómo puedo hacer comunicable la experiencia que vivo como ejecutante en la danza? Esto que yo llamo “experiencia estética del silencio”, esto es, la vivencia personalísima al danzar, el asombro que me genera, la experiencia del límite de mi identidad a través del cuerpo y su juego en el espacio, el sopor que revela el límite del lenguaje discursivo, ante lo cual aparece el gesto de la danza como vía de acceso, ¿es algo comunicable? ¿cómo compartir esto; cómo plasmarlo? ¿No es que dichas experiencias están destinadas al solipsismo?

⁴¹ Kena Bastien van der Meer (Traducciones), Filosofía y danza, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, 2015, p.9.

Frente a lo anterior, reconozco que es necesario poner en palabras qué es lo que sucede en el camino de la danza, pero también, en el camino de lo humano, y cómo la danza puede ser un vehículo o una vía para expresar eso tan profundo que la palabra o el discurso no puede comunicar. Analizar si es posible tener una experiencia del silencio a través de la danza, es decir, si es posible crear o motivar dicha experiencia del silencio a través de la danza, y si es posible comunicarla.

Mediante estas reflexiones quisiera lograr que quien tenga una vivencia en la danza pueda encontrar una forma diferente de percepción de su realidad, contribuyendo así al reconocimiento de sus propias emociones y las de los demás. A través de la palabra comunicar lo que el cuerpo calla, esa experiencia estética, ese silencio entre la danza que transforma.

Mi interés al reflexionar en torno a todo esto, se centrará en el análisis filosófico en torno a la experiencia del silencio que se da en el ser humano al momento de tener una experiencia que le sobrepasa. Para ello, me ayudaré del método *fenomenológico-hermenéutico*⁴², esto es, en confrontar experiencias y vivencias propias en el ejercicio de la

⁴² En la actualidad, cuando se habla de fenomenología generalmente se hace alusión a Husserl o a los fenomenólogos que han partido de él. Sin embargo, puesto que en ellos se han manifestado varias tendencias, es común encontrar a la fenomenología adjetivada mediante precisiones tales como “fenomenología trascendental” (que se centra en Husserl), “fenomenología existencial” (basada en autores como Sartre y Merleau-Ponty) o “fenomenología hermenéutica” (fundamentada por Heidegger, Gadamer y Paul Ricoeur). José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p. 354. Heidegger advierte que la Fenomenología hermenéutica es “[...] la ciencia del ser de los entes –ontología [...] el “ser ahí”, de tal suerte que acabe por sí misma ante el problema cardinal, la pregunta que interroga por el sentido del ser en general. De la investigación misma resultará esto: el sentido metódico de la descripción fenomenológica es una *interpretación*. [...] Fenomenología del “ser ahí” es *hermenéutica* en la significación primitiva de la palabra, en la que designa el negocio de la interpretación. [...] En esta hermenéutica, en tanto que desarrolla ontológicamente la historicidad del “ser ahí” como la condición óptica de la posibilidad de historiografía, tiene sus raíces lo que sólo derivadamente puede llamarse “hermenéutica”: la metodología de las ciencias historiográficas del espíritu. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, Fondo de cultura económica, México, 1971, p.48.

En diálogo con Heidegger y Gadamer, Paul Ricoeur ha desarrollado a la “fenomenología orientada lingüísticamente”, es decir, una “situación del lenguaje”. La hermenéutica de Ricoeur presupone una fenomenología, reinterpretada en sentido no idealista, pero a la vez que presupone a la hermenéutica. Esto es, “[...] Las investigaciones hermenéuticas de Ricoeur, le han conducido a un examen y valoración de la riqueza del lenguaje y, en general, de los símbolos, en sus aspectos formal y dinámico, así como a un diálogo con las disciplinas lingüísticas, con el “análisis lingüístico” y con la “crítica de las ideologías” habermasiana. Según Ricoeur, la comprensión tiene lugar por la mediación de una interpretación.” José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p. 408.

danza, con experiencias de otros bailarines, especialmente en su percepción de la relación silencio-danza. La experiencia del silencio en el ser humano, será entendido a la manera de una *epojé fenomenológica*⁴³, es decir, como una puesta entre paréntesis los pensamientos y discursos, para buscar comprender el significado pre-dado, mediante la interpretación del sujeto en la circunstancia del danzar; la danza, como una forma de ser en el mundo, como lenguaje subjetivo para ser en él.

En la primera fase del desarrollo de la tesis se hará un énfasis en los conceptos y teorías que se tienen acerca del silencio y el cuerpo, para más adelante descubrir e interpretar la esencia implícita en la experiencia estética de silencio vivida, al presenciar la obra dancística de Pina Bausch: *Café Müller*.

El objetivo general fue *el entender la experiencia de la danza como experiencia de silencio a partir de la estética*. Lo que nos conducirá en el primer capítulo a explorar en un principio la experiencia de silencio, con el fin de ubicar su lugar e importancia en la actualidad, entendiendo qué es el silencio y si es posible comunicar o suscitar éste. Para hacer dicho análisis general, nos acompañaran pensadores como David Le Breton, Ángeles Marco Furrasola, Marcela Labraña, Luis Gruss, Luis Villoro, Teresa Guardans, Eugenio Trías, Marià Corbí, George Steiner, entre otros.

Para poder cuestionarnos si es la danza una experiencia de silencio, primero será inevitable atender en el segundo capítulo las reflexiones en torno al cuerpo, por ser éste el que nos instala en el mundo e instrumento del bailarín. Al definir cuál sería el significado del cuerpo, preguntas tales como qué es el cuerpo y cómo se ha concebido en ciertos momentos históricos, nos ayudaran a analizar el lugar del cuerpo en la danza. En dicho capítulo,

⁴³ Epojé. En el vocabulario filosófico es común ya usar el término “epojé”, transcrito a veces “epoché”, como transcripción y traducción del término griego ἐποχή (suspensión, suspensión del juicio)... En un sentido husserliano propio, la epojé fenomenológica significa el cambio radical de la “tesis natural”. En la tesis natural la conciencia está situada frente al mundo en tanto que realidad que existe siempre o esta siempre “ahí”. Al cambiarse esta tesis se produce la suspensión o colocación entre paréntesis (*Ausschaltung, Einkammerung*) no solamente de las doctrinas acerca de la realidad, y de la acción sobre la realidad, sino de la propia realida. Ahora bien, éstas no quedan eliminada, sino alternadas por la suspensión. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Aliaza, Madrid, 2014, pp. 270-271.

incorporaremos reflexiones de autores como Julián Marías, David Le Breton, Descartes, Merleau-Ponty, entre otros.

Al inicio del capítulo tres, nos adentraremos a los temas de Estética, con reflexiones fundadas en Samuel Ramos y Juan Plazaola; y de arte, con filósofos como Jean-Luc Nancy y Eugenio Trías. Finalmente, en el mismo capítulo, por la necesidad de situar los significados en el contexto del mundo histórico del que proceden, incluiremos un recorrido de la historia de la danza acompañados de los estudios que propone Ana Abad, Isabel Arance e Inma Álvarez. Todo ello para más adelante, presentar la nueva forma de expresión dancística *Danza-teatro*, de la coreógrafa Pina Bausch, analizada especialmente a través del especialista Norbert Servos, conociendo y comprendiendo así, cómo la bailarina y coreógrafa experimenta e interpreta el mundo social mediante su obra dancística *Café Müller*. Para con ella argumentar por qué la experiencia estética en la danza es una experiencia de silencio. Lo que finalmente nos llevará a inferir que la experiencia del silencio en la danza cambia la percepción de la realidad de los sujetos.

CAPITULO I

EL SILENCIO

PREÁMBULO

Vivimos en un mundo en donde lo que prevalece es el ruido, es difícil poder encontrar espacios de silencio. O quizás, no queremos encontrarnos con ellos. Pareciera que el ruido fuera el único medio para solucionar nuestros problemas. O como asegurará David Le-Breton (1953) ⁴⁴: “La ideología de la comunicación asimila el silencio al vacío, a un abismo en el discurso, y no comprende que, en ocasiones, la palabra es la laguna del silencio.”⁴⁵

La aceleración propia del mundo contemporáneo nos hace prescindir cada vez más de experiencias en las que se genere silencio. En este sentido, Luciano Concheiro (1992)⁴⁶ en su ensayo *Contra el tiempo*⁴⁷ reflexiona sobre una problemática del mundo actual, llena de ruido e inmersa en un consumismo en donde no se tiene tiempo de nada.

⁴⁴ Sociólogo y antropólogo, profesor en la Universidad de Estrasburgo y autor de, entre otros libros, Antropología del cuerpo y modernidad, Antropología del dolor o El silencio. Es uno de los autores franceses contemporáneos más destacados en estudios antropológicos. *David Le Breton*, Siruela, Madrid, 2013, https://www.siruela.com/catalogo.php?&opcion=autor&id_autor=1594, Consultado el 30 de mayo de 2018.

⁴⁵ David Le Breton, *El silencio*, Sequitur, Madrid, 2001, p.2.

⁴⁶ Filósofo mexicano, estudió Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Sociología en la Universidad de Cambridge. Es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente es editor en jefe de *Hunn*, una publicación anual de arte y pensamiento mexicanos. Luciano Concheiro, *Contra el tiempo, Filosofía práctica del instante*, Anagrama, Barcelona, 2016, Contraportada a cargo de Mario Bellatin.

Cada etapa histórica se distingue por una manera particular de experimentar el tiempo. La nuestra es la época de la aceleración. [...] Percibimos una sucesión constante de eventos que se desplazan unos a otros rápidamente. No hay dirección, no se va a ningún lugar. Es un ciclo interminable cuyo único elemento constante es la aceleración. [...] Vivimos en una época de inmovilidad frenética.⁴⁸

La inmediatez, la ve el autor como el elemento clave para subsistir en este torbellino. No podemos ir en contra corriente de lo que está sucediendo, pero sí podemos “huir de ello.”⁴⁹ La filosofía del instante, como él la llama, será sugerida como una posible solución ante esta situación, que no tiene vuelta atrás. Buscará por tanto “emprender una *Resistencia tangencial* que, aunque no transforme la realidad circundante, nos permita escapar por momentos de la velocidad.”⁵⁰

El filósofo Byung-Chul Han (1959)⁵¹ por su parte en su libro *El aroma del tiempo*⁵² asegurará que la crisis de nuestro tiempo no es la de vivir en aceleración, como lo plantea Concheiro. Que la aceleración va a ser sólo un síntoma. El problema radica en lo que él llamará la “disincronía”, esto es, una dispersión y atomización del tiempo. La cual produce en el ser humano la sensación de que el tiempo pasa demasiado rápido.⁵³

*La vida ya no se enmarca en una estructura ordenada ni se guía por unas coordenadas que generen una duración. Uno también se identifica con la fugacidad y lo efímero. De este modo, uno mismo se convierte en algo radicalmente pasajero. La atomización de la vida supone una atomización de la identidad.*⁵⁴

⁴⁷ Luciano Concheiro, *Contra el tiempo, Filosofía práctica del instante*, Anagrama, Barcelona, 2016.

⁴⁸ *Ibidem*, p.12.

⁴⁹ *Ibidem*, p.14

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Nació en Seúl, Corea del Sur. Estudió metalurgia en Corea antes de mudarse a Alemania, en la década de 1980, para estudiar filosofía, literatura alemana y teología católica en Friburgo y Múnich. Recibió su doctorado en Friburgo con una disertación sobre Martin Heidegger, en 1994. En 2000, se incorporó al Departamento de Filosofía de la Universidad de Basilea, donde completó su habilitación. En 2010 se convirtió en miembro de la facultad Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Desde 2012, es profesor de estudios de filosofía y estudios culturales en la Universidad de las Artes de Berlín (UdK), donde dirige el Studium Generale, o programa de estudios generales, de reciente creación. Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo, Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, epublibre, s/l, 2009, p.p. 211-213.

⁵² Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo, Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, epublibre, s/l, 2009.

⁵³ *Ibidem*, p.6.

⁵⁴ *Ibidem*, p.7.

Para el autor, la causa de la aceleración es la incapacidad que se tiene de acabar y concluir. Asegurará que se han roto los obstáculos temporales, que regulaban, articulaban y daban ritmo al flujo del tiempo. El tiempo ha quedado abierto, sin guía y sin sostén. En el tiempo atomizado, no hay nada que distinga un momento del otro, al parecer todos son iguales entre sí.⁵⁵

La fragmentación del tiempo va acompañada de una masificación y una homogeneidad cada vez mayores. La existencia propia, el individuo en sentido estricto, dificulta el buen funcionamiento del «se», es decir, de la masa. La aceleración del proceso vital impide que se constituyan formas divergentes, que las cosas se distingan, que se desarrollen formas independientes.⁵⁶

El filósofo coreano, reduce el tiempo de hoy en día, a picos de actualidad, no duraderos. Un presente puntual, sin conciencia histórica. Asevera que el tiempo se desboca porque no tiene ningún sostén en su interior, se precipita como una avalancha, pero sin ninguna dirección. Y al no tener dirección no se puede llamar aceleración, ya que ésta presupone caminos unidireccionales. “La imagen contraria del tiempo pleno es la de un tiempo de duración vacía que se dilata sin principio ni fin.”⁵⁷ La verdadera crisis de la vida actual, para el autor será, la de no poder concluirse con sentido. Se vuelve a empezar una y otra vez, de ahí el ajetreo y el nerviosismo que la caracterizan.

*Simplemente, en la vida hay más inquietud, confusión y desorientación. Esta dispersión hace que el tiempo ya no despliegue ninguna fuerza ordenadora. De ahí que en la vida no haya momentos decisivos o significativos. El tiempo de vida ya no se estructura en cortes, finales, umbrales ni transiciones. La gente se apresura, más bien, de un presente a otro.*⁵⁸

Byung-Chul Han reflexiona en la posibilidad de una recuperación ante esta disincronía. Para él será necesaria una reactivación de la *vita contemplativa*.⁵⁹ “La crisis temporal solo se

⁵⁵ Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo, Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse, op.cit.*, p.12.

⁵⁶ *Ibidem*, p.16.

⁵⁷ *Ibidem*, p.21.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 29-30.

⁵⁹ “La vita activa, que desde la modernidad gana en intensidad en detrimento de la vida contemplativa, tiene una participación esencial en la compulsión a la aceleración moderna. También la degradación del hombre a animal laborans es una consecuencia de este nuevo desarrollo. Tanto la intensidad del trabajo como la de la

superará en el momento en que la *vita activa*, en plena crisis, acoja de nuevo la *vita contemplativa* en su seno.”⁶⁰

Nos encontramos inmersos en un exceso de información, que nos impide estar con nosotros mismos. Ya sea la disincronía o la aceleración la causa de este torbellino, el hecho es que estamos en crisis; las sociedades contemporáneas generan individuos estresados y ansiosos.⁶¹ Ese instante, como Concheiro lo llama, o esa “vita contemplativa” como lo llamará Han, son otra manera de nombrar lo que yo afirmo como experiencia de silencio. La experiencia de silencio considero, es necesaria en la época actual.

Mi objetivo en este capítulo es analizar qué es el silencio, a partir de diversos aportes de estudiosos contemporáneos, para reconocer los diferentes sentidos y tipos de silencios, con el fin de ubicar su lugar e importancia en la actualidad. Para ello, será necesario no sólo preguntarnos ¿qué es el silencio? sino ¿cómo se comporta? ¿Es posible comunicarlo? y si así fuera ¿qué relación guardaría con el lenguaje, o con las diversas maneras de expresión, entre las cuales las artes y, en particular, la danza, resulta de fundamental importancia?

I. El significado del silencio

Silencio, una palabra que tiene varias connotaciones, que a pesar de significar ausencia de algo, ya sea del habla, de algo escrito, o de ruido, como se describe en el diccionario de la Real Academia Española⁶², remite también a la relación que tiene el ser humano consigo mismo y con el otro. Es claro que no podemos concebir un mundo en donde no exista el silencio, sin embargo, tradicionalmente han sido el lenguaje, el habla y la palabra, los únicos

acción remiten a la primacía de la *vita activa* en la modernidad.[...] La demora contemplativa concede tiempo. Da amplitud al Ser, que es algo más que estar activo. La vida gana tiempo y espacio, duración y amplitud, cuando recupera la capacidad contemplativa.” Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo, Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, p.p. 208-215.

⁶⁰ Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo, Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse, op.cit.*, p.9.

⁶¹ Luciano Concheiro, *Contra el tiempo, Filosofía práctica del instante*, Anagrama, Barcelona, 2016, Contraportada a cargo de Mario Bellatin.

⁶² “Silencio” en *Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Aplicación móvil, Actualización 2019*.

garantes de esta relación. Para relacionarnos y compartir con los demás, es necesario que nos comuniquemos a través de un lenguaje.

En un quehacer tan añejo en la historia humana como la música, el silencio es parte de su estructura; sin el silencio no podría existir ese lenguaje. Por ejemplo en la notación musical, para que surja la melodía, es necesario el espacio vacío, la nada, el silencio.⁶³ Por ello, ante la ineludible realidad humana del lenguaje, me pregunto si ¿para que exista la palabra, es también necesaria la ausencia de la misma? Pareciera entonces que es tan indispensable el lenguaje como el silencio para poder vivir.

Es difícil expresar lo que significa el silencio. De manera semejante a como San Agustín de Hipona⁶⁴ describe su experiencia en la búsqueda de lo que es el tiempo, podemos afirmar del silencio: “Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé.”⁶⁵ El silencio en mí, por un lado me sugiere un callar y no decir nada, como si fuera contradictorio utilizar las propias palabras para poder nombrarlo. Sin embargo, al intentar descifrarlo y exponerlo para tener un conocimiento más seguro de él, me sugiere un sentimiento, un estado mental específico. Pero ¿cuál es ese estado? ¿Qué es lo que sucede realmente en el ser humano cuando está en silencio? ¿Podrá existir un silencio en un mundo que, pareciera, sólo tiende al ruido?

Aprovechando el anterior preámbulo, osaré en continuar utilizando otros elementos de San Agustín de Hipona para cuestionar lo que el silencio me sugiere. En esa misma obra *Confesiones*, Libro XI-Capítulo VIII, plantea:

Y eso ¿por qué, os ruego, Señor Dios mío? De alguna manera lo veo, pero no sé cómo explicarlo; si no es que todo lo que comienza a ser y deja de ser, entonces comienza y

⁶³ La música es inconcebible sin silencios, los cuales puntúan y pautan la sonoridad musical. [...] los silencios pertenecen a la misma sustancia de la sonoridad. Son ordenación rítmica del tiempo, con lo cual dan sentido al flujo sonoro en que se insertan. Ángeles Marco Furrasola, *Una Antropología del silencio, Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*, PPU, Barcelona, 2001, pp. 65-66.

⁶⁴ Aurelius Augustinus, mejor conocido como San Agustín, nació en el año 354 d.C. y murió en el año 430 d.C. Vivió toda su vida, excepto cinco años, en el norte de África que era provincia romana y los últimos treinta y cuatro años fue obispo de Hipona, un puerto muy frecuentado, que hoy es Annaba, en Argelia. Sus escritos, cuyos restos nos han llegado, superan a los de cualquier autor de la Antigüedad. Con ellos llegó a ejercer mucha influencia no sólo sobre sus contemporáneos, sino también sobre las siguientes generaciones en Occidente. H. Chadwick, *Agustín*, Cristiandad, Madrid, 2001, p.11.

⁶⁵ San Agustín, *Confesiones*, Libro XI, Capítulo XIV: 17, LibrosEnRed, s/l, 2007, p.224, http://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf, Consultado el 25 de septiembre de 2018.

entonces acaba, cuando en la Razón eterna –donde nada comienza ni acaba–, se conoce que debe comenzar o acabar. ⁶⁶

Pareciera entonces que todo lo que comienza como palabra, deja en algún momento de serlo. Por tanto, al acabar las palabras, me pregunto, ¿queda el silencio? Y en esa “Razón eterna”, que anuncia Agustín, al no haber palabras ni silencio, ¿qué queda? Raimon Panikkar, por su parte asegurará: “Y el Silencio se hizo Palabra - ¡y empezó a hablar!”⁶⁷ Numerosas serán las referencias al poder creador del verbo divino, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento.⁶⁸ Esa Palabra que nos habla a manera de silencio, eso que Agustín sostiene que no comienza ni acaba, en el Evangelio de Juan aparecerá de esta manera:

*En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios.
Y la Palabra era Dios.
Ella estaba en el principio con Dios.
Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe.*⁶⁹

Las ideas de San Agustín me parecen importantes en el inicio de estas reflexiones, ya que uno de los aspectos más importantes en la vida y obra de este pensador es la interioridad. Una interioridad en relación con la realidad y con la vida, que se da a través del silencio. “Ilumina todo lo que hay de oscuridad en el hombre pero debe ser aceptado en la subjetividad, hacerse luego transparente y autónoma en las cosas temporales y eternas.”⁷⁰

La interioridad de San Agustín entendida desde una perspectiva filosófica, teológica, pedagógica, ascética, y mística; la descubrió en su lectura de los libros Platónicos.⁷¹ Si bien el mundo grecolatino se caracteriza por su veneración a la palabra, generadas por la retórica y la oratoria. “Platón hace referencia en sus *Cartas* a la dificultad en la transmisión del conocimiento de algunos temas tan sutiles y delicados como el filosófico. Ya que el

⁶⁶ San Agustín, *Confesiones*, Libro XI, Capítulo VIII: 10, *op.cit.*, p.220.

⁶⁷ Ángeles Marco Furrasola, *Una Antropología del silencio, Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*, PPU, Barcelona, 2001, p. 60.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Imanol Larrinaga Bengoechea OAR, “Conocimiento de Dios-conocimiento del hombre” en Fr. Roberto Jaramillo Escutia OSA (Coord.), *Agustín de Hipona, La actualidad de un pensador cristiano*, Familia Agustiniana Mexicana, Tlalpan, 2005, pp.27-51, p. 29.

⁷¹ Fr. Nello Cipriani OSA, “Interioridad” en Fr. Roberto Jaramillo Escutia OSA (Coord.), *Agustín de Hipona, La actualidad de un pensador cristiano*, Familia Agustiniana Mexicana, Tlalpan, 2005, pp.67-72, p. 67.

conocimiento deviene a partir de una indagación personal e introspectiva de los asuntos que afectan el alma.”⁷² Por tanto la palabra y el silencio serán necesarios para esa reflexión, esa introspección, ese desvelamiento de la verdad ...*alétheia*.⁷³

II. Lenguaje y silencio. Facultades del ser humano

Por mucho tiempo, el silencio, en Occidente, no ha sido considerado como un objeto de estudio en sí mismo⁷⁴, relegándosele al ámbito de lo indefinido, por ello Ángeles Marco Furrasola⁷⁵ en su libro *Una antropología del silencio*⁷⁶, afirma de éste, haber tenido “un tratamiento parcial, casi siempre supeditado al ámbito religioso y espiritual.”⁷⁷ Y planteará que en general, culturalmente hay una tendencia en Oriente a venerar la conducta del silencio y en Occidente a rechazarla.

A grandes rasgos, se advierte un denominador común en numerosas culturas. A saber, un elogio del silencio, frente a un rechazo de la palabra emitida sin una reflexión previa. Este pensamiento es observado, preferentemente, desde una perspectiva didáctica, espiritual, ética y religiosa; [...] Sin embargo, desde una óptica de la pragmática de la cultura, el valor atribuido al silencio es diferente en Occidente y en Oriente. Así, en contraposición al rechazo

⁷² Ángeles Marco Furrasola, *Una Antropología del silencio, Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*, op.cit., p. 12.

⁷³ El griego concibe, así, la verdad como ἀλήθεια o descubrimiento del ser, es decir, como la visión de la forma o perfil de lo que es verdaderamente, pero que se halla oculto por el velo de la apariencia. Heidegger más tarde sostendrá, de acuerdo con el primitivo significado griego ἀλήθεια, que la verdad es el descubrimiento. La verdad queda convertida en un elemento de la existencia, la cual encubre el ser en su estado de degradación (*Verfallen*) y lo descubre en su estado de autenticidad. La verdad como descubrimiento puede darse sólo, por consiguiente, en el fenómeno de “estar en el mundo” propio de la Existencia y en él radica el fundamento del “fenómeno originario de la verdad”. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p.p. 817-818. La cita se encontró en el apartado en donde se encuentra la definición de *Verdad*.

⁷⁴ Si bien al estar investigando he encontrado muchos temas que apuntan al silencio en Oriente, ellos sólo me servirán de referencia. La reflexión que haré del silencio será desde un contexto Occidental.

⁷⁵ Profesora del Instituto de Lengua y Literatura Española. Licenciada en Filología y Románica y doctora en Lingüística por la Universidad Central de Barcelona. Ángeles Marco Furrasola, *Una Antropología del silencio, Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*, PPU, Barcelona, 2001, Contraportada.

⁷⁶ Ángeles Marco Furrasola, *Una Antropología del silencio, Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*, PPU, Barcelona, 2001.

⁷⁷ *Ibidem*, p.3.

al silencio que muestra el primero se alza, en líneas generales, la profunda veneración milenaria del segundo.⁷⁸

1. Relación entre silencio y palabra

La palabra será una forma de indagación y de conocimiento a lo largo de la historia de Occidente. La retórica y la oratoria serán disciplinas muy apreciadas por los griegos. Empero, en el ámbito didáctico, filosófico y moral se va a detectar un rasgo constante: “el silencio es tan importante y necesario como la palabra.”⁷⁹ La palabra, como un vehículo del saber, específicamente la palabra hablada. Y el silencio, igualmente necesario en la comunicación de dicho saber, en la adecuada recepción del mismo, y necesario en toda reflexión. En los diálogos platónicos, podemos encontrar este aspecto primordial del arte de la palabra en el hecho de saber callar.⁸⁰

*Así, Sócrates quiere hacer ver a sus discípulos que a través del silencio el orador también puede persuadir al interlocutor. Por tanto, podríamos decir que a un arte de la palabra le correspondería un arte del silencio. Uno y otro perseguirían el mismo fin: persuadir al oyente.*⁸¹

El ser humano utilizará la palabra y el silencio para entablar conversaciones. Si no podemos concebir el silencio sin las palabras, ni tampoco pensar en las palabras ignorando el silencio, al parecer ellos se interrelacionan. O como lo explicitará David Le-Breton: “Cada palabra remueve el silencio a su manera y da su impulso al intercambio. El silencio, a su vez, también remueve la palabra dándole un matiz especial.”⁸² Si reflexionamos en estas ideas de Le-Breton, sobre el intercambio entre palabra y silencio, nos preguntamos ¿a qué se refiere ese *remover* el silencio con la palabra?, ¿qué sucede en el ser humano en el momento específico en que el silencio es *removido*?

⁷⁸ *Ibidem*, p.p. 9-10.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 11-13.

⁸¹ *Ibidem*, p.13.

⁸² David Le Breton, *El silencio*, Sequitur, Madrid, 2001, p. 14.

Será en este momento cuando nos atrevemos a decir, como lo hace el filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951)⁸³ en su proposición final del *Tractatus lógico-philosophicus*⁸⁴, “De lo que no se puede hablar hay que callar la boca.”⁸⁵ O, por otro lado, el silencio dice más que mil palabras.

Tal vez deberíamos “considerar la palabra antes de que sea pronunciada”⁸⁶ como advierte el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)⁸⁷, “tener en cuenta ese fondo

⁸³ Fue un filósofo, matemático, lingüista y lógico británico de origen austriaco. Uno de los filósofos más influyentes en el siglo XX. Su pensamiento temprano fue influenciado por el filósofo Arthur Schopenhauer y especialmente por sus maestros Bertrand Russell y Gottlob Frege. Su trabajo culminó en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, el único libro filosófico que Wittgenstein publicó durante su vida. Duncan J. Richter, *Ludwig Wittgenstein*, Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://iep.utm.edu>, Consultado el 4 de julio de 2018.

⁸⁴ Del cual Luis Villoro declaró: Wittgenstein abrió a la filosofía, centrada en la experiencia empírica y en el discurso lógico, una ventana a lo místico, a aquello de lo que se debe callar. Su famoso *Tractatus Logico-Philosophicus* (TLP), que tiene como fin establecer claramente los límites del lenguaje con sentido, concluye así la tarea de la filosofía. Luis Armando Aguilar Sahagún, *Palabra y silencio fundantes*, Cuadernos de Filosofía, Tlaquepaque, Jalisco, 2015, p. 9. Cita del autor sobre Luis Villoro.

George Steiner por su parte planteará “en su ensayo *El abandono de la palabra* (1961), el asomarnos al lenguaje a través del libro de Wittgenstein atisbamos no la obscuridad, sino la luz. Cualquiera que lea el *Tractatus* sentirá su raro, mudo resplandor. Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores*, Siruela, Madrid, 2017 p.21. Cita del autor sobre George Steiner.

⁸⁵ Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores*, Siruela, Madrid, 2017, p.21. Cita textual de la autora sobre Wittgenstein.

⁸⁶ Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p.28, Cita textual del autor sobre Merleau-Ponty.

⁸⁷ Filósofo francés. Estudió en la École Normale Supérieure. Fue profesor en varios institutos de provincias y, más tarde, ejerció la docencia en la École Normale hasta que estalló la Segunda Guerra Mundial, durante la cual participó activamente en la Resistencia. En los años siguientes a la conflagración enseñó en la Universidad de Lyon, y más tarde fue profesor de psicología pedagógica en la Sorbona y en la École Normale; a partir de 1952 fue profesor de filosofía en el Collège de France.

Sus dos obras políticas más importantes son *Humanismo y terror* (*Humanisme et terreur*, 1947) y *Las aventuras de la dialéctica* (*Aventures de la dialectique*, 1955). Entre ellas existe un arco que permite valorar la diferencia entre su postura en los años inmediatamente siguientes a la Segunda Guerra Mundial y la de los últimos años. Su pensamiento (que ejerció en Francia una gran influencia), se caracteriza por un original planteamiento fenomenológico-existencialista, abierto al marxismo del psicoanálisis, de la "Gestaltpsychologie" y de las tendencias teóricas de nuestro tiempo, basándose en una interpretación no puramente logicista de Husserl. Siguiendo esta línea de pensamiento en el marco de la praxis política, el objetivo de la historia es la justicia, y en este sentido "es el proyecto concreto de un futuro que se elabora en la coexistencia social".

Otras obras destacadas, además de las ya citadas, son *La estructura del comportamiento* (*La Structure du comportement*, 1942), *Fenomenología de la percepción* (*La Phénoénologie de la perception*, 1945), *Sentido y sin sentido* (*Sens et Non-Sens*, 1948), *Éloge de la philosophie* (1953) y *Lo visible y lo invisible* (*Le Visible et l'Invisible*, 1964). Sus intereses culturales, vivos y muy diversos, le permitieron intervenir de forma estimulante en los temas más variados, relativos a las ciencias humanas, la literatura y las artes.

Maurice Merleau-Ponty en *Biografías y vidas*, *La enciclopedia biográfica en línea*, https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/merleau_ponty.htm, Consultado el 4 de marzo de 2019.

de silencio que siempre rodea y sin el cual no diría nada.”⁸⁸ Contemplar por tanto, las palabras, al igual que los silencios, como elementos claves en nuestro lenguaje. Pareciera que detrás de cada palabra, existiera un sin fin de significados, que silencio y palabra, no se pudieran separar.

Estamos acostumbrados a nombrar las cosas y creer que esos preconceptos encierran toda su realidad. La visión del filósofo francés Michel Foucault (1926-1984)⁸⁹ “distingue entre conocimiento y des-saber, otorgando a este último proceso [...] la virtud de apropiarse de las cosas como son y no como pensamos que deberían ser.”⁹⁰ Los prejuicios nos impiden ver lo que hay detrás, es necesario despojarnos de ellos, “a partir de ahí la palabra y la nada se conjugan para producir espacios de subjetividad y lenguaje.”⁹¹

*Dice Baudrillard que el momento en que algo es nombrado – cuando la representación y el concepto se apoderan de la materia- es también el momento en que comienza a perder su energía. El concepto aparece cuando una cosa empieza a desaparecer. Dicho de otro modo: lo real se desvanece en el concepto.*⁹²

La relación entre lo verbal y lo no verbal, la palabra y el silencio, es inevitable. La rigidez de las palabras se complementará con el vacío que les proporciona el silencio. Pareciera que sólo así se llenarán de sentido y que de ese modo no perderán su energía.⁹³

⁸⁸ Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p.28, Cita textual del autor sobre Marleau-Ponty.

⁸⁹ Revolucionó las ciencias sociales y el pensamiento político del siglo XX al plantear una nueva forma de entender el poder, la libertad y la filosofía. Su convicción de que no hay más verdad que la que establece el poder le llevó a reivindicar la necesidad de pensar críticamente, siempre a la contra, pues solo así se pueden cambiar las cosas y conquistar la libertad. Y eso fue lo que él hizo en ámbitos que cubren la práctica totalidad del universo intelectual contemporáneo, de la filosofía del lenguaje a la historia, pasando por la psiquiatría, la medicina, la ética o la política. Hoy su obra, de inagotable productividad, sigue considerándose una herramienta imprescindible para pensar y comprender la realidad presente. Joaquín Fortanet Fernández, *Foucault*, RBA, Madrid, 2015, Contraportada.

⁹⁰ Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p.59.

⁹¹ *Idem*.

⁹² *Ibidem*, p.61.

⁹³ Podría formularse la idea de otro modo: las cosas son y no son aquello que las palabras nombran, o, mejor aún, las cosas son y no son al mismo tiempo. El primer acto mediante el cual Adán se hizo amo de los animales (decía Hegel) fue imponerles un nombre; así aniquiló una parte sustancial de su existencia. [...] Pareciera como si luego de esa inevitable operación nominalista el objeto se alejara de sí mismo hasta casi desaparecer. Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p.60.

2. Tipos de silencios

Marcela Labraña (1971)⁹⁴ en sus *Ensayos sobre el silencio*⁹⁵, nos da un recorrido por lo que ella llamará, una de las experiencias humanas más intensas. Afirmará que estamos lejos de poder lograr el silencio absoluto, que más bien constituye una invitación a escuchar con atención. “El acallamiento total del interior de nuestros cuerpos es igualmente inalcanzable”.⁹⁶ Y comentará la anécdota del compositor John Cage (1912-1992)⁹⁷, en el momento de introducirse a una cámara anecoica⁹⁸, con la intención de escuchar el silencio. Cage al final concluirá, “por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos”.⁹⁹

No obstante la inexistencia del silencio absoluto, la experiencia que nos ofrece, es sumamente gratificante. Al ir estudiando acerca de él, encontramos que no está agotado en todas sus posibilidades. Sin embargo, los estudios coinciden en que no podemos hablar de un sólo significado del silencio. Su valor polisémico tendrá que ver, entre otras cosas, con los diversos contextos culturales y sociales.

Como ya dijimos, al referirnos al silencio, lo primero que nos viene a la cabeza es la carencia de algo. Sin embargo, nos plantea Marcela Labraña, que si buscamos en las raíces etimológicas, además de encontrar esa alusión a la ausencia de sonidos y palabras, a su vez encontraremos la distinción entre un silencio “pasivo” y otro “activo”.¹⁰⁰ En ese contexto citará a David Le Breton en su libro *El silencio*.

El latín distingue dos formas de silencio: tacere es un verbo activo, cuyo sujeto es una persona, que significa interrupción o ausencia de palabra; silere es un verbo intransitivo,

⁹⁴ Nació en Chile, es doctora en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Enseña en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Finis Terrae. Ha publicado ensayos sobre literatura, estética y artes visuales. [...] Es una de las fundadoras de la Oficina de la Nada. Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores*, Siruela, Madrid, 2017, Contraportada.

⁹⁵ Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores*, Siruela, Madrid, 2017.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁹⁷ Músico y compositor estadounidense. A principios de los años 50 Cage entra en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard para experimentar el silencio pero escucha los sonidos de su propio cuerpo: el más agudo es el funcionamiento de su sistema nervioso; el grave el de la circulación de su sangre. Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores*, Siruela, Madrid, 2017, p. 15

⁹⁸ Anecoico,ca: *adj. Fís.* Capaz de absorber las ondas sonoras o electromagnéticas sin reflejarlas. *Cámara anecoica. Diccionario de la lengua española*, RAE, Edición digital, 2017, consultado el 22 de octubre de 2018.

⁹⁹ Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores*, p.15. Cita textual de la autora sobre John Cage.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.16.

que no sólo se aplica al hombre sino también a la naturaleza, a los objetos o a los animales, y que expresa la tranquilidad, una presencia apacible que ningún ruido interrumpe. El griego, con las palabras *siôpân* (callarse) y *sigân* (estar en silencio), también distingue entre el hecho de bañarse en el silencio y callarse.¹⁰¹

Estos silencios formarán parte de nuestro mundo, de nuestra forma de comunicación. Tanto el *tacere* como el *silere* se alternarán y darán un significado específico en distintas circunstancias. Ramón Andrés (1955)¹⁰² en sus *Escritos místicos sobre el silencio*, explica que *silere* significaba “la expresión de serenidad, de no movimiento, un silenciarse sin aparente objeto, impersonal”. *Tacere* indicaba, en cambio, “un callar activo, una voluntad que pretendía antes bien la disciplina del no hablar con el propósito de ajustar o, por así decir, de anular las disonancias producidas por todo aquello que rodea al ser humano.”¹⁰³

Por tanto, podremos decir que existen perspectivas distintas de cómo abordar el tema del silencio. “El primero se refiere a un cuestionamiento de su condición negativa de carencia [...] El segundo criterio común se deriva de la imposibilidad de un silencio absoluto, e implica la necesidad de investigar el silencio no como un hecho aislado o encapsulado sino en su interacción, su relación de mutua necesidad con los sonidos, las palabras y los contextos en que surge”.¹⁰⁴

Furrasola por su parte en su antropología del silencio, a su vez hablará de dos tipos de silencio. El silencio como “acción” y el “verdadero” silencio; como entidad “mítica” y “universal”. Siendo éste último al que se le concede en su esencia el carácter de inefable. Hará referencia al filósofo español José L. Ramírez González (1935), que aseverará “el Silencio- en mayúsculas- es el nombre que damos no a algo que aparece, a un fenómeno, sino a algo que no aparece, a la no aparición o desaparición [...]”¹⁰⁵

¹⁰¹ David Le Breton, *El silencio*, Sequitur, Madrid, 2001, p. 13.

¹⁰² Nació en Pamplona, España. Es ensayista, pensador y poeta. Con formación musical. En el 2015, ganó el Premio Internacional Príncipe de Viana de la Cultura, por su trayectoria intelectual y literaria. Desde el 2017 es Académico Correspondiente de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Ramón Andrés, *Ramón Andrés*, 2019, www.ramonandres.info, Consultado el 30 de mayo de 2018.

¹⁰³ Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores, op.cit.*, p.16. Cita textual de la autora sobre Ramón Andrés.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁵ Ángeles Marco Furrasola, *Una Antropología del silencio, Un estudio sobre el silencio en la actividad humana, op.cit.*, p. 65. Cita de la autora sobre José L. Ramírez González.

El verdadero silencio, o Silencio, en mayúsculas, que, por sus connotaciones existenciales, se constituye en metáfora de lo inexpresable, aparece en el ámbito de la poesía y la religión. Mientras que en la dimensión pragmática, los silencios son propiamente hechos, conductas dentro del ámbito de la interacción comunicativa, silencio como una acción o conducta.¹⁰⁶

Sin lugar a dudas, el silencio se vincula a ámbitos más profundos del ser humano, y es precisamente a este silencio al que han hecho referencia los psicólogos y moralistas considerándolo como una cuestión de índole filosófica, tratando de referirlo al problema de la meditación interna y la introspección... [...] En este caso no es contemplado como una ausencia o negación, sino como, todo lo contrario, se erige en presencia y afirmación necesaria para que una acción sea factible.¹⁰⁷

Todos los tipos de silencios forman parte de nuestra comunicación. Entre ellos interaccionan, en conjunto con la palabra. Sin embargo además de ser imposible tratar de abarcar todos y cada uno de ellos, el silencio que haremos referencia en esta investigación será el Silencio, con mayúsculas, como lo nombró el filósofo español. Un silencio que más que ausencia, revela presencia. Un silencio que penetra en nuestro interior, nos apasiona y nos conmueve.

III. El encuentro entre el lenguaje y el silencio

1. La caída del lenguaje

Al referirnos al silencio, debemos hacer alusión al lenguaje. Siendo éste parte esencial del mismo. Al igual que los presocráticos, muchos pensadores griegos hacían de alguna manera una comparación del *lenguaje* con la *razón*: “ser un animal racional significaba en gran parte ser un ente capaz de hablar y, al hablar reflejar el universo”.¹⁰⁸ La palabra era lo que distinguía al hombre de cualquier otra creatura en la tierra. “El mundo humano llega hasta donde

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 65-66.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.67.

¹⁰⁸ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p. 492.

alcanza el lenguaje, y éste no sería nuestro mundo si no se conformara a las significaciones que el lenguaje le presta”.¹⁰⁹

En el ensayo *El sentido del silencio*,¹¹⁰ las autoras Rut Pellerano¹¹¹ y Mellissa Mutchinick¹¹² trazarán el camino que tomó el lenguaje a finales del siglo XIX, como parte de la modernidad, asegurando que en el momento en que se produce una nueva forma de conocimiento, aunado a una conciencia de crisis, se producirá la caída del lenguaje.

