

# Modo(s) de existencia de la danza

## Mode(s) of Existence of Dance

### Adrián Maximiliano Ferreyra

Universidad Provincial de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
[adriferreyra@gmail.com](mailto:adriferreyra@gmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0001-1037-9531>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/y66njst9u>

### Resumen

Cuando las perspectivas epistemológicas se vuelven insuficientes para contener objetos que se escapan de ese punto de vista privilegiado, se hace necesario revisar por qué esas perspectivas no funcionan y proponer otros planos, otros recortes que puedan darle una realidad más plena a modos de existencia que se presentan como débiles para esas epistemologías. En el despliegue de esta escritura se buscará tamizar los obstáculos con los que se encuentran los modos de existencia de la danza, aliándonos con filosofías como las de Étienne Souriau (1892-1979), que nos ofrece el concepto de *existencia virtual* en una ontología móvil que puede darnos pistas sobre cómo se puede ver y hacer ver estas formas de existencia débiles de la danza, pero plenas de potencias.

### Palabras clave

investigación en artes, filosofía de la danza, laboratorio, existencia virtual

**Abstract**

When epistemological perspectives become insufficient to contain objects that escape that privileged point of view, it is necessary to review the reasons for these insufficiencies, and propose other plans, other cuts that can offer a fuller reality on the modes of existence that are weak for those epistemologies. In the development of this writing we will try to remove the obstacles that the modes of existence of dance encounter, making alliances with philosophers like Étienne Souriau (1892-1979), who offers us the concept of virtual existence in a mobile ontology, which can “see” and make others see, these forms of weak existences of dance, but yet full of potency.

**Key words**

research in arts, danse philosophy, laboratory, virtual existence

¿Qué hace particularmente bien la filosofía? Consigue intensificar las importancias.  
Vinciane Despret

Alrededor de mi tesis —que trata sobre cómo investiga la danza en los espacios laboratoriales—, encuentro como paso argumental obligado definir *qué* se nombra cuando se dice *danza*, y para ello es necesario elegir la perspectiva que más conveniente le resulta a la práctica. Tratar la pregunta sobre lo que puede definir la especificidad de la danza se presentó como algo urgente en las mismas prácticas que tuvieron lugar, tanto en los laboratorios de los que formé parte o los que ahora coordino<sup>1</sup> como en los grupos de investigación<sup>2</sup> en los que participo, además de otras experiencias laboratoriales consultadas para el análisis. Aunque el asunto llega desde un recorrido afectivo, hay inteligencias, pensamientos y conocimientos desprendidos de la práctica que logran percibir/nombrar cosas como lo *invisible*, el *entre*, lo *sutil*, lo *inasible*, lo *vincular*, entre otras, para darles existencia a ciertos modos que solo aparecen en la misma práctica. Pero estos ciertos modos que la danza puede ver son de difícil registro, señalamiento y/o auditabilidad en los márgenes de las investigaciones generales. Cada vez más, la situación laboratorial necesita acallar un poco las voces de disciplinas y epistemologías que gritan con fuerza, desde lejos, desde afuera, para poder disponerse a la **escucha** de lo que urge comenzar a *instaurar* en el o los singular/es modo/s de existir que tiene la danza. Esta operación de la **escucha** —condición necesaria en la música y metaforizada en la danza— es una maniobra útil para suspender las consecuencias epistemológicas que se suceden en la hegemonía de la mirada para, así, poder explorar otras variables quizás más convenientes para la investigación en danza. Es importante destacar que la práctica más convocada como metodología para aplicar esta **escucha** es la **improvisación** que, desde una perspectiva etimológica, podemos entender como *no ver hacia adelante*, hacia el futuro, *no proyectar* lo que pueda suceder, es decir, no proyectar lo que se quisiera encontrar al final del camino. Dejando de lado, por el momento, las profundidades de las reflexiones que implica la improvisación, sus complejidades, sus paradojas y sus contradicciones, lo que se puede observar es que la metáfora de las acciones del ojo a veces

1 Hacer ver el amor, laboratorio abierto de experimentación; *El espesor del aire*, laboratorio de investigación alojado en (CEEFAD), dependiente de la Secretaría de Posgrado e Investigación de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC).

2 “La Práctica de la Improvisación Libre: una perspectiva performativa en el campo musical expandido. Acercamientos a modelos dinámicos y colectivos de interacción”, proyecto desarrollado en el CEEFAD de la UPC, dirigido por Franco Pellini. “La Investigación Artística. Tensiones y discontinuidades entre las prácticas y expresiones artísticas contemporáneas y sus vinculaciones con el campo académico y el ejercicio profesional”, proyecto cofinanciado PICTO-UPC, contenido en la Secretaría de Posgrado e Investigación de la UPC, con la dirección de la Dra. Viviana Fernández.

no son convenientes para pensar la danza (Bardet, 2018), pues “para que emerja una Mirada, el acto de ver debe estar precedido por una intención seguida del gesto de enfocar los ojos en algo con el propósito de ver solamente eso” (del Estal, 2010, p. 15). La mirada no hace más que buscar verificarse en aquello donde los ojos se posan. No deja de haber una perspectiva política en el acto de retirarse o exigir el retiro de las voces hegemónicas para que algunas pluralidades puedan hablar en nombre propio luego de un proceso de gestión/gestación de la propia voz. Una mirada, incluso sin quererlo y con las mejores intenciones, puede atropellar y desintegrar una existencia frágil pero importante que está formulándose para encontrar sus espacios de *realidad* y de *intensificación*.

