

CUERPOS IMAGINADOS: DANZA, TRANSFORMACIÓN Y AUTONOMÍA

Imagined bodies: dancing, transmutation and liberty

LÁZZARO, Ana Inés

Abstract

The objective of this article is to propose a reflection around the body and subjectivity on Contemporary Theatrical Dance. In order to do so, we will use Pierre Bourdieu's notion of "habitus" as well as the concepts of "radical imagination" and "autonomy" of Cornelius Castoriadis. Our intention is to link this artistic practice to a model of thought that sheds light on its implications and let us apprehend it from a new perspective, making a contribution to the theoretical field of dance. The overall approach to the object of study refers to a communicative perspective, since we conceive Contemporary Theatrical Dance as an artistic practice of creation and composition but also as a discursive instance which implies the presence of an audience that interprets. What is more, Contemporary Dance final work refers to an open-ended, indeterminate and suggestive discourse that does not seek the ratification of instituted imaginaries but aspires to the imagination and creation of new forms and meanings. In this sense, we understand this specific language of the arts as a political praxis that is aligned to the "social autonomy project" presented by Castoriadis for it proposes new ways of understanding corporality and therefore, subjectivity, aiming in this way, to social transformation.

Resumen

Este artículo propone una reflexión acerca del cuerpo y la subjetividad en la Danza Teatral Contemporánea. Para ello nos valdremos de la noción de "habitus" de Pierre Bourdieu como también de los conceptos de "imaginación radical" y "autonomía" de Cornelius Castoriadis. Nuestra intención es relacionar esta práctica artística con categorías de pensamiento que arrojen luz sobre sus implicancias y permita aprehenderla desde una nueva perspectiva, realizando así un aporte a la conformación del incipiente campo teórico la danza teatral. El enfoque global del objeto refiere a una mirada comunicacional ya que entendemos la Danza Teatral Contemporánea como proceso de creación y composición artística pero también como instancia discursiva, lo cual implica la presencia de un público que interpreta. La obra de danza contemporánea alude a un discurso abierto, indeterminado y sugerente, que no pretende la ratificación de los imaginarios instituidos sino que aspira a la imaginación y creación de nuevas formas y sentidos. De esta manera, postulamos este lenguaje artístico específico como una praxis con conlleva implicancias políticas y que se alinea al "proyecto de autonomía social" que propone Castoriadis, en tanto propone modos otros entender la coporalidad y por ello, al sujeto, aspirando, en este sentido, a la transformación social.

Palabras claves: Danza teatral Contemporánea; Habitus; Imaginación Radical; Autonomía; Transformación.

Keywords: Contemporary Theatrical Dance, Habitus, Radical Imagination, Autonomy, Transformation.

Data de submissão: Novembro de 2011 | **Data de publicação:** Dezembro de 2011.

INTRODUCCIÓN

El lenguaje de la danza teatral - también llamada, arte coreográfico- tiene su soporte material específico en el cuerpo. Al hablar de cuerpo, aún cuando sea como superficie de significación estética, no podemos referirnos a una suerte de objeto descontextualizado, inocuo y abstracto. Por el contrario, la problemática de la corporalidad en la danza teatral trae aparejada, inevitablemente, la cuestión de los sujetos que encarnan aquello que habrá de devenir la obra de arte. De aquí que el lenguaje danzario carezca, en sentido sociológico, de toda ingenuidad como práctica artística y estética.

El objetivo de este artículo es reflexionar acerca de la Danza Teatral Contemporánea tomando como claves de lectura las nociones de “habitus” de Pierre Bourdieu y las de “imaginación radical” de Cornelius Castoriadis. Tales nociones nos permitirán pensar acerca del cuerpo como materialidad de la danza, advirtiendo también que todo tratamiento sobre la corporalidad conlleva implicancias políticas. Es importante aclarar que con político no hacemos referencia a la transmisión de contenidos ideológicos determinados sino al posicionamiento –también ideológico- que subyace cualquier abordaje y concepción acerca de lo corporal dentro de esta labor artística.

Una premisa clave que guía esta reflexión refiere a la noción de “autonomía” de Castoriadis. La misma está vinculada al proyecto político del pensador, en el cual se enmarca toda su propuesta teórica. Según Castoriadis, la “autonomía” indica la posibilidad de intervenir deliberadamente en la formación y recreación de lo dado y refiere a la capacidad de los sujetos de “darse sus propias leyes”.