*La problematización y crítica al lenguaje que predominó de modo sustancial en la reflexión filosófica del siglo XIX y principio del XX tomó, a grandes rasgos, dos caminos diferentes. Por un lado aquél que enfatiza el problema del lenguaje como el objeto de estudio adecuado para la filosofía, desentendiéndose de toda otra especulación. Y por otro lado el camino que concibe al lenguaje como un nuevo terreno de “juego”, intentando re-plantear/re-interpretar, sin intentar por ello disolver las preguntas que acompañan al hombre.*¹¹³

Con esto, estas autoras entenderán que “el lenguaje no es un mero instrumento para describir al mundo, sino que hace posible la comprensión (interpretación) del sentido, a la vez que es constructor de la misma realidad de la que intenta dar cuenta.”¹¹⁴ Es claro que no podemos abarcar lo existente, en este caso lo no verbal, con el lenguaje que intenta definirlo. “La escritura no puede contener al universo.”¹¹⁵ Sin embargo, aunque muchos puedan considerar esta imposibilidad como un fracaso lingüístico, podría verse como la “potencialidad genuina del lenguaje.”¹¹⁶

¹⁰⁹ Luis Villoro, *La significación del silencio y otros ensayos*, Fondo de cultura económica, México, 2016, p. 50. Sin embargo, en la filosofía presocrática de Grecia, a su vez, el lenguaje empezó a verse como inadecuación entre el objeto y el nombre usado para designarlo. Heráclito advirtió este desajuste, según cada cual, asegurará, un nombre se desdibuja como tal. En uno de sus 125 fragmentos, observa, los hombres dan al arco el nombre de vida, siendo que se trata de un instrumento de muerte. Poniendo por tanto de manifiesto, el carácter doble de las cosas y el uso convencional, arbitrario e inadaptado de las palabras. Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p.50.

¹¹⁰ Rut Pellerano y Melissa Mutchinick, *El sentido del silencio* en *Plurentes: Artes y Letras*, Año 0, No 1, Buenos Aires, 2011, <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/331/183>, Consultado el 25 de junio de 2018.

¹¹¹ Escuela de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Arte de Rosario, Maestranda en Estética y Teoría del Arte, Facultad de Bellas Artes Y Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Rut Pellerano y Melissa Mutchinick, *El sentido del silencio* en *Plurentes: Artes y Letras*, *op.cit.*

¹¹² Facultad de Bellas Artes y Universidad de La Plata. Rut Pellerano y Melissa Mutchinick, *El sentido del silencio* en *Plurentes: Artes y Letras*, *op.cit.*

¹¹³ *Ibidem*, p.3.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p.53.

¹¹⁶ *Idem*.

El desajuste entre la palabra y el sentido que se le atribuye es cada vez mayor. En el fondo de ese desencuentro anida el poder de lo invisible. Todo silencio humano – postula Octavio Paz- contiene un habla.¹¹⁷

El silencio, entonces, hace las veces de aquello que no puede aparecer, por eso se llevará bien con los lenguajes simbólicos como los del arte, que dan lugar a aquello que no se puede decir o mostrar; transformando al ser humano en un nuevo ser sin límites, capaz de superar el tiempo y el espacio. Y es en este espacio de encuentro, donde emerge aquello que desea ocultarse: “la fragilidad de la vida, la plenitud que puede implicar abrirse a la percepción, la puerta que nos permite dejar el extrañamiento en el que nos sumergimos y nos impide vernos más allá de la marea tumultuosa en que nos envuelve la modernidad.”¹¹⁸

¿Qué es lo que preferiríamos que no se haga presente durante el silencio? Quizá el silencio se nos impone como un espejo que nos devuelve su interrogante: ¿quiénes somos? Este es el tipo de preguntas que se desechan cuando se comprende el lenguaje como un formalismo de validación, preguntas que para muchos no tienen sentido porque no es posible una respuesta universalmente verdadera.¹¹⁹

Parece que el silencio produce una introspección especial en el ser humano, que lo conecta con su ser, quizás por ello muchas veces nos cuesta estar en silencio con nosotros mismos. Nos da miedo enfrentarnos con lo que pueda estar sucediendo ahí adentro. Buscamos a como de lugar y con aquello mas a la mano, rellenar cualquier hueco que se nos presenta.¹²⁰ “El silencio (sentencia René Char) es el estuche de la verdad.”¹²¹ Quizás muchas veces no sea muy agradable abrir esa tapa, sin embargo, parece que al hacerlo podríamos encontrar revelaciones sorprendentes y un sinfín de posibilidades estimulantes.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.54.

¹¹⁸ Rut Pellerano y Melissa Mutchinick, *El sentido del silencio* en Plurales: Artes y Letras, *op.cit.*, p.8.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.7. Cita de las autoras sobre Foucault.

¹²⁰ Los budistas suelen formular un célebre koan zen (pregunta filosófica) en este sentido, ¿Qué es más importante en la red del pescador? ¿Los nudos o los huecos? Sin nudos no habría red, pero sin huecos la red no podría ser arrastrada. Nudos y huecos son igualmente importantes. La función estructurante que los nudos desempeñan en la vida, no debe hacer olvidar la función y el valor del hueco. Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p.52.

¹²¹ Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, *op.cit.*, p.18, Cita textual del autor sobre René Char.

2. Lenguaje significativo

Luis Villoro (1922-2014)¹²² en su libro *La significación del silencio*¹²³, hace un recuento de cómo el ser humano se hizo del lenguaje. Nos explica cómo las primeras palabras fueron demostrativas. En un intento fallido de asir los objetos, la palabra brotará, asegura, para de esa manera poder hacer referencia a él. Será entonces cuando se abrirá la posibilidad exclusiva del hombre: poseer las cosas de un modo más sutil. Poseer en figura, por medio de un signo en la conciencia, como referencia.¹²⁴

Si la función simbólica constituye para Villoro la esencia del lenguaje discursivo con la cual el hombre alude al mundo, sin estar obligado a sufrir la presencia de éste¹²⁵, ¿será entonces pertinente pensar que podría existir una función simbólica del silencio, en tanto que lenguaje no discursivo?

Declarará, “el ideal del lenguaje discursivo sería suplir las cosas de modo tan perfecto que la estructura de las palabras correspondiera a la estructura de las cosas que reemplaza.”¹²⁶ Con lo que me pregunto ¿si el ideal del silencio podría ser, el de suplir las sensaciones de modo tan perfecto que la estructura del silencio correspondiera a la estructura de las sensaciones que reemplaza?

Pero antes de contestar esa pregunta, si es que realmente tuviera respuesta, quisiera desarrollar más la idea de Villoro sobre el lenguaje discursivo, con el cual le ayuda a explicitar más su manera de abordar el silencio.

¹²² Nació el 3 de noviembre de 1922 en Barcelona, España, de padres mexicanos. Obtuvo su doctorado en filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1948 comenzó su labor docente como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue investigador del Instituto de Investigaciones Filosóficas desde 1971. Fue miembro de El Colegio Nacional desde 1978. En diciembre de 1986, obtuvo el Premio Nacional de Ciencias Sociales, Historia y Filosofía. En 1989 le fue otorgado el Premio Universidad Nacional en Investigación en Humanidades. El 19 de octubre de 1989 fue designado Investigador Emérito del Instituto de Investigaciones Filosóficas.

También fue embajador de México ante la UNESCO en París de 1983 a 1987. Universidad Autónoma de México, *Luis Villoro Toranzo*, Instituto de investigaciones filosóficas, <http://www.filosoficas.unam.mx/sitio/luis-villoro>, Consultado el 13 de junio de 2018.

¹²³ Luis Villoro, *La significación del silencio y otros ensayos*, Fondo de cultura económica, México, 2016.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 52.

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ *Idem*.

El lenguaje “figura” el mundo en el sentido de traducir en una estructura de signos una estructura de objetos [...] Esta capacidad figurativa del lenguaje no debe entenderse como si cada palabra duplicara un rasgo de la realidad [...] Se trataría de la proyección de una formación en la otra, en el sentido en que los matemáticos emplean esa palabra...; ninguna cualidad meramente perceptiva del espacio puede traducirse [...] Así, un lenguaje discursivo puro sólo constaría de significaciones invariables y objetivas.¹²⁷

Entonces, vemos que para Villoro el ideal del lenguaje discursivo será, aquel que busque proyectar con exactitud la misma realidad que el lenguaje busca figurar. Está consciente el autor que ninguna lengua existente lo cumple, pero por lo menos tienden a él. La palabra eliminará el carácter singular en que le aparecen las cosas al ser humano, y esto hará que se sienta más seguro en su mundo. El lenguaje discursivo encubrirá la capacidad de asombro, lo insólito dirá; pero no eliminará la extrañeza del mundo. Debajo de las palabras, se conservará el carácter imprevisto y singular, una presencia viva e irrepresentable.¹²⁸

El lenguaje discursivo corresponderá para Villoro al primer modo de significar el mundo, el segundo será la poesía y, principalmente, el silencio. Hará referencia a una frase del filósofo y matemático Blaise Pascal (1623-1662) : “El silencio de los espacios infinitos me espanta”¹²⁹. Con lo cual nos asegura que el mundo es concebido desde la palabra discursiva y la presencia silenciosa, comparando la primera con el claro sistema matemático; y el silencio, con el asombroso portento.¹³⁰

Conforme avanza el discurso, el autor nos confirmará la gran creatividad que posee el ser humano y con la que se vale para poder, desde otra manera, significar aquello que en apariencia pareciera que no se puede. Tratará, dirá, de varias maneras de expresar y comunicar a los demás esa presencia vivida del mundo. Una de esas posibilidades la llamará, “silencio”. Y asegurará que el hombre “podrá significar el mundo vivido, mediante la negación de las significaciones invariables y objetivas del lenguaje discursivo”.¹³¹

¹²⁷ *Ibidem*, p. 53-55.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 55-57.

¹²⁹ Blaise Pascal, Introducción, traducción y notas de Carlos Pujol, *Pensamientos*, ePubr1.3, Tellus, online, 2016, p.67.

¹³⁰ Luis Villoro, La significación del silencio y otros ensayos, *op. cit.*, p.58.

¹³¹ *Idem*.

Nacerá entonces para Villoro “un lenguaje paradójico basado en la ruptura, en la destrucción de los significados habituales del discurso”.¹³² Se intentará significar el objeto tal como se muestra “para el hombre” y no el objeto “en sí”.¹³³ Dará varios ejemplos comparando el lenguaje discursivo con el poético frente a un mismo objeto. Al final, el lenguaje discursivo será una serie de hechos objetivos y la frase poética hará referencia a notas emotivas. El sentido de los enunciados, por tanto, será totalmente distinto. Las cualidades vividas del objeto serán revividas mediante la poesía; y la traducción objetiva será comprendida sin acudir a otra experiencia.¹³⁴

No estará hablando de un silencio carente de lenguaje, pues como lo asegura el autor, “el mutismo nada dice”¹³⁵. Debemos distinguir el silencio del mutismo¹³⁶. Le interesa un silencio que tenga que ver con determinadas vivencias psíquicas, el silencio como componente de un lenguaje, que nos diga cosas distintas del que lo produce, que nos ofrezca una ventana abierta para reflexionar sobre la intimidad del otro y de uno mismo; el silencio como elemento significativo.

Los símbolos lingüísticos serán para Villoro figura de la realidad, una manera de poder representarla. Sin embargo el silencio significativo, no figura ni representa nada; muestra una presencia tal, que no puede ser representada por el símbolo. El silencio significativo señala los límites esenciales de la palabra e indica la pura presencia ahí, inexplicable, de las cosas.¹³⁷

¹³² *Ibidem*, p.59.

¹³³ *Ibidem*, p.60.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 60-61.

¹³⁵ *Ibidem*, p.62.

¹³⁶ Así, nos lo advierte Heidegger, vinculando el silencio con la voluntad de expresar y con el genuino hablar, mientras que el mutismo, se reduce a una incapacidad o imposibilidad de realización expresiva. De modo que “sólo en el genuino hablar es posible un verdadero callar”. Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, PPU, Barcelona, 2001, p.68. La autora hace una alusión a la cita de Heidegger de su obra: *El ser y el Tiempo*.

¹³⁷ *Ibidem*, p.70.

IV. El silencio en el canal de comunicación

El lenguaje, como ya hemos venido reflexionando, es la forma de comunicación que tiene el ser humano para interactuar con los demás. Pareciera entonces que el silencio, como forma de lenguaje, igualmente comunica. ¿Pero de qué manera lo hace? El individuo está inmerso en un sistema social y con cierto tipo de reglas. La manera en que se comunicará e interactuará con los demás, estará en relación con el contexto cultural en el que se desenvuelva.

El silencio es nuestra primera y tal vez nuestra única base común. No podríamos ir mucho más lejos – al menos mientras empleáramos el lenguaje humano – a no ser que diéramos por sentado que el lenguaje no constituye toda la realidad humana, que la realidad humana no se agota en el lenguaje, y que el acceso del hombre a la realidad – y a la verdad – no se produce sólo a través de las palabras. Además, me gustaría mostrar que incluso el lenguaje es precisamente tal porque expresa el silencio.¹³⁸

Si bien, el silencio fue por muchos años considerado en la teoría de la comunicación como ausencia de sonido, ausencia de comunicación, desde la década de los setenta sucederán un gran número de estudios e investigaciones que lo pondrán como un fenómeno relevante dentro de la interacción comunicacional.¹³⁹ El silencio como un canal más dentro de este sistema, y, por tanto como una forma de conducta.¹⁴⁰

No podemos imaginar que el ser humano pueda existir fuera del ámbito social, sea cual sea.¹⁴¹ Por tanto, todo el complejo entramado de conductas, aprendidas durante su

¹³⁸ Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, op. cit., p.135. La autora hace una cita de Raimon Panikkar en su libro “El silencio de la palabra”.

¹³⁹ En clara oposición a la teoría tradicional sobre comunicación, se alza el nuevo concepto de comunicación que presenta la Escuela de Palo Alto en el curso de la década de los cincuenta, que supuso una auténtica revolución en todos los ámbitos de las ciencias humanas. Las teorías innovadoras de esta Escuela conciben los conceptos de cultura y comunicación como íntimamente interpenetrados el uno del otro. Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, PPU, Barcelona, 2001, p.137. Una de las premisas de los principales autores de la Teoría de la comunicación humana de la Escuela de Palo Alto, Paul Watzlawick, sostendrá que resulta imposible no comunicar. Por tanto se hará una revalorización del silencio y lo no expresado pertenecerá al sistema del habla. Lo que calla también dice. Todo habla. Luis Gruss, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p.55.

¹⁴⁰ Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, PPU, Barcelona, 2001, p.137.

¹⁴¹ Desde una perspectiva de la psiquiatría, Schefflen nos dice lo siguiente: “Todo individuo ha sido educado en un grupo social; de lo contrario no habría sobrevivido. El comportamiento de ese grupo ha sido determinado por su tradición cultural, y el niño ha aprendido a actuar de una manera regular y previsible [...] A lo largo de

vida, irá configurando el comportamiento del individuo en su actuación social. Mucho del lenguaje verbal como del lenguaje no verbal, se va adquiriendo inconscientemente dentro del sistema cultural al que pertenecemos. Donde el silencio resulta también, “una forma de conducta presente, en mayor o menor medida, en todas las culturas”.¹⁴²

*Se debe tener en cuenta, como escribe Philip Wheelwright, que los instrumentos lingüísticos que emplea el hombre y que son una parte de su herencia social posibilitan y, al mismo tiempo, limitan el tipo de preguntas que pueden plantear, las clases de realidad que es capaz de concebir y las formas concretas de cómo hacerlo.*¹⁴³

Actualmente se percibe una sensación de que el lenguaje verbal es insuficiente para comunicarnos, “existe un presentimiento muy difundido con vaguedad, de cierto agotamiento de los recursos verbales en la cultura y en la política de masas de nuestro tiempo,”¹⁴⁴ un lenguaje no verbal, como es el silencio, podría ser una alternativa para la comunicación.

1. Signo y símbolo

Al afirmar que el silencio es parte integral de la comunicación, siendo un elemento esencial en la percepción ante la experiencia de la vida. Podríamos pensar que está estructurado semióticamente, es decir, que funciona según un sistema de signos determinados.¹⁴⁵ Así, y

su existencia, vivirá en una estructura social, y los modelos que ha aprendido estarán preservados y reforzados.[...]” Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, PPU, Barcelona, 2001, p.163. La autora hace una cita de Schefflen.

¹⁴² Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, op. cit., p.191.

¹⁴³ Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura, Aproximación a la logomítica*, Herder, Barcelona, 1998, p.457.

Cita del autor sobre PH Wheelwright.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 1998, p.459. Cita del autor sobre George Steiner.

¹⁴⁵ La semiótica, que proviene del griego *semeion*: signo. Es la disciplina que se ocupa del estudio comparativo de los sistemas de signos (*Signo*): a partir de los sistemas más simples de señales hasta los idiomas naturales y los *lenguajes formalizados* de la ciencia. Las funciones principales del sistema de signos son: 1) la transmisión de comunicación o de expresión del sentido (*Significación y sentido*); 2) la *comunicación*, es decir, el aseguramiento de la comprensión por el oyente (lector) de la noticia transmitida, así como la estimulación para la acción, influencia emocional, &c. El ejercicio de cualquiera de estas funciones presupone una determinada organización del sistema de signos, es decir, la existencia de diversos signos y leyes de su combinación. En conformidad con ello se discriminan las tres secciones fundamentales de la semiótica: 1) sintaxis o estudio de la estructura interna de los sistemas de signos independientemente de las funciones que desempeñan; 2)

siguiendo a Ernst Cassirer (1874-1945)¹⁴⁶, la estructura de la ciencia y del saber, se articularía en sistemas de signos.¹⁴⁷ Sin embargo, el hombre como ser racional, no sólo se comunica por signos, sino además es un animal simbólico. Pareciera entonces que tenemos que hacer una distinción entre signo y símbolo. Pero ¿qué es realmente un signo? O ¿cuándo podemos decir que algo es simbólico?

Me parece importante a su vez recalcar lo que otro autor como Gilbert Durand¹⁴⁸ en su libro *La imaginación simbólica*¹⁴⁹ afirma, sobre la gran confusión que muchos autores generan al momento de referirse a los elementos propios del imaginario (signo y símbolo). Quizás argumenta, se deba a la desvalorización que sufrió la imaginación. Y recalcará, los

semántica, que estudia los sistemas de signos como medio de expresión del sentido; 3) pragmática, que estudia la relación de los sistemas de signos con los que los utilizan. En el desarrollo de los métodos de la semiótica desempeña el papel primordial la investigación de los sistemas de signos, que poseen, por una parte, medios suficientemente ricos de expresión del sentido y, por la otra, una estructura suficientemente precisa. Hasta el presente, tales sistemas son, ante todo, los lenguajes formalizados de las matemáticas, en primer lugar, de la *lógica matemática*. La *metalógica* es la disciplina semiótica más desarrollada. Las indagaciones semióticas contribuyen a la *formalización* de los nuevos campos de la ciencia (cfs. los cálculos en la esfera de la lingüística matemática, los experimentos de la formalización de algunos conceptos de la pragmática, del concepto de metro en poesía y otros estudios que se desarrollan en los últimos tiempos). Los conceptos y métodos de la semiótica adquieren gran importancia en virtud del desarrollo de la teoría y la práctica de la conservación racional y tratamiento automático de la *información*; en esta esfera, la semiótica se encuentra en estrecha relación con la *cibernética*. El lógico y matemático norteamericano *Peirce* formuló por primera vez los principios básicos de la semiótica, expuestos y sistematizados más tarde por el filósofo Ch. *Morris*. Los problemas de la semiótica en esencia vienen estudiándose desde los años 20 de nuestro siglo (representantes de la Escuela Lvoviano-Varsovia). Iván T. Frolov (Ed.), *Diccionario de Filosofía*, Progreso, Moscú, 1984, <http://www.filosofia.org/enc/ros/se4.htm>, Consultado el 15 de octubre de 2018.

¹⁴⁶ Fue un filósofo de origen prusiano, poco conocido en el ámbito de lengua española. Formado en la epistemología kantiana, era especialista en historia del pensamiento, sobre todo en el periodo de la Ilustración, y puede considerarse el iniciador de una filosofía de la cultura de corte antropológico o, con otras palabras, de una antropología en la que se otorga una gran importancia al estudio de la cultura en cuanto dimensión esencialmente constitutiva de la naturaleza humana.

María G. Amilburu, "Ernst Cassirer" en *Philosophica, Enciclopedia filosófica on line*, <http://www.philosophica.info/archivo/2010/voces/cassirer/Cassirer.html>, Consultado el 1 de octubre de 2018.

¹⁴⁷ Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, op. cit., p.196.

¹⁴⁸ Antropólogo, iconólogo y crítico de arte francés. Su obra teórica se vincula con la Escuela de Eranos. Marcado por las investigaciones de Carl G. Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard y Henri Cobin, fundó en 1966 el Centre de Recherches sur l'imaginaire. Propuso un innovador enfoque mitológico y arquetípico de la imaginación creadora, con reconocidas aplicaciones en el campo de la estética, la iconología, iconografía y la crítica literaria. Algunas de sus obras son *Mito y sociedad*, *Imaginario y pedagogía*, y su gran trabajo *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, Contraportada.

¹⁴⁹ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.

autores no notarán la diferencia, e indistintamente nombrarán: imagen, signo, alegoría, símbolo, parábola, mito, ícono, etc.¹⁵⁰

Durand iniciara su discurso haciendo referencia al mismo Cassirer: “Un signo es una parte del mundo físico del ente (*being*); un símbolo es una parte del mundo humano de la significación (*meaning*).”¹⁵¹ Entonces para Cassirer, sin lenguaje tendríamos sensaciones, pero no conoceríamos nada; y el lenguaje como principal forma simbólica, posibilitará el paso de la mera presentación a la representación.¹⁵²

*El hombre, [...], ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentra en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. [...]; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana.*¹⁵³

Durand expondrá dos maneras de la conciencia que tiene el hombre de representarse el mundo. Una *directa*, la cual asegura es cuando la cosa misma se presenta ante el espíritu, como en la percepción o en la simple sensación. Y otra, *indirecta*, cuando, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad.¹⁵⁴ En la conciencia indirecta, el objeto que no se presenta, en lugar de ello, se *re-presenta* mediante una *imagen*.¹⁵⁵ Durand manejará los siguientes conceptos para distinguir símbolo de signo:

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.9.

¹⁵¹ *Ibidem*, p.32. Cita del autor sobre E. Cassirer, *An Essay on Man*.

¹⁵² Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, p.74.

¹⁵³ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, Fondo de cultura económica, México, 1968, Edición en línea <https://archive.org/details/CassirerErnst.AntropologiaFilosofica/page/n25>, p.26. Consultado el 26 de octubre de 2018.

¹⁵⁴ El autor utiliza los siguientes ejemplos para clarificar la manera indirecta que utiliza el hombre para representarse el mundo: al recordar nuestra infancia, al imaginar los paisajes del planeta Marte, al comprender cómo giran los electrones en derredor del núcleo atómico o al representarse un más allá después de la muerte. Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, p.9.

¹⁵⁵ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, pp. 9-10. Los términos, *imagen* y *palabra*, aparecen en Occidente como pilares de la civilización moderna, sin embargo, también ha habido una lucha constante entre ambos. Algunos ven en la imagen, la libertad, la emoción y el placer genuino; y otros ven en la palabra, la razón, el control y el intelecto. Cada cual creyéndose adversarios el uno del otro. Ha habido una profunda confusión entre ambas posturas, las cuales tienen su fundamento histórico. Sin embargo en esta investigación no me adentraré en el tema de la imagen, sólo utilizaré los elementos de signo y símbolo, los cuales me servirán para profundizar en el silencio. Para mayor información sobre la concepción

El símbolo se define como perteneciente a la categoría del signo. [...] la mayor parte de los signos [...] remiten a un significado que puede estar presente o verificado. De esta manera, una señal se limita a prevenir de la presencia del objeto que representa. De la misma forma, una palabra, una sigla, un algoritmo, remplazan con economía una larga definición conceptual.¹⁵⁶

Para clarificar su idea Durand utilizará el pensamiento de otros autores, como el de André Lalande (1867-1963)¹⁵⁷, para quien el símbolo es, como todo signo concreto que evoca por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir; el de Carl Jung (1875-1961)¹⁵⁸, quien afirmará que el símbolo es la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica. Y advertirá que el simbolismo atiende a lo no-sensible en todas sus formas, al inconsciente, a lo metafísico, a lo sobrenatural y surreal.¹⁵⁹ Por tanto, regresando el tema al silencio, éste deberá ser considerado como símbolo o como signo?

1.1. El silencio como signo

de la imagen en relación al signo y al símbolo consultar Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, p.195.

¹⁵⁶ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, p.10.

¹⁵⁷ Nació en Dijon, profesor en la Sorbona desde 1904, cultivó la teoría de la ciencia desde un positivismo racionalista, en una línea similar a la de Léon Brunschvich o Edmond Goblot. Ante la evolución y la disolución de que hablaba Spencer, Lalande defendió la tesis de que toda evolución es contrarrestada por una disolución igual y de sentido contrario, introduciendo una teoría no evolucionista del progreso basada en la asimilación (esta idea, a través de Claparède, influirá notablemente en la doctrina del conocimiento como asimilación, que caracteriza la epistemología genética de Jean Piaget). André Lalande en Diccionario filosófico, Filosofía en español, <http://www.filosofia.org/enc/vtc/vtc.htm>, Consultado el 26 de octubre de 2018.

¹⁵⁸ Nació en Kesswil, Suiza. Médico psiquiatra y psicólogo, fundador de la psicología analítica. De alguna manera en respuesta al psicoanálisis de Sigmund Freud. Jung propuso y desarrolló conceptos de la psique y del inconsciente colectivo. Su trabajo ha sido una gran influencia en la psiquiatría, en el estudio de la religión y en la práctica clínica.

Frieda Fordham y Michael S.M. Fordham, *Carl Jung*, Encyclopaedia Britannica, 2017, <https://www.britannica.com/biography/Carl-Jung>, Consultado el 26 de octubre de 2018.

¹⁵⁹ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, p.13.

Como Furrasola afirma, que “el signo es el límite del pensamiento,”¹⁶⁰ yo me pregunto siguiendo al filósofo español Eugenio Trías (1942-2013)¹⁶¹, si por tanto el silencio en tanto también límite del pensamiento, es signo.¹⁶²

Furrasola identifica cuatro implicaciones que deducen que el silencio es un signo.¹⁶³ Plantearé que a lo largo de la historia han existido infinidad de definiciones en el ámbito de la semiótica que sería imposible abarcar. Sin embargo ella definirá las siguientes características como esenciales para definir que sea el silencio como signo:

1. El silencio puede evocar o representar otra cosa.
2. El silencio mantiene una relación convencional con el objeto al que sustituye.
3. El silencio siempre significa algo.
4. El silencio tiene una praxis, a través de la actuación de sus usos dentro de los sistemas de comunicación.

Si bien cada una de estas características, de alguna forma, se habían atendido ya durante el desarrollo de este capítulo, al afirmar al silencio como signo debemos añadir aquella otra cualidad fundamental que la autora afirma del signo: la repetición. “No hemos de olvidar que el asedio al que es sometido el objeto sígnico deviene a raíz de la repetición, condición ésta que lo aboca a su propia destrucción”.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio, op. cit.*, p.196.

¹⁶¹ Nació en Barcelona, realizó estudios de Filosofía en las universidades de Barcelona, Navarra, Madrid, Bonn y Colonia. Desde 1992 fue profesor de Filosofía a la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. En el año 1995 fue condecorado con el Premio Internacional Friedrich Nietzsche por el conjunto de su labor filosófica. Entre muchos otros galardones. Eugenio Trías, *Creaciones Filosóficas I, Ética y Estética*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009, Solapa.

¹⁶² Más adelante en este capítulo se reflexiona sobre el límite de Eugenio Trías. En este sentido también hablarán del límite: Baldini y Zucal, rescatando el silencio en pos de una palabra fragmentaria. “Esta palabra fragmentaria posibilita, entonces, la aparición de una filosofía de descubrimiento del límite, una frontera que, sin embargo, no es vista como un muro, sino como una ventana.”

Ramón Andrés por su parte asegurará: “Es antes que otra cosa, un estado mental, un mirador que permite captar toda la amplitud de nuestro límite y, sin embargo, no padecerlo como línea última.” Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores*, Siruela, Madrid, 2017, pp. 17-21. Citas de la autora.

¹⁶³ Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio, op. cit.*, p.196.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.200.

Lo anterior será afirmado por la autora haciendo alusión al filósofo Jaques Derrida (1930-2004)¹⁶⁵, con sus teorías deconstructivistas, en las cuales sugiere que la palabra ha sido deconstruída en su esencia signíca, y al no poder expresar lo que se quiere, buscará otras formas distintas de hacerlo, quizás “unidades indivisibles más efectivas como el silencio”.¹⁶⁶ El silencio, por tanto, intentará transmitir el mensaje de aquello impensable o inimaginable, pues “el lenguaje nunca está a la altura de lo que quiere expresar, de lo que quiere decir.”¹⁶⁷ El silencio es una alternativa a la palabra exhausta y perdida en la repetición.¹⁶⁸

1.2. El silencio como símbolo

En lo que se refiere al silencio como *símbolo*, Furrasola hará mención al pensamiento de Tzvetan Todorov (1939-2017)¹⁶⁹ el cual consideraba que era “simbólico todo lo que admite la interpretación y producción de un sentido indirecto”.¹⁷⁰ De esta manera podrá reafirmar el por qué el silencio puede ser considerado como símbolo.

¹⁶⁵ Filósofo y crítico literario francés. Profesor en la École Normale Supérieure de París (1965-1984) y más tarde de la École des Hautes Études, sus teorías han dado lugar a la corriente llamada «deconstruccionismo», cuya influencia ha sido importante tanto en Europa como en Estados Unidos. «No hay fuera de texto» podría ser el polémico lema de la filosofía de Jacques Derrida, cuyos argumentos tratan de desarticular la tradición filosófica occidental, mostrando el juego de conceptos implícitos que la sostiene y poniendo en tela de juicio distinciones fundamentales como la de «significante» y «significado», sentido literal y sentido figurado. “Jaques Derrida” en *Biografías y vidas, La enciclopedia biográfica en línea*, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/derrida.htm>, Consultado el 1 de octubre de 2018.

¹⁶⁶ Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, op. cit., p.201.

¹⁶⁷ Jaques Derrida, *Cómo no hablar y otros textos*, Proyecto A, Barcelona, 1997,p.9.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 200-201. En palabras de Derrida: “Todo signo es iterable en ausencia de una intención de comunicación”. Confrontar Jaques Derrida, *Cómo no hablar y otros textos*, Proyecto A, Barcelona, 1997, p.7. Iterable: adj. Capaz de repetirse. “Iterable” en *Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Aplicación móvil, Actualización 2019*.

¹⁶⁹ Nació en Bulgaria en 1939 y emigró a París en 1963. Estudió filosofía del lenguaje con Roland Barthes e integró el círculo de estructuralistas franceses agrupados en torno a la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París a mediados de la década de 1960. Es autor de numerosas obras sobre literatura y ciencias sociales, y fue codirector de la revista Poétique. Se ha desempeñado como Director de Investigación Científica de Francia. Luego de un primer trabajo de crítica literaria dedicado a la poética de los formalistas rusos, su interés se extendió a la filosofía del lenguaje, disciplina que concibió como parte de la semiótica o ciencia del signo en general. Como ensayista, historiador y filósofo se ha interesado, además, en el análisis de la cultura y en temas como la democracia, la memoria histórica, el estudio del Otro y la tolerancia. Tzvetan Todorov, Siglo veintiuno, <http://www.sigloxxieditores.com.ar/fichaAutor.php?idAutor=1011>, Consultado el 1 de octubre de 2018.

¹⁷⁰ Ángeles Marco Furrasola, *Una antropología del silencio*, p.210.

El símbolo es en sí mismo intraducible, constituyéndose en fuente inagotable de connotación y, por ende, de significación. El lenguaje poético es el código dentro del cual el símbolo se explica e interpreta en toda su potencialidad expresiva, dado su carácter figurado inagotable.¹⁷¹

Podemos pensar entonces que, cualquier acto de comunicación es simbólico, tanto el lenguaje verbal como el no verbal. “El silencio es el fenómeno dentro de la comunicación con mayor grado de indirección.”¹⁷² Por lo que se debe de considerar en dicha dimensión e interpretar de acuerdo a todas sus formas expresivas.

Otro de los pensadores que hace alusión Durand es Paul Ricoeur (1913-2005)¹⁷³, el cual aseguraba que todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: cósmico, onírico y poético. Finalmente, junto con Ricoeur, podemos no sólo reforzar lo que hemos desarrollado en este apartado. Si no podemos concluir, que siendo el silencio como símbolo, “es al mismo tiempo “cósmico” (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), “onírico” (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último “poético”, o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto.”¹⁷⁴

¹⁷¹ *Ídem.*

¹⁷² *Ibidem*, p.211.

¹⁷³ Fue uno de los filósofos franceses más destacados e innovadores del siglo XX y llevó a cabo una importante contribución a la elaboración y el desarrollo de la teoría hermenéutica. Realizó estudios de filosofía en la Universidad de Rennes y en la Sorbona y desde muy temprano sus trabajos estuvieron vinculados con los de pensadores como Gabriel Marcel, Edmund Husserl, Karl Jaspers y Martin Heidegger. Fue profesor de Historia de la Filosofía en la Universidad de Estrasburgo entre 1948 y 1967, de Filosofía General en la Sorbona desde 1957 hasta 1964 y en Nanterre entre 1965 y 1970. A partir de la década de 1970 fue profesor en la Universidad de Chicago y profesor invitado en las universidades de Princeton, Harvard, Yale y Berkeley. *Paul Ricoeur*, Fondo de Cultura Económica, https://www.fce.com.ar/ar/autores/autor_detalle.aspx?idAutor=366, Consultado el 26 de octubre de 2018.

¹⁷⁴ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, pp. 15-16. Cita del autor sobre Paul Ricoeur.

V. El silencio como condición de conocimiento

1. Conocimiento a través del silencio

El silencio, como lo hemos ido planteando, nos aproxima al conocimiento del ser humano, en el libro “La verdad del silencio”¹⁷⁵, Teresa Guardans (1956)¹⁷⁶ hace referencia en este sentido. Para iniciar, la autora nos adentrará en la importancia que tiene el asombro como punto de partida. Un asombro ante la vida que transcurre y que nos sorprende ante la existencia. Einstein se referirá a él como “mirada maravillada”, de donde se suscita el auténtico comprometerse con la vida.¹⁷⁷

*Se trata de una emoción que parece escapar a toda lógica porque consiste en asombrarse de que lo que es sea, cuando se diría que el hecho de asombrarse ha de relacionarse con lo excepcional. Si de ella depende tanto, ¿cómo no preguntarse sobre lo que puede favorecerla? ¿Es, quizás, una capacidad innata –un don al alcance de unos pocos elegidos-?*¹⁷⁸

Vemos en esta pregunta, que Kant ya menciona en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*¹⁷⁹, la capacidad de ese sentir excepcional que no todos los seres humanos tienen, o mejor dicho, no todos son capaces de penetrar, y entonces me pregunto ¿será realmente este sentimiento sólo de algunos cuantos? O por el contrario, es una condición del ser humano que no todos han podido desarrollar?

Guardans reconoce dos conocimientos en el ser humano que facilitan esta experiencia del asombro.

El primero es “conocimiento-representación” que se distancia de la realidad, la conoce representándola, dibujándola desde la distancia y la contraposición, objetivando. El segundo es “conocimiento silencioso”, “reconocimiento”, reconocimiento asombrado,

¹⁷⁵ Teresa Guardans, *La verdad del silencio, Por los caminos del asombro*, Herder, Barcelona, 2009.

¹⁷⁶ Nació en Barcelona, es filóloga y doctora en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra. Es profesora del Centro de Estudios de las Tradiciones Religiosas(CETR). Teresa Guardans, *La verdad del silencio, Por los caminos del asombro*, Herder, Barcelona, 2009, Solapa.

¹⁷⁷ *Idem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.13.

¹⁷⁹ Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo y bello y lo sublime*, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa/Universidad Autónoma de México, México, 2004.

testificación gratuita que no busca representar sino aproximarse, asomándose más allá de las construcciones lingüísticas. ¹⁸⁰

Así, la autora hace un análisis de estos conocimientos a través del pensamiento del filósofo Eugenio Trías y con los conceptos prestados de su obra se apoyará para su reflexión. Trías presenta en su obra los modos del conocer humano y hace un mapa representativo que se conforma de dos cercos¹⁸¹ y su intersección. El primer cerco será el de la vida, en donde se desenvuelve nuestra existencia en un mundo con sentido, será el “cerco del aparecer”. El otro será el que está más allá del sentido, el que nos trasciende: “cerco hermético”. Y entre estos dos cercos se dará la “condición fronteriza” como le llama Trías, en donde se da la experiencia de la conciencia de esta doble dimensión. Una doble experiencia humana de la realidad.

2. La experiencia fronteriza

Al conocer a Eugenio Trías por medio de Teresa Guardans, me vi en la necesidad de leer un poco más sobre la “condición fronteriza”, descrita por éste en su *Estética del límite*¹⁸². Ahí Trías afirma que, cuando una persona se encuentra en dicha frontera, será para ella “un espacio de colonización, o que pueda ser habitado, cultivado y experimentado, configurándose como el ámbito mismo en el cual se debate y se discierne la cuestión del ser y del sentido”.¹⁸³

¹⁸⁰ Teresa Guardans, *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*, op. cit., p.16.

¹⁸¹ Cercos: Trías llega a formular su propio suelo ontológico en su obra *Los límites del mundo*, en constante diálogo con Heidegger, Kant y Wittgenstein. Estos dos últimos habían explorado el límite en su carácter restrictivo, puramente negativo, como muro (*Schranke*) que separa lo que se puede pensar y decir de lo impensable e indecible. No obstante, Trías fija la atención a ese límite y a su doble vertiente: lo que está “más allá del límite” -el futuro cerco hermético, al que se puede acceder por vía simbólica, mediante pequeñas incisiones, puertas o fracturas practicadas en el muro- y lo que está más acá del límite: el cerco del aparecer, del mundo físico. Universitat Pompeu Fabra, *De los límites del mundo a Lógica del Límite en Eugenio Trías- Un universo de palabras, imágenes, armonías...*, Universitat Pompeu Fabra, <https://www.upf.edu/web/exposicio-eugenio-trias/expo4>, Consultado el 23 de agosto de 2018.

¹⁸² Eugenio Trías, *Creaciones Filosóficas I, Ética y Estética*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

¹⁸³ *Ibidem*, p.216.

Para poder habitar en dicha frontera se necesitará de una experiencia del silencio interior en el ser humano a manera de una *epojé fenomenológica*¹⁸⁴ que pondrá en paréntesis los pensamientos, las palabras, el sujeto en su totalidad. O como lo dirá Trías, poner “entre paréntesis la propia peculiaridad subjetiva [...] un sentimiento vaciado del interés, en el que el interés del querer ha sido suspendido¹⁸⁵, callando todas las voces.

El silencio se hará presente en dicha frontera, será un espacio en el que todos podemos tener acceso, pero en el que no todos queremos entrar. Un espacio donde se da el encuentro con el interior de cada persona. Donde se acallarán todas las voces y que, a manera de instante, se dará un encuentro con la existencia misma. Este instante que es el silencio será donde “es posible entrever el ser, no en cuanto estable o definitivo, sino en cuanto aparición fugaz”.¹⁸⁶

A la par del pensamiento de Eugenio Trías, Guardans apunta el de Marià Corbí¹⁸⁷, con el cual clarifica las ideas de ambos pensadores. Habrá que buscar, pues, la raíz de la doble experiencia de la realidad, nos dirá Corbí, libre de pensamientos y palabras:

[...] brota del misterio silencioso de uno mismo, que es el misterio del cosmos, y vuelve –sin palabras– a ese mismo misterio. Es un reconocimiento que, produciéndose en uno mismo, trasciende el “ego” como estructura de pensamientos, como estructura de deseos, como proyecto y como historia; y, porque trasciende el “ego”, es impersonal.

¹⁸⁸

¹⁸⁴ *Epojé*, en el vocabulario filosófico es común ya usar el término “epojé”, transcrito a veces “epoché”, como transcripción y traducción del término griego ἐποχή (suspensión, suspensión del juicio)... En un sentido husserliano propio, la *epojé fenomenológica* significa el cambio radical de la “tesis natural”. En la tesis natural la conciencia está situada frente al mundo en tanto que realidad que existe siempre o esta siempre “ahí”. Al cambiarse esta tesis se produce la suspensión o colocación entre paréntesis (*Ausschaltung, Einkammerung*) no solamente de las doctrinas acerca de la realidad, y de la acción sobre la realidad, sino de la propia realidad. Ahora bien, éstas no quedan eliminadas, sino alternadas por la suspensión. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, pp. 270-271.

¹⁸⁵ Teresa Guardans, *La verdad del silencio, Por los caminos del asombro, op. cit.*, p.27. Es una cita de Teresa Guardans sobre Eugenio Trías.

¹⁸⁶ Susana Trejos, “Características del instante en la filosofía de Vladimir Jankélevitch” en *Revista de Filosofía*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, XXXVII (92), 1999, pp. 155-164.

¹⁸⁷ Licenciado en teología y doctor en filosofía, Corbí ha sido profesor de ESADE, de la Fundación Vidal y Barraquer y del Institut de Teologia Fonamental de Barcelona. Ha dedicado la vida al estudio de las consecuencias ideológicas y religiosas de las transformaciones generadas por las sociedades de innovación, sociedades post-industriales. CETR, Investigar la cualidad humana, *Marià Corbí*, CETR, <https://cetr.net/es/staff-member/maria-corbi/>, Consultado el 19 de junio de 2018.