La intención de este escrito es presentar el paisaje de un problema desplegando algunas coordenadas en torno a las investigaciones en danza que se suceden, en principio, en los espacios laboratorios. Ese problema trata sobre las variables que participan a la hora de hacer definiciones sobre la especificidad de la danza, la especificidad de sus objetos, la especificidad de sus investigaciones. Circunscribirnos en los laboratorios de danza y sus bordes porosos nos ubica en el plano de las investigaciones en artes, en las reflexiones producidas dentro de la práctica misma. La obviedad de nombrar este asunto tiene como objetivo insistir en la disputa por legitimar las investigaciones generadas desde el propio campo específico de la danza. Definir el campo específico implica hacer recortes, nombrar cosas para que se aparezcan, desplazando otras de nuestro espectro de visión (Condró, 2016), es decir, definir la especificidad de la danza conlleva algunas demandas de corte epistemológico. La primera pregunta a responder, entonces, es ¿de qué se trata la danza?, en otras palabras, ¿qué es la danza?, ¿cuáles son las condiciones que hacen que algo sea danza y no otra cosa?, ¿cómo o de qué modo es que existe algo que llamamos *danza*?, ¿qué colección de cosas o existencias son las que podemos *ver* y *hacer ver* (Lapoujade, 2018, p. 37) cuando tratamos a la danza? Ahora bien, para ensayar una respuesta a la pregunta ontológica de la danza, podríamos comenzar por dejar al margen los puntos de vista que usan una construcción comparativa de la danza para definir sus propios territorios, haciendo que la existencia de esta no pueda tejer su realidad. Las construcciones comparativas a evitar son aquellas que se estructuran al modo de *la danza como...*, en las que la danza se vuelve instrumento o insumo para otras disciplinas o campos específicos: la danza como metáfora de pensamiento, la danza como instrumento de cambio y contención social, la danza como sistema de comunicación, la danza como contenido de enseñanza, la danza como fenómeno ancestral, etc. Entonces, para poder ver el paisaje de este problema necesitaremos, antes que cualquier otra operación, generarnos un punto de vista cuya implicancia creativa no

sea distinta a la creación dentro de la práctica artística. En síntesis, en esta lábil escritura se intentará propiciar un modo de escuchar como es el modo de existir frágil (pero potente) de la danza.

A modo de advertencia o de disculpa, adelanto que ensayaré un modo de escritura que se parecerá mucho a las dinámicas que se despliegan en las prácticas de laboratorios y de investigación en acto, nombrando, instaurando, disipando, enlazando y bordando en *punto atrás*, o fugando antes de dar el siguiente paso, habitando los lugares de incertidumbre. Pero, por sobre todo, quisiera fundamentar que la secuencia de digresiones tiene como objetivo disponer de la mayor cantidad de variables posibles antes de hacer algún foco, evitando, en la medida de las posibilidades, jerarquizar algunas en detrimento de otras variables como podría suceder con una progresión más lineal.

## Algunas operaciones del ámbito epistemológico

En lo apenas esbozado más arriba, se puede ver que lo primero que hace una cierta ciencia o disciplina es generarse una perspectiva, un punto de vista. Uno de los primeros resultados de ello es que comenzarán a aparecer algunas cosas, una serie de cosas, empezarán a verse formas de existencias, algunas de ellas en un estado de despliegue de sus potencias bastante desarrollado. Cuando se nos prestan estos *lentes* —los puntos de vista— y los usamos en un ámbito diferente, podemos ver cosas del mismo orden, pero, quizás, con algunos grados de desarrollo bastante menores a las cosas que se aparecen en el ámbito donde fue generada esa perspectiva. Tomemos como ejemplo las perspectivas de epistemólogos del calibre de Popper (1980) que consideran despreciables los enunciados producidos en los ámbitos de las prácticas artísticas o de la psicología porque, por una parte, estos enunciados no pueden ser universales o generales y, por otro lado, porque no pueden resultar falsables. En principio, la *contrastación* o *falsabilidad* es un tamiz para separar lo que es un conocimiento o un enunciado científico de lo que no lo es, cuya estructura es el *modus tollens* —que contiene existencias y enunciados derivados de esta discriminación que son de una contundencia indiscutible—. Esta belleza de tamiz epistemológico —aunque aún supone al conocimiento científico como progresivo y carente de coordenadas geográficas y epocales— es, paradójicamente, un método de *verificación* que supone una temporalidad de la *verdad científica*, cuya curva asintótica calibra cada vez mejor los enunciados hacia una posible eternidad de sus vigencias. Es interesante revisar la etimología