“¿Qué significa autonomía? Autos ‘si mismo’; nomos ‘ley’. Es autónomo aquel que se otorga a si mismo sus propias leyes. (No aquel que hace lo que se le ocurre, sino quien se proporciona leyes) Ahora bien, esto es tremendamente difícil. Para un individuo, proporcionarse a si mismo su ley, en campos en los cuales esto es posible, es poder atreverse a enfrentar la totalidad de las convenciones, las creencias, la moda, los científicos que siguen sosteniendo concepciones absurdas, los medios de comunicación masiva, el silencio público, etc. Para una sociedad, otorgarse a sí misma su ley significa la idea de que ella misma crea su institución, y que la crea sin poder invocar ningún fundamento extra social, ninguna norma de la norma, ningún parámetro de su parámetro.” (CASTORIADIS, 2005, p.119)

Hablar de una “sociedad autónoma” en sentido castoridiano no es hablar de una sociedad sin leyes. Por el contrario, se trata de una sociedad que se auto-determina, auto-delimita o en otras palabras, se auto-instituye de modo lúcido eligiendo quien quiere ser en tanto sociedad y teniendo siempre la posibilidad de auto-modificación.

DELINEANDO EL OBJETO

Para proponer un cruce entre la Danza Teatral Contemporánea, la noción de “habitus” de Pierre Bourdieu y la “imaginación radical” de Cornelius Castoriadis, es menester circunscribir con más precisión a qué tipo de danza nos estamos refiriendo.

En primer lugar diremos que, La Danza Teatral Contemporánea, también llamada Nueva Danza, se inscribe dentro de la tradición de la Danza Teatral Occidental.

Por un lado, el calificativo ‘Teatral’ hace referencia a una danza concebida *en y para* el escenario, lo que implica considerarla en tanto ‘espectáculo’ para ‘ser visto’ por otros. Por otro lado, hablar de Danza Teatral específicamente ‘Occidental’ implica una serie de recortes y delimitaciones. La danza Occidental tiene sus orígenes en Europa Central del siglo XVII, más específicamente, en la corte francesa del Rey Luis XIV. De este modo, no se hace referencia a los distintos tipos de danza pertenecientes a tal período -como populares, sagradas, etc.-, lo que no implica negar ni desconocer su existencia.

Más allá de sus orígenes netamente geográficos, la acepción Occidental alude a una danza que se enmarcó, desde su nacimiento, en el pensamiento occidental del racionalismo cientificista, siendo representativa del mismo. Como explica la teórica en danza Susana Tambutti (2008), ya en sus comienzos, la Danza Teatral Occidental, fue un arte netamente “intelectualista”. Esta danza, tuvo nacimiento en la “Academia Real de Música y Danza” creada por el Rey Luis XIV en 1661. En el programa “Clásico-Académico” -considerado la base sobre la cual se desarrollaría esta práctica y lenguaje artístico- la danza comenzaba a despojarse del sentido providencial, sagrado o sobrenatural que la caracterizaba de antaño. Desde entonces y por varios siglos, el cuerpo -soporte material del lenguaje del movimiento-, fue concebido como una abstracción, o mejor dicho, como una materialidad capaz de re-presentar un mundo que se hallaba en el orden de la Razón. Nacida en este contexto, la Danza Teatral de Occidente delineó una tradición específica que, con el correr del tiempo, se extendió al

mundo entero y continúa vigente hasta nuestros días. Asimismo, haber nacido en el seno de la corte francesa no es un dato menor, pues bajo esta luz se configurarían los fundamentos –políticos- claves de este quehacer artístico.

¿QUÉ DANZAS? LA NUEVA DANZA

Siendo consciente del reduccionismo que implica pasar por alto el desenvolvimiento histórico que tuvo la Danza Teatral Occidental, sobre todo durante el agitado siglo XX, vamos a situarnos en la tendencia coreográfica que se delineó desde los '80 en adelante. Sin embargo, en este contexto sociocultural sería imposible intentar delimitar alguna estética específica, dado que la pregunta acerca de la naturaleza e identidad de la danza -que fue instalada por los años 60- quedó y sigue abierta e indefinida, dando lugar a variadas y divergentes manifestaciones artísticas que se autodefinen como Danza Teatral Contemporánea. De todas maneras, con miras a emprender una reflexión es importante delimitar, aunque de modo abstracto y amplio, en qué tipo de manifestaciones danzarias-coreográficas estamos pensando.