¹⁸⁸ Teresa Guardans, *La verdad del silencio, Por los caminos del asombro, op. cit.*, p.26. Es una cita textual de Corbí.

Ese “conocimiento silencioso,” como lo llama Corbí en palabras de Guardans, o esa condición fronteriza que dirá Trías, es una pura transparencia del ser del límite, una experiencia de la realidad que no se puede dar sin ese silencio, que no puede darse sin acallar la mente, su ruido y sus pensamientos.

Pero entonces ¿cómo acceder a ese conocimiento silencioso? Guardans nos dice:

*...un conocimiento-representación que se distancia de la realidad, la conoce representándola, dibujándola desde la distancia y la contraposición, objetivando...un conocer que no representa ni comprende sino que reconoce: rectificación gratuita que no busca representar sino aproximarse... conocer y saber, dirá María Zambrano.*¹⁸⁹

Pareciera aquí que, debemos tomar distancia de las ideas que nos hemos venido forjando a través de nuestras vidas, que sólo a medida en que dejemos de lado lo conocido a través de la razón, podremos experimentar aquello que está más allá del límite. Pero para poder acceder a ese “reconocimiento silencioso” sólo es posible en y desde el cerco de la vida, y también desde él (y por medio de sus palabras) ha de encontrarse las vías para comunicarlo.¹⁹⁰

3. Conocimiento silencioso

De la misma manera en como llegué a Trías, busqué al autor Marià Corbí en su libro *Conocer desde el silencio*¹⁹¹. En él, hace referencia a que el ser humano en su totalidad es cognoscente. Conoce a través de la construcción de su medio ambiente, de las relaciones con los demás y desde su propia subjetividad.

Se trata de conseguir un conocimiento; pero no se trata de conceptualizar, sino de “intuir” de qué se habla, de llegar a sentir; se trata de introducirse realmente en un conocimiento cuya expresión más adecuada es la perplejidad, la ternura y el silencio.

¹⁹²

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.40.

¹⁹¹ Marià Corbí, *Conocer desde el silencio*, Bubok Publishing S.L., España, 2016. www.bubok.es, Bajado el 5 de junio de 2018.

¹⁹² *Ibidem*, p. 10.

Ese saber silencioso que ya lo habíamos referido con Guardans, para Corbí se trata de un elemento central de la condición humana que es necesario, asegurará, que se cultive convenientemente desde un nivel individual hasta uno colectivo. Nuestra facultad cognoscitiva, para Corbí, constará de dos aspectos principalmente; el conocimiento con palabras y el conocimiento silencioso. A lo largo de su libro nos detallará este segundo aspecto y cómo accedemos a él.¹⁹³

El conocimiento silencioso para el autor no será irracional o contra la razón. Sino será guía sin palabras para la razón. Será pura presencia más, no representación. Como lo dirá a continuación, los maestros espirituales serán los que logren este estado.

*Los expertos en este tipo de conocimiento – los maestros del conocimiento silencioso- son los Maestros de sabiduría. El camino que ofrecen es el de un proceso interior, el cual es también percepción exterior; es un proceso de conocimiento con todo el ser, no de conocimiento con la mera razón.*¹⁹⁴

Para acceder a esta experiencia, el autor dejará en claro que no se trata de alejarse de la vida cotidiana, se debe seguir el camino, pero de una manera distinta; viendo y reconociendo la propia realidad con certeza. Para acallar la mente no se deberán evitar los pensamientos, la mente debe permanecer en un estado lúcido. “El silencio es la condición del conocimiento, es su guía, es el que discierne con certeza, es el que revela el conocimiento y es su efecto”.¹⁹⁵

VI. El silencio frente a la literatura

Muchos autores consideran, que uno de los lenguajes que más se relacionan con el carácter simbólico de comunicación es la poesía. Como ya lo planteábamos al inicio de esta investigación, los Haikus son un arte impregnado de silencio. De igual manera en los ensayos

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp.12-13.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.42.

“*El silencio de la Sirena: lo sublime en Alejandra Pizarnik*”¹⁹⁶, de la argentina Julieta Lerman¹⁹⁷, algunas narrativas se constituyen en torno a un vacío o un silencio que inspira la misma palabra poética.¹⁹⁸

1. El silencio en lo sublime

Haciendo alusión al concepto estético de lo sublime del filósofo Immanuel Kant, esta autora planteará las coincidencias y oposiciones entre éste y la poética de Pizarnik. Para tal objetivo, la autora iniciará con un fragmento del cuento *El silencio de las sirenas* del escritor Franz Kafka (1883-1924).

*Las sirenas tienen un arma más terrible aún que el canto: su silencio. Aunque no ha sucedido, es quizá imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero no ciertamente de su silencio. Franz Kafka.*¹⁹⁹

El cuento antes mencionado es fascinante, la primera vez que lo leí, sentí cómo el silencio al que se refería Kafka era de tal magnitud, que nadie podía salvarse de él. Yo misma pude sentir su presencia, y en tan sólo un instante comprobé cómo estaba suscitando en mí una reflexión. Con dicho preámbulo, más adelante la autora, para sustentar sus ideas presentará la idea de Immanuel Kant sobre lo sublime:

Según la definición de Immanuel Kant, el sentimiento de lo sublime es una mezcla de placer y de pena que proviene de la evocación de algo muy poderoso, un absoluto del cual la imaginación no logra suministrar una representación. Pero este fracaso y pesar de la expresión provoca a su vez el placer de atestiguar incluso lo que no puede ser

¹⁹⁶ Julieta Lerman, *El silencio de la sirena: lo sublime en Alejandra Pizarnik*, <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n17p85>, Consultado el 24 de mayo de 2018.

¹⁹⁷ Doctoranda en la Universidad de Buenos Aires, no existen otros datos de su bibliografía. Julieta Lerman, *El silencio de la sirena: lo sublime en Alejandra Pizarnik*, op. cit.

¹⁹⁸ En su artículo “Hölderlin y la esencia de la poesía”, Martín Heidegger lee en la poesía de Friedrich Hölderlin un origen, puesto que ésta, según el filósofo, volviéndose sobre sí misma, instauro de nuevo su esencia. Heidegger entiende esta instauración como una fundación histórica: instaurar de nuevo la esencia de la poesía -que había sido desplazada de la polis de Platón-, es instaurar un nuevo tiempo histórico que es el “tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá”. [...] De alguna manera, Heidegger sitúa a la poesía en el lugar donde antes estaba Dios. “ En este contexto, varios autores de la época de los cincuenta y sesenta publicarán sus obras, donde se instauro un nuevo origen, donde ya no hay dioses ni rastro alguno, un vacío puro, una nada, un silencio. Julieta Lerman, *El silencio de la sirena: lo sublime en Alejandra Pizarnik*, op. cit, p.85.

¹⁹⁹ *Idem*. Cita de la autora de un fragmento del cuento de Kafka.

*visto, por eso Kant propone el concepto de “presentación negativa” para pensar la obra de arte sublime, característica del romanticismo.*²⁰⁰

Será entonces que Lerman analizará el pensamiento de Pizarnik a través del concepto de lo sublime de Kant: “uno de los núcleos centrales que atraviesa toda la escritura de Pizarnik, es el problema de la representación que, retomando el concepto de Kant, en Pizarnik parece ser siempre negativa.”²⁰¹ Ese sentimiento de lo sublime de Kant, que aparece en Pizarnik, es un absoluto, que al no poderse representar parece negativo y, si el silencio es precisamente la falta de representación, por tanto concluimos que el silencio es una presentación negativa.

*...dos conceptos vinculados a lo sublime resultan emblemáticos para pensar la poética de Pizarnik. Por un lado, el de “belleza convulsiva” de André Breton, uno de los autores favoritos de la poeta, que aparece en la frase final de L’amour fou: “LA BEAUTÉ SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS” (en mayúsculas en el original). Y, por otro lado, lo que podría denominarse la “belleza de la desdicha” (“beauté du Malheure”) propuesta por Charles Baudelaire y que incluye siempre la melancolía.*²⁰²

Mediante este pensamiento la autora podrá referir “que al agrandarse lo sublime, lo que se miniaturiza y se convierte en amuleto es el poema [...] Así, cuanto más breve es el poema, más poder concentra: cuanto más silencio produce, más poético resulta; cuantas menos palabras contiene, más expresivo pretende ser”.²⁰³ Por tanto, retomando las preguntas que antes me había planteado ¿sería el sentimiento de la belleza convulsiva o de la belleza de la desdicha sentimientos que hacen presentes al silencio?

La autora cerrará su ensayo de la siguiente manera:

*A través de las distintas configuraciones del silencio, donde se mezclan lo “extraordinario” y “hechizante”, lo monstruoso y aterrador, lo inenarrable e irrepresentable, se configura lo sublime en esta poética que pregunta: “aquí y ahora, ¿hay poesía?”*²⁰⁴

Lo sublime a lo cual alude la autora a través de la obra de Pizarnik, muestra claramente la carga de silencio que contiene su poesía. Un silencio que evoca algo muy poderoso,

²⁰⁰ *Ibidem*, p.86.

²⁰¹ *Ibidem*, p.88.

²⁰² *Idem*.

²⁰³ *Ibidem*, p.90.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.94.

inimaginable, que sólo a través del arte logra expresarse. Como se referirá George Steiner en su libro *Lenguaje y silencio*, existen otras fuerza comunicativas en el ser humano, “hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio”.²⁰⁵

2. La palabra silenciosa

Otro de los ensayos que hacen alusión a la literatura y el silencio, es el de María Zorraquín²⁰⁶ titulado, *Borges: la palabra silenciosa*.²⁰⁷ En el que a través del análisis de varios relatos del escritor Jorge Luis Borges, la autora intenta reflexionar si es posible que mediante ellos se puedan trazar los límites y en su caso la superación del lenguaje. Si es posible que exista una relación entre la palabra, el arte y el sentido.

Siguiendo los pasos de Gabriela Massuh, con su estética del silencio, de igual manera enfocada en los cuentos de Borges, presentará su texto de la siguiente manera:

*En Borges: Una estética del silencio, Gabriela Massuh afirma que, ante la insuficiencia del lenguaje para reproducir una experiencia determinada, se abre el ámbito del silencio que trasciende la palabra en el éxtasis. La búsqueda de la palabra absoluta culmina en el silencio, en un espacio mudo abierto al final de los relatos que, lejos de ser una estructura vacía, es un triunfo sobre la incapacidad verbal para expresar la multiplicidad de sentidos posibles.*²⁰⁸

Zorraquín no hablará de un silencio que aniquila, que carece de sentido, sino por el contrario, de aquel que engendra la posibilidad de la polisemia. El arte, asegurará, tiene la misión de trascender la significación única y convertirla por tanto en un espacio de significaciones plurales. “Fuera de las concatenaciones de tiempo y espacio, la palabra manifestada en el éxtasis se vuelve sobre sí misma, se anula, y mediante esta anulación logra expresar infinitamente.”²⁰⁹

²⁰⁵ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, epublibre, Libro electrónico, 1976, p.34.

²⁰⁶ Universidad de Buenos Aires. No hay más datos biográficos. María Zorraquín, *Borges: La palabra silenciosa* en Signos Filosóficos, núm.9, enero-junio, 2003, pp.299-310, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México, <http://redalyc.org/articulo.oa?id=34300919>, Consultado el 26 de mayo de 2018.

²⁰⁷ María Zorraquín, *Borges: La palabra silenciosa* en Signos Filosóficos, núm.9, enero-junio, 2003, pp.299-310, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México, <http://redalyc.org/articulo.oa?id=34300919>, Consultado el 26 de mayo de 2018.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.299.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.300.

La interpretación de la autora sobre el silencio, no será la de una estructura vacía, sino la superación del propio lenguaje. Que más allá de las múltiples significaciones, expresará un sentido de la conciencia, que no puede ser expresado de manera racional. Ese silencio que hemos venido exponiendo, podríamos decir como Steiner, que “rodea la desnudez del discurso”.²¹⁰

*El silencio póstumo es la mano que rasga el velo y descubre, por un lado, la insuficiencia del lenguaje entendido como reproductor del pensamiento lógico discursivo y, por otro, se enfrenta con lo infinito o lo absolutamente otro, que es preparación para una reflexión más allá del pensamiento tradicional y de los usos corrientes de la mente.*²¹¹

Conforme se desarrollará el texto, la autora, a través de varios relatos, intentará descifrar el sentido real del silencio y se cuestionará si es posible que el artista encuentre para sí mismo un sentido. Al no poder materializar ese “algo,” dirá: la incapacidad del artista de traducir sus percepciones, la obra de arte, por tanto, se nutrirá del silencio. Y entonces el receptor de la obra, navegará en ese silencio, pero sólo adquiriendo un sentido inarticulable.²¹²

CONCLUSIONES

En este capítulo hemos logrado establecer algunos estudios y reflexiones en torno al silencio. Por su carácter polisémico era importante clarificar con cuál de ellos estaré trabajando en esta investigación.

Aunque partimos del significado genérico del silencio, por este carácter multifacético, fue necesario realizar, de la mano de varios autores, una tipología de las distintas clases de silencio que podemos identificar en nuestro mundo contemporáneo, y que interaccionan con las diferentes formas en como también nos comunicamos. Así, por un lado identificamos un

²¹⁰ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, epublibre, Libro electrónico, 1976, p.52.

²¹¹ María Zorraquín, *Borges: La palabra silenciosa* en *Signos Filosóficos*, op. cit., p.300.

²¹² *Ibidem*, p.309.

silencio *activo* (ausencia o interrupción de palabra) y un silencio *pasivo* (tranquilidad o presencia apacible sin ruido). El primero se identificará con la condición negativa de carencia, y el segundo como un hecho desde la interacción, en su relación con los sonidos, las palabras y el contexto en que surge.

Por otro lado encontramos la diferencia de un *silencio como acción* y el *verdadero silencio*, el cual en su carácter de inefable, lo llamamos también, *Silencio* (con mayúsculas), pues constituye la metáfora de lo inexpresable. Un silencio que más que ausencia, revela presencia, nos apasiona y nos conmueve. Es este silencio, que se vincula a lo más profundo del ser humano, en el que nos enfocaremos en esta investigación.

Ahora bien, conforme nos adentramos a definirlo, no pudimos dejar de lado su referencia al lenguaje. Tanto silencio como palabra son igualmente importantes para el proceso de comunicación. La palabra que constituye el lenguaje, si bien posibilita nuestra interacción con todo lo que nos rodea, y nos ayuda a concebir y comunicar las distintas realidades con las que nos enfrentamos, por otro lado, también nos limita. Pues, por sus conceptos, siempre aproximativos a lo real, nunca agotan el ser de lo real.

Por lo anterior, hicimos un recorrido del camino que tomó el lenguaje a finales del siglo XIX, tiempo en el que el silencio empezó a considerarse una forma de conocimiento, producto de la conciencia de crisis, que produjo la caída del lenguaje. Y la sospecha de que sus conceptos y sus categorías son mentiras (Nietzsche). Así reconocemos al silencio como una especie de *lenguaje no verbal*. El silencio como componente de un lenguaje que nos dice cosas distintas de lo que se nombra, que nos ofrece una ventana abierta para reflexionar sobre la intimidad de lo otro, lo distinto, lo no nombrado, lo oculto, lo que está debajo de las categorías, todo aquello que se escapa a la clasificación dada por el lenguaje conceptual; el silencio como elemento significativo. Una introspección que nos conduce al desvelamiento de la verdad como *alétheia*. Y en ese descubrir, lo oculto, lo íntimo, habla de una vivencia psíquica.

Así planteado, el silencio como un tipo de lenguaje, (no verbal, no categorial, no lógico argumentativo) también comunica. Y su modo de comunicación en tanto que el individuo está inmerso en un sistema social, cargado de reglas y en un contexto cultural determinado,

se encontrará dentro de un sistema de signos determinados, por lo que será estructurado de modo semiótico. De aquí la necesidad de definir las características esenciales del “signo,” y posteriormente, por sus cercanía (confusión) conceptual, también del “símbolo”.

Las características del signo son que evoca o representa otra cosa, manteniendo relación con el objeto al que refiere. Así el silencio como signo, siempre significa algo, esto es, hace referencia, evoca, trae a la presencia algo distinto de sí. Y participa dentro de los sistemas de comunicación activamente.

En torno al símbolo, lo caracterizamos como cósmico, onírico y poético. En tanto que muestra lo más íntimo de nuestra experiencia, desocultando lo misterioso de lo real, aquello visible que nos rodea y que no pudimos captar con palabras.

Por lo anterior, y siguiendo a un autor como Cassirer, que afirma que el hombre es un animal simbólico, es que ubicamos al silencio, como elemento central de la condición humana, cuyo cultivo y desarrollo resulta antropológicamente necesario. Luego entonces concluimos que el hombre es un animal de y para el silencio, que conoce tanto con palabras como con silencios.

Tradicionalmente tanto el asombro como lo sublime, han sido elementos fundamentales para definir a este hombre, los cuales, hacen referencia a la noción de límite y frontera, falta, carencia y negación de representación. Por tanto la experiencia de silencio siempre será referida de manera indirecta, (por la cual en una cultura que privilegiaba la razón discursiva no fue valorado como un tipo de conocimiento), llevándose bien con las expresiones artísticas.

Al final planteamos como algunas narrativas se constituyen en torno a un vacío o a un silencio. Lo cual va a inspirar la palabra poética y los discursos literarios. El sentido real del silencio, no será el de una estructura vacía, sino la superación del propio lenguaje discursivo, capaz de desnudar las palabras, otorgándoles otros sentidos y dándole lugar a lo inefable, o excluido por la palabra misma. Por ejemplo la danza, expresa lo que con palabras no se puede decir. El cuerpo toma el lugar de la palabra para transmitir lo inefable; el silencio se vacía en el espacio, en el movimiento y en el gesto.

Finalmente me atreveré, después de haber enumerado estos distintos acercamientos, a resumir en las siguientes líneas un concepto general del silencio que nos sirva como hilo conductor a los siguientes capítulos.

Un silencio que nos lleve al propio conocimiento del ser , que nos devuelva una vez más, la mirada de asombro ante la vida. Que nos lleve al límite del pensamiento. Un silencio que revele el significado oculto de las cosas.

Aparecieron muchas preguntas a lo largo del capítulo, más que dar respuestas se trató de clarificarlas como preguntas, para de esa manera precisar mejor las posibles respuestas. Como dice Luis Villoro una reflexión filosófica no concluye cuando formulamos respuestas, sino que por el contrario cuando a partir de ellas surgen nuevas interrogantes. ²¹³

²¹³ Luis Villoro, *La significación del silencio y otros ensayos*, Fondo de cultura económica, México, 2016, p. 71.

CAPITULO II

EL CUERPO

PREÁMBULO

El presente capítulo es esencial para reflexionar sobre la danza, ya que el cuerpo es el instrumento con el cual el bailarín materializará sus creaciones en ella. Como plantea Le Breton, la danza será en efecto “la puesta en obra del cuerpo, energía en libertad, pensamiento en movimiento, escritura singular del espacio, juego de signos.”²¹⁴ Pareciera entonces que el cuerpo se convertirá a través del lenguaje de la danza en conocimiento de la compleja condición humana. Pero ¿de qué manera lo hace?, ¿será que la creatividad del que baila transformará los códigos del lenguaje establecidos en el ser humano?, o como dice Le Breton ¿será que el cuerpo aparecerá más que cuerpo?, ¿será que el cuerpo revela algo oculto?, ¿será que esa relación con lo oculto podría relacionarse con aquello que decíamos el capítulo pasado sobre el silencio?

En este capítulo expondré algunos pensamientos, sobre qué es el cuerpo y cómo se ha concebido en ciertos momentos históricos, para analizar el lugar del cuerpo en la danza.

1. Persona, una realidad presente

Un autor como Julián Marías (1914-2005) ²¹⁵ afirma:

²¹⁴ David Le Breton, *Cuerpo sensible*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2010, p. 15.

²¹⁵ Nació en Valladolid el año 1914. Desde su niñez vive en Madrid, en cuya Universidad cursó estudios de Filosofía y Letras. Discípulo de Ortega y de Zubiri. En 1936 es Licenciado en Filosofía y doctor en 1951. Junto con Ortega colabora en la fundación del Instituto de Humanidades (Madrid, 1948). Profesor visitante en el Wellesley

*Ciertamente, cuando digo 'yo', 'tú' o un nombre propio, pienso en un cuerpo; conviene no olvidar esto en ningún momento, y no contentarnos con decirlo una vez y luego dejarlo inoperante al seguir pensando. Pero pensamos en un cuerpo en tanto es de alguien. Ese alguien corporal es lo que por lo pronto entendemos por persona.*²¹⁶

Como vemos, el cuerpo estará profundamente relacionado con el concepto de persona. Esa persona, la entenderá como una realidad que es presente, pero vuelta al futuro. Es decir, el carácter programático y proyectivo será lo que constituya al cuerpo y por tanto a la persona. “La persona no “está ahí”, nunca puede como tal estar ahí, sino que *está viniendo*.”²¹⁷

Marías con su *Antropología Metafísica*²¹⁸ asegurará que el tema de *persona* es de los más complejos a definir para la filosofía y su historia. La forma en cómo se concibe a la persona impactará directamente a la historia de la filosofía. Y que más que interpretar una realidad, constituirá el horizonte mental de Occidente. Los estudiosos, al intentar buscar el origen de la palabra, comúnmente utilizarán el vocablo latino *persona*, equivalente a *prósopon*. Sin embargo, este vocablo griego no quiere decir “persona” ciertamente. Julián Marías aclarará, que tanto para los presocráticos, como para Platón y Aristóteles, *prósopon* querrá decir a grandes rasgos, cara o rostro. Dicha palabra la utilizarán para hablar del rostro y las partes del hombre, pero a su vez la utilizarán para referirse a la “cara” (*prósopon*) de animales. Más existe un aspecto en el que el vocablo latino y el griego coinciden, y que posiblemente sea el punto de partida para definir el concepto de *persona*, y es el de *máscara*

College y en Harvard (1951-1952). Constantemente da cursos y conferencias en España, Portugal, Francia, Alemania, Inglaterra, Perú, Colombia, Chile, Argentina y los Estados Unidos. Es colaborador de diversas revistas españolas y extranjeras y del diario ABC de Madrid. A este pensador, uno de los más preclaros de la España contemporánea, se le deben las obras siguientes: *Historia de la Filosofía, Introducción a la Filosofía, Idea de la Metafísica, Biografía de la Filosofía, La filosofía del P. Gaty, Miguel de Unamuno* (Premio Fastenrath 1947 de la Real Academia Española), *San Anselmo y el insensato, Filosofía actual y existencialismo en España, Ortega y la idea de la razón vital, El método histórico de las generaciones, Aquí y ahora, Ensayos de teoría, Ensayos de convivencia, Los Estados Unidos en escorzo, Ortega y tres antípodas, La Escolástica en su mundo y en el nuestro, La estructura social. Teoría y método, Ataraxía y Alcionismo, La imagen de la vida humana, Ortega, circunstancia y vocación, El intelectual y su mundo, La escuela de Madrid, El lugar del peligro, El oficio del pensamiento, Imagen de la India, Los españoles, &c.* Además de toda la creación propia reseñada, es autor de dos antologías filosóficas: *El tema del hombre* y *La filosofía en sus textos* (2 vols.) y de numerosas traducciones y ediciones comentadas de Platón, Aristóteles, Séneca, Leibniz, Dilthey y Unamuno. Sergio Vilar, *Manifiesto sobre Arte y Libertad, Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Fontanella, Barcelona, 1964, pp. 229-233.

²¹⁶ Julián Marías, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p.44.

²¹⁷ *Ibidem*, p.45.

²¹⁸ Julián Marías, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, Madrid, 1970.

(máscara trágica, o cómica de los actores), derivándose de ahí las significaciones de “papel,” “carácter,” “personaje” y últimamente “persona”.²¹⁹

A su vez planteará el autor, que al intentar la escolástica pensar, desde una manera filosófica la persona, las nociones antes mencionadas, no serán decisivas. Sino que, utilizarán las de contextos de *propiedad* o *subsistencia* (*hypóstasis*), y agregará:

La famosa definición de Boecio, tan influyente —persona est rationalis naturae individua substantia—, ha partido de la noción aristotélica de ousía o substantia, pensada primariamente para las «cosas», explicada siempre con los eternos ejemplos de la estatua y la cama, fundada en el viejo ideal griego de lo «independiente» o suficiente, de lo «separable» (khoristón). El que esa sustancia o cosa que llamamos «persona» sea racional, será sin duda importante, pero no lo suficiente para reobrar sobre ese carácter de la ousía y modificar su modo de ser, su manera de realidad. La persona es una hypóstasis o suppositum como los demás, solo que de naturaleza racional.²²⁰

Se preguntará entonces el filósofo, si no es todo aquello un error, dudará si el modelo de realidad con que se han pensado las cosas no sea aplicable para la persona. Creer que la persona es simplemente una cosa, con alguna mayor dignidad y excelencia que las demás, le parecerá enteramente inadecuado. Y reflexionará además, en otro momento decisivo en la teoría de la persona, el cual fue cuando introdujo la escolástica la perspectiva teológica. Se habló de personas *divinas*; en donde la palabra persona aplicaba más a Dios que al hombre. Sin embargo, para el autor esto conllevará un riesgo, ya que dicha noción, “alberga” tanto a las personas divinas y angélicas, como a las humanas, distanciándose de la realidad inmediata, la que se nos presenta. Por lo que concluye, “quizá sea mejor proceder desde la presencia, fenomenológicamente, [...] pensarlas desde la única que nos es manifiesta: por lo pronto, no conocemos más personas que las humanas: yo, tú.”²²¹

El sentido como Marías planteará el *estar viniendo* de la persona, no lo entenderá como si la persona no estuviera hecha o acabada. Sino por el contrario, es un estarse haciendo. El *estar*, recalcará, es un *seguir estando*, un constante estar *yendo* y *viniendo*²²².

²¹⁹ *Ibidem*, p.41.

²²⁰ *Ibidem*, p.42.

²²¹ *Ibidem*, p.43.

²²² Julián Marías profundizará más sobre el tema en el apartado sobre la realidad de la vida humana en su *Antropología Metafísica* afirmando: en forma infinitiva —vivir—, como gerundio —viviendo—, más rigurosamente en forma personal —yo vivo—, la vida se descubre como acontecimiento y, con mayor

Cualquier relación verdaderamente personal (amor o amistad) lo prueba, ya que será siempre en “vísperas del gozo,” hecha de duración y primariamente de futuro. Y también por supuesto, vale para mí mismo. “En la persona hay mismidad, pero no identidad: soy el mismo pero nunca lo mismo.”²²³

Constantemente estamos cambiando, nuestros deseos y anhelos se transforman. Y este aspecto infinito de la persona humana nos da la cualidad de poseernos a lo largo de toda nuestra vida, “de poder ser siempre más, estar viniendo.”²²⁴

*El carácter arcano de esa realidad consiste en su condición superlativamente interior o intimidad (íntimo es el superlativo de interior). De ahí la necesidad y la posibilidad de la expresión como modo de ser de la persona: en el rostro [...] La propia, en virtud de la cual cada uno puede comprenderse, interpretarse y así proyectarse a sí mismo, mi propia realidad se refleja en los espejos que son los demás; en ellos encuentro mi expresión, me reconozco y así me proyecto. Por eso la vida personal es esencialmente convivencia.*²²⁵

El autor asegurará que uno de los grandes problemas personales en el ser humano, se podría reducir a las preguntas: ¿quién soy yo? y ¿qué va a ser de mí? Las cuales sólo se podrán contestar viviendo. Sin embargo, no por saber quién soy, puedo garantizar qué va a ser de mí. Es más, pretendiendo decir, saber qué va a ser de mí, me cosifica, limitando mi ser como realidad programática y proyectiva. Esa realidad futura que somos es una realidad abierta al futuro, pero no por mí mismo sino por el otro. Se trata de una insuficiencia, que necesita de la *otra persona* como tal para proyectarse y expresarse ante la vida.²²⁶

Dado las reflexiones de Julián Marías y para continuar con esta investigación sobre el cuerpo, definiremos como *persona*, aquella que está constantemente viniendo al mundo, abierta a su realidad, siempre en proceso de apropiación y que necesita de la comunidad o

precisión, *quehacer*, denominación que envuelve cuatro notas esenciales: personalidad, dinamismo, forzosidad, circunstancialidad; es decir, lo que yo tengo que hacer aquí y ahora. Pero esta vida no está dada, ni siquiera como posibilidad, sino que ha de ser imaginada, anticipada e inventada por mí en cada instante. Es lo que corresponde al carácter *viniente*. Julián Marías, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p.61.

²²³ *Ibidem*, p.46.

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ Julián Marías, *Antropología metafísica*, *op.cit.*, pp.46-47.

²²⁶ *Ibidem*, pp.47-48.

del otro , para crear experiencias y compartir. Este estar “viviendo” estará en gran medida determinado por el cuerpo vivo, presencia rotunda por un rostro, que proyecta la realidad más profunda de la persona, como total apertura de lo otro; singular espacio, juego de signos, energía y movimiento. ²²⁷ Precisamente, será el rostro el que sostendrá e individualizará al cuerpo. Cuestión que desarrollaremos a continuación.

2. El rostro como elemento distintivo

Si queremos comprender qué sea el cuerpo, no podemos dejar de lado reflexionar sobre el rostro, distintivo y principio individualizador del cuerpo: “El rostro es la marca de una persona.”²²⁸ Esta incursión de lo individual de la perspectiva humana, llevó a dejar de comprender al cuerpo como parte de un grupo social, comenzando a percibirlo, sólo de manera individual. Lo anterior se puede ver ejemplificado en el arte del siglo XV, el cual se fue centrando en la persona, en lo singular del sujeto, en sus rasgos, en la manifestación del rostro, a través de la reproducción de retratos, fuente de inspiración de la pintura.²²⁹

Hoy en día el rostro sigue siendo un elemento clave en nuestra sociedad occidental. Como lo describe Julián Marías, en un altísimo porcentaje de las cubiertas de revistas y periódicos aparecen caras de personas; los documentos de identidad generalmente exhiben un rostro y la mayoría de las noticias que se presentan anuncian la cara de la persona en cuestión. Las vestimentas podrán cubrir el cuerpo del ser humano, pero casi siempre dejarán visible el rostro. Lo anterior le parecerá sorprendente al autor, sobre todo porque la cara forma parte de una pequeña fracción del cuerpo. ²³⁰

La cara es una parte privilegiada del cuerpo, no solo en el sentido de ser importante, quizá la más importante, sino en el de funcionar como representante de todo el cuerpo; por eso, para identificarlo, para considerarlo como «tal» cuerpo, basta con el rostro, y el retrato de la faz «vale» por la corporeidad de la cual es solo un fragmento. Diríamos

²²⁷ David Le Breton, *Cuerpo sensible*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2010, p. 15.

²²⁸ *Ibidem*, p.61

²²⁹ *Ibidem*, pp. 59-61.

²³⁰ Julián Marías, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 171.

*que el cuerpo se contrae o se concentra en la cara, la cual funciona como una singular abreviatura de la realidad personal en su integridad.*²³¹

Como ya lo había mencionado antes, el rostro asegura la necesidad de expresión del ser humano a través del mismo. Esta realidad agregará, siguiendo a Julián Marías, es una realidad que existe hacia adelante, aludiendo a la condición delantera de la cara, como esencial para proyectar a la persona hacia adelante. Así el carácter proyectivo, programático y viniente, le dará a la persona la característica intrínseca del rostro, ser vectorial.²³²

*La palabra “rostro” viene de rostrum, que es el pico de las aves y secundariamente el hocico de los animales, y por extensión el espolón o proa de la nave; la voz os, que es primariamente “boca” —y lo que de ella sale: la voz y la palabra—, se extiende a toda la cara y también significa la proa de un navio; por último, “faz”, facies, y sobre todo vultus significan el aspecto, lo que se muestra o aparece; Cicerón observa que vultus no puede haberlo más que en el hombre, es decir, que el rostro es una realidad propiamente humana, y es la imagen o retrato —el espejo, decimos en español— del alma: imago animi vultus est.*²³³

La esencia de la persona, recalcará Marías, se encuentra en la cara, permitiendo el acontecer de cualquier parte del cuerpo. Es decir, el cuerpo pertenece al hombre que se haga presente con un rostro. “La persona está presente en su cara, está viviendo en ella.”²³⁴ Lo anterior hace alusión a la frase, “la cara es el espejo del alma,”²³⁵ poniendo en lugar de alma a la persona. Sin embargo al final, el autor preferirá decir, “la cara es la persona misma, vista, es decir, presente.”²³⁶

Pero esta persona, estará presente de manera “inteligible”, esto es, nos hacemos una idea de la persona a través de su rostro específico, con rasgos y gestos, que la individualizan. De ahí que tenga tanta relevancia el rostro, que cualquier deformidad, paso del tiempo, o reconstrucción del mismo, nos haga pensar, que estamos “perdiendo” a la persona. Para el autor la persona, estaría *aconteciendo* en la cara. El rostro siempre está haciendo algo,

²³¹ *Ibidem*, p. 172.

²³² *Ibidem*, p.173.

²³³ *Ibidem*, pp.173-174.

²³⁴ *Ibidem*, p.174.

²³⁵ *Idem*.

²³⁶ *Idem*.

avanzando hacia delante, nunca está dado, “se está dando.” En la cara está la persona, es ahí donde podemos encontrarla.²³⁷

A través de esta concepción de rostro, el filósofo español, reconocerá dos elementos característicos del ser humano. Por un lado, con la expresión de su cara, nos indicará su *intención* inmediata. Y por el otro, más allá de su expresión veremos quién *quiere ser*; su *proyección*. Ambas características del rostro las llamará *expresiva* y *significativa*, respectivamente, refiriéndose la primera al “estado de ánimo” de la persona, y la segunda a su biografía o vida personal.²³⁸

*El conocimiento más verdadero que podemos alcanzar de una persona es el que nos proporciona la contemplación de su rostro; tanto más hondo y complejo, cuanto más real es esa contemplación [...] en la cara, abreviada y resumida en los ojos, es donde sorprendemos a la persona, donde la descubrimos y hallamos por primera vez, donde asistimos a su trayectoria, donde vemos incoarse otras trayectorias no seguidas y que son parte virtual de su biografía íntegra, donde podemos leer muchas veces ese balance vital que la persona hace de vez en cuando.*²³⁹

Desde otra perspectiva, el filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1906-1995)²⁴⁰ reflexionará sobre el rostro. En su libro *Ética e infinito*²⁴¹ parecería que el autor se enfocara sólo en describir en que consiste la fenomenología del rostro. Sin embargo Levinás precisará: “No sé si se puede hablar de «fenomenología» del rostro, puesto que la fenomenología describe lo que aparece. Por lo mismo, me pregunto si se puede hablar de una mirada vuelta hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción.”²⁴²

²³⁷ *Ibidem*, p.175.

²³⁸ *Ibidem*, pp. 177-178.

²³⁹ *Ibidem*, p.179.

²⁴⁰ Fue un importante filósofo y escritor lituano de origen judío. El magisterio de Lévinas permitió la difusión de la fenomenología alemana en Francia. A la manera de Paul Ricoeur y Jules Lasalle, Lévinas consagró su vida y su obra a la reconstrucción del pensamiento ético después de la Segunda Guerra Mundial, que pasó confinado en un campo de concentración alemán y en la que casi toda su familia fue asesinada. Natural de Lituania, desarrolló su trabajo en Francia e Italia, con breves estancias intelectuales en Austria. Es conocido por sus trabajos relacionados con la fenomenología, el existencialismo, la ética, la ontología y la filosofía judía.

Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito*, Titivillus, iBooks, 1991, p.114.

²⁴¹ Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito*, Titivillus, iBooks, 1991.

²⁴² *Ibidem*, p.89.

El filósofo considera el acceso al rostro, más en un sentido ético. Al momento de verlo, asegura, pues no se trata de sólo ver lo que aparece, una nariz, uno ojos, una frente, unos labios.., como si de un objeto se tratase. Si bien la relación con el rostro esta dominada por la percepción, “¡La mejor manera de encontrar al otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos!”²⁴³

*El rostro es significación, y significación sin contexto. Quiero decir que el otro, en la rectitud de su rostro, no es un personaje en un contexto [...] el rostro es, en él solo, sentido. Tú eres tú. En este sentido, puede decirse que el rostro no es «visto». Es lo que no puede convertirse en un contenido que vuestro pensamiento abarcaría; es lo incontenible, os lleva más allá. En esto es en lo que consiste el que la significación del rostro lo hace salir del ser en tanto que correlativo de un saber.*²⁴⁴

De lo que se trata es de ver a la persona en su contexto, y sólo así tiene sentido un mandamiento universal como el de “No matarás.”²⁴⁵ Pues como lo comenta Philippe Nemo²⁴⁶ resulta casi imposible poder matar al otro cuando te mira a la cara, pues su rostro me interpela y me cuestiona.

Este rostro, que para Levinás va más allá de la biografía del sujeto, pareciera que es el rostro en donde, para Marías, acontece la persona. Así como Levinás asegurará que la piel del rostro es la que está más expuesta²⁴⁷, desnuda y abierta, para darle significación y presencia al otro, Marías enfatizará que, “la cara es la persona misma, vista, es decir, presente.”²⁴⁸ Ambos autores coincidirán en describir al rostro como la esencia misma de la persona.

²⁴³ *Ibidem*, p.90.

²⁴⁴ *Ibidem*, p.91. En este párrafo el traductor Jesús María Ayuso Díez pone una nota al pie, que considero importante recalcar. “La paradoja es más patente en el original francés: «Le visage n’est pas “vu”», que traducido literalmente daría algo parecido a lo siguiente: «Lo a la vista no es “visto”».”

²⁴⁵ *Ibidem*, p.92.

²⁴⁶ Compilador de las entrevistas hechas a Levinás en *Ética e infinito*: Nació el 11 de mayo de 1949 en Paris, Francia. Es un especialista en filosofía moral y política, además de director científico del Centre de Recherche en Philosophie Économique (CREPHE) de la Escuela Superior de Comercio de París (ESCP-EAP). Philippe Nemo en Wikipedia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe_Nemo, Consultado el 12 de febrero de 2019, Traducción de mi autoría.

²⁴⁷ Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito*, Titivillus, iBooks, 1991, p.90.

²⁴⁸ Julián Marías, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 174.

I. Qué entendemos por cuerpo

*El alma y el cuerpo son una sola y misma cosa. Spinoza.*²⁴⁹ Al ser el cuerpo uno de los elementos que identifican al ser humano, es necesario analizarlo desde una perspectiva antropológica. El análisis del cuerpo desde un contexto social y los cambios que se han presentado del mismo a través del tiempo, nos ayudarán a entenderlo más como persona, identificando los valores preponderantes en su existencia. Le Breton en su libro sobre la antropología del cuerpo asegurará que a través de lo simbólico que el cuerpo encarna, es que el vivir, consistirá en reducir el mundo al cuerpo. Por tanto para el autor la existencia del hombre será corporal, enmarcada por un rostro.²⁵⁰

En el diccionario de filosofía de José Ferrater Mora, el autor planteará tres sentidos al intentar describir al cuerpo:

*1) Un objeto físico que posee propiedades sensibles, o que posee propiedades tales que causan en los seres humanos y, en general, en los organismos biológicos, impresiones, o estímulos, o ambas cosas. Se supone que un cuerpo tiene una determinada extensión. 2) La materia orgánica que constituye el hombre y los animales. 3) Específicamente, la materia orgánica que constituye el hombre, el llamado "cuerpo humano".*²⁵¹

El autor expondrá cómo la noción del cuerpo desde los griegos ha sido considerada en estos tres sentidos. Que si bien en el pasado, cuando se referían al sentido de cuerpo como simplemente materia orgánica, era sólo con respecto a la relación del cuerpo con el alma, (planteando el problema cuerpo-alma, cuerpo-espíritu, cuerpo-psyche, cuerpo-mente, etc.); en cambio, en la época contemporánea, el interés principal es "el cuerpo" en cuanto "mi cuerpo".²⁵²

Esta concepción del cuerpo nació de la emergencia y del desarrollo del individuo en las sociedades occidentales a partir del Renacimiento; una concepción particular de la

²⁴⁹ Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Gertdelpozo, Edición digital, p.32, www.epublicbre.org, Consultado el 25 de enero de 2019.

²⁵⁰ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Moro, Edición digital, p.5, www.epublicbre.org, Consultado el 25 de enero de 2019.

²⁵¹ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p. 178.