de la palabra *verificación*: es un compuesto de *veritas-is* (verdad) y el verbo *facio* (hacer), es decir que verificar es **hacer verdad de algo** o **volver algo verdadero**. El problema no es que haya conocimiento y método científico, sino que los enunciados científicos y sus métodos se vuelven el modelo a seguir de los demás modos de enunciar los conocimientos. Y, lejos de tratarse de adoptar una postura lógico-proposicional de primer orden, lo que se instala es una *moral*, un *deber ser* de los modos de conocimiento y de los objetos por conocer o construir que se traducen en jerarquías y privilegios de unas especies de cosas por sobre otras. La consecuencia de esta moral es que algunas cosas o formas de existencia débiles que no adquieren el despliegue pleno —como sí le ocurren a las cosas o modos de existencia privilegiados por los puntos de vista que los propician— se vuelven existencias despreciables, nimias, sin importancias; se vuelven modos menores de existencia.

Según Étienne Souriau (2021), se entreteje una dialéctica entre ciertas existencias y el punto de vista a la que llama *puesta a punto* (p. 37). Se ajusta el punto de vista para darle mayor perfección a la especie de existencia en cuestión. Esta operación de *puesta a punto* tiene un doble fin: *instaurar* y *disipar*. Lo que se instaura es cada modo de existencia que le sea conveniente a la *puesta a punto*, y se disipan todos los otros modos de existencia que el punto de vista no tiene en su lugar de privilegio y, por consiguiente, se configurarán imperfectos respecto de los anteriores. La *puesta a punto* de Popper es el *modus tollens*, en la cual lo que se *instaura* son las existencias falsables y se *disipan* las que no pueden ser falsadas. Hasta aquí, lo que se describe es lo que ocurre en toda práctica de discernimiento<sup>3</sup>, de inscripción, de focos de interés. Entonces, ¿cuál es el problema? El problema es que

...son pocos [los filósofos] que no buscan transformar estas distinciones en jerarquías y privilegiar una especie. Y es muy extraño cómo les cuesta admitir que el mundo es amplio, complejo y profundo, y que se ordena sobre distintos planos específicos de existencia. (...)

El Problema de perseguir un ser o un modo particular de existencia es que, al haber obtenido el alto grado de existencia intensiva por la consideración arbitrariamente privilegiada que

3 En la genealogía de las palabras, por lo general, las que en su raíz están compuestas por la construcción sk- o sc- se relacionan con la reflexión y el pensamiento. El verbo scio significa saber; **cognosco**, conocer o enterarse; **scribo**, escribir. Todas estas palabras cuentan con la partícula sc- o sk, una onomatopeya de corte. En castellano tenemos discernir, discriminar, escindir.

ha hecho encontrar el resplandor de esa existencia, hace desconocer la plenitud de otros modos de existencia, porque el plano de observación es distinto (Souriau, 2021, p. 32).

Resumiendo, cuando se crea una perspectiva —que eventualmente se convertirá en ciencia o disciplina—, lo que se elige es un plano de los infinitos planos que pueden existir. Este plano dejará ver algunos modos de existencia en su plenitud, pero no porque lo sean respecto de otros modos. Sino porque el punto de vista elegido privilegiará instaurando y disipando intensivamente modos de existencia cuya realidad, desde otros planos o puntos de vista, será distinta. Entonces, ajustemos un poco el foco y repliquemos esta operación, ahora, en el plano de las investigaciones en artes. ¿Cómo podemos hacer para privilegiar el singular modo intensivo de la existencia de la danza?, ¿qué es lo que no nos permite ver?, ¿qué podría sernos útil para instaurar a la danza?, ¿qué plano necesitamos crear para ello?

## Soportes y (an)archivos

Si sopesamos la masa de investigaciones alrededor de las producciones y las prácticas artísticas podemos cotejar que un enorme porcentaje mira hacia la literatura y a las, otrora, artes plásticas, hoy llamadas *visuales*. Este fenómeno puede deberse a que las artes visuales, sobre todo la pintura, se parecen a la escritura y, desde esta perspectiva que podemos llamar semiótica, se parecen a un libro: se pueden leer, pueden significar. Podemos entender a la escritura como esa tecnología que ayuda a la memoria (Derrida, 1975), como la tecnología que sirve para hacer registros, para hacer archivo. Antes del papel y las tintas, las escrituras consistían en lastimar las piedras, en dejar marcas sobre superficies contundentes y duraderas. Lo que se nos presenta como lugar de interés es la duración del soporte. Respecto de la duración de las obras de arte, Deleuze y Guattari (2005) sostienen que la temporalidad de una obra es eterna pero en la duración de su soporte (p. 164). Se hace evidente que, a través de los ejemplos que ofrecen, las obras a las que mejor refieren son la literatura y las artes visuales, sobre todo la pintura. Deleuze y Guattari dirán que la función del arte es la de conservar y esta puede ser la causa por la cual el espectro de las investigaciones sobre arte ha tenido como menores, bajas o prescindibles de su mirada a las artes escénicas y, aunque en menor medida, a la música. El privilegio de las artes plásticas es la duración de sus soportes: a pesar de no tener brazos, ni pie derecho, ni cabeza, la Niké de Samotracia llega hasta nuestros días y quizás nos sobreviva para que las generaciones futuras puedan acceder a la existencia del arte griego clásico. La eternidad

