

Una pedagogía de la danza para cuerpos rizomáticos

A Dance's Pedagogy for Rhizomatic Bodies

Alejandra Olvera Rabadán

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen

En las últimas décadas, se ha producido un cambio en la manera de concebir el cuerpo en la danza contemporánea; este ha transformado las prácticas corporales y las metodologías de creación. Para poder construir una propuesta pedagógica acorde con la danza actual, es necesario replantear los principios teóricos desde los que se parte. En ese camino, el concepto de rizoma, así como las nociones de espacios liso y estriado, planteadas por Deleuze y Guattari, han sido de utilidad para comprender lo que, en términos prácticos y creativos, se ha desplegado en la danza actual. En este texto se plantea una pedagogía centrada en la construcción de poéticas más que en la reproducción de estructuras fijas; una pedagogía que genera estrategias para la desterritorialización y reterritorialización de los cuerpos danzantes, como cuerpos rizomáticos, con conciencia y capaces de construir una poética propia que, a la vez, sea de la colectividad.

Palabras clave: cuerpo-conciencia, cuerpo rizomático, danza, pedagogía

Abstract

In recent decades, contemporary dance has undergone a change in the way of conceiving the body, which has transformed body practices and creative methodologies. To build a pedagogical proposal according to current dance, is necessary to rethink the theoretical principles from which it starts. Along this path, the concept of rhizome, as well as the notions of smooth and striated spaces —proposed by Deleuze and Guattari— have been useful to understand what has been deployed in practical and creative terms in current dance. We propose a pedagogy focused on the construction of poetics rather than on the reproduction of fixed structures; a pedagogy that generates strategies for the deterritorialization and reterritorialization of dancing bodies as rhizomatic bodies, conscious bodies capable of constructing their own poetics that at the same time is a collective poetics.

Keywords: body consciousness, dance, pedagogy, rhizomatic body

Introducción

Uno de los principales problemas de la docencia de la danza, en la actualidad, es la disparidad que existe entre las prácticas corporales con las que tradicionalmente se construyen los procesos de formación y las que se han construido en el campo profesional de la danza en las últimas décadas. La dificultad que se presenta al intentar resolver esta disparidad es que implica un salto epistemológico que hace que las estrategias pedagógicas se tengan que reformular radicalmente. Este proceso es muy profundo, porque implica no solamente modificaciones en ciertas

prácticas, sino que conlleva una transformación en la corporalidad de quienes participan en los procesos docentes.

En este texto se abordan dos asuntos particulares que se encuentran presentes en nuestra propuesta pedagógica, la que se propone salvar la disparidad antes mencionada. Primero, que en el cuerpo se juegan los principales cambios de la danza actual, estos hacen necesario replantear las estrategias pedagógicas, de manera tal que se pueda pasar de la búsqueda del control, a una construcción poética del cuerpo. Segundo, que los procesos educativos no son procesos formativos —en el sentido de que no son espacios que pretendan agregar más organización a los cuerpos—, sino sitios donde danzarines y danzarinas pueden hacer un cuerpo sin órganos, desarticular la rostrificación de sus cuerpos, desarmar las sobresignificación, abrir líneas de fuga para salir de la estratificación y despertar como cuerpos-conciencia.

Dado que muchos de los conceptos habitualmente utilizados para pensar la danza resultan poco útiles para comprender lo que está en juego en los procesos corporales de la danza actual, este texto se acerca a los planteados por Gilles Deleuze y Felix Guattari (2004) y, desde ellos, se abordan los asuntos centrales de esta propuesta pedagógica.

Cuerpo y conciencia como rizomas

Uno de los puntos nodales de esta pedagogía es la noción de *cuerpo-conciencia*, esta se distingue de la conciencia del cuerpo que habitualmente se intenta desarrollar en los procesos docentes. Antes de abordar el asunto de la conciencia, se va a retomar el concepto de rizoma, planteado por Deleuze (2004), ya que será de utilidad para entender las características de la conciencia de cuerpo y del cuerpo-conciencia.

El rizoma lo plantea Deleuze como lo contrario al árbol y la raíz, los que están gobernados por la lógica binaria. El rizoma se conforma de manera distinta a la de los sistemas binarios. Árbol y raíz se constituyen a partir de un eje rector que estratifica, organiza, jerarquiza, territorializa. Tiene un centro y unas extremidades, crece desde ese centro. Tiene un inicio y un fin. Consta de direcciones y puntos fijos.

En el cuerpo, el árbol corresponde al cuerpo que se despliega desde la columna vertebral que lo organiza y estratifica. Establece un sistema binario que lo divide en: arriba/abajo, dentro/fuera, izquierda/derecha, central/periférico, delante/atrás. Un punto que se localiza en la periferia siempre estará en ella, nunca podrá estar en la parte central. Así el cuerpo es fijado en su estructura y solo puede moverse a partir de ella.

Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones unívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 25)

Por el contrario, en el rizoma hay un principio de heterogeneidad —no hay jerarquía ni dirección—, así como uno de conexión: cualquier punto puede ser el sitio de enlace con cualquier otro, no hay un origen estratificado que organiza los vínculos. “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción «y...y...y...»” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 29)

En la danza actual el cuerpo es rizomático, sus partes no tienen jerarquías. En la danza *butō*, incluso, desaparece la noción de partes. Se toma por ejemplo un método de improvisación creado por Steve Paxton, en el que el movimiento surge de cualquier punto y va en cualquier dirección, eliminando cualquier preeminencia de una parte específica del cuerpo o del espacio. Así, en su movimiento el cuerpo pierde sus puntos fijos, se deshace de las direcciones y se vuelve acentrado. “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 14).

En la danza hablamos del cuerpo rizomático en diversos sentidos, uno de los que tiene que ver con el modo en que se conforma el movimiento. Esto puede verse en la desarticulación de la preeminencia de la bipedestación y la inclusión del movimiento en el suelo; el uso de la caída, el abandono de la forzada frontalidad, el uso del micromovimiento o microsegmentación, entre otras características, permiten romper las estructuras fijas del cuerpo y de su relación con el espacio y con otros cuerpos.

Cabe destacar que estos principios del movimiento, por sí solos, no son suficientes para hacer un cuerpo rizomático, es necesario que esto vaya acompañado de otros elementos, como el cuerpo-conciencia. Para poner un ejemplo, se analiza la caída que se ha presentado como una característica que ayuda a romper las estructuras del cuerpo porque implica —en el modo particular en que se realiza en la danza actual— soltar el control del movimiento y generar una suerte de acentramiento del cuerpo. Sin embargo, la caída no siempre tuvo esa función o esas características. Por ejemplo, en la técnica de movimiento creada por el coreógrafo mexicano-estadounidense, José Limón, la caída es empleada constantemente, pero ocurre dentro de un cuerpo arbóreo, es decir uno dicotómico, pivotante y fasciculado. En la técnica de José Limón, cuando se hace una caída, siempre se mantiene un punto fijo, un pivote que sirve de referencia direccional y permite, al cuerpo, regresar a la organización anterior a la caída. De esta manera, Limón burla la caída impidiéndole acentrar al cuerpo.

Por otro lado, en el rizoma hay un principio de multiplicidad.

No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida. La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad, una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones unívocas entre elementos o puntos objetivos, o bien lo Uno se divide según la ley de una lógica binaria de la diferenciación en el sujeto. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 14)

La manera de proceder en la improvisación individual fue aplicada por Paxton, también, en la improvisación de contacto. Cuando dos bailarines unen sus cuerpos al danzar, al ser rizomáticos, estos abandonan la singularidad y penetran en la multiplicidad. Así, cuando dos bailarines comienzan a interactuar, se pierde la separación entre uno y otro, como opuestos, entonces surge lo que se denomina como *el tercer cuerpo*, el de la multiplicidad. La subjetivación y la diferenciación desaparece o, por lo menos, es pospuesta, y ambos cuerpos efectúan un agenciamiento tal que acaban convertidos en un solo rizoma. “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 14).

La noción de multiplicidad planteada por Deleuze resulta clave no solamente para comprender el cuerpo rizomático que ha salido de la lógica binaria. Entender al cuerpo como multiplicidad abre exponencialmente el rango de posibilidades de interacción entre los cuerpos; pone en

cuestión los lenguajes corporales unívocos y las metodologías de creación danzaria jerarquizantes, porque cambia el modo en que los cuerpos danzantes interactúan entre sí y con el mundo.

En el rizoma no hay puntos, ya que ellos tienden, al fijarse, a localizarse y a establecer relaciones con otros que generan la estructura. En vez de esto, el rizoma tiene líneas que, al contrario, crean aperturas. En la presente propuesta educativa, el proceso de creación es el punto nodal, ya que se constituye como líneas de fuga y, en ese sentido, ofrece la posibilidad de volver a hacer el cuerpo rizomático, cuando este ha sido roto por las estructuras.

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 15)

Al no definir jerarquía o espacios fijos, la significancia no tiene modo de penetrar en el rizoma; este tiene, pues, un principio de ruptura asignificante. El bailarín puede devenir cuando su cuerpo es rizomático, ya que su cuerpo se encuentra libre de la significancia. El cuerpo sin órganos y sin rostro es uno que se puede entender como rizomático. Cuando el bailarín deviene con los afectos y perceptos de la obra, él y aquello en lo que deviene se convierten en un rizoma, en tanto que son heterogéneos.

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. (Deleuze y Guattari, 2005, pp. 164-165)

La noción de devenir en el sentido en que nos la presentan Deleuze y Guattari permite instaurar procesos creativos que dialoguen con el mundo y que dejen aparte la sobresignificación de los cuerpos que se produce en la representación que caracterizó a la producción danzaria durante siglos.