²⁵² *Idem*.

persona, que le permite decir al sujeto “mi cuerpo”. Dicha estructura individual convierte al cuerpo en recinto del sujeto, el lugar de sus límites y su libertad, utilizando como modelo el de la posesión.²⁵³

El filósofo Julián Marías por su parte expondrá:

El cuerpo es, ciertamente, una parte del mundo; en cuanto «cosa» es separable, en el sentido del khoristón aristotélico, fundamento de la ousía o sustancia; y también, desde el punto de vista de la teoría husserliana de los todos y las partes, es separable: un Stück o trozo, no un Moment. Pero esa separabilidad e independencia dejan de serlo tan pronto como vemos el cuerpo como lo que es: no una cosa, sino algo que acontece; no como un cuerpo físico, sino como un cuerpo vivo, mejor aún viviente, es decir, que está viviendo.²⁵⁴

Para el autor el estar instalado en el mundo desde la perspectiva de *mi cuerpo*, coincidirá con la condición humana de la circunstancialidad, pero desde una forma corpórea. Lo anterior lo explicitará así: “yo estoy instalado en mi cuerpo.”²⁵⁵ Con esta aclaración podrá contestar a la pregunta de si “tengo” cuerpo o “soy” cuerpo. A la cual responderá, va mucho más allá que el tener, porque, yo no soy sin mi cuerpo. Más sin embargo, si decimos “yo soy mi cuerpo”, esto va en contra del encuentro con el cuerpo, que de alguna manera yo no he elegido y es parte de mi circunstancia. Al final todo lo reducirá a la instalación corpórea como estructura de la vida humana.²⁵⁶

Recuérdese que «instalación» es la estructura biográfica del estar, la forma empírica de radicación en la vida humana como realidad radical. La manera concreta de estar en el mundo es, precisamente, estar corpóreamente en él, lo cual no quiere decir que mi cuerpo —la cosa cuerpo— esté en el mundo, entre las demás cosas de él, sino que yo estoy en el mundo de manera corpórea, instalado proyectivamente en mi cuerpo, a través del cual acontece mi mundanidad concreta.²⁵⁷

Le Breton por su parte asegurará, que la visión del ser humano en el mundo, así como su definición como persona, tendrá que ver con la manera en cómo conoce su cuerpo y lo representa en una sociedad. Al ser el cuerpo una construcción simbólica y no una realidad en sí misma, sus saberes le permitirán definir su posición frente a la naturaleza y frente a los demás, todo ello, a través de un sistema de valores sociales y culturales.²⁵⁸

²⁵³ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad, op. cit.*, p.15.

²⁵⁴ Julián Marías, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 147.

²⁵⁵ *Ibidem*, p.48.

²⁵⁶ *Ibidem*, pp. 148-149.

²⁵⁷ *Ibidem*, p.149.

²⁵⁸ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad, op. cit.*, p.14.

*El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y expresivos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de la seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor, etc. La existencia es, en primer término, corporal.*²⁵⁹

La transformación cultural que se dio en la noción de persona en torno al yo, al *ego*, es decir, al individuo, es reciente en la historia del mundo occidental, como advierte Le Breton. Dicho individualismo, en la trama social de la modernidad, será una de las consecuencias más marcadas para la representación del cuerpo. “Es justamente esta visión del mundo la que plantea en su centro al individuo (el *ego cogito* cartesiano), origen de nuestras principales concepciones acerca del cuerpo.”²⁶⁰

En esa nueva manera de enfrentarse ante el mundo, de descubrirse como individuo, el ser humano concibe su rostro. El nacimiento del individualismo occidental por tanto, coincidirá con la promoción del rostro como signo de singularidad, y con la del cuerpo, como objeto de su posesión.²⁶¹

1. El cuerpo como “vínculo de lo vegetal”

Como hemos venido tratando, la noción moderna del cuerpo individual, fue el efecto de una ruptura de la persona con la comunidad y con el cosmos. Para poder clarificar más este hecho, Le Breton hará un análisis de la sociedad canaca²⁶², en donde “el cuerpo toma las categorías del reino vegetal.”²⁶³ De ahí el nombre de este apartado.

*El cuerpo aparece como otra forma vegetal, o el vegetal como una extensión natural del cuerpo. No hay fronteras percibibles entre estos dos terrenos. La división puede realizarse sólo por medio de nuestros conceptos occidentales, a riesgo de establecer una confusión o una reducción etnocentrista de las diferencias.*²⁶⁴

²⁵⁹ David Le Breton, *La Sociología del cuerpo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p.7.

²⁶⁰ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p.23.

²⁶¹ *Ibidem*, p.24.

²⁶² Canaco-ca: Nombre aplicado por los europeos, sin distinciones étnicas, a los indígenas de Polinesia, Micronesia y Melanesia y, en especial, a los de Nueva Caledonia. Diccionario Enciclopédico, Larousse, 2009, Digital, <http://es.thefreedictionary.com>, Consultado el 13 de febrero de 2019.

²⁶³ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p.18.

²⁶⁴ *Ibidem*, p.19.

El cuerpo no será para los canacos una forma independiente del mundo, asegurará el filósofo. Para ellos es como si su cuerpo fuera una sola cosa con la naturaleza. Más que una metáfora “el vínculo con lo vegetal”²⁶⁵, es lo que los identifica. Entretejerán su existencia con la de los árboles, de las plantas, de los frutos, con todo el universo. Así algunos ejemplos de la vida diaria de los canacos serán retomados por el autor:

Se dice de un niño raquítrico, por ejemplo, que «crece amarillo», como de una raíz debilitada por la falta de savia. Un anciano se subleva ante el gendarme que viene a buscar a su hijo para obligarlo a realizar los difíciles trabajos exigidos por los Blancos y dice: «Mira estos brazos, son agua». El niño es como «un brote de árbol, primero acuoso, luego, con el tiempo, leñoso y duro.»²⁶⁶

La intimidad que se da entre el medio ambiente y los hombres hará que empleen la misma materia prima. Para esta cultura cada hombre procederá de un árbol de la selva, por lo que sabrán de dónde es que viene cada uno de sus antepasados. Esto los arraigará a la tierra y les dará un lugar dentro de la naturaleza y la comunidad. La palabra con la cual se referirán al cuerpo será *karo*, misma que utilizarán siempre en combinación con otras. Dicha palabra la aplicarán en el momento de bautizar: “el cuerpo de la noche, el cuerpo del hacha, el cuerpo del agua, etcétera,”²⁶⁷

El cuerpo estará en conjunto con el universo vegetal y su existencia dependerá de su relación con los demás. Por lo que en este punto el autor sostendrá que “la noción occidental de persona no tiene ninguna consistencia en la sociedad melanesia.”²⁶⁸ Nadie podrá ser individualizado en dicha cultura, el vínculo e intercambio en la comunidad formará parte fundamental de sus vidas. El cuerpo, como lo conocemos en nuestra cultura occidental, no existe, se confunde con el mundo. “El *cuerpo* no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico. No hay asperezas entre la carne del hombre y la carne del mundo.”²⁶⁹

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ *Ibidem*, p.20.

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ *Ibidem*, p.21.

Más adelante el autor hará mención a un canaco, que vivía en Bombay como empleado doméstico y que por diversas circunstancias del patrón, se va a vivir a Estados Unidos por unos meses. Al principio, asegura, aunque había un choque cultural, no se producían cambios en el empleado, por su sumisión al patrón. Sin embargo, todo cambiará cuando un día descubre en el espejo su rostro:

Iba a mirarme al espejo del baño, simplemente para estudiar mi cara en el cristal. Ahora casi no puedo creerlo, pero en Bombay, podía pasar una semana sin que me mirase al espejo. Y cuando lo hacía, no era para ver a qué me parecía, sino para asegurarme de que el peluquero no me hubiese cortado demasiado corto el cabello, o para vigilar ese botón que estaba a punto de caer. Aquí, poco a poco, hice un descubrimiento: tenía una cara agradable. Nunca me había visto de este modo sino más bien como alguien ordinario, con rasgos que sólo servían para que los demás me identificaran.²⁷⁰

El canaco a partir de ese momento, inicia su proceso de individuación. Muy a su pesar se convierte en un ciudadano estadounidense. Lo que muy al principio le había parecido totalmente incoherente, no confundirse con el mundo, ni ser de su misma materia prima, ahora al descubrir que poseía un cuerpo lo convertiría en un hombre libre. Sin embargo, eso mismo hacía que la muerte careciera de sentido y que su existencia se redujera a sólo poseer un cuerpo.

En el pasado, escribe el hombre, estaba mezclado a un gran río, nunca estaba separado, con una vida propia; pero me miré a un espejo y decidí ser libre. La única ventaja de esta libertad fue descubrir que tenía un cuerpo y que, durante determinada cantidad de años, debía alimentar y vestir ese cuerpo. Y luego, todo habrá acabado.²⁷¹

Le Breton señalará que, las sociedades occidentales hicieron del cuerpo más que una individualización, una posesión. “El cuerpo de la modernidad, resultado de un retroceso de las tradiciones populares y de la llegada del individualismo occidental, marca la frontera entre un individuo y otro, el repliegue del sujeto sobre sí mismo.”²⁷² El hombre se apartará del cosmos, y poco a poco el cuerpo se asociará más al poseer que al ser.²⁷³

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 24.

²⁷¹ *Ibidem*, p.25.

²⁷² *Ibidem*, p.29.

²⁷³ *Ibidem*, p.69.

2. El cuerpo cartesiano, la mirada de la modernidad

Al dejar el cuerpo de ser un instrumento de la comunidad y convertirse en un cuerpo para el individuo, como lo mencionamos anteriormente, surgirá la persona. Con la modernidad, la preocupación humana se centrará en la singularidad de su ser y el cuerpo se convertirá en “factor de individualización.”²⁷⁴ La trama cultural se transformará, asegurará Le Breton, y aunado a un conjunto de factores sociales, económicos y políticos, la mirada del mundo se centrará en la racionalidad. La filosofía del *cogito*²⁷⁵ no podrá dejar de lado todo esto. Para ello, siguiendo la selección de textos que hace Le Bretón presentamos los siguientes extractos de las *Meditaciones* de Descartes (1596- 1650) ²⁷⁶:

*Me consideré en primer término como teniendo un rostro, manos, brazos, y toda esta máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver y a la que designe con el nombre de cuerpo [...] Además de esto, consideré que me alimentaba, que caminaba, que sentía y que pensaba y relacioné todas estas acciones con el alma.*²⁷⁷

Para Le Breton, Descartes eleva el pensamiento y se plantea como individuo. Al distinguir entre él y su cuerpo, le dará valor al alma y denigrará al cuerpo. A partir de ese momento, tres principios de conocimiento estarán fragmentados: “los sentidos, la razón y

²⁷⁴ *Ibidem*, p.66.

²⁷⁵ La expresión *Cogito, ergo sum*, y con frecuencia bajo el simple término *Cogito*, es una de las tesis centrales de Descartes. En el Discurso del método (IV; A. T. VI 32) escribe dicho filósofo: “Y observando que esta verdad: yo pienso, luego existo (*Je pense, donc je suis*; en el texto latino: *Ego cogito, ergo sum sive existo*), era tan firme y estaba tan asegurada, que no podía quebrantarla las más extravagantes suposiciones de los escépticos, juzgué que podía admitirla sin escrúpulos como el primer principio de la filosofía que buscaba” José Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía de bolsillo, Alianza, Madrid, 2014, p.128.

²⁷⁶ Filósofo y matemático francés. Después del esplendor de la antigua filosofía griega y del apogeo y crisis de la escolástica en la Europa medieval, los nuevos aires del Renacimiento y la revolución científica que lo acompañó darían lugar, en el siglo XVII, al nacimiento de la filosofía moderna. El primero de los *ismos* filosóficos de la modernidad fue el racionalismo; Descartes, su iniciador, se propuso hacer tabla rasa de la tradición y construir un nuevo edificio sobre la base de la razón y con la eficaz metodología de las matemáticas. Su «duda metódica» no cuestionó a Dios, sino todo lo contrario; sin embargo, al igual que Galileo, hubo de sufrir la persecución a causa de sus ideas. René Descartes en *Biografías y vidas, La Enciclopedia biográfica en línea*, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/descartes.htm>, Consultado el 26 de febrero de 2019.

²⁷⁷ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Moro, Edición digital, pp. 88-89, www.epublicre.org

la fe.”²⁷⁸ Cada uno de ellos se considerarán como objetos separados y darán certezas en cada extensión. El conocimiento se centrará sólo en aquel principio que sea racional, esto es, en aquello que *sea útil*,²⁷⁹ carente de sentimiento.

*Así, cuando Descartes intenta identificar la naturaleza de las pasiones, comprueba que son sólo un efecto de la maquinaria del cuerpo: una consecuencia del desplazamiento de los espíritus animales. Pero piensa que el hombre puede aprender a controlarlos: No creo de ningún modo... que uno deba abstenerse de tener pasiones, basta con que se sujeten a la razón (carta a Elisabeth, 1º de septiembre de 1645).*²⁸⁰

La época en la que vive Descartes es aquella en la que el carácter individualista de la persona será parte importante para la sociedad. En la filosofía cartesiana podremos identificar claramente esta posición, la distinción del hombre en relación a su cuerpo, siendo éste el límite de la individualidad. “Hombre del *cogito* y no del *cogitare* o del *cogitamus*, hombre del <<En cuanto a mí, yo ... >>.”²⁸¹

El cuerpo y el alma se encontrarán divididos ontológicamente en el individuo, el *dualismo cartesiano*²⁸² pareciera se manifestará ante dicha preocupación. El cuerpo desintegrado, como sólo un accesorio de la persona, y el alma por el contrario adquiriendo sentido únicamente al pensar. “Lo racional no es una categoría del cuerpo, pero es una de las categorías posibles del alma.”²⁸³ En la Sexta Meditación Descartes escribirá:

Y por lo tanto, del hecho mismo de que yo conozco con certeza que existo, y que, sin embargo, no encuentro que pertenezca necesariamente ninguna otra cosa a mi naturaleza o a mi esencia, sino que soy una cosa que piensa, concluyo que mi esencia consiste en sólo eso, que soy una cosa que piensa, o una sustancia cuya esencia o naturaleza es sólo pensar. Y aunque, posiblemente (o, más bien, ciertamente, como diré dentro de poco) tenga un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, como por un lado tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en tanto sólo soy una cosa que piensa y no extensa, y por otro, tengo una idea distinta del cuerpo, en tanto es sólo una cosa extensa y que no piensa, es cierto que soy, es decir mi alma, por la que

²⁷⁸ *Ibidem*, p.93.

²⁷⁹ René Descartes en el *Discurso del método*, pondrá el acento en dicho conocimiento en que “sean útiles para la vida”. Rechazando la “filosofía especulativa que enseñan en las escuelas”. Nota al pie del autor en David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Moro, Edición digital, p. 471, www.epublicbre.org

²⁸⁰ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Moro, Edición digital, p. 96, www.epublicbre.org

²⁸¹ *Ibidem*, p.98.

²⁸² El *dualismo cartesiano* se refiere a la reducción de todo ser a la substancia pensante o a la substancia extensa. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p.247.

²⁸³ *Ibidem*, p.100.

*soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo y puede ser o existir sin él.*²⁸⁴

El pensamiento cartesiano tiene todo el poder de la existencia, el cogito estará presente en sus meditaciones. Sin embargo, como lo expondrá Le Breton, “Descartes lucha contra un obstáculo insuperable, la imposibilidad de pensar al hombre fuera de su arraigo corporal.”²⁸⁵ A tal grado que se niega a reconocerse en él: “No soy, de ningún modo – dice- ese ajuste de miembros al que se denomina cuerpo humano.”²⁸⁶ Más adelante escribe en sus *Meditaciones*: “el alma y el cuerpo son sustancias incompletas, cuando se relacionan con el hombre que componen, pero, separadamente, son sustancias completas.”²⁸⁷

El divorcio del cuerpo con respecto a la persona, como lo plantea Le Breton, será uno de los aspectos más representativos de la modernidad.²⁸⁸ Lo único importante es la razón, pues con ella se tendrán las certezas y por tanto, el individuo se alejará de las verdades de la naturaleza, ya que éstas deberán someterse a cálculos matemáticos.

*Es conveniente aislar el momento en que la inteligencia se apropia del mundo apartándolo del «testimonio variable de los sentidos o de los juicios engañosos de la imaginación». A través de la confusión de la sensorialidad y de la imaginación del hombre, la razón se abre camino, disipa los equívocos, impone su verdad abstracta enfrentada a las evidencias sensibles. Acceder a la verdad consiste en despejar a las significaciones de las marcas corporales o imaginativas.*²⁸⁹

Descartes era consciente de las consecuencias de este divorcio con el cuerpo, por lo que más adelante en *Respuestas a las cinco objeciones*, reflexionará:

Pero, sin embargo, hay que prestar atención a la diferencia entre las acciones de la vida y la búsqueda de la verdad, que tantas veces inculqué; pues, cuando se trata de la conducta de la vida, sería ridículo no tratar con los sentidos, de ahí que siempre nos

²⁸⁴ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Moro, Edición digital, p. 101, www.epublicbre.org, Es una cita textual del autor sobre René Descartes.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 102.

²⁸⁶ *Ibidem*, p.103. Es una cita textual del autor sobre René Descartes.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 102. Es una cita textual del autor sobre René Descartes.

²⁸⁸ Esta distinción ontológica entre el cuerpo y el alma es sólo claramente accesible para los hombres de los sectores privilegiados y eruditos de la burguesía. Los sectores populares se inscriben en tradiciones muy alejadas y no aíslan al cuerpo de la persona. David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Moro, Edición digital, p. 103, www.epublicbre.org.

²⁸⁹ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, *op. cit.*, p. 106.

*hayamos burlado de esos escépticos que niegan hasta tal punto las cosas del mundo que los amigos debían cuidarlos para impedir que se tiraran de los precipicios.*²⁹⁰

Sin embargo, la filosofía se entenderá disociada del cuerpo, corroborándose en el inicio de la *Tercera Meditación* de Descartes, y asegurando Le Breton que dicha frase, podría considerarse “el manifiesto de la epistemología mecanicista”²⁹¹:

*Ahora cerraré los ojos, me taparé las orejas, eliminaré todos mis sentidos, incluso borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales o, al menos, porque apenas puedo hacerlo, las consideraré vanas o falsas.*²⁹²

El comienzo de las máquinas, esto es de descubrimientos tales como, el telescopio, el microscopio, la imprenta ..., ayudará a hacer la distinción clara entre la inteligencia y los sentidos, estableciendo dicha ruptura como una estructura de la modernidad. “Spinoza proporciona una fórmula clara de la nueva episteme: no es con los ojos del cuerpo que hay que descifrar los misterios de la naturaleza, sino con «el ojo del alma».”²⁹³

Descartes considerará el cuerpo humano como una máquina, al que el alma hizo madurar, como asegurará Le Breton. El hombre mediante la razón, purificará las experiencias del mundo para que sean fiables. Descartes, ante la metáfora mecanicista, le otorgará a Dios, como el “título de mecánico más hábil”:

*todo cuerpo es una máquina y las máquinas fabricadas por el artesano divino son las que están mejor hechas, sin que, por eso, dejen de ser máquinas. Si sólo se considera el cuerpo no hay ninguna diferencia de principio entre las máquinas fabricadas por hombres y los cuerpos vivos engendrados por Dios. La única diferencia es de perfeccionamiento y complejidad. (Discurso del método, p. 102)*²⁹⁴

Pareciera que esta metáfora mecánica del cuerpo, nace para dar explicaciones imposibles de encontrar. Querer corregir el cuerpo, borrarlo, someterlo al mecanismo, hacerlo un objeto fiable, será una lucha contra el cuerpo, que oculta el gran temor que tiene el ser humano ante la muerte. “El cuerpo, lugar de la muerte del hombre.”²⁹⁵ Sin embargo,

²⁹⁰ *Ibidem*, p.107, Es una cita textual del autor sobre René Descartes.

²⁹¹ *Idem*.

²⁹² *Idem*. Es una cita textual del autor sobre René Descartes.

²⁹³ *Ibidem*, p.108.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 116-117. Es una cita textual del autor sobre René Descartes.

²⁹⁵ *Ibidem*, p.122.

asegurará Le Breton, esta asimilación mecánica del cuerpo en la modernidad, le otorgará a su vez una dignidad: “¡Qué máquina maravillosa que es el cuerpo humano!”.²⁹⁶

3. El cuerpo como objeto

A partir de la modernidad, el hombre, además de afirmar al cuerpo como forma de individualización, lo coloca como un objeto de estudio más.²⁹⁷ Ya hablábamos de esto al referirnos a Descartes quien, al comparar al cuerpo con una máquina, dio lugar a un dualismo que enfrentaba al alma y al pensamiento con el cuerpo, postura que se exacerbó en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, por tanto, producirán un rechazo a la dimensión simbólica del cuerpo.²⁹⁸

*Los progresos técnicos y científicos, con el vacío axiológico que implican, convirtieron al cuerpo humano en una mercancía o en una cosa cualquiera. Las formulaciones mecanicistas de los filósofos de los siglos XVII y XVIII adquieren, mucho tiempo después, una realidad singular. Estos anticiparon una objetivación del cuerpo que no dejó de extenderse a la praxis social.*²⁹⁹

Al analizar la siguiente frase: “El cuerpo es descompuesto en sus elementos, sometido a la razón analítica.”³⁰⁰ Pareciera que el cuerpo, visto de esta manera, ya no será más “el rostro de la identidad humana sino una colección de órganos,”³⁰¹ un objeto. Pensar el cuerpo desde otra perspectiva, fue lo que hizo Maurice Merleau-Ponty con su planteamiento fenomenológico, es decir, desde re-situar las esencias dentro de la existencia y no creer más en que se pueda comprender al hombre y al mundo fuera de su “facticidad”.³⁰² La visión que

²⁹⁶ *Ibidem*, p.123.

²⁹⁷ “Cuando la dimensión simbólica se retira del cuerpo, lo único que queda de él es un conjunto de engranajes, una disposición técnica de funciones sustituibles unas por otras. Lo que estructura, entonces, la existencia del cuerpo, no es más la irreductibilidad del sentido sino la posibilidad de intercambiar elementos y funciones que aseguran su orden.” David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Moro, Edición digital, p. 350, www.epublicbre.org, p.351.

²⁹⁸ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 350.

²⁹⁹ *Ibidem*, p.351.

³⁰⁰ *Ibidem*, p.353.

³⁰¹ *Ibidem*, p.357.

³⁰² La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su “facticidad”. Es una filosofía trascendental que deja en suspenso,

él intentó desarrollar exigía una descripción pura, opuesta a los planteamientos que buscan justificar el conocimiento sólo por la consciencia. Así, su propuesta radicará en ser un movimiento distinto al retorno idealista de la consciencia, que excluye el análisis meramente reflexivo y las visiones científicas.³⁰³

*Descartes y, sobre todo, Kant, desvincularon el sujeto o la consciencia haciendo ver que yo no podría aprehender nada como existente si, primero, no me sintiera existente en el acto de aprehenderlo; pusieron de manifiesto la consciencia, la absoluta certeza de mí para mí, como la condición sin la cual no habría nada en absoluto, y el acto de vinculación como fundamento de lo vinculado.*³⁰⁴

Para Merleau-Ponty “el mundo está ahí previamente a cualquier análisis que yo pueda hacer del mismo [...] La realidad es un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles [...] El mundo no es un objeto [...], es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas.”³⁰⁵

Al reflexionar sobre el cuerpo, el filósofo intentará inicialmente compararlo con otros objetos, encontrando, que pareciera que es “verdadero como una idea, y no presente como una cosa.”³⁰⁶ El cuerpo, para el autor, no podrá ser considerado objeto, pues no se le puede alejar del sujeto que lo concibe pues, al hacerlo desaparecería el mismo. “Su permanencia no es una permanencia en el mundo, sino una permanencia del lado de mí.”³⁰⁷ El cuerpo no estará nunca delante de mí, se quedará conmigo, por tanto, al no poderlo poner bajo mi mirada, se quedará al margen de mis percepciones.³⁰⁸

En otros términos, yo observo los objetos exteriores con mi cuerpo, los manipulo, los examino, doy la vuelta a su alrededor; pero, a mi cuerpo, no lo observo: para poder

para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre “está ahí”, ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico. [...] Es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma [...] Se trata de describir, no de explicar ni analizar. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993, pp. 7-8.

³⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993, p. 9.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 108.

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Idem.*

*hacerlo sería necesario disponer de un segundo cuerpo, a su vez tampoco observable. Cuando digo que mi cuerpo siempre es percibido por mí, no hay que entender, pues, estas palabras en un sentido puramente estadístico; y en la presentación del propio cuerpo debe darse algo que haga impensable su ausencia o siquiera su variación.*³⁰⁹

La permanencia del cuerpo, llevará al autor a reflexionar sobre él, no como un objeto del mundo, sino como una manera en cómo nos comunicamos con éste a través de aquél. El mundo no será la suma de objetos, sino un “horizonte latente de nuestra experiencia”³¹⁰, que siempre está presente.

II. Yo soy mi cuerpo. Una manera diferente de pensar el cuerpo

Desde una reflexión como la que hace la filósofa actual, Marina Garcés Mascareñas (1973)³¹¹, sobre Merleau-Ponty, el cuerpo nos pone en otro lugar, si lo pensamos de una manera distinta a como lo ha pensado la propia filosofía de la consciencia, esto es como un objeto. La consciencia sólo puede pensar ante sí, aquello que es capaz de convertir en objeto. Toda nuestra cultura ha desarrollado un gran saber y un inmenso conocimiento sobre el cuerpo de todo tipo, desde el cuerpo como objeto anatómico, como herramienta de trabajo, objeto a disciplinar, etc. Los saberes que tenemos acerca de ese cuerpo, es decir un cuerpo objetivado, son muchos. Pero, ¿son saberes de ese cuerpo *que somos?*³¹²

Es entonces que la filósofa española hará referencia a Merleau-Ponty, con su *Fenomenología de la percepción*³¹³, el cual instituye un nuevo principio, un nuevo cogito: *yo soy mi cuerpo*. Para el autor, éste es el verdadero cogito de la filosofía, aquel con el que no se ha querido relacionar. Porque desde ahí no puedo pretender ser yo y sólo yo; si yo soy mi cuerpo, soy muchas cosas más que yo. Porque la vida personal, la consciencia personal, dirá

³⁰⁹ *Ibidem*, p.109.

³¹⁰ *Idem*.

³¹¹ Estudié filosofía en Barcelona, ciudad en la que siempre he vivido. Tras 15 años como profesora titular de filosofía en la Universidad de Zaragoza, actualmente soy profesora en la Universitat Oberta de Catalunya. Mi labor principal se reparte entre la docencia, la escritura, mis hijos y la dedicación al pensamiento práctico, crítico y colectivo que impulso desde hace años, junto a algunos compañeros, desde Espai en Blanc.

Marina Garcés en línea, <http://www.marinagarces.com/p/intro.html>, Consultado el 11 de marzo de 2019.

³¹² Marina Garcés, *Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés* en el curso “Biblioteca abierta”, Febrero 16, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ZUnM6i4hJ20>, Consultado el 5 de marzo de 2019.

³¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993.

Merleau-Ponty, también es sólo un círculo más, entre tantos otros que componen nuestra existencia. Es un momento intermitente y no siempre claramente presente de nuestra existencia como cuerpos.³¹⁴

*El análisis reflexivo ignora el problema del otro, así como el problema del mundo, porque hace aparecer en mí, con los primeros albores de la consciencia, el poder de encaminarse a una verdad universal de derecho, y que, careciendo el otro también de ecceidad, de lugar y de cuerpo, el Alter y el Ego no forman más que uno en el mundo verdadero, vínculo de los espíritus.*³¹⁵

Siguiendo esta reflexión, Garcés preguntará: si soy mi cuerpo, ¿quién soy, y qué mundo puedo tener con ese cuerpo que soy? Ya no será un mundo puesto enfrente, ese mundo convertido en escenario, ese mundo convertido en objeto de explotación, ese mundo en espacio de circulación, sino ese mundo pasa a ser, continuidad de mi propio cuerpo. Es entonces, cuando aparecen pertinentes las expresiones que Merleau-Ponty utiliza: *si yo soy mi cuerpo, soy carne del mundo.*³¹⁶

1. Sujeto encarnado

En el sentido más fuerte de la experiencia filosófica, asegurará Garcés Mascareñas, soy un sujeto encarnado. No sólo tengo un cuerpo, sino soy un cuerpo. Ni la separación sujeto-objeto, ni la distancia yo-otro, ni la pretensión de estar por encima o sobrevolando el mundo, funcionarán más. Ese miedo, con el que se han construido esas distancias, queda saboteado, encontrándonos ahí, entremezclados, diversificados. Pero a la vez atados a un mundo común:

317

³¹⁴ Marina Garcés, *Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés* en el curso “Biblioteca abierta”, *op. cit.*

³¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op. cit.*, pp. 11-12. *Ecceidad*: (lat. haecceitas) Nombre que daba Duns Scoto (siglo XIII) a la forma individualizadora o “última razón del ser concreto existente”. *Ecceidad* en *Glosario de conceptos filosóficos*, Versión online, <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/fbq.htm#fy>, Consultado el 20 de marzo de 2019.

³¹⁶ Marina Garcés, *Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés* en el curso “Biblioteca abierta”, *op. cit.*

³¹⁷ *Idem.*

*El mundo es aquello mismo que nos representamos, no en cuanto hombres o en cuanto sujetos empíricos, sino en cuanto somos, todos, una sola luz y participamos del Uno sin dividirlo.*³¹⁸

La filósofa concluirá que, como consecuencia de encontrarnos ahí, en ese mundo en común. Más que descubrir al otro, nos descubrimos como individuos inacabados, en esa relación que nos hace ser mundo y no tener mundo o estar en un mundo. Lo anterior nos liberará de las ilusiones y las trampas de la filosofía de la consciencia, para encontrarnos en la necesidad de pensarnos desde ese cuerpo, ese cuerpo que ya no es esa realidad sólo mía, sino además anónima y común a los otros hombres.³¹⁹

Desde esta perspectiva, ese sujeto que se descubre desde su imposibilidad de ser sólo un individuo, será un sujeto encarnado y vinculado con otros. Se trata de un *nosotros* que estará siempre atrapado, comprometido, quiera o no, y por eso mismo, encarnado en ese mundo con otros.

Reaprenderse como sujeto encarnado, será descubrirse también como sujeto comprometido en ese quehacer común. Como Merleau-Ponty lo aseguró: la sociedad es un campo que está ahí ya, siempre presente. Este sujeto encarnado, como lo asegurará Garcés Mascareñas, encerrará un problema político fundamental: ¿cómo vivir juntos, en este mundo global, en este mundo compuesto, cada vez más fragmentado y segmentado, con aquellos que muchas veces no se quiere vivir, o no se quiere convivir?³²⁰

Para la autora, debemos pensar desde un lugar situado y no desde la distancia, desde donde poder elaborar, hacer (*quehacer*) juntos, una vida vivible en medio de un mundo quizás invivable. Ella apela a que el mundo no tiene interioridad, porque tampoco tiene afuera. Y en el que queramos o no, estamos implicados.³²¹

*¿Habrá un lugar para mi vida y será reconocible para los demás, de los cuales dependo para mi existencia social?*³²²

³¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit, p. 11.

³¹⁹ Marina Garcés, *Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés* en el curso "Biblioteca abierta, op. cit.

³²⁰ *Idem.*

³²¹ *Idem.*

³²² Judith Butler, *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006, p.15. Judith Butler es una filósofa norteamericana, post feminista, la cual critica la esencialidad de la identidad. Para muchos sus aportaciones hasta hoy son lo que constituyen las Teorías Queer. Dichas teorías en un inicio serán un conjunto de ideas y reflexiones en torno al sexo, el género y la identidad del ser humano, con el fin de dar cabida a las personas de diversidad sexual en el

Existe la posibilidad de pensarnos más allá del individualismo. Reconocernos a través del contacto directo con el mundo, y no sólo por la representación que de éste nos creamos. Así, el secreto de lo que el mundo sea, está alojado en mi contacto con él. El conocimiento del mundo no es algo inalcanzable, depende de mi trato y relación con las cosas. Por lo anterior, no cabe ya lugar a la separación entre *teoría* y *práctica*, por el contrario, se buscará un pensamiento del ser, no como substancia, sino como un ser sensible y expresivo.³²³

Merleau- Ponty encontrará en la intercorporalidad un lugar desde donde pensar el mundo, pues, como dice Garcés, ya no se trata de meras idealidades, sino de cuerpos concretos que permiten vivir y experimentar la relacionalidad.³²⁴

2. Percepción, sentir del cuerpo

El significado de la noción de percepción ha oscilado entre dos extremos, a lo largo de la historia de la filosofía occidental. Por un lado, se concibe como percepción sensible o sensación, y por el otro, como una noción o producto mental. Por ello, y a grandes rasgos, la percepción se ha entendido como un acto psíquico en el que interviene algún elemento sensible e intelectual.

El problema de la percepción ha sido un concepto muy estudiado por los fenomenólogos, entre los cuales está Merleau-Ponty.³²⁵

Según el resumen que dicho autor proporcionó de su doctrina (Bulletin de la Société Française de Philosophie, 1947), las bases ontológicas de ella pueden reducirse a tres puntos: 1) La percepción es una modalidad original de la conciencia. El mundo percibido

entorno social. Sin embargo, “las propuestas queer no sólo nos hacen reflexionar sobre la humanización y deshumanización en la que vivimos, sino también sobre la urgencia de propiciar espacios de respeto, reconocimiento y cuidado mutuo. Más allá de identidades sexo-genéricas, este pensamiento sobre el reconocimiento y la posibilidad o imposibilidad de agencia nos confronta con muchos otros cuerpos que viven en la diáspora, los deshechos de la humanidad.” Un reconocimiento del otro, para una vida más vivible. Ángel F. Méndez Montoya, *Introducción a las teorías queer*, Apuntes de clases en Temas Selectos de Filosofía de la Religión, 13 de febrero de 2018.

³²³ Marina Garcés, *Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés* en el curso “Biblioteca abierta, op. cit.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p. 669.

*no es un mundo de objetos como el que concibe la ciencia; en lo percibido hay no sólo una materia, sino también una forma. El sujeto percipiente no es un “interpretador” o “descifrador” de un mundo supuestamente “caótico” y “desordenado”. Toda percepción se presenta dentro de un horizonte y en el mundo. 2) Tal concepción de la percepción no es sólo psicológica. No puede superponerse al mundo percibido un mundo de ideas. La certidumbre de la idea no se funda en la de la percepción, sino que descansa sobre ella. 3) El mundo percibido es el fondo siempre presupuesto por toda racionalidad, todo valor y toda existencia.*³²⁶

Al iniciar sus reflexiones sobre la percepción, Merleau-Ponty encontró en ella la idea de sensación o de sentir, por lo que la consideró parte esencial para el conocimiento del cuerpo. “El sentir, [...], reviste a la cualidad de un valor vital, la capta, primero, en sus significación para nosotros, para esta masa pesada que es nuestro cuerpo, y de ahí que el sentir implique siempre una referencia al cuerpo.”³²⁷

El empirismo había vaciado el “sentir” de todo misterio y lo había reducido a la posesión de una cualidad. Como ya lo habíamos planteado anteriormente, el cuerpo se convertía en un exterior sin interior, y el sujeto en un interior sin exterior.³²⁸ En los análisis de la psicología clásica³²⁹, “la cosa es un sistema de cualidades ofrecidas a los diferentes sentidos y que están reunidas por un acto de síntesis intelectual.”³³⁰ Sin embargo, para el filósofo francés, dichos análisis se quedarán incompletos, ya que no se relacionan las cualidades (su color, su sabor, etc.) entre sí, quedándose sólo como diferentes manifestaciones de la cosa.

Existen incluso cualidades que, si se separan de las reacciones de nuestro cuerpo, casi no tienen ningún sentido. “En consecuencia, a condición de que se remplace la cualidad en la experiencia humana que le confiere cierta significación emocional, su relación con otras

³²⁶ *Ibidem*, p. 672.

³²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 73.

³²⁸ El sentir cuando era desligado de la afectividad y la motricidad, se quedaba en una simple cualidad, sólo proyectando el mundo exterior. “El cuerpo viviente, así transformado, dejaba de ser mi cuerpo, la expresión visible de un Ego concreto, para convertirse en un objeto entre los demás.” *Idem*.

³²⁹ Los análisis de Merleau-Ponty, aunque no son, estrictamente psicológicos, se apoyan en datos psicológicos, especialmente los proporcionados por la psicología de la estructura o *Gestaltpsychologie*, que ha dedicado gran atención al estudio de las condiciones y formas de las percepciones. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p. 672.

³³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción, Siete conferencias*, Fondo de cultura económica, México, 2003, p.4.

que nada tienen en común con ella comienza a volverse comprensible.”³³¹ Entonces, una cualidad, capaz de simbolizar toda una conducta humana, “sólo se comprende por el debate que establece entre yo como sujeto encarnado y el objeto exterior que es su portador; de esta cualidad sólo hay una definición humana.”³³²

“Entre sentir y conocer, la experiencia ordinaria establece una diferencia que no es la de la cualidad y el concepto[...] Designa una experiencia en la que no se nos dan unas cualidades “muertas”, sino unas propiedades activas.”³³³ La relación que se entretiene entre el mundo y el individuo, será la manera en como ambos se comuniquen. Manifestándose dicha relación a través del sentir, tanto el objeto percibido como el sujeto perceptor le deberán su espesor:

*[...] las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace.*³³⁴

Por su parte, el filósofo Julián Marías interpretará la *sensibilidad* como la manera real de estar “en” y “con” la realidad. Al ser nuestra realidad corpórea, “mi estar”, asegurará, es también corporal. Y es por medio de esta sensibilidad que “me encuentro y encuentro las cosas que están conmigo.”³³⁵

*Esa sensibilidad es primariamente transparencia: “a través” de mi cuerpo estoy en y con las demás cosas, en y con él en la medida en que es también una cosa. En cuanto cosa, el cuerpo es “opaco”; en cuanto cuerpo sensible, es un medio “transparente” que me inserta en el mundo.*³³⁶

Pareciera entonces que el cuerpo “opaco” que expone Marías, es la cualidad del cuerpo pasivo a la que Merleau-Ponty hace referencia. La “transparencia” será la propiedad activa del cuerpo, aquella que nos inserta en el mundo por medio de la cual nos comunicamos y nos hace “estar” en él.

³³¹ *Ibidem*, p.5.

³³² *Idem*.

³³³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 73.

³³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción, Siete conferencias*, op. cit., p.5.

³³⁵ Julián Marías, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 129.

³³⁶ *Idem*.

La “transparencia” a la que alude Marías, no sólo se dará unidireccionalmente (del cuerpo hacia el mundo), sino también en sentido contrario, es decir, en donde la “transparencia” del mundo penetrará en el ser.

*El mundo es “transitable” gracias a la sensibilidad; tiene una profundidad en la cual se puede entrar; es capaz de caminos que dentro de él se pueden abrir y seguir; el “argumento” en que consiste la vida humana y que se desenvuelve creadoramente en el mundo acontece en forma sensorial, poniendo en juego, en diversas direcciones, a distinta presión, con mayor o menor resistencia, con placer, indiferencia o dolor, la sensibilidad.*³³⁷

Podemos concluir por tanto que, la sensibilidad entendida como “transparencia del mundo”, alude a esa relación directa que tenemos al “estar” en el mundo, en donde cada experiencia vive en nosotros. “El hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él.”³³⁸ Estos objetos, recalcará Merleau-Ponty, muchas veces los vinculamos con una pasión singular, son los “catalizadores del deseo, como dice André Breton, el sitio donde el deseo humano se manifiesta o se cristaliza.”³³⁹

3. El cuerpo en la danza

Sería pertinente decir que: “ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, vimos nosotros, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio.”³⁴⁰ Por tanto, si somos mundo a través de nuestro cuerpo, no podemos dejar de pensar que, el lugar en donde acontece dicha experiencia, será entonces el espacio, el sitio en donde esto sucede. La experiencia del cuerpo establecerá el espacio en la existencia; dicho de otra manera, el cuerpo se fundirá en el espacio, asegurará Merleau-Ponty, como cuando el bailarín se hace uno con su cuerpo y con el espacio donde baila.

Ya se trate de la escena, de una ciudad, de un campo, de un bosque, el bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega. Inventa el espacio en que se produce, lo hace visible, y simultáneamente es

³³⁷ *Ibidem*, p.133.

³³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción, Siete conferencias*, Fondo de cultura económica, México, 2003, p.5.

³³⁹ *Idem*.

³⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción, op. cit.*, p. 165.

determinado por éste. La danza es un culto dedicado al genio del lugar. ³⁴¹

“La espacialidad del cuerpo es el despliegue de su ser cuerpo, la manera como se realiza como cuerpo.”³⁴² En el cuerpo, por ser el medio con el que poseemos el mundo, es donde aprendemos a conocer la esencia y la existencia del ser humano. Será entonces pertinente asegurar, como lo hace Le Breton, que la danza es “la celebración del mundo, consagración del quehacer tranquilo de la existencia y forma de ofrenda al mundo y a los otros,”³⁴³ por medio del cuerpo.

Como habíamos reflexionado al inicio del capítulo, el cambio que se dio en la modernidad en relación al cuerpo, se vio reflejado en el pensamiento occidental en todos sus ámbitos, incluso en la danza. Desde comienzos del siglo pasado emergieron nuevas corrientes e intérpretes que transformaron la danza convencional, movimientos liberados que iban en contra de los códigos establecidos. Surgió entonces una danza más abierta y creativa.

La danza contemporánea se encuentra profundamente inscrita en el problema del individuo y, por ende, en el problema del cuerpo: ella ha debido esperar, para desplegarse con la fuerza que le conocemos, el surgimiento del creciente individualismo de nuestras sociedades. ³⁴⁴

El bailarín sentirá la ruptura social que está aconteciendo, una “liberación de la antigua coacción identitaria.”³⁴⁵ Si bien no encontrará obstáculos para su creación, el bailarín será testigo de la soledad en que se encuentra sumergido el hombre, y del mundo fragmentado, con miedo pero a la vez entusiasta por encontrarle sentido. La danza moderna podrá utilizar infinidad de recursos corporales. Lo cual, transformará “el cuerpo en instrumento de conocimiento y de lenguaje, en un campo de sensaciones tanto para el intérprete como para el público.”³⁴⁶

³⁴¹ *Ibidem*, p.98.