de la Niké durará lo que dure el mármol blanco del que está hecha. Y ahora, la pregunta que nos interesa: ¿cuál es el soporte de la danza?, ¿qué sostiene y da estructura material a la eternidad de la existencia de la danza?

El primer reflejo es pensar que los cuerpos de quienes bailan son el soporte de la danza, pero en estas coordenadas según las cuales el arte conserva, genera archivo, es una tecnología para la memoria, una vez más nos toca asumir que es un modo degradado de conservación: ¿cómo se le consulta tal o cual coreografía a un cuerpo?, ¿cómo se revisita o compara una obra a través de un cuerpo?, ¿realmente hay una duración de la danza en ese soporte-cuerpo? Demos un paso atrás y preguntémonos cuál es el soporte de la pintura. Deleuze y Guattari dirán que es el lienzo y los pigmentos, pero no dicen nada de los pinceles, de las paletas, de los solventes, de los frascos, de los pomos y de toda materialidad que participa del *proceso* de la pintura; esas cosas son solo herramientas. Entonces, posiblemente el cuerpo sea solo una herramienta para hacer danza, pero quizás no sea su soporte. Quizás la distancia entre la pintura y la danza sea demasiado grande, así que podríamos proponer un ejemplo que pueda encontrarse —caprichosamente— a mitad de camino. Pensemos por un momento en la música y hagámosle nuestra pregunta: ¿cuál es el soporte de la música? Con el objetivo de poner a la música como el componente estructurante de las puestas en escena de las óperas, Adolphe Appia (Martínez Roger, 2000, p. 19) propone una historia lógica de dos vías que se desprenden de la música para llegar a la ópera: primero la música se manifiesta a través de la danza y de la *symphoné*, luego aparece la lógica de la palabra, haciendo de la danza pantomima y de la *symphoné* canción para que ambas expresiones se encuentren, en el estadio siguiente, en la ópera. Para este *détour*, Appia supone a la música como una intuición organizadora de proporciones y sucesiones, y entiende a la *symphoné* como la música encarnada en el sonido. Entonces, aunque más efímera que la duración de un mármol, con estas afirmaciones de Appia podemos decir que el soporte de la música es el sonido: la música se encabalga en la materialidad sonora que dura lo que dure la vibración del aire. Entonces, del mármol al sonido y del sonido ¿hacia qué? Quizás no debamos apresurarnos a responder cuál es el soporte de la danza. Continuemos con el problema del soporte y la conservación del arte. Vincular soporte a conservación supone una perspectiva que nos deja ver un cierto modo de arte. Es posible que el punto de vista que instaure a las artes plásticas y la literatura más fácilmente para las investigaciones sobre artes sea el del archivo.

Para revisar este vínculo entre soporte y archivo como plano instaurador de ciertas formas de arte, podemos visitar a Rebeca Schneider (2011), quien captura y pone en suspenso el binomio **archivo-performance** como sinónimo de **permanente-efímero** y sus consecuentes jerarquías

a la hora de sopesar su interés y utilidad como contenedor y/o productor de conocimiento. Schneider reconoce que en estas aparentes correspondencias hay una propuesta epistemológica creada por y conveniente para el archivo, en detrimento de las *performances*. Esta epistemología supone una ontología en la que la materia palpable, el documento visible, conforman su universo y lo demás es despreciable o tenido en cuenta como un modo menor. Es una ontología del *hueso*, pues el *hueso* es archivable en una locación y visible; en cambio, a las *performances* les corresponde una ontología de la *carne*. Schneider dirá que la *carne*, cuya temporalidad es menor, no supone al *hueso*, distinto al *hueso* que supone a la *carne* por relación de causa-efecto. Sin embargo, esta aparente contundencia de la epistemología del *hueso*, se ve vulnerada ante una idea vital que luego de nombrada parece obvia: el *hueso* pertenece al cadáver, las exequias y patencia de lo muerto. En cambio, la *carne*, a través de la *carne* en lo efímero del acontecimiento performático, hay una verdad que se actualiza. Es decir, por relación de lógica causal, el *hueso* que permanece nos conduce a lo que ya no está, a lo ya muerto y desaparecido; la *carne* actualiza vida mientras desaparece. El asunto es que el *hueso* es capturable, en cambio, la *carne* se fuga. Cuando Schneider refiere al teatro, dirá que su condición no es la de la impermanencia, sino que se niega a ser capturado para permanecer, no como el archivo mismo, sino como el canal o la posibilidad de hacer aparecer lo reprimido, lo ya olvidado, como lo hacen los actos fallidos o las repeticiones traumáticas que se vuelven síntomas de lo espectral que se hace presente una y otra vez. El cuerpo en la *performance* se vuelve un medio para reaparecer (Schneider, 2011).