En principio, con obras de Danza Teatral Contemporánea, se está aludiendo a aquellas puestas en escenas es decir, construcciones espacio-temporales que, basándose en el lenguaje del movimiento corporal y en relación con otros lenguajes artísticos –sonoro, teatral, escenografía, iluminación, etc.-, se dirigen a un público presente. Es decir, consideramos a la obra de danza teatral como fenómeno discursivo. Ahora bien, aún cuando se trate a una instancia de ‘producción de sentido’ es decir, de un fenómeno de comunicación¹; al no basarse en la palabra/texto la danza escapa a la lógica logocéntrica y con ello, a la imposición de significados unívocos, proponiendo a los espectadores significaciones/sentidos abiertos a partir de una experiencia sensorial (LÁBATTE, 2006).

Repasando brevemente: la Danza Teatral Occidental tuvo su propio movimiento vanguardista, que fue gestándose desde principios del siglo XX para encontrar su más alta expresión por los años '60 con la crisis de identidad de la misma como lenguaje. El giro más contundente respecto al modo de llevar a cabo esta práctica radicó en el

¹ Concebimos la comunicación como instancia de puesta en común de imaginarios, representaciones y significaciones sociales y no la transmisión unidireccional de mensajes de un polo a otro o a la intervención directa de los medios de comunicación masiva.

cuestionamiento permanente por parte de los mismos bailarines acerca de la materialidad de la danza, lo cual supone una aguda observación sobre el *cuerpo* como soporte material-objetivo de la misma, como así también sobre el *movimiento* como lenguaje, reconociendo y explorando sus dimensiones materiales-objetivas: tiempo, espacio y energía.

De este modo, la crisis de la representación en la danza que tuvo lugar en la década del 60 instaló la pregunta por el cuerpo como objeto de la danza, rompiendo con el canon académico de la Danza Clásica-Académica (la danza como mera estructura externa y formal), como así también con la concepción subjetivista de la Danza Expresionista y Moderna (la danza como expresión de un interior oculto e ideas pre-existentes) que tuvo lugar desde principios del siglo XX hasta los años '60. A partir de la denominada Nueva Danza, el cuerpo se configura más como objeto de representación que como medio de subjetividad, tematizando así los límites de la expresión y poniendo en relieve su sola manifestación en tanto materialidad.

Ahora bien, el énfasis en el cuerpo como soporte objetivo del lenguaje coreográfico, trae necesariamente a colación consideraciones antes no ponderadas ya que, aún como tratándose instancia netamente material, el cuerpo es primero una materia sociocultural que en y a través del proceso de creación artística va a devenir en una materia artística.

Esto indica la necesidad de una intervención consciente y lúcida sobre la corporalidad y el movimiento, si queremos proponer este arte como un potencial no solo poético sino también poético, es decir creativo y creador: transformador de ciertos órdenes corporales y por ello, subjetivos y sociales.

Es por esto que consideramos al quehacer dancístico como una praxis política que potencialmente se alinea con el "proyecto de autonomía" de Castoriadis. Insistimos en el hecho de que la instancia política no tiene que ver con la propuesta contenidista de las obras (el qué), sino con los modos de ejecución del discurso corporal (el cómo). ¿Cómo se re-organiza el cuerpo en cada obra? ¿Cómo se presenta? ¿Qué implicancias sociológicas tiene tal o cual modo de concebir la corporalidad?

Los cuerpos, cada cuerpo, cada organización u orden corporal es ya sustento de representaciones e imaginarios sociales. Y este orden nos habla no sólo de una manera de entender lo meramente corporal, sino la situación del sujeto en un sentido más amplio. Cuerpo y sujeto no pueden ni han de ser considerados como instancias separadas. No hay escisión posible: todo cuerpo, es una subjetividad encarnada.

CUERPOS HABITUALES

Entonces, nos preguntamos acerca del cuerpo en la danza, de cómo es abordado en tanto materialidad significativa del lenguaje del movimiento, de cómo es resignificado en y a partir del proceso creativo o también, qué cuerpo es construido a partir de los relatos coreográficos.