³⁴² *Ibidem*, p. 165.

³⁴³ David Le Breton, *Cuerpo sensible*, Metales pesados, Chile, 2010, p. 14.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 104.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.105.

³⁴⁶ *Idem*.

Recapitulando, el bailarín al utilizar el cuerpo como herramienta para expresar, hará de su cuerpo el instrumento por medio del cual experimente el conocimiento del mundo. A través del movimiento del cuerpo en el espacio, encontrará un nuevo lenguaje, una manera de comunicarse y dialogar con el otro, diferente a los códigos establecidos. Reconocerá ese silencio que emana desde su ser, ese asombro ante la vida, una relación interna y externa con el mundo, en el que, como lo plantea Le Breton, “yo danzo, luego existo.”³⁴⁷

III. El silencio del cuerpo

Anteriormente, en el capítulo I, reflexionamos cómo la comunicación es un elemento indispensable en el ser humano para sobrevivir. La palabra que constituye el lenguaje, si bien posibilita nuestra interacción con todo lo que nos rodea, y nos ayuda a concebir y comunicar las distintas realidades con las que nos enfrentamos, también por otro lado nos limita, por únicamente aproximarnos a la realidad a través de conceptos. Sin embargo, el silencio nos devela el significado oculto de las cosas, siendo el silencio y la palabra, igualmente importantes en el proceso de comunicación.

Para la relación con el mundo, el hombre necesita de su cuerpo como mediador. “A través de él, el sujeto se apropia de la sustancia de su existencia, según su condición social y cultural, su edad, su sexo, su persona, y la reformula al dirigirse a otros.”³⁴⁸ El cuerpo a su vez comunica, a través de gestos, movimientos y ademanes que se suman a las palabras. Cualquier acción, hasta la más imperceptible, involucra al cuerpo, inclusive la expresión del silencio.

El cuerpo nos permite estar en el mundo y reconocer al mundo y sus significaciones: “Sólo hay un mundo de carne y significaciones.”³⁴⁹ Es por medio de la carne, que se tiene un pensamiento del mundo, una concepción de las experiencias internas y externas de los sujetos, sin las cuales sería imposible establecer comunicación con los otros.³⁵⁰

³⁴⁷ David Le Breton, *Cuerpo sensible*, Metales pesados, Chile, 2010, p. 112.

³⁴⁸ David Le Breton, *Cuerpo sensible*, Metales pesados, Chile, 2010, p. 18.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 39.

³⁵⁰ *Idem*.

*En el instante mismo en que el lenguaje llena nuestro espíritu hasta los bordes, sin dejar el menor sitio a un pensamiento que no sea cogido en su vibración, y en la medida precisamente en que nos abandonemos a él, él va más allá de los “signos” hacia el sentido de éstos. Y, de este sentido, nada nos separa ya: el lenguaje no presupone su tabla de correspondencia, revela él mismo sus secretos [...].*³⁵¹

Merleau-Ponty en un apartado de su libro *Signos*³⁵², reflexionará acerca de lo que llama *lenguaje indirecto* o *las voces del silencio*, en donde asegurará que, es en los pliegues del lenguaje donde se genera un poder espiritual. Ese “pliegue” será el intersticio, el espacio entre signos, el cual da sentido y significado a los mismos. Este “pliegue” será lo que nosotros reconocemos como silencio, por lo cual el lenguaje de las palabras, en su “dejar de hablar”, revela los secretos y verdadero significado de éstas, en el instante en que nos abandonamos a su callar. Así, el cuerpo, en su capacidad comunicativa, también tendrá “pliegues” e intersticios que develarán su sentido a través de la vibración del silencio.

Asegurará el autor que las palabras, al interactuar unas con otras, tienen poder. Muchas veces el pensamiento no es sustituido por conjeturas verbales, pero la conjetura verbal tendrá sentido a partir del pensamiento que se vierte en la unión de esas palabras, unión determinada por los espacios y silencios entre éstas: las palabras serán influenciadas a distancia, por el sentido de las mismas, así como las mareas lo hacen por la luna. Pareciera entonces que el cuerpo es portador de sentido, de la misma manera como la atracción mutua entre movimientos y gestos, que se generarán en ese pliegue del lenguaje del cuerpo, casi imperceptible, un instante llamado silencio.

*[...] la palabra verdadera, la que significa, la que hace por fin presente a la “ausente de todos los ramilletes” y libera el sentido cautivo en la cosa, no es, para el uso empírico, más que silencio, puesto que no llega hasta el nombre común. El lenguaje es de por sí oblicuo y autónomo, y, si le ocurre que significa directamente un pensamiento o una cosa, ése no es más que un poder segundo, derivado de su vida interior.*³⁵³

Para el filósofo francés, la palabra, antes de ser pronunciada, está rodeada por un fondo de silencio, sin el cual no diría nada.³⁵⁴ Deberemos por tanto descubrir los “hilos de

³⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, Seix Barral, Barcelona, 1964, p.53.

³⁵² *Idem.*

³⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, Seix Barral, Barcelona, 1964, p. 55.

³⁵⁴ *Ibidem*, p.57

silencio”³⁵⁵, esos hilos que tejen el sentido de las expresiones, de ese lenguaje del mundo encarnado. Esa percepción del mundo que pareciera que los artistas la hacen más evidente, al dejarse fascinar, como dice Merleau-Ponty, y fascinar a su vez con su genio que expresa “el instante de la posesión del mundo”³⁵⁶.

*Hay pues que reconocer bajo el nombre de mirada, de mano y en general de cuerpo un sistema de sistemas consagrado a la inspección de un mundo, capaz de saltar de un paso las distancias, de atravesar el futuro perceptivo, de dibujar, en la inconcebible uniformidad del ser, unos huecos y unos relieves, unas distancias y unas separaciones, un sentido ...*³⁵⁷

Cualquier uso del cuerpo es ya una expresión que, iniciada con una percepción, se incrementará en el arte. El ser humano, al instalarse de golpe en el espacio a través de su cuerpo, expresará con sus gestos lo que quiere y no puede decir. Como lo reitera Merleau-Ponty, “un gesto contiene a veces toda la verdad de un hombre.”³⁵⁸ Es así que un gesto como el de la danza será la expresión intensificada de esta experiencia de la vida; a través del movimiento del cuerpo y de los gestos que revelan esta incapacidad de revelar en las puras palabras el sentido del mundo: las voces de la danza serán “las voces del silencio”³⁵⁹.

CONCLUSIONES

El cuerpo es el instrumento con el cual el bailarín materializará sus creaciones. Y es a través de él, que el lenguaje de la danza, del movimiento y del espacio, se convierte en conocimiento de la compleja condición humana; por lo cual fue esencial este capítulo del cuerpo para comenzar a pensar la danza.

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ *Ibidem*, p.70.

³⁵⁷ *Ibidem*, p.79.

³⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, Seix Barral, Barcelona, 1964, p. 91.

³⁵⁹ *Ibidem*, p.95. Echando mano de lo que Ponty afirma a propósito de la pintura.

Al estar el concepto de *persona* relacionado con el del cuerpo, realicé una pequeña reflexión del mismo. Con lo que concluí que *persona* es, aquella que está constantemente viniendo al mundo, abierta a su realidad, siempre en proceso de apropiación y que necesita de la comunidad o del otro, para crear experiencias y compartir. Presencia rotunda por un rostro, que proyecta la realidad más profunda de sí, como total apertura a lo otro; singular espacio, juego de signos, energía y movimiento.

El análisis del cuerpo se realizó desde un contexto antropológico y a través de los cambios que se han presentado en la concepción del cuerpo a lo largo del tiempo. La transformación cultural que se dio en la noción de persona en torno al yo, al *ego*, es decir, al individuo, será una de las consecuencias más marcadas para la representación del cuerpo. Una visión del mundo que plantea en su centro al individuo (el *ego cogito* cartesiano). Es ese nacimiento del individualismo occidental en la modernidad, que coincidirá con la promoción del rostro como signo de singularidad, y con la del cuerpo, como objeto de su posesión; valores preponderantes en su existencia.

La llegada del individualismo occidental, resultado de un retroceso de las tradiciones populares, en que el sujeto se repliega sobre sí mismo, harán que el cuerpo se asocie más al poseer que al ser. El cuerpo como un objeto de estudio más, haciendo referencia al pensamiento de Descartes, quien compara al cuerpo con una máquina, dando lugar a un dualismo que enfrentaba al alma y al pensamiento con el cuerpo.

Sin embargo, al afirmar que el cuerpo me instala en el mundo y yo estoy instalado en mi cuerpo, mucho más allá que el “tener”, porque yo no soy sin mi cuerpo, todo se reducirá a la instalación corpórea como estructura de la vida humana. Pensar el cuerpo desde esta otra perspectiva, desde un planteamiento fenomenológico como lo hizo Merleau-Ponty, recalando que el mundo, está ahí previamente a cualquier análisis que yo haga del mismo, no como objeto, sino como el medio natural y el lugar de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones. El cuerpo, como algo permanente al sujeto, al lado de él, con el cual nos comunicamos; el mundo como continuidad del propio cuerpo, el sujeto como sujeto encarnado. A lo que se concluyó que no sólo tenemos un cuerpo, si no somos cuerpo.

Entender al sujeto como sujeto encarnado, es entenderlo como sujeto sentiente, esto es, una manera real de estar en y con la realidad. Al estar en el mundo, cada experiencia vivirá en nosotros, por tanto el cuerpo portador de sentido, en su capacidad comunicativa, revelará sus secretos y la vibración del silencio.

Si lo trasladamos a la danza, a través del movimiento del cuerpo en el espacio, el bailarín encontrará un nuevo lenguaje y una manera de dialogar con el otro, sus gestos expresarán lo que quiere y no puede decir. Los artistas con su genio expresarán ese instante de posesión del mundo. La danza contendrá en sus gestos el sentido del mundo, las voces del silencio. Será un lenguaje eminentemente simbólico, el cual describiremos, ayudados de un ejemplo dancístico, en el próximo capítulo.

CAPITULO 3

DANZA

PREÁMBULO

Desde que Alexander Gottlieb Baumgarten en el siglo XVIII constituyera la Estética como una ciencia autónoma y una rama específica de la filosofía, se ha discutido en torno a la experiencia humana del gusto, el placer y la contemplación en relación a la naturaleza, las artes, su producción y el lugar que ocupa el artista en esta relación.³⁶⁰ “Dilucidar la Naturaleza del arte ha constiuído, junto con la relfexión sobre la belleza, uno de los problemas centrales de la disciplina estética desde su nacimiento.”³⁶¹

*[...] influído por una idea de Leibnitz, piensa Baumgarten que así como la perfección del conocimiento racional es la verdad, la perfección de la representación sensible es la belleza. Ésta se convierte, por lo tanto, en el objeto fundamental de la nueva ciencia llamada Estética.*³⁶²

Mientras que el objeto fundamental de la estética con los griegos, fue determinar la esencia de lo bello, será hasta la crítica kantiana del juicio que se llevará a cabo una

³⁶⁰ Brenda Mariana Méndez Gallardo, *Estética* en Apuntes de la clase de la Maestría en Filosofía y Ciencias Sociales, Iteso, Verano 2017.

³⁶¹ María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (Comp), *Las artes y la filosofía*, Secretaria de cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2016, p. 9.

³⁶² Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística*, Espasa Calpe, México, 1950, p. 11.

transformación, desplazando el objeto de la reflexión griega al sujeto. Kant tratará el juicio estético examinando lo que hay *a priori* en el sentimiento.³⁶³

*En toda la obra kantiana se trata de la fundamentación de la objetividad como de algo universalmente válido. Esta objetividad es hallada en la subjetividad, mas no en menor grado ésta es determinada por aquélla. Por eso, para Kant, todo, en cuanto determinado en el mundo fenoménico de nuestra existencia por la subjetividad de nuestra razón, es también subjetivo, mas en cuanto proveniente del fondo primordial es también objetivo.*³⁶⁴

Dicha transformación “subjetiva” de la estética, será perseguida en el siglo XIX y parte del siglo XX por numerosos pensadores, mezclando dichas tesis objetivas y subjetivas en sus concepciones. Reflexionarán la estética desde lo subjetivo, como el resultado de una vivencia o una proyección sentimental del individuo, o la estética desde el objeto, definiendo la estructura de lo bello a lo extraestético o a caracteres ajenos a él.³⁶⁵

Tanto la reflexión estética planteada desde el objeto como del sujeto, estaban pensadas desde una ciencia de lo bello. Y es el poner a lo bello como el centro donde radica su dificultad. El problema de definir el objeto de estudio de la estética es que no tiene límites precisos. Existe una gran variedad de elementos que intervienen en dicha experiencia, desde vivencias que se tienen al contemplar un paisaje hasta las obras de arte en sí.³⁶⁶ Si bien es cierto que la belleza ha sido parte importante en la creación artística, en la actualidad existen otros valores estéticos que cobran importancia.

³⁶³ Cabe mencionar que, “Kant no designa como juicio solamente el acto de pensar que se expresa en una proposición. Habla de juicio de experiencia, donde sobre la base de la percepción, un objeto es conocido como valedero: de juicio del obrar, que llega a la claridad como imperativo del deber-ser, de juicio de gusto en la contemplación de lo bello, el que no se expresa en una proposición pensada, sino por el hecho de ser su predicado un sentimiento valedero de placer o displacer (un sentimiento universalmente válido, en vez de un concepto de validez universal).” Karl Jaspers, *Los grandes filósofos, Los fundadores del filosofar: Platón, Agustín, Kant*, Tecnos, Madrid, 2002, p. 317.

³⁶⁴ Karl Jaspers, *Los grandes filósofos, Los fundadores del filosofar: Platón, Agustín, Kant*, Tecnos, Madrid, 2002, p. 316.

³⁶⁵ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014, p. 291. “Éste es por ejemplo, el caso del idealismo alemán cuando Schelling reduce la belleza a la identidad de los contrarios en el seno de lo Absoluto, a la síntesis de lo subjetivo y objetivo, o cuando Hegel convierte lo bello en manifestación de la Idea. Una tendencia análoga se revela en Schopenhauer al hacer del arte la revelación más propia de las ideas eternas, pues el artista es, frente al hombre vulgar, el que contempla serenamente las objetivaciones de la Voluntad metafísica.”

³⁶⁶ “Si cabe afirmar que todo lo bello es estético, no todo lo estético es bello [...] lo bello no puede constituir el concepto central en la definición de la Estética, ya que ésta resultaría limitada, al excluir de su objeto de estudio lo estético no bello; o insuficiente, al considerar lo bello en una sola forma histórica, determinada de arte: el clásico o clasicista.” Adolfo Sánchez-Vázquez, *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1992, p. 50.

*¿Puede definirse una ciencia cuyo objeto parece interesar al artista, al metafísico, al sociólogo, al moralista, al psicólogo, al historiador?[...] La conciencia cada vez más viva de este carácter polifacético de la estética le ha conducido a un estado de crisis, que hoy puede calificarse de dramático.*³⁶⁷

Ante la imposibilidad de definir el objeto de la estética los investigadores han tratado de utilizar ciertos métodos para encontrar la manera de esa creación artística. Métodos deductivos basados en premisas generales, métodos inductivos, psicológicos, sociales, fenomenológicos. No existe aún un método exclusivo propio de la estética, sino que la estética es tan basta, que resulta más enriquecedor abordar sus problemas desde varios métodos. Todos son buenos si se manejan de acuerdo a sus reglas lógicas.

*Antes de formarnos idea de lo bello, antes de saber en qué consiste el juicio de gusto y si es un acto intelectual o del sentimiento, antes de concluir si ese juicio implica necesariamente un objeto, se da, en cada uno de nosotros el simple hecho del gusto, el sentimiento de placer a la vista de un nevada montaña recortándose sobre el azul del cielo o al escuchar el andante de la Novena sinfonía. He ahí una vivencia que nos ofrece apoyo para iniciar nuestra encuesta.*³⁶⁸

Una de las dificultades más serias de la Estética es la de tratar de comprender intelectualmente los hechos irracionales del arte. El arte aparece como un acto emocional y al estar relacionados con la dimensión afectiva, con los sentimientos, es difícil esclarecerlos en el entendimiento lógico. El arte ha cambiado a través de la historia, lo que hoy se considera como arte, quizás hace algunos años no podría ni siquiera figurar como tal. O quizás tenga que ver más con lo que dijo Arthur C. Danto en relación a la expresión de que ya había sucedido el fin del arte.

*Llegué a comprender que esta expresión, sin duda incendiaria, significaba, en efecto, el fin de los relatos legitimadores del arte, no sólo de los relatos tradicionales de la representación de la apariencia visual,[...] sino el fin de todos los relatos legitimadores.*³⁶⁹

En nuestros días ciertamente, no hay un criterio en la pura percepción de algo, que nos permita distinguir de la obra de arte de la que no lo es. El arte se encuentra hoy en una

³⁶⁷ Juan Plazaola, *Introducción a la estética, Historia, teoría y textos*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007, p.285.

³⁶⁸ Juan Plazaola, *Introducción a la estética, Historia, teoría y textos, op. cit.*, p.296.

³⁶⁹ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Titivillus, Madrid, 1997, p.10.

radical crisis de definición. “El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas.”³⁷⁰

Ante los problemas de la estética al momento de definir su objeto de estudio y de no tener un método específico, aunado a los cambios que se han producido en la apreciación del arte, ¿tendrá sentido entonces plantearnos qué es arte hoy? Y por tanto, un arte como la danza ¿qué lugar tiene en lo contemporáneo?

En este capítulo primero haré una reflexión en torno a la experiencia del arte y el gesto del artista como límite de sentido. Después me adentraré en la vivencia de la danza, haciendo una distinción entre la danza moderna y la danza contemporánea. Al identificar el momento en que se generan nuevos territorios de expresión, trataré de reconocer los elementos patentes que se dan en la expresión de la danza, a través del concepto “cuerpo” que mencionamos en el capítulo anterior, ese cuerpo que nos revela algo oculto, un cuerpo que nos instala en el mundo y es capaz de comunicar. Será precisamente a través de la obra de una de las bailarinas contemporáneas más relevantes de nuestro siglo, Pina Bausch (1940-2009), y en específico de su obra *Café Müller*, que examinaremos los componentes del lenguaje simbólico, para de esa manera inferir si la danza contemporánea de Pina Bausch puede conducirnos a una experiencia de silencio.

³⁷⁰ *Ibidem*, p.38.

I. Experiencia del arte

Para el filósofo francés Jean-Luc Nancy (1940)³⁷¹, el artista presenta “cierta percepción de nosotros mismos en el mundo,”³⁷² le da forma y muestra algo del mundo que de otra manera sería incapaz de expresar. El autor reforzará qué quiere decir con “mundo”:

*Me estoy refiriendo implícitamente a una definición de Heidegger que dice que el mundo es una totalidad de “significatividades” (Bedeusamkeiten), es decir, de posibilidades de significado [...] El significado del que estoy hablando es el significado que el arte define, el significado que permite una circulación de reconocimientos, identificaciones, y sentimientos sin fijarlos en una significación final.*³⁷³

Las obras de arte para el autor no ponen en juego formas del mundo en un sentido ordinario, o de significaciones elementales, como vivir, hacer objetos, sobrevivir, morir, olvidar, entre otros. Por el contrario hacen que surjan formas con posibilidad de significar el dolor, el sufrimiento, el cuerpo humano, o bien el gesto del artista mismo. “Podría decirse que el arte está siempre ahí para abrir el mundo, [...] hacia su posibilidad de abrir el significado, [...] hasta podría afirmarse que cada artista es un mundo.”³⁷⁴

³⁷¹ Es, sin duda, una de las figuras más sólidas y auto-exigentes del panorama filosófico actual. Con más de cincuenta volúmenes en su haber y una amplitud de campo difícil de igualar, su obra se resiste a ser categorizada en temas o corrientes específicas. Ha producido influyentes lecturas de pensadores que van desde Hegel o Nietzsche a sus casi contemporáneos, como Derrida o Blanchot. Uno de sus intereses más recurrentes se centra en la posibilidad de concebir comunidades sin referencia a ninguna unidad o totalidad excluyente, un tema que aborda de manera más central en *La comunidad desobrada* (Arena, 01) y *La comparution* (escrito junto a Jean-Christophe Bailly, Bourgois, 07), pero que reaparece en gran parte de su obra. Asimismo, su preocupación por modos de pensamiento no sistematizables, presentada en forma de demanda en *El olvido de la filosofía* (Arena, 2003), le ha llevado a dedicar gran parte de su trabajo a pensar sobre el arte como una relación con el mundo sensorial y material, problemática para la filosofía y, por tanto, ineludible para ésta. Desde una obra temprana dedicada al romanticismo de Jena, *L'Absolu littéraire*, (Seuil, 78) y escrita junto a Lacoue-Labarthe, Nancy ha regresado al arte en obras como *Las Musas I y II* (Amorrortu, 08), *La mirada del retrato* (Amorrortu, 06) y *Au fond des images* (Galilée, 03). En el pensamiento de Nancy el arte se aleja de cualquier noción de mimesis o representación del mundo para presentarse como la exposición, o la apertura, al sentido que caracteriza el pensamiento filosófico en su límite: un elemento sensorial que se resiste a ser reducido a ningún orden de lo significado. Jean-Luc Nancy, CENDEAC, <http://www.cendeac.net/es/actividades/a329>, Consultado el 1 de mayo de 2019.

³⁷² Jean-Luc Nancy, *Arte hoy*, Transcripción de la grabación de la charla que ofreció en la Academia de Brera en Milán el 22 de marzo de 2006, Traducción de Cecilia Pavón, <https://aisthesis2017.files.wordpress.com/2017/10/nancy-jean-luc-el-arte-hoy1.pdf>, Consultado el 30 abril de 2019.

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ *Idem.*

Al final de todo arte, de cualquier acto artístico lleno de significaciones, permanece el gesto y el signo (pero un signo que no significa). El gesto como el elemento que acompaña pero que se mantiene ajeno a la intención y que es sentido sensible. El arte hoy, asegura el autor, nos fuerza a voltear hacia ese gesto, que tal vez sea lo esencial. Y al final del gesto, no es solamente un vacío de significado, hay un signo, en sentido de “señal de algo”, un signo que va más allá que la obra misma.³⁷⁵ Ya lo habíamos reflexionado en el capítulo I, la característica del signo es que evoca o representa otra cosa, manteniendo relación con el objeto a que se refiere.

El arte desde el pensamiento de Eugenio Trías será:

*La promoción iniciática de un movimiento tentativo, aporético, aproximativo de acercarnos a esa fuente temida, presentida y deseada donde brota la belleza; [...] en donde se halla escondido el núcleo vital de lo humano, su núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo a la vez que lo más secreto: algo que se escapa en cada revelación sensible, fundando la cadena de toda revelación sensible; algo en donde se abreva la imagen originaria y su más alta significación: la matriz misma de lo simbólico.*³⁷⁶

Para el filósofo español, lo que hace que una obra sea bella es la capacidad que tiene de revelar y a su vez de esconder algo siniestro. Esto siniestro, asegura el autor, se presenta con rostro familiar, por lo que una obra verdaderamente artística tendrá siempre ese carácter de próximo y lejano. Nos revelará lo evidente, pero a su vez “vela” el misterio, lo sugiere, lo muestra ambiguamente. El arte en toda reflexión estética es un velo, es ilusión y a su vez es revelador.³⁷⁷

Trías tras afirmar que “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello,”³⁷⁸ reflexionará sobre dos aforismos: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ Eugenio Trías, Creaciones Filosóficas I, Ética y estética, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2009, p.p. 144-145.

³⁷⁷ *Ibidem*, p.145.

³⁷⁸ *Ibidem*, p.97.

podemos soportar. *Rainer Maria Rilke.*³⁷⁹ y “Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado. Schelling.”³⁸⁰

Después de Kant el sentimiento ya no será restringido a lo bello, como ya lo habíamos comentado anteriormente. Objetos y elementos que carecen de armonía se ubicarán en el campo de la sensibilidad, más allá de la razón. La consumación de este ámbito estético kantiano, referido como el sentimiento de “lo sublime” se llevará a cabo en el idealismo alemán, “concebido como presencia de lo divino-infinito en el dato sensible-imaginativo”³⁸¹. El romanticismo por su parte, al ahondar más en esta concepción kantiana, gestará en el arte la experiencia de “lo siniestro”. Si bien lo bello será el comienzo de ese camino hacia la divinidad, hacia la revelación del infinito, manifestación sensible que nos arrebatara por instantes, empero el camino estará lleno de peligros e inquietudes, preguntas que abrirán ese abismo sin fondo, hacia la fuente y origen, hacia “lo siniestro”.³⁸²

*El arte hoy, se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror. Quizás como forma preventiva y de defensa respecto a amenazas internas y externas que acosan por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos queden más efectos inesperados, crudos, intempestivos, dolorosos nos producen.*³⁸³

Para el filósofo español el arte nos lleva hacia la verdad, confrontado esa verdad con la realidad, elaborando muchas veces como placer lo que es dolor. Tal será el caso de la experiencia artística de la bailarina Pina Bausch con su *Danza-teatro* que más adelante expondremos en este capítulo.

³⁷⁹ *Idem.* Es una cita textual del autor.

³⁸⁰ *Idem.* Es una cita textual del autor.

³⁸¹ Eugenio Trías, Creaciones Filosófica I, Ética y estética, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2009, p. 208.

³⁸² Eugenio Trías, Creaciones Filosófica I, Ética y estética, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2009, p.p. 106-107.

³⁸³ *Ibidem*, p.145-146.

1. El gesto del artista como límite de sentido

Al detenernos en el gesto, Merleau-Ponty por su parte asegurará que, el sentido del gesto no se percibe como lo que es, sino que es comprendido por el acto del espectador. Lo difícil para el autor será en concebir correctamente dicho acto y no confundirlo con otro. La comunicación adecuada de los gestos se dará en el momento en que existe la reciprocidad de mis intenciones con los gestos del otro. “Hay una confirmación del otro por mí y de mí por el otro.”³⁸⁴

*Nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, mientras no encontremos, debajo el ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio. La palabra es un gesto y su significación, un mundo.*³⁸⁵

Ese gesto que rompe el silencio, es el gesto que el artista promueve en su obra, en la danza es el gesto del bailarín que bajo el movimiento nos muestra el significado del mundo, el lugar de revelación de la compleja condición humana.

Pareciera que el arte recuperara ese gesto perdido que el filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-)³⁸⁶ asegura atraviesa el siglo XIX.³⁸⁷ Ese gesto, que definirá como lo que no

³⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993, p. 201.

³⁸⁵ *Idem*.

³⁸⁶ Nacido en Roma, Italia, estudió derecho, doctorándose en filosofía por la Universidad de Roma. Amplió su formación en el campo de la lingüística en París. En su pensamiento son manifiestas las influencias, entre otras, de Benjamín, Heidegger, de quien fue discípulo en distintos seminarios, y Foucault, a cuya concepción de la biopolítica da continuidad. Director del Collège International de Philosophie de París (1986-93), donde mantuvo relación con Lyotard y Derrida. Profesor de estética en las universidades italianas de Macerata (1988-93), Verona (1993-2003) y Venecia (2003), y visitante de diversas universidades europeas y norteamericanas. Su creación intelectual estuvo inicialmente centrada en la teoría de la literatura y en la crítica de arte, girando progresivamente hacia la filosofía política, de la que son el más claro exponente los diversos volúmenes de su *Homo sacer*. Giorgio Agamben en *Infoamérica*, Observatorio de la libertad de prensa en América Latina, Revista electrónica, <https://www.infoamerica.org/teoria/agamben1.htm>, Consultado el 21 de mayo de 2019.

³⁸⁷ La catástrofe generalizada del gesto se produce a juicio del filósofo italiano Giorgio Agamben en su artículo “Teoría del gesto: los medios puros”, justo en el momento en el que una humanidad melancólica de fin de siècle se obsesiona, se paraliza en aquello mismo de lo que ya es incapaz: en sus gestos. Ocurre como si a finales del s. XIX con mayor intensidad, quizá, que en otros tiempos, una humanidad (aquella europea, burguesa e industrial) hubiera perdido sus gestos y, paradójicamente, éstos devinieran en destino simulacral, asediante y fantasmagórico, índice, acaso, de la inescrutabilidad misma con la que se presiente la propia vida en esta modernidad tardía. Marta Morales Martín, *La catástrofe del gesto: anomalías de la mimesis en la modernidad tardía*,

ocurre o no sucede verdaderamente, “lo que permanece sin expresión en cada acto expresivo.”³⁸⁸ Dos características conformarán el gesto para el filósofo italiano: la inexpressión y la irrupción súbita o contra tiempo. Un gesto que para el autor contiene muchos tiempos, pasado, presente y futuro. “Instantánea súbita que no ocurre cuando ocurre, que nunca acontece presente.”³⁸⁹

*La danza, como la palabra, apunta Agamben, es la exposición del gesto en su ser medial, allí donde no habiendo nada que decir, expone su imposibilidad misma de decir; el gesto es “comunicación de una comunicabilidad” que expresa su desencuentro en el ser mismo del lenguaje, su total falta de expresión.*³⁹⁰

El arte como esa exposición del gesto. El gesto como un medio de aquello que no se puede decir, un instante, un silencio impregnado de significado. La danza como ese gesto que rompe el silencio.

Eugenio Trías a través de la música, ejemplificará lo que Nancy reflexionaba acerca de lo que queda después de todo arte: “gestos y signos”. “La música presenta una forma, [...] Pero una vez cumplido ese acceso, esa forma (sin contenido semántico) se despliega, de modo indirecto, a través de una genuina *exposición simbólica*.”³⁹¹ Queda un vacío entre la forma y la materia, asegurará, que es donde se aloja la descarga emocional y erótica, lo que prueba su carácter simbólico.³⁹²

El símbolo, lo entenderá Trías, como el signo en que queda expresada la “radical disimetría”³⁹³ entre el significante y el significado. Un signo que no significa, como lo expondrá Nancy. “El símbolo jamás denota; únicamente connota. No designa sino que

<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1041/1011>, Consultado el 21 de mayo de 2019.

³⁸⁸ Marta Morales Martín, *La catástrofe del gesto: anomalías de la mimesis en la modernidad tardía*, <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1041/1011>, Consultado el 21 de mayo de 2019.

³⁸⁹ *Idem.*

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ Eugenio Trías, *Creaciones Filosófica I, Ética y estética*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2009, p.p. 231-232.

³⁹² *Ibidem*, p. 231.

³⁹³ *Ibidem*, p.232.

alude.”³⁹⁴ Destaca a través de una forma sensible, asociaciones libres, concernientes a lo que se es referido.

*El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que a punto está de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ciega, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, su obra sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. [...] Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y de habitación: justo el tiempo de duración de la ficción.*³⁹⁵

En el campo artístico, el instante mismo en donde ya no se significa, está impregnado de todo aquello que no puede ser dicho, de silencio. Como lo enunciaba Nancy, la obra de arte es un signo que apunta más allá de la obra en sí misma. Trías utilizará las variaciones Opus 29 de Weber, para ejemplificarlo : “se puede advertir que toda la voluntad de esa música consiste en quedar absorbida en aquello que precisamente constituye el límite mismo de la música, un límite que en cierto modo es lo que abre la posibilidad misma del discurrir musical: el silencio.”³⁹⁶

La historia y las reflexiones sobre el arte, afirma Nancy, recibieron su primer análisis filosófico esencialmente con Kant. Y de alguna manera las filosofías del arte, desde Kant hasta nuestros días, (incluyendo Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Adorno, Derrida, entre otros) concuerdan que de cierta manera en el arte, hay en juego lo que el autor expresa como “gesto”. A lo que recurre a la danza, para señalar, que es el gesto lo central en esta disciplina artística.³⁹⁷

Por tanto el gesto en la danza será, ese sentido sensible que alude más allá de la danza en sí y que propone una “posibilidad de hacer un mundo, [...] y esto significa una forma de posible circulación de sentido, [...] que no sea transformado en significado.”³⁹⁸ Podremos

³⁹⁴ *Idem.*

³⁹⁵ Eugenio Trías, Creaciones Filosófica I, Ética y estética, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2009, p. 119.

³⁹⁶ Eugenio Trías, *Esencia del arte moderno* en Quaderns d’arquitectura i urbanisme, p.85, <http://quaderns.coac.net/es/2013/02/eugenio-trias/>, Consultado el 3 de mayo de 2019.

³⁹⁷ Jean-Luc Nancy, *Arte hoy*, Transcripción de la grabación de la charla que ofreció en la Academia de Brera en Milán el 22 de marzo de 2006, Traducción de Cecilia Pavón, p.10, <https://aisthesis2017.files.wordpress.com/2017/10/nancy-jean-luc-el-arte-hoy1.pdf>, Consultado el 30 abril de 2019.

³⁹⁸ *Ibidem*, p.11.

entonces decir que en una danza como la de Pina Bausch, quedará el vacío entre la forma y la materia, entre el límite, el cual podremos traducir en *silencio*. Más adelante en el capítulo nos adentraremos a ello.

II. La vivencia en la danza

1. El bailarín en la danza

La danza es algo más allá que pasos y movimientos, es un estilo de vida en donde el cuerpo encuentra su manera de expresarse y de estar en el mundo. Tiene que ver con el momento mismo en que se baila. Es esa sensación que provoca el estar comunicando algo interno o el simple contacto del aire con la piel. Pareciera entonces que la danza fuera la única forma de sentirse vivo.

Algunos bailarines aseguran que ellos no eligieron la danza como profesión, sino que ésta los eligió a ellos. No estoy segura si esto sea verdad, sin embargo cada vez que redescubro la danza, cada vez que me paro en un escenario, puedo identificar el instante que me motiva y que me conecta a mí.

La danza contemporánea nace como un rechazo a las ideas clásicas y la necesidad de expresarse más libremente. Sin embargo el ballet como técnica más pura de la danza clásica será una base en las carreras para muchos bailarines contemporáneos. Lo más común al hacer una carrera en danza, es que se estudie el ballet clásico como técnica durante varios años y que en seguida se incursione a las diferentes corrientes contemporáneas.

En mi experiencia como bailarina, la técnica hace que eduques tu cuerpo y que lo reconozcas de tal manera, que al estar interpretando cualquier rol, no tengas que estar preocupado por los elementos técnicos y puedas expresarte lo mejor posible. Para los bailarines el estar conscientes de sus cuerpos es vital, es la herramienta que tienen para poder expresarse.

Muchas veces pareciera que para conocer su cuerpo los bailarines tuvieran que someterlo, y es que la disciplina y la dedicación que se requiere para lograr transformarlo es

tremenda. Son horas de trabajo sin parar, cambios de posturas y alteraciones en las articulaciones del cuerpo, que favorecerá al bailarín a liberarse de toda atadura y le ayudará a que se exprese de una manera autónoma. No obstante el sometimiento del cuerpo, es un camino que va forjando una actitud en la persona que baila, se fortalece física y mentalmente, y encuentra a través de su cuerpo un lenguaje para comunicarse. O como dirá Nietzsche: “El bailarín tiene los oídos en las puntas de los pies”.³⁹⁹

Mi percepción de la danza clásica y la danza contemporánea es muy simple. En la danza clásica lo que se trata es de elevarse. Todo el tiempo el cuerpo intentará separarse del suelo. Quizás por ello en el siglo XIX, con el ballet romántico⁴⁰⁰, la bailarina Marie Taglioni (1804-1884)⁴⁰¹ por primera vez utilizó las zapatillas de puntas. Parecería entonces que el contacto que las bailarinas clásicas querían tener con el piso era el mínimo indispensable. Entre más semejaban que volaban era mejor. De hecho la sensación que provocaban era como si estuvieran flotando en el escenario. En contraste se encuentra la danza contemporánea, aquí lo importante es lo opuesto, es estar en contacto con el suelo. Sentirlo con las manos y/o con los pies. Los bailarines se elevarán, pero esta vez el contacto de su cuerpo con el suelo al caer, cobrará importancia.

Algunos verán las diferencias en las danzas clásicas y contemporáneas desde los mitos griegos, y señalarán: la danza clásica busca el preciosismo, lo estructurado y perfecto, la

³⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *Thus spoke Zarathustra*, Viking Press, Nueva York, 1956, p. 224.

⁴⁰⁰ Ballet romántico : La técnica de elevación (técnica de saltos y baile de puntas) encuentra en el Romanticismo su aplicación artística. Al mismo tiempo, un factor puramente técnico, la introducción en los teatros de luz de gas, ayuda a introducir en los teatros una atmósfera completamente diferente, pues se ilumina el escenario y la sala permanece a oscuras. Los decorados, que aplican la técnica de Daguerre en superposición y efectos lumínicos, fueron otro elemento clave. El objetivo de todo ello era la representación del mundo romántico de los sueños, la fantasía, lo irreal, frente a lo terreno y concreto, pues se lograba crear un espacio escénico en el que se podía representar un espacio ideal que hacía perceptible ese mundo contrastado de realidad y ficción. *Historia de la danza 3: El ballet romántico*, Artes Escénicas, IES Floridablanca Murcia, www.artesescenicas.wordpress.com , Consultado 17 de abril de 2018.

⁴⁰¹ Máxima estrella del Romanticismo en el ballet. Aunque nació en Estocolmo, Suecia, el 23 de abril de 1804, provino de una familia de artistas milaneses célebres en toda Europa. Con el estreno de “La Sífide”, obra de ballet creada por su padre y estrenada por ella en la Ópera de París el 12 de marzo de 1832, acompañada por Joseph Mazilier (1801 – 1868) y Lisa Noblet, se inició la era del baile en puntas y gracia a éste, la consolidación de un nuevo estilo de ballet: el romanticismo. Asimismo, la bailarina se consagró al bailar en puntas de pie por primera vez en la historia de la danza como “la más grande bailarina del momento”. *El misterio de la tumba de Marie Taglioni*, Danza Ballet, www.danzaballet.com/el-misterio-de-la-tumba-de-marie-taglione, Consultado el 4 de abril de 2018.

conexión con lo etéreo, con lo celestial; más bien está ligada al concepto de lo apolíneo. “La danza contemporánea busca la conexión con lo terrenal, con lo humano y sus pasiones, la no estructura, la transgresión; está ligada al concepto de lo dionisiaco.”⁴⁰²

1.1. Danza moderna y danza contemporánea

Es importante mencionar las diferencias que existen entre la danza moderna y la danza contemporánea. A inicios del siglo XX la danza moderna emergió por la búsqueda de nuevas estéticas que rompieran con los tradicionales ballets clásicos románticos. Nuevas técnicas emergieron, basadas en el interior del cuerpo más que en las apariencias físicas.

La precursora de este tipo de danza fue Isadora Duncan (1887-1927)⁴⁰³ la cual liberó a la danza de tutús, zapatillas, música e incluso de la coreografía, además de haber sido fuente de inspiración para numerosos artistas de todos los géneros. A partir de ella varias escuelas y bailarines buscarán diferentes movimientos y maneras de expresión.

*El hecho de que esta artista comprometida como pocas no sólo artísticamente, sino también social y políticamente, no dejara un legado artístico o tan siquiera una senda que fuera más tarde retomada por las futuras generaciones es lo que siempre plantea el gran problema a la hora de situar y evaluar cuál fue el valor real de su aportación al mundo de la danza y del arte. Quizás por eso para juzgar a Isadora Duncan es necesario partir de nuevas premisas y situarla en su tiempo como una artista única.*⁴⁰⁴

A pesar de que Francia y Gran Bretaña son países en el arte de la danza con una gran tradición coreográfica, Estados Unidos y Alemania se consideran aquellos en que la danza moderna emergió. Algunas investigaciones incluso demuestran que la *Modern Dance* fue un movimiento americano principalmente, quizás a consecuencia de la segunda Guerra Mundial, ya que Alemania frenó su desarrollo por el régimen nazi. Sin embargo, no se puede olvidar la influencia tan grande que se generó en el mundo a partir del arte expresionista alemán.⁴⁰⁵

⁴⁰² La enciclopedia libre, *Danza Contemporánea*, Wikimedia, es.wikipedia.org, Consultado el 4 de abril de 2018.

⁴⁰³ Isadora Duncan, fue una bailarina y coreógrafa estadounidense, considerada por muchos la creadora de la danza moderna. Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2017, p. 152.

⁴⁰⁴ Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2017, p. 152.

⁴⁰⁵ Isabel Arance, *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico contemporáneo*, Cumbres, Madrid, 2018, p. 92.

A mediados del siglo XX emergerán nuevos movimientos de protesta y ruptura propios de lo que se estaba gestando socialmente. La necesidad de los artistas de la época hará que experimenten y desarrollen nuevos lenguajes al mundo de la danza. “Una danza sin anclajes caracterizada por la ruptura constante y la entrega al devenir como móviles esenciales de su desarrollo,”⁴⁰⁶ originándose así lo que en nuestros días llamaremos danza contemporánea. La danza contemporánea, que se despliega en el postmodernismo, actuará entonces como una prolongación de la danza moderna.