Esta inversión ontológica que propone Schneider bien puede valer o colaborar para tener en consideración prácticas performáticas que hacen un uso un tanto extraño para la ortodoxia de los archivos, además de redefinirlos y poder contenerlos en una epistemología un poco más flexible. Para empezar, podemos decir que esas prácticas ya tienen un nombre: anachivismo.<sup>4</sup> El invaluable aporte de Schneider nos es útil para pensar en una posible genealogía de la danza. Con este desafío al concepto de *archivo* podemos respaldarnos, de alguna manera, para responder a incógnitas como ¿qué nos hace suponer que había una práctica del cuerpo en la cordillera a la que llamamos danzas andinas?, ¿qué nos hace creer que lo que sucedía en los teatros de la Grecia clásica tiene algo que ver con lo que hoy llamamos danza?, ¿cómo podemos identificar en una milonga *queer* una genealogía que nos vincula con la danza de pareja en los

---

<sup>4</sup> Para una profundización sobre anachivismo es una buena sugerencia remitirse a *Anachivismo. Tecnologías Políticas del Archivo* de Andrés Tello.

burdeles porteños de finales del siglo XIX y la herencia negra de l\_s african\_s<sup>5</sup> en Argentina? Teniendo en cuenta las ontologías situadas históricamente de la danza, como las que rescata André Lepecki (2008), los argumentos de Schneider nos ofrecen la posibilidad de cobijar en el mismo universo las presentaciones singulares del Rey Sol, de Marta Graham, de Ivone Rainer o las cyphers de voguing.

## Práctica menos obra

Los estudios de *performance* ya conforman una perspectiva epistemológica que puede abordar otros ámbitos más allá de las artes: la política, la sociología, la antropología, etc. Instaurando sus modos de existencia precaria, ha puesto en cuestión su situación genérica haciendo reconsiderar y renombrar el espectro de su existencia, dejando de llamar al campo que los contiene *artes escénicas* para rebautizarlo como *artes vivas* o, en algunos casos, *artes del cuerpo*. Puede resultar interesante preguntarse, nombrando de esta manera, a qué podrían referirse las *artes muertas* en oposición a las vivas. Este modo de enunciar le otorga mucho sentido a la maniobra de Rebeca Schneider (2011) respecto de lo permanente y lo efímero. Y más hondo aún: cuando se dice artes del cuerpo, las prácticas de *performance* o *body art* se encuentran en el esplendor de sus modos de existir, pero, aunque quid iuris teatro y danza podrían estar contenidas, este plano de existencia no les es conveniente para desplegar la plena potencia de sus realidades.

¿Por qué la *performance* prefiere retirarse del universo de las *artes escénicas*? Porque la situación espectacular disipa muchas de sus prácticas. Este punto puede resultarnos importante, quizás no tanto para encontrar la especificidad de los modos de existencia de la danza, pero sí para dejarnos ver el obstáculo que nos impide continuar al respecto.

La danza ha sido la hermana menor del teatro en lo que respecta a las investigaciones sobre arte. El teatro se vuelve una categoría genérica que contiene a las expresiones como la danza. La antropología teatral habla de teatro y nos ofrece la posibilidad de cambiar la palabra *teatro* por *danza*. En el ámbito local, mientras esperamos una Ley Nacional de la Danza y un Instituto Nacional de la Danza, el Instituto Nacional de Teatro, con buena o mala cara, ha propiciado

---

5 Como gramática inclusiva se usará el guión bajo, para que ese espacio sea llenado como cada lector necesite. Excepcionalmente se usará la -e cuando cite a Lang, respetando su escritura.

algunos presupuestos para la danza. También el teatro proveyó una base epistemológica para nombrar algunas existencias de la danza, primero con una propedéutica cuya disciplina rectora fue la semiótica y luego con una teatrología ordenada desde la filosofía. La operación minimalista que Grotowski (1992), con el fin de encontrar cuáles son las condiciones mínimas y esenciales para la existencia del teatro, propone deja como resultado que lo único que se necesita es un\_ actor/iz y un\_ espectador\_. A este compuesto de actor/iz-espectador\_, la filosofía del teatro de Jorge Dubatti (2007) le sumó el componente *convivial* para poder definir al teatro como una existencia de corte *acontecimental*.