Para abordar esta reflexión, comenzaremos retomando la noción de “habitus” de Pierre Bourdieu (1988), ya que la misma nos permite concebir la corporalidad de modo integrado a la subjetividad/sujeto social.

En pocas palabras, podemos decir que el “habitus” refiere a las estructuras sociales interiorizadas en los sujetos. Hablar de estructura social en este contexto no supone una determinación absoluta de lo social sobre lo subjetivo. Más bien, el “habitus” refiere a un modo singular de ser pero que se conforma/constituye a partir de lo social.

Desde que nacen, los sujetos van aprehendiendo el mundo que los rodea, su historia, su cultura, etc. De esta forma, cada individuo va adoptando y adaptando ciertos modos de ver, sentir, percibir y actuar que son regulares (habituales) socialmente y que son considerados, dentro de cada ámbito, las formas más eficaces de moverse.

Sin embargo, a medida que van incorporando lo social lo van re-definiendo en su interior con un filtro propio, un filtro personal, ya que tiene que ver con trayectoria de vida de la persona como también con el lugar/ posición que ocupa dentro del “campo social”, entre otras cosas.

En definitiva, los “habitus” son esquemas mentales incorporados que orientan el actuar de los sujetos en una dirección determinada, organizando selectivamente el mar de datos que proviene del exterior y conformando el llamado ‘sentido común’, en tanto las acciones no son siempre especuladas racionalmente sino que se dan – principalmente- de manera irreflexiva.

Es así que los sujetos in-corporan el juego social y sus reglas -tanto las posibilidades de acción como sus limitaciones-, estructurando las conductas dentro de ciertos marcos y estableciendo la distinción entre lo permitido y no, lo razonable y no, entre lo necesario y lo que no lo es.

De este modo, en tanto esquemas mentales, los “habitus” presentan un doble juego: por un lado son estructuras que permiten a los individuos a actuar de cierto

modo, realizar ciertas elecciones y gustar de ciertas cosas y no otras y moverse en su entorno adecuadamente, pero por otro lado suponen un límite, ya que son barreras para percibir, actuar, elegir, etc. de modos otros a lo socialmente sancionado y aprehendido.

“Necesidad incorporada, convertida en disposición generadora de prácticas sensatas y de percepciones capaces de dar sentido a las practicas así engendradas. El habitus realiza una aplicación sistemática y universal de la necesidad inherente a las condiciones de aprendizaje, es lo que hace que el conjunto de prácticas de un agente sean a la vez sistemáticas, porque son producto de la aplicación de idénticos esquemas”(BOURDIEU, 1988, p.170).

Por otra parte, aún cuando se esté haciendo referencia a “esquemas mentales” esto no deja de lado al cuerpo. Desde esta perspectiva, cuerpo y mente no refieren a dos dimensiones separadas de la subjetividad sino que conforman una realidad única e indisoluble. Como diría el mismo Bourdieu, “habitus” es “lo social hecho cuerpo” y el cuerpo es ya el sujeto.

La importancia de recuperar la noción de “habitus” para nuestro objeto es que nos ayuda a comprender que toda presencia subjetiva es significativa en sí misma; que el sujeto/cuerpo no es sino una construcción social e histórica, conformada a partir de representaciones e imaginarios colectivos, siendo a la vez, vehículo de los mismos. Por esto, considerar al “habitus” como punto de partida material, cultural y simbólico a partir del cual se lleva a cabo el quehacer coreográfico contemporáneo, es un posicionamiento ideológico que nos aleja de aquellas consideraciones que plantean la labor artística como un ‘impulso genial’ –meramente individual- o como una esfera plenamente ‘desinteresada’ y ‘extra-mundana’ (de inspiración divina).

Más bien, concebir al sujeto/cuerpo desde la noción de “habitus” nos permite concebir al cuerpo en tanto ‘espacio social’ (de hecho, el cuerpo es espacio) como lo es el “campo social” general: un espacio de luchas, de jerarquías y organización (y organicidades).

Por este motivo, hay preguntas que son cruciales al considerar el quehacer coreográfico: ¿Cómo se re-estructura el cuerpo? ¿Cuál es el orden dominante de sus componentes? ¿Cómo se jerarquizan las funciones corporales? ¿Qué modelo de sujeto propone tal o cual corporalidad?, entre otras. De aquí que la vuelta y revisión sobre el lenguaje de la danza no puede dejar de lado estas consideraciones, entendiendo que no

hay nada naturalmente o apriorísticamente dado o jerarquizado acerca del cuerpo, pero si una estructuración histórica que pro-pone e im-pone ciertos órdenes y no otros.