La danza contemporánea se encontrará originariamente alejada del lirismo, la narrativa o la musicalidad y partirá de procesos de creación nada relacionados con una estética determinada, sino más bien con un proceso de experimentación a través del cuerpo y el movimiento. Esta concepción evolucionará en la década de los setenta para acabar fundiéndose con la danza moderna, siendo a partir de este momento, desde el cual cada coreógrafo aportaría una determinada identidad a su estilo.⁴⁰⁷

La danza moderna y la danza contemporánea se fundirán, numerosos estilos y técnicas de danza evolucionarán. La apertura a estas nuevas concepciones contribuirán al crecimiento de este arte, creando cada vez más herramientas para el creador o el bailarín. En nuestros días existe una diversidad dancística enorme, los distintos lenguajes han generado nuevas formas de expresión y han enriquecido el mundo de la danza. Tal es el caso de la coreógrafa Pina Bausch, la cual es considerada como una de las pioneras de la *Danza-teatro*.

2. La búsqueda de nuevos territorios en la danza

Philippina “Pina” Bausch una de las más grandes bailarinas y coreógrafas alemanas de nuestra época (1940-2009). Fue pionera en la danza contemporánea, creando su propio estilo, hoy conocido como *Danza-teatro*. Sus obras son extremadamente emocionales, cada una intentando transmitir la condición humana.

Cada espectáculo suyo es un estremecimiento, un revulsivo –también un festín– para la inteligencia y los sentidos del que rara vez se sale indemne. De la alegría desbordada a

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 216.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 596. La danza contemporánea europea en la actualidad diferirá de la danza estadounidense, los americanos tienden más hacia el formalismo, mientras que los europeos lindan más entre los procesos de elaboración y expresión.

*la tristeza más insondable, el territorio de la genial creadora alemana son las zonas más intranquilas y escarpadas del alma humana, un continuo trajinar por los sentimientos astillosos, que a la vuelta de cada viaje nos devuelve transformadas en imágenes de una belleza tan pura que conmueve y reconforta.*⁴⁰⁸

Después de haberse graduado en la Folkwang School, recibe una beca para irse a estudiar a Nueva York a la Julliard School, que entonces fue dirigida por grandes maestros de danza moderna, entre ellos destacan: José Limón, Alfredo Corvino y Paul Taylor. Habiendo tenido un gran éxito en los Estados Unidos regresa a Alemania en 1962, primero como bailarina y después siendo la directora artística del Folkwang Ballet Company. No es hasta 1972, que será directora del Wuppertal Opera Ballet, que más tarde le llamaría Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Cuando Pina Bausch asume la dirección del conjunto de danza de Wuppertal en la temporada 1973-1974, el cambio de la trayectoria del ballet alemán se manifestará.⁴⁰⁹ Si bien otros coreógrafos, como Johann Kresnik en Bremen y Gerhard Bohner en Darmstadt, ya habían iniciado con estas nuevas formas de expresión, es hasta la unión de Pina Bausch con el Wuppertal, que se establece el término *Danza-teatro*.⁴¹⁰

Uno de los mayores especialistas en *Danza-teatro* a nivel internacional es Norbert Servos⁴¹¹, en uno de sus libros sobre Pina Bausch nos plantea la importancia que tiene el trabajo de la coreógrafa en nuestros tiempos.

*Acompaña, siempre de vuelta, a los espectadores al punto de la creatividad inquebrantable, en el que el mundo puede volver a verse como nunca antes se había percibido y en el que es posible tomar decisiones (para mejor, en la medida de lo posible).*⁴¹²

⁴⁰⁸ Teresa Sesé, *Locos por Pina Bausch*, Danza Ballet, Artículo electrónico: <https://www.danzaballet.com/pina-bausch/>, Consultado el 20 de febrero, 2018.

⁴⁰⁹ En 1975 Pina Bausch coreografía *La Consagración de la Primavera*, de Igor Stravinsky, En este trabajo logró una conexión con el escenario basado en la humedad del suelo, acto que manifiesta las bases de su propuesta, donde la escena es parte importante de la coreografía. Al mismo tiempo, generó una cercana relación con el diseñador polaco Rolf Borzik, quien se convertiría en su marido y estrecho colaborador, y junto a quien desarrollaría propuestas performáticas alejadas de la danza clásica, abriendo un nuevo camino hacia la consolidación de la danza teatro. La enciclopedia libre, *Pina Bausch*, Wikimedia, es.wikipedia.org, Consultado 18 de abril de 2018.

⁴¹⁰ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017, p.25.

⁴¹¹ Nació cerca de Colonia, Alemania, coreógrafo y autor ha publicado numerosos libros sobre Pina Bausch y la evolución de la *danza-teatro* alemana, así como sobre poesía contemporánea. Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017.

⁴¹² Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017, p.11.

La danza de Pina nos envuelve de tal manera que no podemos verla y no sentir nada. Nos guste o no, produce algo en el espectador que transforma el instante mismo en que se experimenta.

3. Arte expresionista o expresión del arte

La danza de Pina Bausch rompió con estereotipos clásicos. En su constante búsqueda de descubrir lo que movía a los bailarines y no sólo ver cómo se movían, descubrió nuevos lenguajes. Para que se consolidara como *Danza-teatro*, su danza fue desarrollándose, hasta encontrar su propio camino. A continuación reflexionaré en lo que podría haber sido lo que influyó a Pina y lo que la hizo llegar hasta lo que Norbert Servos llama la “abstracción” de la propia danza.

Una de sus principales influencias en este nuevo lenguaje y personaje esencial para el desarrollo de su *Danza-teatro* fue su profesor Kurt Jooss (1901-1979) en la Escuela Folkwang de Essen, Alemania. Fue el lugar de formación como bailarina de Pina, además de ser su primer contacto con el arte expresionista. El coreógrafo y bailarín alemán basaba su movimiento en el Expresionismo, con una base fuerte en la técnica del ballet. En 1928 Jooss establece su escuela y su compañía en Essen.⁴¹³ Durante los años de 1933 y 1934 realizará junto con su grupo una gira internacional, pero es entonces cuando Adolfo Hitler toma el poder, por lo que no regresará a Alemania hasta el año de 1949, volviendo a abrir su escuela como ciudadano inglés.⁴¹⁴

Es hasta el año de 1955 que Pina ingresará como estudiante en dicha escuela. En 1959 Pina realiza su examen de fin de estudios en danza escénica y pedagogía de la danza, logrando como premio una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico para la continuación

⁴¹³ Jooss, en 1932, llevó su gran obra, “La mesa verde”, al primer certamen coreográfico, que se celebró en París, para luego representarlo en Nueva York con gran éxito. “La mesa verde” era un retrato descarnado de los efectos de la guerra sobre la población. Es el único ballet expresionista que ha llegado hasta nuestros días. El trabajo de Jooss tuvo una gran influencia posterior: en Inglaterra influyó en Anthony Tudor y en Frederick Ashton. En Alemania, influiría en Pina Bausch, representante principal de la danza-teatro. *Historia de la danza: Expresionismo alemán*, Artes Escénicas, IES Floridablanca Murcia, www.artesescenicas.wordpress.com, Consultado 18 de abril de 2018.

⁴¹⁴ Kurt Jooss, Encyclopedia Britannica online, www.britannica.com, Consultado el 18 de abril de 2018.

de sus estudios en Estados Unidos de América. En 1960 obtendrá una mención especial en la Julliard School of Music en Nueva York. Más tarde colaborará con Paul Taylor siendo bailarina del New American Ballet y en el Ballet de la Metropolitan Opera House.⁴¹⁵

El movimiento expresionista se estaba gestando en esa época y abarcó todos los ámbitos artísticos. La expresión de los sentimientos individuales serán los temas recurrentes en las coreografías del siglo XX. Joos tenía la idea de realizar un tipo de danza en donde el elemento teatral y escénico no se perdiera. El clima de experimentación artística que inició en Alemania más tarde se expandiría hasta América.

*[...] conviene destacar que el Expresionismo alemán fue fundamental en el desarrollo de la danza moderna y clásica del siglo XX. Este tipo de danza, centrado en la expresión del individuo en la que el contenido prima sobre la forma, será una de las vertientes que la danza contemporánea tomará posteriormente.*⁴¹⁶

El arte expresionista nace por la necesidad del ser humano de expresarse de formas distintas. Con lo cual podemos hacer una similitud con la danza de Pina, la cual trata de ir en contra de todas las estructuras clásicas para poder de la mejor manera entender lo que al individuo le sucede y plasmarlo en su danza.

*El trabajo de Pina Bausch está conectado con la tradición de la danza expresionista alemana –la Ausdruckstanz-, encarnando sentimientos de angustia humana existencial, anomía y disociación. Todos sus trabajos comparten similitudes esenciales: ausencia de argumento (en un sentido clásico), del sentido convencional de la progresión en escena y de referencias a lugares geográficos específicos.*⁴¹⁷

El sociólogo y filósofo alemán Georg Simmel (1858-1918)⁴¹⁸ hará un análisis de lo que dio lugar al arte expresionista, él se enfocaba en la actitud que los artistas expresionistas tenían como individuos con respecto a la sociedad. El expresionismo era “un apasionado

⁴¹⁵ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017, p. 477.

⁴¹⁶ *Historia de la danza: Expresionismo alemán*, Artes Escénicas, IES Floridablanca Murcia, www.artesescenicas.wordpress.com, Consultado 18 de abril de 2018.

⁴¹⁷ La enciclopedia libre, *Pina Bausch*, Wikipedia, es.wikipedia.org, Consultado el 10 de marzo de 2018.

⁴¹⁸ Filósofo y sociólogo alemán. Representante del neokantismo relativista, enseñó filosofía en las universidades de Berlín (1885-1914) y Estrasburgo (1914-1918). contribuyó decisivamente a la consolidación de la sociología como ciencia en Alemania (*Sociología*, 1908) y trazó las líneas maestras de una metodología sociológica, aislando las formas generales y recurrentes de la interacción social a escala política, económica y estética. Georg Simmel: Biografías y vidas, La enciclopedia biográfica en línea, <https://biografiasyvidas.com>, Consultado el 18 de abril de 2018.

querer-expresar-se de una vida que ya no encontraba acomodo en las formas tradicionales.”⁴¹⁹

La tradición expresionista de la danza en Alemania sin embargo había desaparecido con la Segunda Guerra Mundial. Todos los intentos de ir en contra de las formas establecidas, el rechazo radical a las puntas y al tutú, se habían frenado. Ya sólo existía la herencia clásica y el manejo de la danza moderna importada de Estados Unidos. Es entonces cuando Pina regresa a Alemania tras su estancia en Nueva York, que logra sintetizar la tradición alemana y el modernismo americano en sus primeras obras. ⁴²⁰

*Con Pina Bausch pareció restablecerse – al menos de forma indirecta- el vínculo con dicha tradición revolucionaria casi olvidada: sin el pathos Ecce Homo, sin la fatalidad del ser humano y de una forma del todo única. Aquello que había aspirado los bailarines expresionistas, pero que, sin embargo, no habían logrado alcanzar, se abrió paso, obra a obra, con el desarrollo del Tanztheater Wuppertal: la liberación de la danza de las convenciones literarias y de una imaginería de cuento, y su acercamiento a la realidad.*⁴²¹

Este nuevo concepto en danza que más tarde se llamará *Danza-teatro*, se convirtió, como lo dice Norbert Servos, en el “teatro de la experiencia”. La danza se estaba convirtiendo en objeto de sí misma, “un teatro que transmitía la realidad de forma estética mediante un enfrentamiento directo que el cuerpo experimenta.”⁴²²

Norbert Servos al llamar a la *Danza-teatro*, “teatro de la experiencia”, nos mostrará cómo el trabajo que Pina hace en sus coreografías es muy similar a lo que hizo Bertolt Brecht (1898-1956)⁴²³ en su *teatro épico*. Asegurará que no solo Pina sentará las bases del significado de realismo en el escenario, haciendo partícipe al espectador con todos los sentidos; sino que además a través de la danza logrará la abstracción estética que se reflejará tanto en el estilo

⁴¹⁹ María Verónica Galfione, *Estéticas del exilio: El debate acerca del expresionismo*, Principios, Revista de filosofía, 2015, p.265, <https://doaj-org.ezproxy.iteso.mx/article/3792b8654fb74e88983690f7e7a33271>, Consultado el 18 de abril de 2018. Cita de la autora de Georg Simmel.

⁴²⁰ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017, p.25.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 26.

⁴²² *Ibidem*, p. 29.

⁴²³ Escritor alemán. Además de ser uno de los dramaturgos más destacados e innovadores del siglo XX, cuyas obras buscan siempre la reflexión del espectador, trató también de fomentar el activismo político con las letras. Bertolt Brecht: *Biografías y vidas*, La enciclopedia biográfica en línea, <https://biografiasyvidas.com>, Consultado el 18 de abril de 2018.

como en el contenido de sus obras. “Dotar a la danza de conciencia implica enfrentarla con un amplio espectro de fenómenos reales”.⁴²⁴ Citará a Brecht para profundizar más en el tema.

*Brecht debió entrever estas posibilidades cuando en Kleinen Organon für das Theater anotó: “La coreografía vuelve a desempeñar una labor realista. Es un error del pasado pensar que no tiene nada que ver con mostrar a las personas como realmente son ... En cualquier caso, una obra de teatro que se nutre de la gestualidad, no puede prescindir de la coreografía”.*⁴²⁵

En conjunto con todos los elementos que utilizará Pina en sus coreografías para representar en ellas los temas derivados del mundo, expresando la vida cotidiana, y las experiencias de cada bailarín, parece que mostrará como lo hacía Brecht, “a las personas como realmente son”⁴²⁶, “un(a) (danza)-teatro realista”.⁴²⁷

Podemos encontrar varias características del teatro épico con la *danza-teatro*, sin embargo no será lo único que influirá a la coreógrafa. Muchas veces se identificará a la *Danza-teatro* con el término alemán “Gesamtkunstwerk” traducido como “obra de arte total”.⁴²⁸

Así como la obra de arte total pretendía “reunir todas las artes”⁴²⁹, la *Danza-teatro* de Pina utilizará elementos de varias disciplinas para poder representar su experiencia de una manera intensa. Desde el momento que pone el nombre de Tanztheater (*Danza-teatro*) a su compañía podemos intuir que quería darle un giro inesperado a la danza y de una manera más inclusiva de otras disciplinas. Quizás quería utilizar la palabra teatro para incorporar elementos escénicos distintos. No será raro por tanto que sus primeras piezas coreográficas serán basadas en óperas: en 1974: *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenia en Táuride) y en 1975: *Orpheus und Eurydike* (Orfeo y Eurídice).

⁴²⁴ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro, op. cit.*, p. 33.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁴²⁶ *Idem*.

⁴²⁷ *Idem*.

⁴²⁸ El Romanticismo alemán nos legó la noción de obra de arte total, concepto estético que aludía a una expresión capaz de integrar la música, el teatro y las artes visuales. Este tipo de manifestaciones se valían de la sinestesia, el cruce de caminos entre los sentidos, para suscitar emociones. Mariana Méndez-Gallardo, “La fiesta de los sentidos” en *Mathias Goeritz II. Pasión por el espacio*, Artes de México, México, No 116, 27 de julio 2017 pp. 25-30.

⁴²⁹ Mariana Méndez-Gallardo, “La fiesta de los sentidos” en *Mathias Goeritz II. Pasión por el espacio*, Artes de México, México, No 116, 27 de julio 2017, pp. 25-30, p.28.

“La teoría de la obra de arte total haría referencia en su origen wagneriano a la obra colectiva en el seno tanto de la polis griega como de la comunidad del futuro”⁴³⁰, Richard Wagner (1813-1883) defenderá en su obra *Ópera y drama (1850-1851)*⁴³¹, que la unión de diferentes lenguajes artísticos abrirá un nuevo camino a la humanidad. Cabe destacar la recuperación del escenario griego y el regreso de Orfeo, músico y poeta deberán ir otra vez juntos.⁴³² ¿Será entonces una coincidencia que una de las primeras coreografías de Pina utilice de la misma manera que Wagner la figura de Orfeo?

Al preguntarle a Pina sobre la diferente manera de trabajar con sus bailarines, podemos visualizar la forma en como ella concebía su danza. Ella contestó:

*Es cierto que al principio fue difícil. La palabra “danza” estaba unida a conceptos muy determinados. Es muy difícil de comprender que la danza pueda tomar otras formas. Y no es que sea una técnica concreta. Sería increíblemente arrogante pensar que tantas otras corrientes no pueden enmarcarse dentro de la danza.*⁴³³

Aunque esta entrevista fue tomada del libro de Norbert Servos, para él la danza de Pina Bausch no podría considerarse obra de arte total. Consideraba que tenía mucho más similitudes con el teatro épico de Brecht. Y tomará de Brecht algunas citas para poder reafirmar su punto.

*Pina Bausch emplea elementos de diversos géneros teatrales que, no obstante, conservan su autonomía. Las disonancias, los enfrentamientos – en el sentido que les daba Brecht – no se unifican en una “obra de arte total”, sino que “su interrelación se basa en el extrañamiento recíproco”.*⁴³⁴

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ Concretiza y da plena forma a la estética de la *Gesamtkunstwerk* como la estética del *drama musical*. Tomados en su conjunto, (*Arte y revolución (Die Kunst und die Revolution, 1849)*, *La obra de arte del porvenir (Das Kunstwerk der Zukunft, 1849)* y *Ópera y Drama (Oper und Drama 1850-1851)*, estos tres ensayos pueden considerarse como la contribución más importante de la izquierda hegeliana a la Estética, una aportación completamente original a las discusiones sobre la filosofía del arte en particular la teoría de la literatura y de la música del siglo xix. Richard Wagner, *Ópera y drama*, Akal, Madrid, 2013, p.7. Cita tomada del prólogo del libro realizado por Miguel Ángel González Barrio.

⁴³² Rafael Argullol, *La obra total*, El país (periódico en línea, edición europea), El País, Madrid, 9 de abril de 2013, <http://elpais.com>, Consultado el 23 de abril de 2018.

⁴³³ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro, op. cit.*, p. 428. Entrevista a Pina hecha por Norbert Servos el 16 de febrero de 1990.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 38. El autor cita en su libro a Brecht.

La *Danza-teatro* de Pina Bausch es la unión de diversas experiencias. No sólo de la propia Pina, sino además fue un trabajo arduo en conjunto con sus bailarines. Si bien nos ayuda a reflexionar sobre su obra las diferentes tendencias que se gestaron durante esos años y lo que posiblemente pudo haber influenciado en la coreógrafa, al final podemos ver un desarrollo de un arte auténtico, único y capaz de transformar la manera en como se había concebido la danza, hasta esos días.

Un arte que se gestaba desde las entrañas de los bailarines, para presentarse ante sus público como una manera diferente de concebir el mundo. Siempre buscando más allá de las formas, más allá del movimiento en sí. Descubriendo lo que movía a los seres humanos, los confrontará y les devolverá su deseo guardado.

III. Elementos patentes en la expresión de la danza

1. La *Danza-teatro* de Pina Bausch

A manera de rechazo a la danza tradicional, esta *Danza-teatro* utilizará un nuevo lenguaje del movimiento, como lo hemos analizado. Mediante elementos teatrales nos pondrá a reflexionar sobre aspectos de la vida real y cotidiana. Para poder lograr construir dicho lenguaje, Pina tuvo que pasar por momentos difíciles en los cuales su danza no era aceptada.

La coreógrafa Johannes Birringer nos comenta, en uno de sus textos, cómo fueron estos primeros años. “Más de la mitad de la audiencia enfurecida, se salía del teatro antes de que acabara la función.”⁴³⁵

El público de Wuppertal, por ejemplo, se encontraba dividido: por un lado, un grupo compacto de admiradores; por el otro, un frente de detractores convencidos, del que los más violentos cubrían a Pina Bausch de insultos y escupidas e intentaban arrancarle los cabellos, mientras otros la despertaban en la mitad de la noche con llamados

⁴³⁵ Johannes Birringer, *Dance or we are lost: the Tanztheater of Pina Bausch*, Brunel University London, p.2., Texto virtual liga: http://people.brunel.ac.uk/dap/Birringer_Bausch.pdf, Revisado el 15 de marzo de 2018. La Traducción es de mi autoría, original: “More than half of the infuriated audience had left before the end”.

telefónicos en los que la conminaban a dejar la ciudad. La recepción de sus obras continuó siendo objeto de controversias en los '90. Así como en Roma algunos fanáticos pagaban diez veces el precio de una entrada, poco después, en Londres, un crítico abandonó la función y escribió al día siguiente: "Es mejor pasear por la despacible noche londinense que sufrir los suplicios de un espectáculo de Pina Bausch en el Sadler's Wells."⁴³⁶

Sin embargo, a pesar de los que no estaban de acuerdo con la danza de Pina, será distinguida con numerosos premios alrededor de todo el mundo. Y pronto todo su trabajo sería reconocido, revolucionando así, la danza.

No existe una definición específica de lo que la *Danza-teatro* es; algunos críticos de danza se han dado a la tarea de investigar, preguntándoles a los propios coreógrafos lo que a su parecer es. Si bien, como ya habíamos dicho, de las primeras en utilizar el término fue Pina Bausch, bastaría entonces con analizar sus obras para tener una definición más exacta. La definición que a continuación expongo me parece una síntesis de lo que podría ser un buen ejemplo de dicho análisis sobre la llamada *Danza-teatro*.

Se caracteriza por graficar las sensaciones diversas sin una mayor relación narrativa, apelando a una yuxtaposición de expresiones que se dirigen al inconsciente del espectador y que no conllevan necesariamente una historia a relatar. El tratamiento de las sensaciones se realiza desde un enfoque abstracto, donde los símbolos que aparecen son resultados de una investigación entre la interacción del gesto, la imagen y el movimiento. Graficar el inconsciente a través del movimiento, no es una tarea fácil. Se requiere del conocimiento de la imagen en el mismo. Porque la danza-teatro no es la danza mas la palabra teatral, como muchos opinan, sino un enunciado que refleja en si mismo el diseño de las emociones. La danza-teatro debe crear cada vez que realiza un trabajo, expresiones visuales que concuerden con la temática escogida.⁴³⁷

Analizando la danza de Pina, podemos encontrar aspectos que se repiten a lo largo de sus obras. El espacio, la forma, la energía y el ritmo serán elementos a los que les prestará mucha atención a la hora de coreografiar. Tanto sus coreografías por sí mismas, como ella, lo decían: "siempre se pueden ver al revés[...] siempre tratan de transmitir algo de dentro hacia fuera[...] Es como iniciar con pequeñas piezas y luego aumentarles otras que están

⁴³⁶ Adolfo Vásquez Rocca, *La danza teatro de Pina Bausch*, Danza Ballet, Revista electrónica: <https://www.danzaballet.com/la-danza-teatro-de-pina-bausch/?print=print> , Artículo 10 junio, 2006. Revisado el 19 de marzo de 2018.

⁴³⁷ Vicky Larraín, *¿Qué es la danza teatro?*, Revista virtual Escáner Cultural, Año 5, Número 56, noviembre de 2003, Chile, <http://www.escaner.cl/revista/node/876> , Consultado el 20 de febrero 2018.

relacionadas.”⁴³⁸ El bailarín Andrey Berezin, en la entrevista que le hace Wim Wenders para el documental “Pina”⁴³⁹, señala:

*Pina fue una pintora... ella nos preguntaba constantemente...
Así es, como nos convertimos en pintura... coloreando sus imágenes...
Por ejemplo, ella nos pedía: la luna...
Pintaba entonces la palabra con mi cuerpo, para que ella pudiera verla y sentirla...*⁴⁴⁰

En varias entrevistas que se le hicieron la pregunta obligada era, si su danza era improvisada y si el movimiento lo creaban los bailarines en el momento de la puesta en escena. Aspecto característico de muchas de las obras expresionistas alemanas, y que de alguna manera influenciaron la danza de Pina. Pero ella siempre contestaba que no, que su danza era el resultado de movimientos previamente ensayados. El trabajo que está detrás de sus obras, salta a la vista. Y efectivamente las personas que la conocieron aseguran que ella nunca dejaba de trabajar. Porque para poder expresar con movimientos, lo que muy difícilmente se puede decir con palabras, requiere de muchas horas de esfuerzo físico y mental.

*Hay situaciones, por supuesto... que te dejan totalmente sin habla.
Todo lo que puedes hacer es aludir a las cosas...
Tampoco las palabras, pueden hacer más, que sólo evocar a las cosas.
Ahí es, donde viene la danza de nuevo...*⁴⁴¹

Los bailarines, como cualquiera de los artistas, hablan a través de su trabajo. Cada cual con su lenguaje, intentan transmitir sus experiencias y su sentir. El proceso creativo, no es más que la exposición material de la introspección del artista. O dicho de otra manera, Stephen Nachmanovitch (1950)⁴⁴² asevera: “la creación espontánea surge de lo más

⁴³⁸ Patricia Corboud, *El teatro distinto de Pina Bausch* (documental), Inter Naciones y TransTel (Productores), Cologne, 1991, (Documento electrónico, color, 29 min.) Liga: <https://youtu.be/snGwb6D-BHE>, Consultado el 15 de febrero, 2018.

⁴³⁹ *Pina* documental alemán de 2011 en 3D sobre la coreógrafa Pina Bausch. El filme escrito, producido y dirigido por Wim Wenders, se estrenó en el marco de la edición 61 del Festival Internacional de Cine de Berlín, en la sección fuera de competencia.

⁴⁴⁰ Wim Wenders, *Pina, dance, dance, otherwise we are lost* (documental), Neue Road Movies & Eurowide (Productores), Berlin, 2011, (3D Digital Film, color, 106 min.)

⁴⁴¹ Wim Wenders, *Pina, dance, dance, otherwise we are lost* (documental), Neue Road Movies & Eurowide (Productores), Berlin, 2011, (3D Digital Film, color, 106 min.)

⁴⁴² Violinista, compositor, escritor, artista digital y educador americano. Stephen Nachmanovitch, *Free Play, La improvisación en la vida y en el arte*, Paidós, Buenos Aires, 2004, Contraportada.

profundo de nuestro ser y es inmaculada y originalmente nosotros mismos”.⁴⁴³ Y si hemos dicho que a través de la obra, se puede decir también, a través de los artistas, Adolfo Vásquez Rocca filósofo del arte, después de ver la obra de Pina definirá algunos aspectos de la *Danza-teatro* de la siguiente manera:

*Pina Bausch precozmente rupturista, testigo de una época desgarrada, donde con la devastación de los cimientos desaparece también el suelo de nuestras certezas más sagradas, se sitúa en la primera fila de la escena de avanzada, desde donde, reinventando el movimiento primigenio de la danza, reducida a los pocos movimientos posibles para una época crítica, actúa impulsada por un afán de acotar –en un ajuste de cuentas con las categorías impuestas del buen gusto y la belleza– los modelos canonizados del “cuerpo ideal” para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor.*⁴⁴⁴

A través de los años como bailarina y como apasionada del arte, he creído que uno de los rasgos más significativos en un artista, es el de encontrar su propio estilo. Un sello que caracteriza cada obra artística, producida por un artista concreto. No es un camino fácil, en ocasiones pasan años para que esto suceda. La *Danza-teatro* de Pina pasó por varias etapas, y aunque cada uno de ellas se identifica por ciertos elementos todas, al final, tenían un fin común, que era el de adentrarse a través de su trabajo a los misterios del ser.

*Sus primeros trabajos eran de manera coreográfica más convencional, con un desarrollo y desenlace, y su principal medio de comunicación era el movimiento... Bausch enseguida abandonará el desarrollo progresivo, toda la secuencia de sus piezas se perderá, montajes impredecibles de escenas estarán unidos por libre asociación. Al empezar a trabajar más con las ideas de las vidas personales de sus ejecutantes, las confesiones del alma empiezan a dominar sus coreografías. Mientras tanto el movimiento, será solamente otro medio más que se incluya con la música, el video, el vestuario, el diseño y la escenografía... Especialmente en sus primeras piezas, era frecuente una representación dramática de las almas atormentadas y de estado mental precario, más tarde en su carrera, había más sentido del humor en sus obras, en el sentido irónico, más que alegre.*⁴⁴⁵

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁴⁴ Adolfo Vásquez Rocca, *La danza teatro de Pina Bausch*, Danza Ballet, Revista electrónica: <https://www.danzaballet.com/la-danza-teatro-de-pina-bausch/?print=print>, Artículo 10 junio, 2006. Consultado el 19 de marzo de 2018.

⁴⁴⁵ Sanjoy Roy, *Step-by-step guide to dance: Pina Bausch/Tanztheater Wuppertal*, Guardian News and Media, Revista digital The Guardian, <https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/29/dance-pina-bausch-tanztheater-wuppertal>, 30 de marzo de 2010, Consultado el 19 de marzo de 2018, Traducción de mi autoría, original: Her earliest works were the most conventionally choreographic, with a development and denouement, and movement as the principal medium... Bausch abandoned development and progression: all her subsequent pieces are loose, unpredictable montages of scenes, strung together by free association. As she began to work more with ideas drawn from her performers' personal lives, soul-baring confession came to dominate the

La *Danza-teatro* de Pina Bausch mueve a todo tipo de público, es una danza que se inserta en lo más profundo del ser. Nos toca, nos desviste, desentierra emociones guardadas por años en nuestro interior. Logra una conexión con el público poco usual; con un gesto o un personaje, produce una catarsis, que al desbordarse no queda más que liberar cualquier emoción y nos hace reflexionar.

*Todas sus piezas tratan sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con estos problemas: el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido.*⁴⁴⁶

Así cómo a la bailarina Ruth Amarante⁴⁴⁷, le sugirió alguna vez Pina en sus ensayos, que lo que le hacía falta era enloquecer. Pareciera que de la misma manera, Pina quiere que enloquezcamos como público al ver sus obras. Considero que el fin de su *Danza-teatro* es, volvernos locos por unos instantes, perturbarnos hasta tal punto de que podamos descubrir quiénes somos. Dejar por un momento de comportarnos como acostumbramos, ser libres, dejarnos sentir.

2. La música en las coreografías de Pina Bausch

La música en la danza es muy importante, es una herramienta que utiliza el bailarín para apoyarse, expresar y comunicar sentimientos. Coreográficamente la música bien escogida logrará un mayor impacto en el espectador. Si por el contrario, la elección de la música que se hace no fuera la indicada, el fin que busca el coreógrafo con su obra puede llegar a ser

choreography. Meanwhile, movement became just one of an anarchic array of mediums that included song, film, costume, set design and props... Her earlier pieces, especially, were harrowing in their portrayal of haunted souls and precarious sanity; later in her career, there was more humour, though it was wry rather than sunny.

⁴⁴⁶ Adolfo Vásquez Rocca, *La danza teatro de Pina Bausch*, Danza Ballet, Revista electrónica: <https://www.danzaballet.com/la-danza-teatro-de-pina-bausch/?print=print>, Artículo 10 junio, 2006. Consultado el 19 de marzo de 2018.

⁴⁴⁷ Ruth Amarante, bailarina del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch desde 1991. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, *Ruth Amarante*, Página web, http://www.pina-bausch.de/en/us/ensemble-detailpages/ruth-amarante/?tx_pinadb_pi2%5Bperson%5D=109&tx_pinadb_pi2%5Baction%5D=show&cHash=879dc81be84d43e86c184e4751468cb1, Consultado el 15 de marzo de 2018.

confuso o simplemente desaparecer. ¿Pero cómo es que se elige la música de las coreografías? Trataremos de reflexionar la manera en como Pina Bausch lo hizo.

Después de la muerte de Pina, Wim Wenders estuvo conviviendo con la compañía Tanztheater Wuppertal para poder terminar su documental “Pina”. Al terminarlo, varias entrevistas en torno al documental le fueron realizadas. Una de ellas era en relación al *soundtrack*, la entrevista que le hicieron se titula “The sound of Pina Bausch.”⁴⁴⁸ Wenders recuerda en dicha entrevista que Matthias Burkert y Andreas Eisenschneider⁴⁴⁹ eran los cómplices y consejeros de Pina, en cuanto a música se trataba. Pina siempre les dio crédito a Burkert y a Eisenschneider, por introducirla y mostrarle mucha de la música que ella utilizó. Me acerqué a Burkert, cuenta Wenders, y le pregunté si cuando coreografiaba Pina ya había en su mente una pieza de música con la que estaba trabajando, él contestó:

“En su mayoría, el 99% de la danza era creada independientemente de cualquier música,” él responde. “Pina no estaba interesada en que los movimientos de los bailarines estuvieran influenciados por cualquier estado de ánimo externo. Era importante para ella que la forma de la danza tuviera una vida independiente, una historia autosuficiente que contar. Siempre el momento más apasionante era cuando nos atrevíamos a dejar que la danza se encontrara con la pieza musical o viceversa. Esto era siempre muy valiente, ya que constantemente existía el riesgo y aún la posibilidad de que fuese la opción incorrecta.”⁴⁵⁰

El procedimiento en el que Pina lograba que su danza y la música se fusionaran hasta el final, era una manera muy diferente y peculiar de trabajar. Tradicionalmente para realizar coreografías se elige un tema y se hace un bosquejo de cómo se quiere plantear el desarrollo de la idea. Inmediatamente después se busca la música apropiada. Seguido de eso, el trabajo

⁴⁴⁸ Chris Wiegand, *The sound of Pina Bausch*, Guardians News and Media Limited, *op.cit.*,

⁴⁴⁹ Matthias Burkert, músico alemán, trabaja en la compañía Tanztheater Wuppertal desde 1979, trabajó con Pina por treinta años. En 1995 Andreas Eisenschneider técnico de sonido, también alemán se une a la compañía. Complementándose los dos serán mano derecha de Pina Bausch en todo lo que se refiere a música, sonido y producción. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, Matthias Burkert, Página web, <http://www.pina-bausch.de/en/us/person/show/matthias-burkert/>, Consultado el 15 de marzo de 2018.

⁴⁵⁰ Chris Wiegand, *The sound of Pina Bausch*, Guardian News and Media Limited, *op.cit.* Traducción de mi autoría. Original (“Mostly – 99% – the dance was created independent of any music,” he replies. “Pina didn’t want the movements, the dancers, being influenced by any mood from the outside. It was important for her that the form of the dance had an independent life, an independent story to tell. It was always the most exciting moment, when we dared to let the dance meet a piece of music or the other way around. It was always a courageous step – there was always the risk of disturbing or even destroying something through a wrong choice.”)

del coreógrafo variará, podrá él en conjunto con los bailarines crear los movimientos de la obra, o los realizará de forma independiente para más tarde mostrárselos.

La manera en como el coreógrafo trabaja en conjunto con los bailarines es muy relevante. Sobre todo la forma en como el bailarín se identifica con los personajes que está interpretando. Existe entre el coreógrafo y el bailarín una complicidad muy especial. De tal manera que, el talento de uno muchas veces es el resultado del talento del otro.

Un buen coreógrafo verá en su bailarín un diamante en bruto, que al pulirlo de la mejor manera, logrará que brille. A través de los movimientos que el coreógrafo le indique, el personaje que le asigne y las instrucciones que le dé, el bailarín logrará representar de la mejor manera su rol. Este representar “mejor”, tendrá que ver con la aptitud que tiene el bailarín de expresar y de moverse, y a su vez la maestría del coreógrafo de transmitir lo correcto.

Pero en el caso de Pina fue más allá de todo lo establecido, creó una forma de coreografiar nueva; logró que sus obras tuvieran, ese realismo y esa esencia que la caracteriza, explotando las cualidades de cada bailarín en sus interpretaciones de una manera fuera de serie.

Al tomar como punto de partida las emociones esenciales de la gente, sus miedos y necesidades, sueños y deseos, la compañía Tanztheater Wuppertal no sólo fue capaz de ser entendida en todo el mundo, sino que además esto provocó una revolución internacional coreográfica. El secreto de este éxito puede estar en el hecho de que la danza teatro de Pina Bausch arriesga en tomar una mirada de un aspecto inalterable de la realidad, y al mismo tiempo nos invita a soñar. Toma en serio cada aspecto de la vida diaria del espectador y al mismo tiempo levanta sus esperanzas de que todo puede cambiar para bien, requiriendo de ellos tomar responsabilidad de si mismos.⁴⁵¹

⁴⁵¹ Folleto de mano 2017 BAM Next to Wave Festival, Brooklyn Academy of Music, https://www.bam.org/media/10925868/BAMbill_2017_Pina_final_V2.pdf, Cita tomada del folleto de mano, Consultado el 16 de marzo de 2018. Traducción de mi autoría, original: In taking people’s essential emotions as its starting point—their fears and needs, wishes and desires—the Tanztheater Wuppertal was not only able to be understood throughout the world, it sparked an international choreographic revolution. The secret of this success may lie in the fact that Pina Bausch’s dance theater risks taking an unflinching look at reality, yet at the same time invites us to dream. It takes the spectators’ everyday lives seriously yet at the same time buoys up their hopes that everything can change for the better. For their part, they are required to take responsibility themselves.

La bailarina Ruth Amarante de origen brasileño, que se encuentra en la compañía Tanztheater Wuppertal Pina Bausch desde el año 1991, comenta su experiencia de trabajar con Pina Bausch en el documental “Pina”.

Conocer a Pina fue como encontrar por fin un lenguaje. Antes no sabía cómo hablar. Y de repente ella me dio un modo de expresarme. Un vocabulario. Cuando empecé era muy tímida. Aún lo soy. Y después de muchos meses de ensayos, ella me llamó y dijo: Tú sólo tienes que enloquecer. Y ese fue el único comentario en casi 20 años. ⁴⁵²

Trabajar las emociones y movimientos como Pina lo hacía, independiente de la música, era único. Puedo interpretar que así descubría lo que movía a la gente. En una de sus entrevistas en 1991 dijo: “*En la danza es muy difícil hacerlo bien... lo difícil no es bailar sino lo que sucede cuando se baila.*”⁴⁵³

Al final de la entrevista que le hacen a Wenders sobre el *soundtrack*, trae de nuevo las palabras de Burkert.

Para Burkert todo representaba un “equilibrio entre el dolor, sentimiento, paz, elementos, melancolía” y un “manejo brutal del agotamiento desesperado, cayendo en el sueño de la pena más profunda”. Bausch le dijo que la calidad de cada pieza musical tenía que decir “No puedo esperar para escuchar la siguiente”. Ella sabía que los trabajos durarían y como Burkert decía, “esta sensación tiene que durar por siempre, porque tenemos que vivir con todas estas piezas musicales que elijamos por muchas décadas, y miles de puestas en escena, y la sensación no puede debilitarse. ⁴⁵⁴

Se necesita tener una gran visión de aquello que trascenderá a lo largo de la historia, que a pesar del tiempo siga teniendo el impacto como lo fue la primera vez. Que la música que haya sido genial en el momento de ser elegida, hoy en día demuestre que está tan viva y resplandeciente en su arte.

⁴⁵² Wim Wenders, *Pina, dance, dance, otherwise we are lost* (documental), Neue Road Movies & Eurowide (Productores), Berlin, 2011, (3D Digital Film, color, 106 min.)

⁴⁵³ Patricia Corboud, *El teatro distinto de Pina Bausch* (documental), Inter Naciones y TransTel (Productores), Cologne, 1991, (Documento electrónico, color, 29 min.) Liga: <https://youtu.be/snGwb6D-BHE>, Consultado el 15 de febrero, 2018.

⁴⁵⁴ Chris Wiegand, *The sound of Pina Bausch*, Guardian News and Media Limited, *op.cit.* Cita de la revista traducción de mi autoría. Original (For Burkert, it all represents a “balance of pain, sentiment, peace, elements, melancholia” and a “brutal driving until hopeless exhaustion, falling into deepest grief, dreaming”. Bausch told him that the quality of each music in a piece has to be “I can’t wait to listen to the next one”. She knew the works would endure and that, as Burkert says, “this sensation has to last forever, because we have to live with all these chosen pieces of music for many decades in hundreds of performances, and the sensation shouldn’t get weaker.)

IV. Lo que sucede en la danza a partir de *Café Müller* de Pina Bausch

Después de varios años y varias coreografías, Pina Bausch, crea *Café Müller* en el año de 1978, una de sus obras más conocidas y más aclamadas. Si bien es importante como obra coreográfica y por el tema que desarrolla en cuanto a la sensibilidad humana, es de las pocas piezas en que aparecerá Pina bailando en el escenario desde que fuera directora artística en Wuppertal.

Muchos periodistas le preguntaban cuál era la razón por la que no bailaba, ella decía que adoraba bailar, pero que a su vez sabía que la necesitaban los demás bailarines y que ella se ocupaba de ellos, que al final no le quedaba más tiempo para hacerlo, pero que algún día llegaría ese momento en que lo haría y que lo estaba esperando. Y es en *Café Müller* que lo hace. Malou Airaud era la bailarina en la que Pina había pensado para este papel. Cuenta ella misma en el documental "Pina" creado por Wenders que nunca quiso aprenderse la coreografía, que mientras Pina se la enseñaba, ella fingía que no la entendía para que al final, no quedara mas que ella la ejecutara.

El escenario de *Café Müller* será un elemento básico en la puesta en escena de la coreografía. Un café lleno de sillas y mesas a manera de obstáculos lograrán hacer del espacio un lugar de introspección y autobiográfico de la artista.

*Soy hija de taberneros, y como tal no tuve nunca vida de familia; mis padres no tenían tiempo libre para ocuparse de mí. Al caer la tarde me refugiaba bajo las mesas del café y me quedaba allí, observando.*⁴⁵⁵

Era la época de la posguerra, sin embargo ella cuenta que no tenía noción de lo que estaba sucediendo, era una niña y como tal, el estar debajo de las mesas y observar la cantidad de historias que se gestaba para ella era fascinante.

⁴⁵⁵Teresa Sesé, *Locos por Pina Bausch*, Danza Ballet, Artículo electrónico: <https://www.danzaballet.com/pina-bausch/>, Consultado el 20 de febrero, 2018.