A pesar de las tremendas herramientas que la teatrología le ha prestado a la danza, aún no se puede ver con nitidez los objetos, las existencias de la danza, pues con las coordenadas del teatro (exagerando un poco), a la danza se le suele exigir literalidad, tempo-ritmo escénico, personajes, tensiones aristotélicas, ciertos modos de encuentro en la relación sala-escena o, en el punto opuesto, *que en la danza se baile más*. Aunque las exploraciones del teatro hayan propuesto existencias como el *teatro posdramático*, hayan encontrado un germen ontológico como el concepto de *teatralidad* o hayan creado, incluso, algo como el *teatro invisible*, la danza sigue encontrándose como un modo de existencia degradado.

Entonces, en este cuadro familiar, aunque amable, disfuncional, ¿qué podemos recuperar de la prima rebelde de la *performance* y el hermano mayor del teatro? Del teatro podemos seguir el ejemplo de buscar la propia ontología con la filosofía que mejor le convenga para darle existencia a sus objetos y sus intereses y desde allí ordenar su singular propedéutica, encontrando los elementos mínimos como condiciones de posibilidad de la danza. ¿Qué podrá ser aquello que con la perspectiva del teatro aún no deja ver a la danza como una existencia plena? El teatro es espectacular. Aquí podemos tomar la maniobra de la *performance* como una epistemología que, aunque pueda generar algunos modos de espectación y pueda proponer otras maneras de mirar, el espectáculo no es su razón de ser y por ello no se reconoce a sí misma como un arte escénico.

Para la hermenéutica general, la danza es un objeto reticente que se sustrae al pensamiento y no se deja consignar en los archivos de la teoría, quizás esta sea la contundente y simple razón por la cual no existe una biblioteca o un museo del movimiento (Pouillaude, 2009, p. 9). Cuando nace la estética, alrededor del siglo XVIII, en la distribución de los lugares de las prácticas y las obras, según la arquitectura conceptual de las artes y de lo bello, la danza se queda sin lugar y permanece definitivamente ausente como arte (p. 15). Es lo que Frédéric Pouillaude llama la

*ausencia trascendental*. Pouillaude entiende que en la cultura de la escritura y la conservación, lo único con lo que han contado las disciplinas que investigaron sobre danza son las obras coreográficas como único modo en el que esta se hace pública y compartible, pero no se pueden conservar, ni archivar para encontrarlas y consultarlas, ni ofrecerlas a l\_s demás idénticas a sí mismas, entonces no hay obras de danza, no existen en el campo de la estética primera. Lo que descubre Pouillaude es que la filosofía y la estética, sobre todo, han sido incapaces de pensar la danza y la práctica coreográfica sin el régimen común de la obra.

Ante esta situación de ausencia trascendental, Pouillaude redobla la apuesta y propone una operación de *desobramiento* de la danza. De esta manera, las prácticas de movimiento aparecerán y supondrán una ausencia de producción en tanto creación de objetos que se vuelven públicos y compartibles, haciendo de la danza una práctica de la *auto-afectación*. Pouillaude (2009, p. 307) llegará a preguntarse, pues, sobre la existencia de la técnica sin objeto y sin utilidad. Esta maniobra de *desobramiento* se parece mucho a una propuesta más local llevada a cabo por Silvio Lang en su *Manifiesto de las Artes Escénicas*. Lang (2019) dice que

Les artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas (...) Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción. Como efectos de esos usos, nosotres artistas y los públicos o artistas no autopercebibles componemos afectos y conceptos inéditos (p. 113).

Con Silvio Lang, las instancias que pueden llamarse obras son instancias para generar registros, hacer archivo, pero lo sustancial de la actividad escénica es inventar prácticas. Y esta lógica, este modo de recortar y entender la práctica escénica, implica también una nueva función de quien asiste a la instancia de obra: ya no se trata de un\_ espectador\_, sino de un\_ artista no autopercebible\_ aún. Es decir, quien llega a la obra se convertirá en parte del grupo de artistas que actualizan la práctica propuesta. De esta manera quizás se vuelva más comprensible la idea de *auto-afectación* propuesta por Pouillaude y la posibilidad de existir sin las exequias de un espectáculo. Es, casi, la definición de *beatitud* propuesta por Spinoza (2005) en su *Ética*.

## Hipótesis de ontología. El modo virtual de existencia

Cuando desaparece la demanda de espectáculo, cuando desaparecen las obras como fin y las reflexiones en derredor de estas, cuando se borran los roles de *espectación* y espectáculo, aparecen algunos modos de existencia de la danza. Una milonga, una peña, una *jam* de *contact improvisation*, una *cypher* de *hip-hop*, una clase de bachata en la plaza, un recital de Jimenez, un laboratorio de movimiento, incluso un ensayo para una obra de danza.