Básicamente, la danza teatral es un arte que busca extracotidianeizar al cuerpo, poetizar su lenguaje. Esto es, suspender el orden cotidiano del mismo, el sentido común del movimiento y de las conductas corporales, para instituir un nuevo orden corporal, creando un código nuevo a partir de la intervención deliberada en el lenguaje corporal convencional e instituido.

Esto implica el conocimiento/exploración previa sobre la corporalidad y es por ello que se trata de una búsqueda, un auto-conocimiento, una revisión auto-crítica sobre el lenguaje corporal con todo lo que ello implica: una vuelta sobre el cuerpo, es una vuelta sobre la subjetividad.

LA “IMAGINACIÓN RADICAL”.

La noción de “habitus” de Bourdieu da cuenta de una “estructura estructurante y estructurada” para cada sujeto, es decir, una disposición subjetiva condicionada socialmente y condicionante de todas las prácticas.

Aunque el propio Bourdieu no niegue la aparición de aspectos creativos e innovadores en el accionar de los sujetos, el énfasis de su análisis está puesto en el aspecto más bien reproductivista de los comportamientos. Por este motivo, y a fin de reflexionar acerca de una praxis artística que supone la creación de nuevas formas y sentidos sobre la corporalidad, consideramos que la noción de “habitus” de Bourdieu puede resultar enriquecida si la con-jugamos con la de “Imaginación radical” de Castoriadis.

En primera instancia diremos que, la teoría de Castoriadis, se presenta principalmente como una matriz de pensamiento dispuesta a recuperar y reivindicar las nociones de “imaginario” e “imaginación” en y para la teoría social. Como propuesta teórica plantea una elaboración conceptual profunda y compleja, pero también como teoría perfilada a la acción política, esto es, para pensar el cambio y la transformación social.

Para comenzar, diremos que para Castoriadis la “imaginación” es un fenómeno netamente humano y consiste en la capacidad del sujeto - o mejor dicho, de la “psique”- para crear un “flujo incesante e incontrolable de representaciones, deseos y

afectos/intenciones.”(CASTORIADIS, 1999, p.180.) El autor lleva más lejos esta definición alegando que tal “imaginación” es “radical”; en tanto hace surgir “representaciones” (esto es: imágenes/figuras/formas) completamente novedosas. El valor de novedad radica en que estas imágenes/figuras/formas no están ‘en lugar de...’, sino que implican creación, y no repetición o combinación de representaciones preexistentes. Más aún: “La imaginación es la capacidad de hacer surgir algo que no es ‘real’ tal como lo describe la percepción común.”(CASTORIADIS, 1999, p.114)

Por otra parte, la “psique” es tomada como creadora de imágenes/figuras/formas que no están pre-determinadas por un fin, un *telos* definido. Para el autor, la función psíquica ni siquiera se halla sometida a las necesidades biológicas y funcionales del ser vivo. Castoriadis dice que en el humano, a diferencia de otros seres vivos, predomina el “placer de representación” por sobre el “placer del órgano”.

“La imaginación radical, es fantasía no sometida a ningún fin, sino creación de fines, pues el cuerpo humano vivo es cuerpo humano vivo en la medida en que representa y se representa, en que pone y se pone en ‘imágenes’ mucho mas allá de lo que exigiría e implicaría su ‘naturaleza’ de ser vivo” (CASTORIADIS, 1999b, p.221).

Es importante recalcar que según Castoriadis, la facultad de “imaginar”, de crear incesantemente representaciones, no se da solamente en el plano psíquico individual. La capacidad de “imaginar” es también una facultad de la sociedad en su conjunto, en tanto “colectivo anónimo”.

El pensador define como “imaginario social instituyente” o “lo imaginario” a esta potencialidad de hacer surgir nuevas imágenes/figuras/formas en un nivel social, macro. Innegablemente, considerada en su dimensión social la “imaginación”, no puede realizarse sino en y a través de los individuos que componen la sociedad. No obstante, este “imaginario social” no puede -ni debe- ser reducido a los mismos, como tampoco supone la sumatoria o agregado de las imaginaciones individuales. Esto es porque, para Castoriadis, existe una irreductibilidad de lo social a lo individual, y viceversa. Pues los sujetos son constitutivamente sociales, es decir, llegan a ser tales en tanto socializados, en tanto son formados (con-formados) en y por una sociedad que los supone, pero los supera y los antecede.