Pero ¿qué es lo que hace que esta obra sea tan especial?, es acaso la melancolía que hay detrás de cada movimiento, son los diferentes sentimientos del ser humano reflejados, o es la emoción que se experimenta de tan sólo contemplarla. “Hay que aprender a dejarse tocar por la belleza, por el gesto, el más mínimo soplo y a percibir el mundo independientemente de lo que se sabe,”⁴⁵⁶ asegura Pina.

La danza de Pina es intensa, los bailarines suelen caer exhaustos ante la exigencia de las coreografías. La expresión corporal y la entrega que requieren en cuanto interpretación es inmensa. En la danza es importante tener un cuerpo educado, un cuerpo trabajado. El movimiento se logra a partir de cómo el cuerpo responde ante lo que el bailarín le pide. Pero dicha exigencia al cuerpo no se dará, si el bailarín no lo ha educado para ello. En el momento en que el bailarín tiene el control de su cuerpo, el movimiento se volverá espontáneo. Sólo entonces será capaz de interiorizar y entregarse al personaje. Se dice que en varias ocasiones los bailarines de Pina se caen hasta el agotamiento e incluso llegan a desmayarse en escena, como sucedió en la grabación del documental “Pina”.

La coreografía de *Café Müller* es puesta en escena con seis bailarines, tres hombres y tres mujeres. Una de las características importantes de dicha obra, es que se encontraban tres de los bailarines con los ojos cerrados. Esta exploración, de bailar sin ver, los llevó a experimentar sus emociones de una manera distinta. Pina comenta en una entrevista que aparece en el documental de Wim Wenders, sobre dicha sensación.

*Todos teníamos nuestros ojos cerrados. Cuando hacíamos una repetición, no podía recuperar el sentimiento... un sentimiento que era tan importante para mí... De repente, me daba cuenta, detrás de los párpados cerrados... que eso hace una gran diferencia... si miro hacia abajo, o así... ¡Eso hizo toda la diferencia! ... el sentimiento correcto estaba ahí inmediatamente ... Es increíble que tan crucial es eso. El más pequeño detalle importa. Es todo un lenguaje que puedes aprender a leer.*⁴⁵⁷

Cada detalle será parte importante de la coreografía, cada instante implicará que los bailarines se comprometan con la obra cien por ciento. Cada movimiento, cada gesto,

⁴⁵⁶ *Idem*. Cita que hace Teresa Sesé sobre Pina Bausch.

⁴⁵⁷ Frase de Pina en entrevista. Wim Wenders, *Pina, dance, dance, otherwise we are lost* (documental), Neue Road Movies & Eurowide (Productores), Berlin, 2011, (3D Digital Film, color, 106 min.)

llevarán consigo las acciones del tiempo. Es decir, no se podrá separar de la acción presente, lo que acaba de pasar y lo que viene en seguida; todos los instantes entretreídos formarán parte de la danza.

1. ¿Por qué elegir la obra de *Café Müller* de Pina Bausch para este análisis?

Café Müller como antes mencioné, es de las pocas obras en que Pina Bausch participa como bailarina, desde que se convirtiera en la coreógrafa de Wuppertal. Esta obra es representativa para mí no sólo porque aparece como bailarina, sino porque, y quizás por ello, es la que de manera más directa se relaciona con su público; al ser bailarina-coreógrafa, crea una atmósfera inigualable.

Si la analizamos de manera general, el personaje de Pina aparece en escena, sin ser tomado en cuenta, sólo se interactúa con él hasta el final de la obra; podría entonces parecer que es el modo en como ella participaba en su compañía. De alguna manera el personaje de Pina es la esencia de *Café Müller*, así como la compañía Tanztheater Wuppertal es Pina Bausch.

En la obra Pina dejando que el resto de los bailarines expresen cada cual sus emociones, vagará en escena, sin una pretensión de destacar, entregándose completamente al sentimiento. Interpretando una danza profundamente introspectiva, cederá a la obra en sí, cualquier alago y reconocimiento. Con el resto de sus coreografías, sucederá algo similar, aunque Pina no se encuentre en escena, su presencia se siente, su emoción vaga por el escenario.

Cada obra está impregnada por su trabajo. Pero esta vez cederá lo máspreciado para ella, que es el bailar. Podría parecer sólo una coincidencia lo que planteo, y quizás lo sea, sin embargo el papel que Pina representa es tan etéreo y tan delicado, produce muchas emociones de tan sólo mirarla; que al final quisiera creer que tengo razón - que ese papel es cómo ella era- y que a través de él pude conocerla un poco más.

Pina Bausch representa para mí a un ser humano comprometido con su trabajo y con su público. Sus bailarines serán el instrumento que ella utilizará para plasmar la sensibilidad humana y su experiencia misma de vida. Entregándose totalmente a sus obras.

*La vida misma es mi mayor influencia. La vida es lo que da esa responsabilidad de hacer las cosas lo mejor posible. Es tanto lo que se ve y se escucha y lo que se aprende, es como se dan esas inspiraciones que nos alientan a seguir adelante.*⁴⁵⁸

En varias ocasiones que fue entrevistada, aseguraba que todas las historias que contaba y que intentaba transmitir a través de sus coreografías eran de la vida misma. Para ello dejará de bailar y se concentrará en sus bailarines.

2. La obra *Café Müller* de Pina Bausch

El escenario de *Café Müller* consta de mesas redondas y sillas esparcidas en todo el espacio. Dos puertas se encuentran a los lados del escenario, una del lado derecho y otra del lado izquierdo. En la parte izquierda de atrás del escenario se encuentra otra puerta giratoria de mayores dimensiones. El ambiente de la escenografía es tenue y frío a la vez, la intensidad de la iluminación es muy baja, acentuado siempre con una luz más clara la puerta giratoria de atrás.

La escena inicial sucede en silencio, la puerta de atrás giratoria se encuentra iluminada. Pasados unos segundos aparece la primera bailarina de la puerta lateral izquierda vestida en un camisón blanco hasta los tobillos. Tropezándose con las sillas y mesas se va deslizando poco a poco a través de la pared que le sigue a la puerta. Los sonidos del arrastre de los pies y del movimiento natural que va haciendo la bailarina se hacen presentes y empiezan a provocar cierta intriga.

⁴⁵⁸ Pablo Espinosa, DPA y AFP, *Murió Pina Bausch; revolucionó el lenguaje del cuerpo humano*, La Jornada en línea, DEMOS, Publicado el 1º de julio de 2009, <https://www.jornada.com.mx/2009/07/01/cultura/a03n1cul>, Consultado el 3 de abril de 2018.



Foto: Stephanie Berger, Café Müller de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, 2017.

Transcurridos aproximadamente dos minutos, comienza a moverse la puerta giratoria. De pronto aparece de ella una bailarina pelirroja con tocones y saco verde oscuro. Se introduce en el escenario emitiendo con sus zapatos un chasquido, como si quisiera de esa manera asegurarse por donde está pisando. Recorre todo el escenario de manera nerviosa y sale.

Las luces aumentan su intensidad y se introduce una segunda bailarina en camión blanco con la misma apariencia de la primera, y entra de la misma puerta lateral izquierda. Se traslada hacia el otro extremo del escenario tropezando y tratando de esquivar los obstáculos (mesas y sillas). Se detiene e inicia a interactuar con sus manos y su cuerpo como queriendo entender de esa manera lo que le está sucediendo. En el preciso momento que toca su corazón, la música aparece. El sonido de la música mueve a las dos bailarinas que se encuentran en escena, de manera angustiosa. En forma de trance, las bailarinas ensimismadas, con las manos delante de ellas, corren en el escenario buscando la forma de llegar a refugiarse en la pared. Aparece entonces un bailarín vestido de traje, que de forma desesperada ayuda a la bailarina que entró a escena en segundo lugar. Tratará de que logre su objetivo, llegando a donde ella quiere, apartando lo que está a su paso. El bailarín tiene

en su rostro una mirada de tristeza y compasión hacia dicha bailarina. Las dos bailarinas comienzan a bailar deslizándose por la pared, misma que las tiene por unos minutos resguardadas. La danza de la bailarina que se encuentra en el primer plano del escenario, más cerca del público espectador, hace sus movimientos con más fuerza y contraste. En cambio la bailarina que se encuentra en la parte trasera los realiza de manera lenta y frágil. Pareciera en muchas ocasiones que el baile de la mujer de atrás fuera la repetición del movimiento de la bailarina delantera, pero con una cadencia distinta.

Las dos bailarinas caen, una por una, y levantan sus piernas recargándolas en la pared, dando la impresión de no querer desprenderse de ese contacto, y esa seguridad que al hacerlo les produce. Se reincorporan, y vuelven a caminar a través del escenario. Se detienen las bailarinas un poco e inician a mover sus brazos en forma de aleteo. Tratando de encontrar en el espacio alguna sensación, alcanzando, abarcando con sus brazos todo lo que encuentran a su paso, que al final solo es vacío. En un momento la mano derecha sostiene el brazo izquierdo en la parte del bíceps. A manera de arrullo y con movimientos lentos se acarician, como si las bailarinas sintieran pena por ellas mismas y se consolaran. La cadencia se mantiene igual, la bailarina de adelante con movimientos más rápidos y la bailarina de atrás con movimientos mucho más lentos. Dando la impresión de que la bailarina de atrás estuviera en transe o fuera sonámbula.

La derrota, la tristeza, la soledad, la angustia, son emociones que se transmiten en estos momentos. Los movimientos se empiezan a repetir, una y otra vez, característica importante en las coreografías de Pina. Como espectador, no puede uno dejar de sentir empatía por los bailarines; la emoción y el sentimiento que ellos generan se va haciendo presente en nosotros, a tal punto que dan ganas de llorar.

Poco a poco los movimientos repetidos se aceleran un poco más en la bailarina de enfrente y se alentan cada vez más en la bailarina de atrás. Vuelven las dos hacia la pared y caen. La bailarina de enfrente se levanta, la de atrás se queda recargada en la pared. De manera lenta, la bailarina de enfrente, acompañada del bailarín de traje, se va acercando hacia en medio del escenario donde acaba de unirse otro bailarín. El bailarín que acaba de entrar a escena está vestido con pantalón negro y camisa blanca; se encuentra con los ojos

cerrados, como si fuera parte de las dos bailarinas de camisión blanco. La bailarina de enfrente, empieza a percibir la presencia del bailarín que acaba de entrar en escena; se le acerca lo más posible hasta que lo abraza, él reacciona ante ella y la abraza también.

El bailarín de traje negro que había estado quitándole los obstáculos a dicha bailarina y que la había acompañado en todo el trayecto, al dejarla acompañada, se aleja y sale del escenario.

En ese momento aparece un tercer bailarín en escena. Este bailarín también está vestido de traje negro. Se les aproxima a los bailarines que están abrazados, poniéndose detrás de ella. Empieza a tomar los brazos de ambos muy lentamente, a manera de títeres. En ese instante la música termina.



Foto: Stephanie Berger, Café Müller de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, 2017.

En silencio, sigue acomodando a los bailarines de cierta forma como si se estuvieran besando. En seguida, hace que él ponga las manos en posición para cargar a la bailarina; el bailarín de traje abraza a la bailarina y se la coloca al otro bailarín de camisa blanca. La sostiene por unos segundos. Mientras tanto el bailarín de traje se va alejando. Pareciera entonces que el bailarín, el que está cargando a la bailarina, no puede más, suelta a la bailarina y la deja caer. Ella muy rápido se reincorpora y vuelve a abrazar al bailarín de manera

desesperada. El bailarín de traje que se estaba alejando, y estaba a punto de salir de escena, regresa y vuelve a repetir el acomodo de los bailarines. Entonces sucede de nuevo lo mismo, el bailarín suelta y deja caer a la bailarina. Y se vuelven a abrazar. Esta escena se repite por diez veces, la cadencia del movimiento va acelerándose poco a poco, hasta hacerse de manera muy rápida. La angustia que se genera y la desesperación que evoca la bailarina cuando la sueltan, así como el ruido que se produce al hacer caer el cuerpo de la bailarina, hacen el ritmo del movimiento. Siete veces más y de forma más acelerada se repite el movimiento entre los dos, pero esta vez sin ayuda del bailarín de traje. Pareciera que se acostumbraron al movimiento y que no pudieran parar. Al final, exhaustos, se abrazan como al inicio de la escena.

Poco a poco se separan los bailarines y cada uno sigue por su lado. La bailarina tropezándose, logra llegar a una mesa con unas sillas. En la parte superior derecha del escenario, se quita el camisón blanco, se sienta en la silla y se desborda en la mesa. El bailarín se dirige hacia la parte de adelante del escenario y se queda parado dándole la espalda al público.

Reaparece la mujer pelirroja de tacones, con saco verde oscuro, por la puerta derecha. En la misma actitud nerviosa, pisando con sus tacones y generando ruido, recorre todo el escenario y sale.



Foto: Stephanie Berger, Café Müller de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, 2017.

El bailarín de traje, que había estado utilizando a la pareja de bailarines como títeres, vuelve a salir en escena desde la puerta derecha, y poco a poco se le acerca al bailarín de camisa blanca, el cual se encuentra de espaldas. Se agacha el bailarín de traje, toma por los talones al otro bailarín y lo levanta. El bailarín de camisa blanca queda parado, suspendido en el aire, cargado por el otro bailarín. Lo sostiene y lo traslada por el escenario, hacia el lado izquierdo. Estando ahí lo baja, al sentir el bailarín de camisa blanca que lo deja, se desvanece ante sus piernas y lo abraza no queriéndolo dejar ir. El bailarín de traje trata de zafárselo, al no poder, lo toma del brazo y lo carga. En ese instante la música vuelve a sonar.

La bailarina de camisón blanco, que había estado sentada en la pared del lado izquierdo por un muy buen rato, se levanta. Empieza a caminar hacia la puerta giratoria, pero como si estuviera perdida, regresa y termina en medio del escenario. Al mismo tiempo aparece otra vez la mujer pelirroja de saco verde oscuro; camina hacia los bailarines, los observa y se va. El bailarín de traje baja al bailarín que cargaba y también sale del escenario.

Ahora se encuentran en escena, las dos bailarinas de camisón blanco y el bailarín de camisa blanca. Los tres que siempre han estado con los ojos cerrados.

Pasan tan sólo unos segundos, y los tres bailarines restantes, los dos con traje y la pelirroja con saco verde oscuro, se reincorporan en el escenario.

Uno de los bailarines empieza a ayudar al bailarín de camisa blanca con los obstáculos de las sillas, quitándoselas para que no se pegue. El otro bailarín se dirige caminando hacia la bailarina, que se encuentra sentada en la silla y recostada sobre la mesa, y ya con el camión blanco puesto, ella se levanta y bailan juntos. La mujer pelirroja en su misma actitud, pasa por el escenario tratando de ver qué puede hacer ante estas dos escenas.

La bailarina de camión blanco que está en el centro del escenario baila igual a como lo había estado haciendo; los mismos movimientos y la misma cadencia la acompañan. Pareciera que nadie la ve, que todo lo que sucede a su alrededor estuviera de manera aparte a ella. El sentimiento de soledad y de indiferencia inundan la escena.

Los bailarines continúan repitiendo sus coreografías una y otra vez, ...la bailarina del camión blanco que está con el bailarín de traje se viste y se desviste, baila, se sienta en la silla y vuelve a desvanecerse en la mesa. El bailarín de camisa blanca, se arrastra en el piso, corre de lado a lado, acompañado del otro bailarín de traje queriéndolo ayudar. La mujer pelirroja continúa observando todo y pareciera no saber ni como ayudar. Se van concentrando los tres bailarines de saco (mujer pelirroja, dos hombres de traje), viendo cómo se arrastra el personaje de la camisa blanca. La bailarina en la silla continúa sin camión recargada en la mesa.

Es esta escena donde el papel de la mujer del camión blanco, con la que nadie interactúa, llega a su clímax. Vagando como sonámbula por todo el escenario tratará de hacerse notar ante el espectador. Y lo logrará, no podrá uno quitarle la vista, la música nos penetrará, los movimientos y su actitud nos generarán una gran compasión. La seguiremos hasta que se vuelva a refugiarse en esa pared en donde pareciera, encuentra seguridad. La música finaliza.

En silencio, la escena que por un momento se encontraba en segundo plano, vuelve a llamar nuestra atención. El hombre de camisa blanca trata de huir de los personajes en saco. Estos corren hacia el lado izquierdo siguiéndolo, y en un acto de renuncia salen, dejándolo en el piso nuevamente solo.

La bailarina, refugiada en la pared, se desliza por ella hasta salir por la puerta giratoria. Corre, girando a través de la puerta una y otra vez.

Esta puerta produce un ruido, hace que la bailarina en la silla se agite, se levante y se empiece a vestir. El bailarín de la camisa blanca se levanta y va hacia la bailarina que se está vistiendo. Los dos se acercan, se reconocen y se abrazan. Él la carga, la suelta y la deja caer muy lentamente. En una actitud de derrota, el bailarín de camisa blanca se dirige a una mesa y se sienta. En ese instante, la mujer pelirroja se acerca junto con uno de los hombres de traje y se sientan a la mesa a acompañarlo.

Tan sólo unos segundos los bailarines dejan de moverse, pareciera como si la escena se congelara. Pero es el bailarín de la camisa blanca, que al sentir la presencia de los otros sentados a su lado, acelera su respiración y cae de la silla. Comienza nuevamente la música. Y después de algunos movimientos el bailarín se acuesta en el suelo boca abajo. Los hombres de traje y la mujer pelirroja volverán a seguirlo y tratarán de ayudarlo, quitándole los obstáculos.

Pareciera una lucha interminable, en donde todas las escenas se repiten. El bailarín de camisa blanca agotado, tratando de huir, y los otros queriendo poder ayudar, sin lograr una comunicación eficaz.

Termina y empieza otra vez la música. Esta vez la bailarina pelirroja observa cómo el bailarín de camisa blanca se derrota. Se quita los tacones y el saco, e inicia a bailar. Su danza consistirá en caminar con pequeños movimientos de pies y cadera, en una línea fija. Sus pasos son lentos y delicados, dando una sensación de que flota.

Las bailarinas de camión blanco no han dejado de moverse muy lentamente. Y como si de repente sintiera que algo sucede, la bailarina pelirroja, corre hacia sus cosas, se pone sus tacones y su saco, saliendo y entrando en su misma actitud angustiada. Vuelve a aparecer el bailarín con traje, acompaña a la bailarina de camión blanco a encontrarse nuevamente con el bailarín de camisa blanca y los deja interactuar. Cuando empieza a bailar con él, la bailarina se da cuenta que el mismo patrón de movimiento que ya habían experimentado juntos vuelve a suceder (se abrazan, la carga y la deja caer), por lo que segundos más tarde, ella corre intentando huir de él, y se refugia en la pared. Al hacer contacto con la superficie, pero esta vez sentada en una silla, se tranquiliza.

El bailarín de camisa blanca corre igual hacia la pared buscando esa misma tranquilidad. Pero con él no sucede nada, se desilusiona y se va directo hacia la puerta del lado derecho intentando salir. La mujer pelirroja se le para enfrente, tratando de impedirlo; se le acerca hasta besarlo. Él, confundido, camina hacia otra dirección. Ella lo persigue y lo vuelve a besar. Esta acción se repite varias veces, hasta que él desesperado corre y logra escapar de ella saliendo del escenario.

El bailarín de camisa blanca vuelve a entrar al escenario y busca nuevamente a la bailarina de camión blanco. Por un momento bailan un dueto, relajado, cuidándose uno al otro. Pero al llegar a la pared se empezarán a azotar uno a otro contra la pared. Esta vez aparece la mujer pelirroja sin saco, ve la acción y no sabe qué hacer. Todos otra vez corren por el escenario, con excepción de la bailarina de camión blanco que se mantiene en la pared. Vuelve a llamar la atención la manera en como dicha bailarina participa en la obra, sin interactuar, pero siempre presente, vagando en el espacio como si regresara de la muerte.



Foto: Stephanie Berger, Café Müller de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, 2017.

La mujer pelirroja entra y se coloca en medio del escenario, pero esta vez no trae puesto su saco. Comienza a hacer unos gestos con sus manos, tratando de decir algo. Uno

de los hombres de traje entra con el saco verde oscuro que traía la pelirroja, y como si fuera un hechizo, empieza a correr por el escenario de la misma manera que lo hacía la mujer, en forma desesperada y angustiada. La cara de la mujer pelirroja, al ver su saco puesto en él, le regresa la mirada con una sonrisa cínica. Y unos segundos más tarde sale corriendo detrás de él .

La pareja, el bailarín con camisa blanca y la bailarina de camisón blanco, continuarán azotándose por unos momentos y abrazándose por otros.



Foto: Stephanie Berger, Café Müller de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, 2017.

La otra bailarina del camisón blanco volverá a bailar por el escenario en la misma actitud. Pero esta vez, la mujer pelirroja al aparecer otra vez, la volteará a ver. Poco a poco la mujer se quitará la peluca pelirroja y el saco, se los colocará a la bailarina del camisón. Dejará sus tacones y saldrá del escenario.

La bailarina del camisón blanco, ahora con la peluca y el saco seguirá caminando por todo el escenario, tropezándose.

La luz poco a poco irá siendo más tenue, hasta sólo iluminar la parte trasera con la puerta giratoria, ahí la pareja de bailarines (bailarín con camisa blanca y bailarina camión blanco) seguirán interactuando con el bailarín de traje.

De esa manera la obra terminará.

La interacción entre los bailarines en la obra *Café Müller*, es el trabajo por mostrar el día a día de los seres humanos, desde una perspectiva emocional. A través de ciertas conexiones, Pina relata el sentimiento de dependencia de los seres humanos y de absoluta soledad. La idea de fragilidad ante la vida y la debilidad que tenemos ante el otro, se hacen presentes a lo largo de la obra. Reacciones de miedo, de provocación y de total desolación, inundan el escenario. Pareciera que Pina en esta obra tratara de descifrar lo que es cada persona en relación con el otro.

La obra *Café Müller* no sigue una narrativa estructurada, ni una progresión lineal; en contraste con la danza tradicional que tiene una dramaturgia con principio, clímax y desenlace. Estas características serán importantes a lo largo de todas las obras de Pina. No seguir estos estereotipos crea una estética diferente ante el espectador. Genera una introspección del que está viendo la obra, haciéndolo que reflexione y que profundice en lo más profundo de su ser. Una danza muy visceral, de carácter pasional.

3. La música barroca de *Café Müller*

La selección de música que hace Pina Bausch para *Café Müller* es extraordinaria. Pina emplea la música de Henry Purcell (1659-1695), compositor británico del Barroco.⁴⁵⁹ Las piezas que

⁴⁵⁹ Henri Purcell considerado uno de los mejores compositores ingleses de todos los tiempos, incorporó a su música elementos estilísticos franceses e italianos, generando un estilo propio inglés de música barroca. La enciclopedia libre, *Henri Purcell*, Wikimedia, es.wikipedia.org, Consultado el 28 de febrero de 2018.

utilizó fueron *The Fairy-Queen* (La reina de las hadas)⁴⁶⁰ y *Dido and Aeneas* (Dido y Eneas).⁴⁶¹ El uso de repetición de esquemas característico de la música barroca, será un elemento peculiar que identifique la danza de Pina.

Si reflexionamos un poco más en la música de dicha época, siglos XVII y XVIII, encontraremos muchas similitudes con lo que se quiere transmitir a través de ella y lo que pretende Pina con sus obras.

El término *barroco* es una palabra francesa que viene del portugués y que significa “perla desfigurada”⁴⁶². El término fue utilizado en sus inicios para describir la música del período Barroco como aquello que expresaba atrevimiento, aspereza e incoherencia. El filósofo suizo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) definió la música barroca como aquella en la cual “la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es dura y artificial, la entonación es torpe y el movimiento constreñido”. En la crítica de arte del siglo XIX, el barroco representaba las etapas finales de la decadencia del arte del Renacimiento; fue hasta el siglo XX que perdería sus connotaciones negativas y se utilizaría para describir un estilo musical de un periodo. Mientras que en la música del Renacimiento se caracterizaba por armonías planas, líneas fluidas y texturas homogéneas, en la época barroca los compositores, buscaron el contraste, entre suave y fuerte, lento y rápido, e incluso entre diferentes voces o instrumentos.

La música del período Barroco se propuso adquirir el poder de la expresión, de los estados afectivos más profundos, que el alma del hombre es capaz de experimentar, asegura el investigador Jorge Alexander Torres Rangel.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Es una semiópera con prólogo y cinco actos, con música de Henry Purcell y libreto en inglés anónimo, adaptación de la comedia de William Shakespeare “Sueño de una noche de verano. Semiópera: género musical lírico del barroco específicamente inglés del siglo XVII, se trata de entrenamientos de la Restauración que combinaba obras habladas con episodios de mascarada, con personajes que cantan y bailan. La enciclopedia libre, *La reina de las hadas*, Wikimedia, https://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_de_las_hadas, Consultado el 28 de febrero de 2018.

⁴⁶¹ Es una ópera en tres actos con música de Henry Purcell y libreto en inglés del dramaturgo y poeta Nahum, basado en su tragedia *Brutus of Alba or The Enchanted Lovers* y en el canto IV de la Eneida de Virgilio. La enciclopedia libre, *Dido y Eneas*, Wikimedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Dido_y_Eneas, Consultado el 28 de febrero de 2018.

⁴⁶² Barroco, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 160.

⁴⁶³ Licenciado en Música, Mención Dirección Coral, Magister en Filosofía, Doctor en Filosofía. Director de la Escuela de Música de la Facultad de Arte, Representante ante el CEP por la Facultad de Arte, Miembro del

Si la comparamos con la arquitectura del barroco, podríamos de alguna manera identificar fácilmente las características propias de la música de la época. Pues así como las grandes catedrales de entonces utilizaban figuras complejas que se entrelazaban y manifestaban su grandeza con su exuberante arquitectura, de igual forma la música barroca saturaba las emociones del oyente con sus elementos contrastantes y su gran esplendor.

Por su parte, la historia de la ópera comenzó con el Barroco. Fue una tendencia italiana, siendo Florencia donde se produjeron las primeras óperas. La ópera italiana era el clásico entretenimiento cortesano de toda Europa, los músicos viajaban a Italia para aprender el nuevo estilo musical. En Inglaterra se gestó el género de las *masques*⁴⁶⁴ cortesanas, cultivadas especialmente por Henry Purcell. A pesar de que en la primera mitad del siglo XVII, la cultura musical alemana se vió afectada por los estragos de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), la influencia italiana también se sintió allí con gran fuerza. La culminación del Barroco alemán se dio en la obra de Telemann, Handel y J. S. Bach, quienes, contemporáneos a Domenico Scarlatti, Vivaldi y Rameau hicieron que la época barroca alcanzara su culminación.

Henry Purcell a través de sus óperas se consolidará como el compositor más importante de Inglaterra en la época barroca. En 1689, compone la obra “Dido and Eneas” para una estudiante en Chelsea, cuyo libreto había estado a cargo de Nathum Tate. Dicha ópera constituye un momento significativo para la historia de la música dramática inglesa, junto con otras obras de Purcell, entre las que se encuentra “The Fairy Queen”. Serán estas dos obras, las que enmarcarán de manera excepcional la obra de Pina Bausch en *Café Müller*.

El compositor barroco buscó plasmar la mayor variedad de pasiones humanas de la manera más intensa posible,[...] la sola representación adecuada y convincente de las

Consejo Directivo de la DIGECEX, del Doctorado en Filosofía de la ULA, de la Revista Actual Investigación y la Revista Estética. Universidad de los Andes Venezuela, Jorge Alexander Torres Rangel, SaberULA, <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41087> , Consultado el 11 de abril de 2018.

⁴⁶⁴ La mascarada o *masqué* era una forma de entretenimiento festivo cortesano, que floreció en el siglo XVI y comienzos del XVII en Inglaterra y Francia, a pesar de que se había desarrollado anteriormente en Italia por el uso de réplicas de Macaras (Máscaras) americanas coloridas y adornadas con plumas. Una mascarada incluía música y danza, canto y actuación, dentro de una elaborada puesta en escena, en la que la escenografía y vestuario podían ser diseñados por un arquitecto de renombre, para presentar una alegoría deferencial halagando a un mecenas. The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes, *Masque and Pastoral*, <https://www.bartleby.com/216/1312.html> , Consultado 11 de abril de 2018.

*pasiones y afectos era capaz de mover a los oyentes hacia una suerte de persuasión total.*⁴⁶⁵

Es precisamente todas estas características de la música barroca, las que busca evocar Pina en su danza. En conjunto con esta opera se representa la desesperación de los bailarines de una manera brillante y en total armonía con la melodía.

V. Explorando la obra de Pina Bausch

La danza como disciplina artística me ha conmovido como bailarina y como espectadora a lo largo de mi vida. La manera en cómo lo ha hecho ha variado. Por un lado, como bailarina, me hace que me contacte con mis propias emociones y con mi cuerpo; y por otro lado, como espectadora, me enfrenta a mi realidad, a través de lo otro que se me presenta. Desde una expresión fenomenológica, como lo plateábamos en el capítulo del cuerpo, a través de mi cuerpo es que estoy instalada en el mundo, y con el lenguaje de la danza es que me comunico y me relaciono con lo otro.

Al estar analizando la obra de la bailarina alemana he podido rectificar que la *Danza-teatro* toca fibras sensibles tanto de los bailarines como del público espectador. ¿Pero cómo es que lo hace?

Como en el apartado anterior lo mencioné, la *Danza-teatro* pareciera tener una relación muy estrecha con el teatro épico de Bertolt Brecht. No todas las características que se le atribuyen al teatro épico estarán presentes en la *Danza-teatro*, pero sí algunas que me ayudarán a entender mejor el trabajo de Pina Bausch.

⁴⁶⁵ Jorge Alexander Torres Rangel, *Descartes: las pasiones del alma y la música barroca*, Red Universidad de los Andes, Revista Semestral de Filosofía Práctica. No.24, 2010, pp. 181-193, p.182. Liga: <http://ebookcentral.proquest.com.ezproxy.iteso.mx/lib/biblioitesosp/reader.action?docID=3208879&query=> , Consultado el 11 de abril de 2018.

Haciendo un análisis comparativo⁴⁶⁶, Bertolt Brecht presenta el teatro dramático en contraposición al teatro épico, pudiendo con el mismo concluir que la *Danza-teatro* no utiliza varias de esas formas.

EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT	
FORMA DRAMÁTICA DEL TEATRO	FORMA ÉPICA DEL TEATRO
Se actúa	Se narra
El espectador se ve envuelto por la acción escénica	El espectador mantiene una actitud de observador
Se absorbe su actividad	Se despierta su actividad
Se le hace experimentar sentimientos	Se le obliga a adoptar decisiones
Se ofrecen vivencias	Se ofrece imágenes del Mundo
Al espectador se le introduce en la acción escénica	Al espectador se le coloca frente a la acción escénica
Se sugiere	Se argumenta
Se le mantiene en las sensaciones	Las sensaciones le conducen a la toma de conciencia
El espectador simpatiza	El espectador reflexiona
El hombre es algo conocido	El hombre es motivo de indagación
El hombre es inmutable	El hombre es mutable y capaz de generar cambios
La tensión avanza hacia el desenlace	La tensión se encuentra en todo el desarrollo
Las escenas son interdependientes	Las escenas tienen sentido en sí mismas
La acción va in crescendo	La acción es oscilante
El pensar determina el ser	El ser social determina el pensar
Expresión de sentimientos	Expresión de la razón

⁴⁶⁶ Cuadro comparativo presentado en el libro por: John Willett, *El teatro de Bertolt Brecht, Un estudio en ocho aspectos*, Fabril, Buenos Aires, 1963, p. 8.

Mientras que en el teatro dramático, se actúa, en el teatro épico se narrará. De esta manera, siguiendo al teatro dramático, la coreógrafa en su danza rechazará el argumento literario. Trabaja con base en conceptos y nunca siguiendo una guía específica. Recordando *Café Müller* podremos clarificarnos. La línea del desarrollo de la obra no es lineal, no nos contará una historia, serán sensaciones y emociones lo que harán que la obra nos mantenga atentos. Los personajes saltarán de una escena a otra sin tener ninguna relación. Pareciera por tanto que al no estar utilizando un lenguaje narrativo, se sirviera la autora de otro tipo de lenguaje, “el silencio”, para coreografiar.

Así también las escenas al no llevar una narrativa, tendrán sentido por sí mismas cada una, no dependiendo unas de otras para subsistir, como sucede en el teatro épico. Bajo este contexto Norbert Servos asegurara de la *Danza-teatro*:

*Los mecanismos habituales no sirven para descifrar la progresión asociativa, y libre de escenas, que no se ciñe a un argumento ni está vinculada a la psicología de los personajes o a la causalidad.*⁴⁶⁷

Para la coreógrafa, la danza y sus compañía serán muy importantes; se puede percibir desde el momento en que utiliza a todos sus bailarines y los pone a trabajar en conjunto con ella en las obras. Será un trabajo a base de preguntas que la bailarina alemana realice a sus bailarines. Una serie de preguntas, cuestiones muy precisas, y con base en las respuestas, ella generará movimientos y gestos. Asegurará: “Jamás pregunto nada íntimo, solo cuestiones muy concretas”.⁴⁶⁸

Lo que llevó a Pina a trabajar así, fue el estreno de la obra *Blaubart*.⁴⁶⁹ Comentaré en una entrevista con Norbert Servos, que en esa época había conflictos en la compañía, los cuales al acabar de hacer el estreno de dicha obra se acentuaron. A pesar de que la obra fue un rotundo éxito, en el grupo se dijo que había sido horrible lo que se había creado en dicha obra.

⁴⁶⁷ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017, p. 31.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 428. Entrevista a Pina hecha por Norbert Servos el 16 de febrero de 1990.

⁴⁶⁹ *Blaubart* (Barba Azul), obra estrenada 8 de enero de 1977. Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017, p.487.

Por lo ocurrido, la coreógrafa decidió trabajar con un pequeño grupo aparte, experimentando con preguntas. Las preguntas las formulaba la coreógrafa, diciéndoles en un principio lo que para ella significaba dicha pregunta, y pidiéndoles en seguida su respuesta y opinión personal. Al final fue una manera de trabajar muy atinada, que se prolongará en todas sus obras restantes.⁴⁷⁰

Las preguntas formarán parte muy importante en el trabajo del Tanztheater Wuppertal. Todos en su conjunto trabajarán. Quedando atrás el estereotipo del coreógrafo imponiendo los movimientos. Al final, en cada obra, permanecerán una serie de respuestas, en forma de escenas, que poco a poco se entretjerán. Las escenas las “acomodará” la bailarina alemana, como ella lo decía, de cierta manera en que se sientan bien y logren su objetivo.

*Cuando algo está bien, se siente, al igual que cuando no lo está [...] el cómo se llega hasta ahí es una cuestión bien distinta, no la puedo explicar. En algún momento existe un “clic” que no lleva a ninguna parte, que solo son impulsos. A veces nos conduce a un pensamiento lógico; otras a una serie de frases, pero es imposible saber cómo se puede pensar algo así.*⁴⁷¹

Sensaciones, momentos, instantes, podrían ser ese “clic”, como ella le llama, que hacen que identifique la manera en cómo deben relacionarse las escenas. Podría ser quizás, como si ese otro lenguaje no narrativo, le hablase de lo que debe hacer para lograr su objetivo. Pero pareciera que ese ordenar las ideas, o ese encontrar de manera precisa “algo hermoso”⁴⁷², aunado a un trabajo enorme detrás, solo se pudiese lograr teniendo “una mente extraordinariamente lúcida”⁴⁷³. O lo que podemos llamar una “experiencia del silencio”, que se dará en ese encuentro estético.

La característica del espectador manteniendo una actitud de observador, propia del teatro épico, será una muy presente en la *Danza-teatro*. El público se sienta a observar y no se vuelca en la acción que se desarrolla. Si observamos *Café Müller*, las escenas sucederán tan rápido, cambiarán constantemente e incluso se repetirán en varias ocasiones. Aunque lo

⁴⁷⁰ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017, p. 428. Entrevista a Pina hecha por Norbert Servos el 16 de febrero de 1990.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 439. Entrevista a Pina hecha por Norbert Servos el 30 de septiembre de 1995.

⁴⁷² *Idem*.

⁴⁷³ *Idem*.

intentara, el espectador, no podría dar un seguimiento lógico de ellas. Al final, al igual que en el teatro épico, el público observará y despertará en él la actividad, al ofrecerle imágenes del mundo. Esta actividad se podrá ver de la siguiente manera.

*No estaría exagerado al decir que la danza-teatro tiene efectos absolutamente catárticos. Descompone el viejo almacén de las convenciones sociales, lo destroza y recompone los restos de sus ideas para llegar a nuevos conceptos [...] confronta al espectador con la pérdida de su vieja seguridad[...] para que salgan del teatro con una consciencia cambiada y para que comprendan la urgencia y la necesidad de la situación.*⁴⁷⁴

Un momento único el que pudiera estar viviendo el espectador de la *Danza-teatro*, el instante mismo que le facilita para tener esa experiencia de silencio. Una experiencia humana, que no es otra cosa que la propia experiencia de la realidad de cada persona. Una “toma de conciencia”, lo llamará Brecht en su teatro épico. Utilizando al ser humano en la indagación y presentando al espectador las sensaciones que experimentará.

*No quiere confrontar, sino poner las cosas en su sitio. No desea instruir, sino crear experiencias. No va a cambiar nada, sino que va a dejar que los cambios se produzcan.*⁴⁷⁵

Cambios que quizás el espectador de danza pudiera experimentar. Quizás una forma diferente de percepción de su realidad. O quizás se pueda contribuir al reconocimiento de sus propias emociones y la de los demás. Pina Bausch con su *Danza-teatro*, transformó el modo de ver la danza, una danza con un abanico de posibilidades inmensas. Una lluvia de imágenes, traslucidas, capaces de transitar entre la realidad del ser humano y su deseo.

La manera de comunicación de los artistas es transformando su experiencia de vida, aquello que viven y sienten, en algo distinto. Es lograr mediante su arte, mover y tocar internamente su propio ser y el del espectador. Las obras de arte serán por tanto formas distintas de significar el dolor, el sufrimiento, el cuerpo o el gesto del artista mismo. Un gesto que romperá el silencio, que nos revelará el significado del mundo, y la compleja condición humana.

⁴⁷⁴ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro, op. cit.*, p. 22.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 19.

El gesto en la danza por tanto será, ese sentido sensible que alude más allá de la danza en sí, un signo que no significa, en donde queda el vacío entre la forma y la materia, en el límite, que podemos traducir como silencio.

VI. La experiencia de silencio en Pina Bausch

Pina Bausch a través de su lenguaje de la danza nos comparte su mundo. Expone en sus obras un universo aparentemente carente de sentido, pero que al experimentarlo nos lleva a un estado mental en particular. Un estado que comienza en palabra y termina en silencio, tal como lo comprendimos en el primer capítulo.

La danza de Pina, con movimientos coreográficos muy específicos, conducirá al espectador a una introspección y reflexión particular. Sostenida la coreografía por instantes en tensión, nos hará descubrir eso que se encuentra oculto en nuestro ser o, como afirmaba Merleau-Ponty, nos mostrará ese fondo de silencio sin el cual la danza no diría nada. La obra removerá el silencio o, más específicamente, se complementará con el vacío que proporciona el silencio, y de esa manera se llenará de sentido y nos colmará de energía al contemplarla. Las obras de la bailarina alemana nos invitan a escuchar con atención, y como ya lo habíamos asegurado, al no existir el silencio absoluto, a partir de su interacción con los lenguajes y sonidos en que surge nos hará experimentar el silencio y, en el fondo, adentrarnos a reflexionar y vivir la danza.

Café Müller con los movimientos de sus bailarines y su música barroca, nos vinculará a ámbitos profundos de nuestro ser, adentrándonos en el tipo de silencio que se nos muestra. La coreógrafa intentará describir la dificultad que existe en el ser humano al relacionarse con los demás y dará cuenta de la fragilidad de la vida y las relaciones humanas. Al hacerlo nos impondrá el silencio como un espejo y nos invitará a reflejarnos en él. Estímulos y revelaciones sorprendentes nos tocarán hasta lo más íntimo.

Lo anterior tiene sentido a partir de planteamientos como aquél que mencionábamos cuando reflexionábamos sobre el “silencio significativo” del filósofo español Luis Villoro, y que nos permitía plantearnos la pregunta: ¿el ideal del silencio podría ser, el de suplir las

sensaciones de modo tan perfecto que la estructura del silencio correspondiera a la estructura de las sensaciones que reemplaza? En *Café Müller*, Pina lo logra. Bajo el movimiento se concibe esa presencia silenciosa, viva e irrepresentable, que suple de manera asombrosa la actitud ante la vida. Cada escena de la obra nos ofrece una ventana abierta para reflexionar. Su *Danza-teatro* nos transporta a esa frontera inexplicable de la vida, en ocasiones de manera sutil, otras de forma enérgica, tanto física y emocionalmente, pero siempre en los límites de lo fantástico y lo real.

Pina Bausch con su *Danza-teatro* revolucionó la manera de comunicar lo humano a través de la danza, y en *Café Müller* percibimos esa forma expresiva tan característica en ella. Analizando la obra y retomando lo que concluimos con Ricoeur en el capítulo primero, podemos decir aquí, que la *Danza-teatro* cumple con esas dimensiones concretas que posee un símbolo: la danza es “cósmica” pues extrae del mundo que nos rodea elementos para reflejarlos en el escenario de manera brillante; es “onírica”, pues se nutre de cuentos, mitos y sueños para aproximarse a la realidad; y es poética, al acoger lenguajes, estilos, géneros artísticos distintos y hacerlos suyos.