En este punto, en el que se intentó tamizar con coladores cada vez más finos los modelos de investigaciones de las ciencias duras, las observaciones y usos que otras disciplinas han hecho de la danza, la matriz de las investigaciones y ontologías de la *performance* y el teatro aplicadas a la danza, y las obras como único corpus posible para el abordaje de las investigaciones en danza, ¿qué podemos decir de los modos de existencia propios de la danza?, ¿qué plano instaura mejor sus objetos?, ¿cuáles podrían ser sus objetos y cuáles sus soportes? Con el ejemplo de la filosofía del teatro, nos toca ver cuál puede ser una filosofía conveniente para crear un punto de vista que le dé plenitud a sus modos de existir. Los textos de Étienne Souriau (2017, 2021) se nos aparecen como aliados. Nos provee de argumentos para suspender los puntos de vistas que solo registran existencias extensivas, dándonos la posibilidad de crear *puestas a punto* de corte *intensivo*.

En la primera sección del capítulo III de *Los diferentes modos de existencia*, Souriau (2017, p. 133) se propone enumerar algunos modos específicos de existencia, ordenándolos desde los que tienen mayor contundencia material hasta los modos que se desprenden de toda dependencia material. La secuencia podría ser: las **cosas** (cuya permanencia y durabilidad permite infinitos puntos de vista), los **fenómenos** (que solo son posibles desde un punto de vista en relación con las cosas y su duración es menor), los **imaginarios** (que solicitan de ser visitados para existir) y los **virtuales** (que apenas pueden sostenerse en el plano de las existencias). Vinculado a la danza, el concepto de *virtual* reaparece en otra parte del mundo, de la mano de Suzanne Langer (1966) quien lo piensa como un juego de tensiones en el espacio a través de los cuerpos de *l\_s* bailarines. Sus ejemplos de virtualidad son el reflejo de un espejo y el arcoíris. Langer hará notar que no existen, ni un espacio reduplicado, ni unas cintas de colores colgadas del cielo, pero que, lejos de ser un delirio, el reflejo de la luz o su descomposición por la humedad en el aire, hace que la luz se nos presente de esos distintos modos. Souriau nos trae otro tipo de ejemplos: el arco del puente caído, la ojiva derrumbada de alguna abertura arquitectónica, o el proyecto, los esbozos.

La existencia virtual es el esfuerzo de ir más allá que los modos imaginarios de existencia, apenas existen. Si tomamos el puente derruido, lo que se aparece es un virtual de corte espacial. Pero un proyecto, un esbozo, un plano suponen una frágil existencia desde lo temporal. Souriau sostendrá que, si bien un modo virtual existe, no implica que sea posible, es decir que, existiendo, no hay necesidad de realización: “modo de existencia particularmente rico en una multitud de presencias que son ausencias” (p. 161). David Lapoujade (2018) reconoce que esta ontología propuesta por Souriau tiene una profunda importancia porque, a diferencia de otras ontologías en las que cada estamento está clausurado cual *mónada*, desde el modo de existencia virtual la existencia puede cambiar su modo de existir: el boceto de un edificio puede devenir en la existencia *reica* de ese edificio.

Saltemos un poco hacia atrás y volvamos a preguntarnos cuál es el soporte de la danza. Tanto espacial como temporalmente, pensando a la danza como un modo de existencia virtual, es posible considerar a la duración misma como su soporte. Esta hipótesis puede hacerse presente porque lo que se hace en danza se relaciona con la intensificación del tiempo, lo que se despliega es el tiempo del presente. Cuando pensamos en el acontecimiento, solemos imaginar un corte, una interfaz que separa en antes/después. Pero en la danza ese acontecimiento se dilata en la percepción de un antes/después que temporaliza el espacio, o sea que, a diferencia de la espacialización del tiempo —en un reloj es muy evidente la dimensión cuantitativa, extensiva, mensurable—, el espacio adquiere propiedades intensivas: podemos ver tensiones espaciales, podemos ver el justo-antes/justo-después que nos deja ver una diagonal o un recorrido circular. El movimiento deja de ser perceptible solo por los ojos y se vuelve hasta táctil, el movimiento se puede tocar, se puede oír. Aquí volvemos a la cualidad de la escucha. Y en este estado de escucha podemos invertir los imaginarios y las percepciones: ya no se trata de alguien que se mueve, sino que los cuerpos moviéndose son el síntoma de que un movimiento sin móvil los ha atravesado. Excede este escrito, pero sería interesante encontrarnos con una ontología orientada a objetos para que esta inversión de causalidades no se vuelva mística o esencialista. El realismo especulativo contempla la posibilidad de que haya existencias a las que la condición humana les sea totalmente indiferente y considera factible la posibilidad de que un objeto cualquiera, entrando en contacto con otro objeto, pueda plantearse la posibilidad de objetivar aquello contactado. En "Los objetos, la materia, la muerte", Harman (2015) postula una especie de igualdad entre todos los objetos o modos de existencia que se relacionan y, a diferencia del *panpsiquismo* según el cual todo lo que existe debe percibir, él plantea que todo lo que se *relaciona* debe percibir.