En este punto, podemos establecer algunas compatibilidades entre las concepciones de sujeto de Bourdieu y Castoriadis. Si bien ambos autores no dejan de

lado la singularidad que caracteriza a cada subjetividad, consideran que la misma no puede ser concebida separada de la sociedad en la que está inserta y la con-forma. Tanto para Bourdieu como para Castoriadis el sujeto es *constitutivamente* social, o no es. De este modo, se alejan de toda concepción identitaria e individualista de la subjetividad.

Asimismo, estos pensadores entienden al sujeto como un todo indisociable proponiendo la disolución de algunos binarismos clásicos tales como: mente-cuerpo, cultura-natura, individuo-sociedad, etc.

Por otra parte, desde una perspectiva psicoanalítica, Castoriadis postula al inconsciente no sólo como reproducción/repetición (como si sucede en la noción de “habitus”) sino también como creación de nuevas formas. Si bien esto podría sugerir una incompatibilidad entre las nociones “habitus” e “imaginación radical” dado que primera refiere más bien a la existencia de esquemas más o menos estables de prácticas y comportamientos y la segunda supone la potencialidad de creación y aparición de lo nuevo, consideramos que ambas categorías pueden sintonizarse en una de sus dimensiones.

Desde nuestra perspectiva, la noción de “habitus” - normalmente ponderada y utilizada para trabajos sociológicos de corte empírico siendo un indicador de prácticas concretas y de disposiciones observable-, desborda la sola dimensión metodológica y empírica. Más bien, puede considerarse una categoría de análisis que da cuenta de un posicionamiento epistemológico y ontológico específico que, a grandes rasgos, entiende al sujeto como una estructuración singular y social a la vez, superando aquellos dualismos que conciernen a la relación sujeto y sociedad.

Por su lado, con Castoriadis y su noción de “imaginación radical” nos estamos situando en un nivel de corte más filosófico y no tanto empírico o metodológico de la subjetividad pero que no por ello deja de entenderla como un fenómeno situado. Al ubicar la imaginación en la psique Castoriadis hace de la imaginación, desde el principio, un fenómeno integralmente inmerso en lo social. Asimismo, Castoriadis postula la capacidad de imaginar como una capacidad real de los sujetos, es decir, la sitúa a nivel de la acción y no solamente como una categoría abstracta.

“La creación comienza en muchas cosas, y en un sentido, en el hecho mismo de hacer las cosas, porque el ser humano nunca hace cosas por simple reflejo o simple necesidad y porque en el más simple hacer humano ya aparece esta dimensión, completamente central para mí, la dimensión imaginaria: la capacidad de formar un mundo y de dar un sentido, una significación a este mundo y a uno mismo, a lo que uno hace.” (CASTORIADIS, 2008, 56)

La imaginación, para Castoriadis, es análoga a la creación: “La imaginación como radicalmente formadora, como constituyente, como lo que pone en imágenes y da forma” (CASTORIADIS, 1999b, p.276). Dicho de otro modo, *imaginar es ya crear*.

ENTRETEJIENDO

Bajando la definición de “imaginación radical” a la temática que nos compete se podría decir que, en el lenguaje danzario, lo que se crea es el “vocabulario” mismo. Esto porque el lenguaje danzario, en la Danza Teatral Contemporánea no se ajusta ni reproduce formatos previamente establecidos, sino que las formas coreográficas-danzadas son creadas por los mismos artistas, nueva y constantemente. Más aun, siendo el cuerpo la materia prima –tanto creadora como creada- de esta praxis artística, los modos y procesos de creación radican por sobre todo en la irrupción de lo inconsciente, de lo afectivo, de lo a-significante de la psique en su potencialidad de “imaginación radical”.

Como dijimos, La Danza Teatral Contemporánea refiere a una tendencia coreográfica que no puede encasillarse en un modelo previo, que no copia no reproduce formas anteriores sino que, justamente, se define por su indefinición esencial, por su no determinación como lenguaje del *cuerpo en movimiento*.