Al identificar la *Danza-teatro* como símbolo y éste como un acto de comunicación verbal y no verbal, afirmamos que la *Danza-teatro* comunica a través del silencio, pudiéndola ubicar a su vez en la “condición fronteriza” que Eugenio Trías describe, donde se da la doble experiencia humana de la realidad. La danza de Pina nos invita a un encuentro con la existencia misma, como si, “con cada obra, se creara un acceso a uno mismo, con un fondo tanto individual como colectivo, para que se aliviase la soledad existencial del individuo”⁴⁷⁶.

La coreógrafa logró encontrar la experiencia del -conocimiento silencioso-, aquel que guía a la razón pero sin palabras, que se da en la vida diaria. De esta manera, Pina en sus obras hará referencia a lo ya conocido, recurriendo siempre a lo cotidiano, pero al hacerlo lo hará de una manera muy particular. “No quiere confrontar, sino poner las cosas en su sitio. No desea instruir, sino crear experiencias. No va a cambiar nada, sino que va a dejar que los cambios se produzcan.”⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro, op. cit.*, p.19.

⁴⁷⁷ *Idem.*

La *Danza-teatro* de Pina es la superación de su propio lenguaje dancístico. Más allá del movimiento expresará un sentido de la conciencia humana. El silencio rodea su discurso coreográfico, se vale de su creatividad e imaginación para rasgar el velo de la verdad, y al embarcarse en ese silencio, generará en el público espectador, “un enfrentamiento que enciende la chispa de la razón”⁴⁷⁸.

A través del lenguaje del cuerpo, que experimenta Pina Bausch en su *Danza-teatro*, logrará presentar lo oculto de la compleja condición humana. En *Café Müller*, los rasgos y gestos de los rostros de los bailarines en escena, revelarán sentimientos tales como angustia, soledad, pérdida y desesperación. La bailarina, como bien lo aseguraba Servos, “materializa una actitud ante el mundo, que consigue mirar a las personas y sus comportamientos con una honestidad y una precisión incorruptibles, sin juzgarlos.”⁴⁷⁹

Representará en sus obras por tanto, a personas en un constante estar *yendo* y *viniendo*, “en un proceso continuo de individuación, del uno mismo,”⁴⁸⁰ transformando siempre sus deseos y anhelos, y proyectándose ante lo otro en una relación abierta y flexible. Pina verá a sus bailarines en su contexto, valiéndose de eso para sus creaciones; su trabajo será, “una búsqueda de otra danza, de un teatro que no se debe a la belleza, sino a los sentimientos”⁴⁸¹.

La coreógrafa alemana estaría planteando su visión del ser humano en el mundo, tal como lo sugería Le Bretón, mediante el conocimiento de su cuerpo y la representación del mismo en la sociedad. En su búsqueda e interpretación de su posición frente a la naturaleza y los demás, creará movimientos y gestos siempre pensados desde el cuerpo. Recuperará el impulso vital que nos mueve, apartándonos de ese poseer fruto de las sociedades occidentales para acercarnos al ser. Experimentar el mundo a través del cuerpo requiere tener un conocimiento y un trabajo incansable sobre el mismo, de la manera en como lo hizo Pina.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p.21.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p.9.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p.10.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p.107.

Por todo esto dicho, consideramos que la obras de Bausch nos remiten a expresiones como las que utiliza Merleau-Ponty: *si yo soy mi cuerpo, soy carne del mundo*. Ella representará en sus obras ese mundo común: somos individuos, pero que compartimos con los otros; somos un nosotros encarnado en ese mundo. Por ello no es extraño que Pina viajara por todo el mundo investigando y enriqueciendo su trabajo con diferentes culturas y tradiciones, y tras su búsqueda de eso distinto, encontrara “lo que es común y lo que nos une de verdad.”⁴⁸²

La compañía Wuppertal, al estar integrada por bailarines de todas partes del mundo, un grupo variado, de distintas razas y edades, aporta una combinación única y profundamente enriquecedora para la danza. Así el trabajo de Pina es “un análisis de multiplicidad heterogénea [...], un flujo de intercambios gracias a la disyunción y la conjunción,”⁴⁸³ que hace que sus obras se sientan verdaderamente vivas e incluyentes. Por eso consideramos que Pina Bausch fue una mujer comprometida con el quehacer común.

Al ver la obra *Café Müller* corroboramos que, lo que reflexionábamos en el capítulo sobre el cuerpo (con un filósofo como Merleau-Ponty, por ejemplo) se plasma claramente en sus obras, donde los bailarines se hacen uno con su cuerpo y con el espacio en donde bailan. En el escenario de la taberna, el espacio es determinado por ellos. “Las sillas, [...] representan y sustituyen a las personas, simbolizan el vacío, la imposibilidad de establecer contacto con el otro.”⁴⁸⁴ Los cuerpos de los bailarines se funden en el espacio y mediante el movimiento, comunican la experiencia de tensión, soledad y angustia del ser humano. Comparten esa relación interna y externa con el mundo, ese gesto que rompe el silencio.

En la *Danza-teatro* de Pina los gestos de los bailarines exponen lo que no se puede decir, una carga genuina de expresión simbólica; el límite de la danza en donde se abre la posibilidad de sentido: el silencio.

⁴⁸² *Ibidem*, p.9.

⁴⁸³ Isabel Arance, *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico contemporáneo*, Cumbres, Madrid, 2018, p. 464.

⁴⁸⁴ Norbert Servos, *Pina Bausch, danza-teatro, op. cit.*, p.104.

CONCLUSIONES

La Estética, como rama propia de la filosofía, reflexiona en torno a la sensación, la experiencia del gusto, la producción del arte, los artistas y el arte en general, por esto fue necesario adentrarnos en ella para pensar la experiencia en la danza en particular.

En la actualidad existen otros valores estéticos que cobran importancia. Una gran variedad de elementos intervienen en la experiencia estética, por lo que es muy difícil encontrar un método exclusivo de creación artística y, más aun, para definir su objeto de estudio.

Los artistas muestran con su arte una parte del mundo que no podrían expresar de otra manera. El arte hoy aparece como un acto emocional, por lo que es difícil comprender intelectualmente sus hechos irracionales. Hacen que surjan formas con posibilidad de significar el dolor, el sufrimiento, el cuerpo humano, el gesto. El arte en toda reflexión estética es un velo, nos revela lo evidente, pero a su vez esconde algo siniestro, entendido como condición y límite de lo bello. El arte nos lleva hacia la verdad. El artista promueve en su obra, debajo del ruido, el silencio primordial. En el bailarín es el gesto que bajo el movimiento nos muestra el significado del mundo. Ese gesto que como decía Agamben, permanece sin expresión, en cada acto expresivo, un instante, un silencio impregnado de significado. La danza como ese gesto que rompe el silencio.

Fue importante mencionar en este capítulo, la diferencia entre danza moderna y danza contemporánea, ambas nacerán como un rechazo a las ideas clásicas y como necesaria respuesta a la búsqueda de una expresión más libre. Resumiendo, la danza moderna a inicios del siglo XX surgirá por la búsqueda de nuevas estéticas que rompiendo con los tradicionales ballets clásicos románticos; mientras que la danza contemporánea, a mediados del siglo XX, emergerá de nuevos movimientos de protesta y ruptura propios de lo que se estaba gestando socialmente, proponiendo nuevos lenguajes al mundo de la danza. Tal fue el caso de la coreógrafa Pina Bausch, la cual es considerada como una de las pioneras de la *Danza-*

teatro. A través del análisis de su obra *Café Müller*, pudimos corroborar la experiencia de silencio en la danza.

La coreografía de *Café Müller* es extraordinaria, la melancolía que hay detrás de cada movimiento, los diferentes sentimientos del ser humano reflejados, la emoción que se experimenta de tan sólo contemplarla, son únicos. Cada detalle es sumamente cuidado. Sus bailarines serán el instrumento que ella utilizará para plasmar la sensibilidad humana y su experiencia misma de vida.

Sin narrativa estructurada ni una progresión lineal, generará una introspección del que está viendo la obra, haciéndolo que reflexione y profundice. La música barroca que utiliza, *The Fairy-Queen* y *Dido and Eneas* del compositor británico Henry Purcell, hace una mancuerna perfecta con su danza. El uso de la repetición de esquemas y la manera en cómo se busca plasmar la mayor cantidad de pasiones humanas, de la manera más intensa posible, características de la música barroca, serán elementos que identificarán la danza de Pina.

Pina Bausch con su forma de expresión dancística llamada *Danza-teatro*, revolucionó los nuevos lenguajes de la danza. Uno de sus grandes influencias fue su maestro Kurt Jooss, el cual utilizaba elementos expresionistas para construir su danza. Es difícil encontrar una definición clara de lo que la *Danza-teatro* es. Para poder describir lo que para Pina era, basta con ver su obra, su trabajo habla por sí solo. Algunos críticos lo compararán con el “teatro en movimiento”, el “teatro total”, o el “teatro épico”; para mí como lo justifico en este capítulo, era una artista con un estilo propio, que buscaba siempre adentrarse a través de su danza a los misterios del ser.

Haciendo una comparativa con el teatro épico de Bertolt Brecht y la *Danza-teatro* de la coreógrafa, pude concluir cuáles características están presentes en su danza. Al igual que el teatro dramático, Pina trabajará con base en conceptos y nunca siguiendo una guía específica. Utilizará el lenguaje del silencio para coreografiar. Así también, las escenas tendrán sentido por sí mismas y no dependerán unas de otras para subsistir, como sucede en el teatro épico. Una experiencia del silencio, que se dará en ese encuentro estético.

La característica del espectador como quien mantiene una actitud de observador, propia del teatro épico, estará muy presente en la *Danza-teatro*. Al ofrecerle imágenes del

mundo, el público observará y despertará en él una reflexión. Un instante en el que el espectador se reconocerá inmerso en la experiencia de silencio.

La danza de Pina, así, la hemos caracterizado como una danza que sumerge al espectador en una forma diferente de percepción de su realidad, contribuyendo así al reconocimiento de sus propias emociones y la de los demás. Una danza que devuelve el asombro ante la vida. Una danza que con sus gestos, da lugar al silencio.

CONCLUSIONES FINALES

A través de esta investigación pude constatar cómo el arte, particularmente la danza, al igual que la filosofía son caminos que nos llevan a enfrentar, vivir y conocer el mundo que nos rodea; nos abre o manifiesta la “verdad”, lo real, o por lo menos, nos aproxima a ello.

El recorrido hecho fue para mi muy gratificante, pude explorar en la danza pensamientos filosóficos, los cuales me resultaron fascinantes. Es cierto que estas reflexiones nunca terminan, que a partir de ellas se podrán vislumbrar muchos otros senderos, y que siempre habrá diversas interpretaciones sobre una misma reflexión, sin embargo estoy contenta con el trabajo y lista para, partiendo de él, generar nuevas investigaciones.

A continuación concentro las conclusiones capitulares, que si bien ya fueron descritas anteriormente, nos ayudarán a contemplar todo lo desarrollado y comprender como se corroboró en la vivencia de la danza la experiencia de silencio.

En el capítulo I establecimos algunos estudios y reflexiones en torno al silencio. Identificamos distintas clases de silencio que en nuestro mundo contemporáneo se dan y que interaccionan con las diferentes formas en como también nos comunicamos. Reconocimos un silencio *activo* (ausencia o interrupción de palabra) y un silencio *pasivo* (tranquilidad o presencia apacible sin ruido). El primero se identificará con la condición negativa de carencia, y el segundo como un hecho desde la interacción, en su relación con los sonidos, las palabras y el contexto en que surge.

Por otro lado encontramos la diferencia de un *silencio como acción* y el *verdadero silencio*, el cual en su carácter de inefable, lo llamamos también, *Silencio* (con mayúsculas), pues constituye la metáfora de lo inexpresable. Es este silencio, que se vincula a lo más profundo del ser humano, en el que nos enfocamos en esta investigación. Un silencio que más que ausencia, revela presencia, nos apasiona y nos conmueve.

Tanto el silencio como la palabra son igualmente importantes para el proceso de comunicación. La palabra que constituye el lenguaje, si bien posibilita nuestra interacción con todo lo que nos rodea y nos ayuda a concebir y comunicar las distintas realidades con las que nos enfrentamos, por otro lado sus conceptos, siempre aproximativos a lo real, también nos limita.

A finales del siglo XIX, tiempo en el que el silencio empezó a considerarse una forma de conocimiento, se produjo la caída del lenguaje. Así reconocemos al silencio como una especie de *lenguaje no verbal*. El silencio como componente de un lenguaje que nos dice cosas distintas de lo que se nombra, que nos ofrece una ventana abierta para reflexionar sobre la intimidad de lo otro, lo distinto, lo no nombrado, lo oculto, lo que está debajo de las categorías, todo aquello que se escapa a la clasificación dada por el lenguaje conceptual; el silencio como elemento significativo. Una introspección que nos conduce al desvelamiento de la verdad como *alétheia*.

El silencio como un tipo de lenguaje, (no verbal, no categorial, no lógico argumentativo) también comunica. Y su modo de comunicación en tanto que el individuo está inmerso en un sistema social, cargado de reglas y en un contexto cultural determinado, se encontrará dentro de un sistema de signos determinados, por lo que será estructurado de modo semiótico. De aquí la necesidad de definir las características esenciales del “signo,” y posteriormente, por sus cercanía (confusión) conceptual, también del “símbolo”.

Las características del signo son que evoca o representa otra cosa, manteniendo relación con el objeto al que refiere. Así el silencio como signo, siempre significa algo, esto es, hace referencia, evoca, trae a la presencia algo distinto de sí. Y participa dentro de los sistemas de comunicación activamente.

En torno al símbolo, lo caracterizamos como cósmico, onírico y poético. En tanto que muestra lo más íntimo de nuestra experiencia, desocultando lo misterioso de lo real, aquello visible que nos rodea y que no podemos captar con palabras.

Por lo anterior, y siguiendo a un autor como Cassirer, que afirma que el hombre es un animal simbólico, es que ubicamos al silencio como elemento central de la condición humana, cuyo cultivo y desarrollo resulta antropológicamente necesario. Luego entonces

concluimos que el hombre es un animal de y para el silencio, que conoce tanto con palabras como con silencios.

Tradicionalmente tanto el asombro como lo sublime, han sido elementos fundamentales para definir a este hombre, los cuales, hacen referencia a la noción de límite y frontera, falta, carencia y negación de representación. Por tanto la experiencia de silencio siempre será referida de manera indirecta, llevándose bien con las expresiones artísticas.

Al final de este primer capítulo planteamos como algunas narrativas se constituyen en torno a un vacío o a un silencio, lo cual va a inspirar la palabra poética y los discursos literarios. El sentido real del silencio, no será el de una estructura vacía, sino la superación del propio lenguaje discursivo, capaz de desnudar las palabras, otorgándoles otros sentidos y dándole lugar a lo inefable, o excluido por la palabra misma. Un silencio que nos lleve al propio conocimiento del ser, que nos devuelva una vez más, la mirada de asombro ante la vida. Que nos lleve al límite del pensamiento. Un silencio que revele el significado oculto de las cosas.

En el Capítulo II reflexionamos como el cuerpo es el instrumento con el cual el bailarín materializará sus creaciones. Y es a través de él, que el lenguaje de la danza, del movimiento y del espacio, se convierte en conocimiento de la compleja condición humana; por lo cual fue esencial este capítulo del cuerpo para comenzar a pensar la danza.

Al estar el concepto de *persona* relacionado con el del cuerpo, realicé una pequeña reflexión del mismo. Con lo que concluí que *persona* es, aquella presencia que está constantemente viniendo al mundo, abierta a su realidad, siempre en proceso de apropiación y que necesita de la comunidad o del otro, para crear experiencias y compartir. Presencia rotunda por un rostro, que proyecta la realidad más profunda de sí, como total apertura a lo otro; singular espacio, juego de signos, energía y movimiento.

El análisis del cuerpo se realizó desde un contexto antropológico y a través de los cambios que se han presentado en la concepción del cuerpo a lo largo del tiempo. La transformación cultural que se dio en la noción de persona en torno al yo, al *ego*, es decir, al individuo, será una de las consecuencias más marcadas para la representación del cuerpo. Una visión del mundo que plantea en su centro al individuo (el *ego cogito* cartesiano). Es ese

nacimiento del individualismo occidental en la modernidad, que coincidirá con la promoción del rostro como signo de singularidad, y con la del cuerpo, como objeto de su posesión; valores preponderantes en su existencia.

La llegada del individualismo occidental, resultado de un retroceso de las tradiciones populares en que el sujeto se repliega sobre sí mismo, harán que el cuerpo se asocie más al poseer que al ser. El cuerpo como un objeto de estudio más, haciendo referencia al pensamiento de Descartes, quien compara al cuerpo con una máquina, dando lugar a un dualismo que enfrentaba al alma y al pensamiento con el cuerpo.

Sin embargo, al afirmar que el cuerpo me instala en el mundo y yo estoy instalado en mi cuerpo, porque yo no soy sin mi cuerpo, todo se reducirá a la instalación corpórea como estructura de la vida humana. Pensar el cuerpo desde esta otra perspectiva, desde un planteamiento fenomenológico como lo hizo Merleau-Ponty, recalcando que el mundo, está ahí previamente a cualquier análisis que yo haga del mismo, no como objeto, sino como el medio natural y el lugar de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones. El cuerpo, como algo permanente al sujeto, al lado de él, con el cual nos comunicamos; el mundo como continuidad del propio cuerpo, el sujeto como sujeto encarnado. A lo que se concluyó que no sólo tenemos un cuerpo, si no somos cuerpo.

Entender al sujeto como sujeto encarnado, es entenderlo como sujeto sentiente, esto es, una manera real de estar en y con la realidad. Al estar en el mundo, cada experiencia vivirá en nosotros, por tanto el cuerpo portador de sentido, en su capacidad comunicativa, revelará sus secretos y la vibración del silencio.

Si lo trasladamos a la danza, a través del movimiento del cuerpo en el espacio, el bailarín encontrará un nuevo lenguaje y una manera de dialogar con el otro, sus gestos expresarán lo que quiere y no puede decir. Los artistas con su genio expresarán ese instante de posesión del mundo. La danza contendrá en sus gestos el sentido del mundo, las voces del silencio. Será un lenguaje eminentemente simbólico.

En el Capítulo III, reflexionamos sobre la Estética, la cual como rama propia de la filosofía, discurre en torno a la sensación, la experiencia del gusto, la producción del arte, los

artistas y el arte en general, por esto fue necesario adentrarnos en ella para pensar la experiencia en la danza en particular.

En la actualidad existen otros valores estéticos que cobran importancia. Una gran variedad de elementos intervienen en la experiencia estética, por lo que es muy difícil encontrar un método exclusivo de creación artística y, más aun, para definir su objeto de estudio.

Los artistas muestran con su arte una parte del mundo que no podrían expresar de otra manera. El arte hoy aparece como un acto emocional, por lo que es difícil comprender intelectualmente sus hechos irracionales. Hacen que surjan formas con posibilidad de significar el dolor, el sufrimiento, el cuerpo humano, el gesto. El arte en toda reflexión estética es un velo, nos revela lo evidente, pero a su vez esconde algo siniestro, entendido como condición y límite de lo bello. El arte nos lleva hacia la verdad. El artista promueve en su obra, debajo del ruido, el silencio primordial. En el bailarín es el gesto que bajo el movimiento nos muestra el significado del mundo. Ese gesto que como decía Agamben, permanece sin expresión, en cada acto expresivo, un instante, un silencio impregnado de significado. La danza como ese gesto que rompe el silencio.

Fue importante mencionar en este capítulo, la diferencia entre danza moderna y danza contemporánea, ambas nacerán como un rechazo a las ideas clásicas y como necesaria respuesta a la búsqueda de una expresión más libre, proponiendo nuevos lenguajes al mundo de la danza. Tal fue el caso de la coreógrafa Pina Bausch, la cual es considerada como una de las pioneras de la *Danza-teatro*. A través del análisis de su obra *Café Müller*, pudimos corroborar la experiencia de silencio en la danza.

La coreografía de *Café Müller* es extraordinaria, la melancolía que hay detrás de cada movimiento, los diferentes sentimientos del ser humano reflejados, la emoción que se experimenta de tan sólo contemplarla, son únicos. Cada detalle es sumamente cuidado. Sus bailarines serán el instrumento que ella utilizará para plasmar la sensibilidad humana y su experiencia misma de vida.

Sin narrativa estructurada ni una progresión lineal, generará una introspección del que está viendo la obra, haciéndolo que reflexione y profundice. La música barroca que

utiliza, *The Fairy-Queen* y *Dido and Eneas* del compositor británico Henry Purcell, hace una mancuerna perfecta con su danza. El uso de la repetición de esquemas y la manera en cómo se busca plasmar la mayor cantidad de pasiones humanas, de la manera más intensa posible, características de la música barroca, serán elementos que identificarán la danza de Pina.

Pina Bausch con su forma de expresión dancística llamada *Danza-teatro*, revolucionó los nuevos lenguajes de la danza. Uno de sus grandes influencias fue su maestro Kurt Jooss, el cual utilizaba elementos expresionistas para construir su danza. Es difícil encontrar una definición clara de lo que la *Danza-teatro* es. Para poder describir lo que para Pina era, basta con ver su obra, su trabajo habla por sí solo. Algunos críticos lo compararán con el “teatro en movimiento”, el “teatro total”, o el “teatro épico”; para mi como lo justifico en este capítulo, era una artista con un estilo propio, que buscaba siempre adentrarse a través de su danza a los misterios del ser.

Haciendo una comparativa con el teatro épico de Bertolt Brecht y la *Danza-teatro* de la coreógrafa, pude concluir cuáles características están presentes en su danza. Al igual que el teatro dramático, Pina trabajará con base en conceptos y nunca siguiendo una guía específica. Utilizará el lenguaje del silencio para coreografiar. Así también, las escenas tendrán sentido por sí mismas y no dependerán unas de otras para subsistir, como sucede en el teatro épico. Una experiencia del silencio, que se dará en ese encuentro estético.

La característica del espectador como quien mantiene una actitud de observador, propia del teatro épico, estará muy presente en la *Danza-teatro*. Al ofrecerle imágenes del mundo, el público observará y despertará en él una reflexión. Un instante en el que el espectador se reconocerá inmerso en la experiencia de silencio.

La danza de Pina, así, la hemos caracterizado como una danza que sumerge al espectador en una forma diferente de percepción de su realidad, contribuyendo así al reconocimiento de sus propias emociones y la de los demás. Una danza que devuelve el asombro ante la vida. Una danza que con sus gestos, da lugar al silencio.

La danza será por tanto otra forma distinta de significar el dolor, el sufrimiento, el cuerpo o el gesto del artista mismo. En la danza el gesto romperá el silencio, nos revelará el significado del mundo, y la compleja condición humana. Sensaciones, momentos, instantes,

ese otro lenguaje no narrativo, esa “experiencia del silencio”, un encuentro estético con el interior de lo humano a través de la danza. Ese límite, movimiento del cuerpo en el espacio donde se discierne el sentido del ser como un “entre” el silencio y la palabra, y poder comunicar lo más íntimo, quizás indecible por doloroso y terrible, o bien, por sublime y gozoso, de cada uno frente a sí mismo.

BILIOGRAFÍA

Fuentes principales

Abad Carlés, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2017.

Aguilar Sahagún, Luis Armando, *Palabra y silencio fundantes*, Cuadernos de Filosofía, Tlaquepaque, Jalisco, 2015.

Agustín, San, *Confesiones*, LibrosEnRed, s/l, 2007, http://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf , Consultado el 25 de septiembre de 2018.

Alcaraz, María José y Bertinetto, Alessandro (Comp), *Las artes y la filosofía*, Secretaria de cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2016.

Álvarez, Inma, *El cuerpo en movimiento: aspectos de identidad y la evaluación de la danza* en María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (Comp), *Las artes y la filosofía*, Secretaria de cultura, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2016.

Álvarez Puente, Inmaculada, *El cuerpo en el espacio, Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1994, p.114.

Anaya, José Vicente, *Breve destello intenso, El haiku clásico del Japón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

Arance, Isabel, *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico contemporáneo*, Cumbres, Madrid, 2018.

Birringer, Johannes, *Dance or we are lost: the Tanztheater of Pina Bausch*, Texto virtual liga: people.brunel.ac.uk, Revisado el 15 de marzo de 2018.

Cassier, Ernst, *Antropología filosófica*, Fondo de cultura económica, México, 1968, Edición en línea: <https://archive.org/details/CassierErnst.AntropologiaFilosofica/page/n25>, p.26. Consultado el 26 de octubre de 2018.

Cipriani OSA, Fr. Nello, "Interioridad" en Fr. Roberto Jaramillo Escutia OSA (Coord.), *Agustín de Hipona, La actualidad de un pensador cristiano*, Familia Agustiniiana Mexicana, Tlalpan, 2005.

- Concheiro, Luciano, *Contra el tiempo, Filosofía práctica del instante*, Anagrama, Barcelona, 2016.
- Corbí, Marià, *Conocer desde el silencio*, Bubok Publishing S.L., España, 2016. www.bubok.es, Bajado el 5 de junio de 2018.
- Chadwick, H., *Agustín*, Cristiandad, Madrid, 2001.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Titivillus, Madrid, 1997.
- De la Fuente, Ricardo y Kawamoto, Yutaka, *Haijin, Antología del Haiku*, Hiperión, Madrid, 1992.
- Derrida, Jaques, *Cómo no hablar y otros textos*, Proyecto A, Barcelona, 1997.
- Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura, Aproximación a la logomítica*, Herder, Barcelona, 1998.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.
- Fernández, Joaquín Fortanet, *Focault*, RBA, Madrid, 2015.
- Garcés, Marina, *Maurice Merlau-Ponty leído por Marina Garcés* en el curso “Biblioteca abierta”, Febrero 16, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ZUnM6I4hJ20>, Consultado el 5 de marzo de 2019.
- Gruss, Luis, *El silencio, Lo invisible en la vida y el arte*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010.
- Guardans, Teresa, *La verdad del silencio, Por los caminos del asombro*, Herder, Barcelona, 2009.
- Han, Byung-Chul, *El aroma del tiempo, Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, epublibre, s/l, 2009.
- Jaspers, Karl, *Los grandes filósofos, Los fundadores del filosofar: Platón, Agustín, Kant*, Tecnos, Madrid, 2002.
- Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo y bello y lo sublime*, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa/Universidad Autónoma de México, México, 2004.
- Labraña, Marcela, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores*, Siruela, Madrid, 2017.
- Larraín, Vicky, *¿Qué es la danza teatro?*, Revista virtual Escáner Cultural, Año 5, Número 56, noviembre de 2003, Chile, www.escaner.cl, Consultado el 20 de febrero 2018.
- Larrinaga Bengoechea OAR, Imanol, “Conocimiento de Dios-conocimiento del hombre” en Fr. Jaramillo Escutia OSA, Roberto (Coord.), *Agustín de Hipona, La actualidad de un pensador cristiano*, Familia Agustiniana Mexicana, Tlalpan, 2005, pp.27-51.

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Moro, Edición digital, p.5, www.epublicbre.org, Consultado el 25 de enero de 2019.

Le Breton, David, *Cuerpo sensible*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2010.
Vilar, Sergio, *Manifiesto sobre Arte y Libertad, Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Fontanella, Barcelona, 1964.

Le Breton, David, *El silencio*, Sequitur, Madrid, 2001.

Lerman, Julieta, *El silencio de la sirena: lo sublime en Alejandra Pizarnik*, <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n17p85>, Consultado el 24 de mayo de 2018.

Lévinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, Titivillus, iBooks, 1991.

Marco Furrasola, Ángeles, *Una Antropología del silencio, Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*, PPU, Barcelona, 2001.

Marías, Julián, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, Madrid, 1970.

Méndez-Gallardo, Brenda Mariana, *Estética* en Apuntes de la clase de la Maestría en Filosofía y Ciencias Sociales, Iteso, Verano 2017.

Méndez-Gallardo, Mariana, "La fiesta de los sentidos" en *Mathias Goeritz II. Pasión por el espacio*, Artes de México, México, No 116, 27 de julio 2017 pp. 25-30.

Méndez Montoya, Ángel F., *Introducción a las teorías queer*, Apuntes de clases en Temas Selectos de Filosofía de la Religión, 13 de febrero de 2018.

Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción, Siete conferencias*, Fondo de cultura económica, México, 2003.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993.

Merleau-Ponty, Maurice, *Signos*, Seix Barral, Barcelona, 1964.

Mora, José Ferrater, *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 2014.

Morales Martín, Marta, *La catástrofe del gesto: anomalías de la mimesis en la modernidad tardía*, <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1041/1011>, Consultado el 21 de mayo de 2019.

Nancy, Jean-Luc, *Arte hoy*, Transcripto de la grabación de la charla que ofreció en la Academia de Brera en Milán el 22 de marzo de 2006, Traducción de Cecilia Pavón, <https://aisthesis2017.files.wordpress.com/2017/10/nancy-jean-luc-el-arte-hoy1.pdf>, Consultado el 30 abril de 2019.

Nietzsche, Friedrich, *Thus spoke Zarathustra*, Viking Press, Nueva York, 1956.

- Pascal, Blaise, Introducción, traducción y notas de Carlos Pujol, *Pensamientos*, ePubr1.3, Tellus, online, 2016.
- Pellerano, Rut y Mutchinick, Melissa, *El sentido del silencio* en Plures: Artes y Letras, Año 0, No 1, 2011, <http://revistas.unlp.edu.ar> , Consultado el 25 de junio de 2018.
- Plazaola, Juan, *Introducción a la estética, Historia, teoría y textos*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.
- Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, Espasa Calpe, México, 1950.
- Richter, Duncan J., *Ludwig Wittgenstein*, Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://iep.utm.edu> , Consultado el 4 de julio de 2018.
- Sánchez-Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1992.
- Sensé, Teresa, *Locos por Pina Bausch*, Artículo electrónico: www.ddooss.org, Asociación de amigos del arte y la cultura de Valladolid, consultado el 20 de febrero, 2018.
- Servos, Norbert, *Pina Bausch, danza-teatro*, Cumbres, Madrid, 2017.
- Sparshott, Francis, *Por qué la filosofía ignora la danza* en Kena Bastien van de Meer (Traducción), *Filosofía y danza*, Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura, México, 2015.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Gerdelpozo, Edición digital, p.32, www.epublibre.org , Consultado el 25 de enero de 2019.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, epublibre, Libro electrónico, 1976.
- Trejos, Susana, "Características del instante en la filosofía de Vladimir Jankélevitch" en *Revista de Filosofía*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, XXXVII (92), 1999.
- Trías, Eugenio, *Creaciones Filosófica I, Ética y estética*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2009.
- Trías, Eugenio, *Esencia del arte moderno* en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, p.85, <http://quaderns.coac.net/es/2013/02/eugenio-trias/> , Consultado el 3 de mayo de 2019.
- Vásquez Rocca, Adolfo, *La danza teatro de Pina Bausch*, Danza Ballet, Revista electrónica: danzaballet.com, Artículo 10 junio, 2006. Revisado el 19 de marzo de 2018.
- Vilar, Sergio, *Manifiesto sobre Arte y Libertad, Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Fontanella, Barcelona, 1964.
- Villoro, Luis, *La significación del silencio y otros ensayos*, Fondo de cultura económica, México, 2016.
- Wagner, Richard, *Ópera y drama*, Akal, Madrid, 2013.

Willett, John, *El teatro de Bertolt Brecht, Un estudio en ocho aspectos*, Fabril, Buenos Aires, 1963.

Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015.

Zorraquín, María, *Borges: La palabra silenciosa* en Signos Filosóficos, núm.9, enero-junio, 2003.

Documentales

Patricia Corboud, *El teatro distinto de Pina Bausch* (documental), Inter Naciones y TransTel (Productores), Cologne, 1991, (Documento electrónico, color, 29 min.) Liga: <https://youtu.be/snGwb6D-BHE>, Consultado el 15 de febrero, 2018.

Sanjoy Roy, *Step-by-step guide to dance: Pina Bausch/Tanztheater Wuppertal*, Guardian News and Media, Revista digital The Guardian, Link: theguardian.com, 30 de marzo de 2010, Revisado el 19 de marzo de 2018.

Documental : *El teatro distinto de Pina Bausch*, Transtel, 1991, <https://youtu.be/snGwb6D-BHE>, Consultado el 14 de marzo de 2018.

Wim Wenders, *Pina, dance, dance, otherwise we are lost* (documental), Neue Road Movies & Eurowide (Productores), Berlin, 2011, (3D Digital Film, color, 106 min.)

Stephen Nachmanovitch, *Free Play, La improvisación en la vida y en el arte*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

Fuentes secundarias

Amilburu, María G., "Ernst Cassirer" en *Philosophica, Enciclopedia filosófica on line*, <http://www.philosophica.info/archivo/2010/voces/cassirer/Cassirer.html>, Consultado el 1 de octubre de 2018.

Andrés, Ramón, *Ramón Andrés*, 2019, www.ramonandres.info, Consultado el 30 de mayo de 2018.

Argullol, Rafael, *La obra total*, El país (periódico en línea, edición europea), El País, Madrid, 9 de abril de 2013, <http://elpais.com>, Consultado el 23 de abril de 2018.

Barroco, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009

Jean-Luc Nancy en <http://www.cendeac.net/es/actividades/a329>, Consultado el 1 de mayo de 2019.

Berger, Stephanie, Café Müller de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, 2017, <https://www.facebook.com/BAMstage/photos/ms.c.eJwzNDA0NTU3NzM3NDQ3sTA3NNYzRiiYGWGKGKOLGKOLmJuBRAAoZxH3.bps.a.10155776711053713/10155776711763713/?type=3&theater>, Consultado el 20 de abril de 2020.

Biografías y vidas, La enciclopedia biográfica en línea, *Maurice Merleau-Ponty*, https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/merleau_ponty.htm , Consultado el 4 de marzo de 2019.

CETR, Investigar la cualidad humana, *Marià Corbí*, www.cetr.net , consultado el 19 de junio de 2018.

Charles Batteux en *Wikipedia, La enciclopedia libre*, https://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Batteux, Consultado el 6 de septiembre de 2019.

David Michael Kleinberg-Levin, Goodreads, https://www.goodreads.com/author/show/15732798.David_Michael_Kleinberg_Levin, Consultado el 5 de mayo de 2019.

Diccionario de la lengua española, *Real Academia Española*, Aplicación móvil, Actualización 2019.

Diccionario Enciclopédico, *Canaco*, Larousse, 2009, Digital, <http://es.thefreedictionary.com> , Consultado el 13 de febrero de 2019.

“Eceidad” en *Glosario de conceptos filosóficos*, Versión online, <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/fbq.htm#fy> , Consultado el 20 de marzo de 2019.

Ediciones Siruela, *David Le Breton*, Siruela, Madrid, 2013, https://www.siruela.com/catalogo.php?&opcion=autor&id_autor=1594, Consultado el 30 de mayo de 2018.

Eisenstein, Elizabeth L., *La imprenta como agente de cambio*, Fondo de cultura económica, México, 2010.

El misterio de la tumba de Marie Taglioni, Danza Ballet, www.danzaballet.com/el-misterio-de-la-tumba-de-marie-taglione, Consultado el 4 de abril de 2018.

Encyclopedia Britannica, *Carl Jung*, <https://www.britannica.com/biography/Carl-Jung>, Consultado el 26 de octubre de 2018.

Encyclopedia Britannica, *Kurt Jooss* , www.britannica.com , Consultado el 18 de abril de 2018.

Espinosa, Pablo, DPA y AFP, *Murió Pina Bausch; revolucionó el lenguaje del cuerpo humano*, La Jornada en línea, DEMOS, Publicado el 1º de julio de 2009 , www.jornada.unam.mx , Consultado el 3 de abril de 2018.

Francis Sparshott, Victoria University Library, https://library.vicu.utoronto.ca/collections/special_collections/f25_francis_sparshott, Consultado el 10 enero de 2020.

Filosofía en español, “André Lalande” en *Diccionario filosófico*,
<http://www.filosofia.org/enc/vtc/vtc.htm>, Consultado el 26 de octubre de 2018.

Folleto de mano 2017 BAM Next to Wave Festival, Brooklyn Academy of Music,
https://www.bam.org/media/10925868/BAMbill_2017_Pina_final_V2.pdf, Consultado el 16 de marzo de 2018.

Fordham, Frieda y Fordham, Michael S.M., *Carl Jung*, Encyclopaedia Britannica, 2017,
<https://www.britannica.com/biography/Carl-Jung>, Consultado el 26 de octubre de 2018.

Fortanet Fernández, Joaquín, *Focault*, RBA, Madrid, 2015, Contraportada.

Frolov, Iván T. (Ed.), *Diccionario de Filosofía: Semiótica*, Progreso, Moscú, 1984,
<http://www.filosofia.org/enc/ros/se4.htm>, Consultado el 15 de octubre de 2018.

Galfione, María Verónica, Estéticas del exilio: El debate acerca del expresionismo, Principios, Revista de filosofía, 2015, p.265,
<https://doaj-org.ezproxy.iteso.mx/article/3792b8654fb74e88983690f7e7a33271>, Consultado el 18 de abril de 2018.

Historia de la danza 3: El ballet romántico, Artes Escénicas, IES Floridablanca Murcia,
www.artesescenicas.wordpress.com , Consultado 17 de abril de 2018.

Historia de la danza: Expresionismo alemán, Artes Escénicas, IES Floridablanca Murcia,
www.artesescenicas.wordpress.com , Consultado 18 de abril de 2018.

La enciclopedia biográfica en línea, “Bertolt Brecht” en *Biografías y vidas*,
<https://biografiasyvidas.com> , Consultado el 18 de abril de 2018.

La enciclopedia libre, *Danza Contemporánea*, Wikimedia, es.wikipedia.org, Consultado el 10 de marzo de 2018.

La enciclopedia biográfica en línea, “Georg Simmel” en *Biografías y vidas*,
<https://biografiasyvidas.com> , Consultado el 18 de abril de 2018.

La enciclopedia biográfica en línea, “Jaques Derrida” en *Biografías y vidas*,
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/derrida.htm>, Consultado el 1 de octubre de 2018.

La enciclopedia biográfica en línea, “Maurice Merleau-Ponty” en *Biografías y vidas*, ,
https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/merleau_ponty.htm , Consultado el 4 de marzo de 2019.

La enciclopedia libre, *Pina Bausch*, Wikimedia, es.wikipedia.org, Consultado 18 de abril de 2018.

La Enciclopedia biográfica en línea, “René Descartes” en *Biografías y vidas*, ,
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/descartes.htm>, Consultado el 26 de febrero de 2019.

Marina Garcés en línea, <http://www.marinagarces.com/p/intro.html>, Consultado el 11 de marzo de 2019.

Observatorio de la libertad de prensa en América Latina, “Giorgio Agamben” en *Infoamérica*, Revista electrónica, <https://www.infoamerica.org/teoria/agamben1.htm>, Consultado el 21 de mayo de 2019.

“Paul Rocoœur” en *Fondo de Cultura Económica*, https://www.fce.com.ar/ar/autores/autor_detalle.aspx?idAutor=366, Consultado el 26 de octubre de 2018.

“Philippe Nemo” en Wikipedia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe_Nemo, Consultado el 12 de febrero de 2019.

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, *Matthias Burket*, Página web, <http://www.pina-bausch.de/en/us/person/show/matthias-burkert/>, Consultado el 15 de marzo de 2018.

Terpsícore, Ecured, <http://www.ecured.cu/Terps%C3%ADcore>, Consultado el 23 de julio de 2019.

The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes, *Masque and Pastoral*, www.bartleby.com, Consultado 11 de abril de 2018.

Torres Rangel, Jorge Alexander, *Descartes: las pasiones del alma y la música barroca*, Red Universidad de los Andes, Revista Semestral de Filosofía Práctica. No.24, 2010, <http://ebookcentral.proquest.com.ezproxy.iteso.mx/lib/biblioitesosp/reader.action?docID=3208879&query=>, Consultado el 11 de abril de 2018.

“Tzvetan Todorov” en Siglo veintiuno editores, Autores <http://www.sigloxxieditores.com.ar/fichaAutor.php?idAutor=1011>, Consultado el 1 de octubre de 2018.

Universidad Autónoma de México, *Luis Villoro Toranzo*, Instituto de investigaciones filosóficas, <http://www.filosoficas.unam.mx/sitio/luis-villoro>, Consultado el 13 de junio de 2018.

Universidad de los Andes Venezuela, *Jorge Alexander Torres Rangel*, SaberULA, <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41087>, Consultado el 11 de abril de 2018.

Universitat Pompeu Fabra, *De los límites del mundo a Lógica del Límite en Eugenio Trías- Un universo de palabras, imágenes, armonías...*, <http://upf.edu>, Consultado el 23 de agosto de 2018.

Victoria University, *Francis Sparshott*, Victoria University Library, https://library.vicu.utoronto.ca/collections/special_collections/f25_francis_sparshott, Consultado el 10 enero de 2020.

Wiegand, Chris, *The sound of Pina Bausch*, Guardians News and Media Limited, Revista virtual theguardian.com, Publicado el 24 de agosto de 2014, Consultado el 15 de marzo de 2018.