## (In) conclusiones momentáneas

Los copos de nieve bailan bajo la luz que los aniquila sin piedad.  
Graham Harman

Los cuadernos de bitácora de los laboratorios de danza o los cuadernos de artistas están repletos de lo que suele llamarse *verdades efímeras* o *saberes momentáneos* que pueden entenderse como extractos o intensificaciones de alguna experiencia durante la labor, pero que sabemos su duración puede reducirse sólo al tiempo de la experiencia. Es por eso que la práctica laboratorial parece no tener clausura posible. Por otra parte, cuando releemos nuestros propios cuadernos, nuestras propias notas, la mayoría de las veces no recordamos de qué se trataba el asunto, o se nos hace visible algo nuevo que sabemos que no fue lo que la experiencia de ese momento nos había proporcionado. A propósito de las notaciones en danza, Pouillaude reflexiona en *Una grafía que no dice nada* (Pouillaude, 2004), mostrando cómo las tecnologías creadas para registrar la danza, en algún momento, no nos dice nada de manera fidedigna.

Como nos suele advertir Josefina Zuain (en Benitez, 2021), todo -torio hace referencia a un lugar. En el caso de los *laboratorios*, nos referimos a un lugar para laborar que, por lo general, son *co-laboratorios*. Lugares donde se trabaja en compañía, donde se *conspira*.<sup>6</sup> Aquello con lo que se conspira, con lo que se trabaja, con lo que se labora puede ser otra persona, otro cuerpo, otro animal, un edificio, una planta, el aire, la ropa y un sinnfín de etcéteras. El concepto de *virtual* nos permite hacer estallar las posibles morales que nos enclaustran en ontologías monádicas para dinamizarnos en existencias de carácter móvil. Es allí donde, además de sentido, adquieren realidad lo invisible, lo sutil, el entre, lo vincular, lo espectral y demás existencias pertinentes y potentes de la danza.

Sin haber agotado el asunto, este escrito ha tratado de intensificar un presente en el que aparecen y desaparecen existencias de nuestra percepción, ha intentado dar cuenta de la *complejidad* —como paradigma de los sistemas complejos— poniendo en el mismo plano todo modo de existencia que participa hasta en la práctica más simple y desnuda de la danza.

---

<sup>6</sup> Marie Bardet, recurrente compañera de cursos y seminarios de Josefina Zuain, revisa la etimología de conspirar para definirla como *respirar acompañad\_* (Benitez, 2021).

## Bibliografía

- Bardet, M. (2018). Mirar, escuchar, tocar y dejarse tocar. Desplazamientos epistemológicos en investigaciones en danza. *Investiga+*, 1(1), pp. 29-32. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/214>.
- Benitez, E. (2021). Bailar, perder la cara, pensar con el culo. Diálogo con Marie Bardet. *Revista Almagro*. <https://www.almagrovevista.com.ar/bailar-perder-la-cara-pensar-con-el-culo-dialogo-con-marie-bardet>.
- Condró, L. (2016). *Prácticas*. Buenos Aires: s/d.
- del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires. Atuel.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *¿Qué es la filosofía?* (7° ed.). Barcelona. Editorial Anagrama.
- Derrida, J. (1975). La farmacia de Platón. En *La diseminación* (pp. X-X). Madrid. Fundamentos.
- Duabatti, J. (2007) *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre* (16° ed.). México. Siglo XXI.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires. Caja Negra.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la Práctica Escénica. En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 113-122). Buenos Aires. Caja Negra.
- Langer, S. (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires. Infinito.
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Buenos Aires. Cactus.
- Lepecki, A. (2008). Introducción. La ontología política del movimiento. En *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Barcelona. Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá.
- Martínez Roger, Á. (2000). Appia: Un Visionario Viviente. En A. Appia, *La música y la puesta en escena*. Madrid. Asociación de Directores de Escena de España.

- Popper, K. R. (1980). Las experiencias perceptivas como base empírica: El psicologismo. En *La Lógica de la Investigación Científica* (pp. 89-106). Madrid. Tecnos.
- Pouillaude, F. (2004). D'une Graphie qui ne dit Rien. Les Ambiguïtés de la Notation Chorégraphique. *Poétique*, 1(137), pp. 99-123. <https://doi.org/10.3917/poeti.137.0099>
- Pouillaude, F. (2009). *Le Désœuvrement Chorégraphique, étude sur la notion d'oeuvre en danse*. París. Librairie Philosophique J. Vrin.
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En *Estudios Avanzados del Performance*. FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Souriau, É. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires. Cactus.
- Souriau, É. (2021). *Tener un alma, ensayo sobre las existencias virtuales*. Buenos Aires. Cactus.
- Spinoza, B. (2005). *Ética: demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires. Quadrata.

---

**Cómo citar este artículo:**

Ferreira, A. M. (2024). Modo(s) de existencia de la danza. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45506>