De alguna manera, esta des- identificación del lenguaje permite abrir una fisura en el inconsciente como reproducción de siempre lo mismo, para dar lugar a la creación de otra cosa, a la imaginación como potencialidad innovadora y poética de los sujetos y como una función que no podría evitarse - ¡ya que es imposible no imaginar!-. Obviamente, mientras más socialmente indeterminado se presente un lenguaje, habrá mayor libertad para la creación. Por este motivo, consideramos que la Danza Teatral Contemporánea es una excelente ilustración para dar cuenta de la “imaginación radical” entendida como capacidad radicalmente creadora y transformadora de lo instituido.

Es de de esta forma que la corporalidad del bailarín se vacía –en la medida de lo posible- de su significación cotidiana habitual (“habitus”) para volverse una materialidad signifiante dispuesta a la re-semantización, no sólo por parte del artista sino también por parte de los espectadores que asisten a la obra y participan –imaginativamente- en la interpretación de la misma.

Esto se ve potenciado en el hecho de que, al tratarse de un lenguaje que no se centra en la palabra, en el Logos, sino en el cuerpo en movimiento, no fija contenidos previos ni ancla sentidos específicos. De esta manera, lo que la Danza Teatral Contemporánea pro-pone en la escena son sentidos múltiples, identidades inacabadas, cuerpos abierto. Así, en y a través del proceso de creación artística, el cuerpo como símbolo social deviene en una nueva materia significativa y será re-significado en la(s) lectura(s) de los espectadores, influyendo también las pre-disposiciones socioculturales de los mismos.

Esto nos habla de un cuerpo significativo que, en tanto disparador de nuevos sentidos posibles, evidencia que el “habitus” no es una dimensión fija e inmutable. Entonces, ¿Qué sujeto/cuerpo surge de este proceso? Esta pregunta no podría responderse anticipadamente ni en abstracto, pues se trata de una transformación corporal no pre-determinada y que sucede en cada obra propuesta. El cuerpo en la Danza Teatral Contemporánea, se vuelve signo de si, y más aun, signo de pregunta... Este es el enorme potencial político de un lenguaje estético que no sólo permite la liberación de la “imaginación radical” en un sentido individual, sino que la pone en función de un discurso dirigido a otros, los espectadores. Se trata, entonces, de una acción social: una propuesta de imaginación colectiva.

De todos modos, si bien esta vuelta autocrítica sobre el lenguaje de la corporalidad permite introducir una fisura en el “habitus” como “estructura estructurante estructurada” de la subjetividad dando lugar a la aparición de algo nuevo; el cuerpo instituido como condicionante de este flujo incesante y múltiple no desaparece completamente.

En definitiva, el “habitus” ha de ser el punto de partida para la creación y de llegada en la interpretación, pero en ningún caso refiere a una estructura rígida, sino susceptible de modificaciones. Por esto argüimos que, en este tipo de praxis, se despliega la capacidad creativa e inventiva de los sujetos, poniendo en evidencia que todo - hasta la dimensión biológica y carnal de los sujetos: el cuerpo- es creación, construcción humana histórica y social y por ello capaz de ser re-creado, transformado.

CONCLUYENDO

Algo, entonces, es *creado* porque expresa una *forma nueva*. Por eso es indeterminado: imposible de captar de una vez y para siempre, imposible de prever todas las consecuencias. Es en este punto que Castoriadis plantea la ruptura con la ontología identitaria y afirma:

“Hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo “inventado” – ya se trate de un invento “absoluto” (...) o de un deslizamiento, desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles esta investidos con otras significaciones que las suyas “normales” o “canónicas”. (CASTORIADIS, 1999, p.219)

Cuerpos dados, habituales, poetizados, inaprensibles, abiertos, disparadores: son distintas dinámicas del ser que se entretajan sin anularse en un juego continuo imposible de cristalizar determinantemente pero juego en fin, lo que implica reglas y estrategias y más aun, una historia de jerarquías o dicho de otro modo, una estructura corporal socio-histórica.

La Danza Teatral Contemporánea se aleja del impulso mimético y representativo como punto de partida para la creación proponiéndose como una práctica artística transformadora, como la búsqueda no sólo de un cuerpo poético (que suspende el “habitus” cotidiano, desplazando su sentido convencional) sino de un cuerpo poiético (un cuerpo instituyente, que propone nuevos sentidos para entender la corporalidad).

El cuerpo como obra artística es, de este modo y según esta perspectiva, una materialidad que cobra sentido(s), que produce significaciones, un elemento estético: construido, elaborado, creado como obra de arte; una manifestación exterior física – dada a los sentidos, y a la imaginación- en donde hay una conexión voluntaria de comunicación.

Vista de este modo, la creación artística es una construcción (que implica conocimientos teórico-prácticos) y es, por lo tanto, una forma de praxis: la obra de arte es una producción humana que realiza la creación de un mundo significativo diferente al mundo dado. En la creación artística, el artista se re- apropia del mundo para re-crearlo, para re-construirlo. A partir de la puesta en escena –puesta en común- de la obra de danza lo que se produce es una organización –formal- otra del cuerpo, o en otras

palabras, una trans-formación del mismo. De este modo, el “habitus” del sujeto como realidad corpórea que encarna un orden simbólico dado, quedaría en una suerte de paréntesis. Aunque sea manera momentánea –lo que dura la ficción teatral- refiere a instancia que da lugar a la suspensión de lo dado para imaginar otros órdenes, por decirlo de algún modo, de trascender el “habitus”. La creación de un cuerpo escénico como “habitus poético” es un proceso constante en el cual se proponen nuevas relaciones entre significantes y significados, dando lugar a nuevas formaciones simbólicas y significativas.

Por esto, consideramos que la obra de Danza Teatral Contemporánea, en tanto puesta en escena de un discurso refiere a una instancia concreta de “imaginación colectiva”: dada posibilidad de producción social de sentido(s).

Es por eso que la creación artística implica una permanente evocación a lo indeterminado, por ser, en realidad, una forma concreta de reflejar la capacidad – ilimitada- de imaginación/creación de los sujetos. Lejos de toda ontología identitaria, es en esta posibilidad de crear formas nuevas, de alterar las conexiones ‘normales’ entre significados y significantes construyendo nuevos sentidos, que la danza -y el arte en general- encuentran su especificidad. Dice al respecto Castoriadis:

“Creación es la capacidad de darse lo que no es (lo que no es dado a la percepción o lo que no es dado en los encadenamientos simbólicos del pensamiento racional ya constituido) (...) Lo esencial de la creación no es el descubrimiento, sino la constitución –activa- de lo nuevo. El arte no descubre, constituye, y la relación de lo que constituye con lo real no es una relación de verificación” (CASTORIADIS, 1999a, p.231).

Recuperemos lo dicho acerca del proyecto político de Castoriadis de la creación de una “sociedad autónoma” -que requiere de sujetos que reflexionen sobre su praxis y cuestionen permanentemente sus leyes y convenciones para recrearlas- podemos vincularla a la propuesta de una creación danzaria crítica, es decir, de una danza que no haga uso de lo estético como modo de verificación de lo real y menos aún, como funcional al mantenimiento del status quo sino que proponga la “imaginación radical” como modo concreto de crear, de transformar creando y de re-pensar sobre la creación para dar cuenta de mucho, mucho más que aquello que está allí ante la percepción.

Las obras de arte coreográfico tan sólo evidencian, de modo efímero, la potencialidad de los sujetos de auto-alteración, poniendo en relieve el carácter construido de su naturaleza más ‘carnal’: el cuerpo. Así, La Danza Teatral Contemporánea es, como diría Castoriadis, una “ventana al caos”: una apertura de nuevas posibilidades, de nuevos modos de subjetividad.

REFERENCIAS

- BANES, S. (1987) *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- BOURDIEU, P. (1988) *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España: Altea, TAURUS.
- CASTORIADIS, C. (1999) *Hecho y por hacer: pensar la imaginación*. Buenos Aires: Eubeda.
- CASTORIADIS, C. (1999a) *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol.I. Buenos Aires: Tusquets.
- CASTORIADIS, C. (1999b) *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol.II. Buenos Aires: Tusquets.
- CASTORIADIS, C. (2005) *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto V*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CASTORIADIS, C. (2008) *Ventana al caos*. Editado por Escobar, Góndicas y Vernay. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LÁBATTE, B. (2006) “Teatro Danza, los pensamientos y las prácticas” en *Cuadernos del Picadero*, n° 10.
- TAMBUTTI, S. (2008) “Danza o el imperio sobre el cuerpo” en *Red Sudamericana de Danza*. Consultado 10 marzo 2011. Disponible en:
<http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>