Se trata de hacer rizoma, no de representar en escena. En vez de buscar la representación, en los procesos creativos que se plantean en esta propuesta educativa, se busca crear un compuesto de afectos y perceptos que atraviese el cuerpo del bailarín y lo sumerja en el devenir. Por otra parte, al abordar el movimiento, tampoco se busca la reproducción de un modelo, sino la resolución de problemas corporales que también se constituyen como líneas de fuga. En el mismo sentido, también en el tratamiento de la acción corporal se desarticula la representación del cuerpo. De ahí que ya no se pueda hablar de que se tiene conciencia del cuerpo, como si el cuerpo fuera algo ajeno al ser, sobre lo que se debe o puede tener conciencia, sino que se habla del cuerpo-conciencia, como un cuerpo rizomático que traza sus propias líneas de fuga.

El mimetismo es un mal concepto, producto de la lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. Ni el cocodrilo reproduce el tronco del árbol, ni el camaleón reproduce los colores del entorno. Pantera rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color rosa sobre rosa, ese es su devenir mundo, devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga su 'evolución paralela'. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 16)

Deleuze entiende el rizoma como un mapa, no como calco. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, tiene múltiples entradas y salidas, no tiene un principio ni un fin. “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye.” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 18)

Al pensar en crear un cuerpo sin órganos, no se puede evitar la tarea de deshacer el esquema corporal. Este se constituye como un calco del cuerpo, una representación mental del mismo, a partir del que se crea el movimiento. El esquema corporal estratifica al cuerpo y lo convierte en objeto de manipulación de la conciencia racional y prisionero de la significancia. La crueldad, además de ejercerse contra la compasión, debe enfilarse hacia el esquema corporal. Si se quiere hacer un cuerpo sin órganos es necesario que la danza no surja de una representación del cuerpo, aun cuando la ruptura del calco sea experimentada como una caída al vacío o como la muerte.

A diferencia de muchos géneros danzarios que insisten en la necesidad de controlar los movimientos de uno (con la admonición de estirar, apretar y colocar el cuerpo), el entrenamiento físico de contacto enfatiza la liberación del peso del cuerpo en el suelo o en el cuerpo del compañero. En contraste, la experiencia de las sensaciones internas y del flujo de movimiento entre dos cuerpos es más importante que las formas específicas o las posiciones preestablecidas. Los bailarines aprenden a moverse con una conciencia de la comunicación física implícita dentro de la danza. (Cooper Albright, 1997, p. 84)¹

En vez de pensar en que la danza se hace a partir de una representación del cuerpo, de su calco —el que es, en sí mismo, estratificado y que, además, estratifica al cuerpo—; se debe pensar en hacer un mapa de este. “Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 26).

El mapa es abierto y actúa con el cuerpo, pero no lo estratifica; entre el mapa y el cuerpo se hace una relación no jerárquica, en la que ninguno es el que orienta la acción. El mapa se vuelve el doble del cuerpo, lo que es posible porque el cuerpo mismo es multiplicidad. El mapa en realidad no es algo distinto del cuerpo.

La separación entre conciencia racional y cuerpo no tiene sentido en la danza actual. El cuerpo no es lo opuesto a la conciencia, sino que él mismo es conciencia, una que es de un orden distinto al de la conciencia racional, es un cuerpo-conciencia, una conciencia rizomática que funciona como un mapa.

Cuando un rizoma está bloqueado, arborificado, ya no hay nada que hacer, el deseo no pasa, pues el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente. Siempre que el deseo sigue un árbol se producen repercusiones internas que lo hacen fracasar y lo conducen a la muerte; pero el rizoma actúa sobre el deseo por impulsos externos y productivos. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 19)

¹ Traducción de la autora. Texto original: “Unlike many genres of dance that stress the need to control one’s movement (with admonitions to pull up, tighten, and place the body), the physical training of Contact emphasizes the release of the body’s weight into the floor or into a partner’s body. In contrast, the experience of internal sensations and the flow of the movement between two bodies is more important than specific shapes or formal positions. Dancers learn to move with a consciousness of the physical communication implicit within the dancing” (*ibidem*).

En la danza que se propone el movimiento del bailarín no está regido por la forma, es decir, por secuencias de movimiento preestablecidas: la danza surge de los impulsos propios del bailarín. Estos impulsos pueden ser denominados deseos. No son pues ni las emociones ni la conciencia racional lo que guía el movimiento, sino el deseo. El deseo al moverse rizomáticamente es el único que puede hacer que el cuerpo sin órganos del bailarín sea atravesado por los diversos afectos de la obra.

Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reproducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente. (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 22-23)

Cuando se habla de que el deseo es quien guía o impulsa el movimiento del bailarín, se necesita cambiar la relación dicotómica entre conciencia e inconsciente. En vez de producir inconsciente, necesitamos producir una conciencia de cuerpo que no sea inconsciente, pero que tampoco sea racional. La conciencia de cuerpo procede por impulsos, por deseos, sin caer en una relación binaria.

Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 26)

El ser definido por una circulación de estados es una de las características del rizoma que es fundamental en la conciencia del cuerpo, ya que esta conciencia no puede ser nunca definida por un estado en particular, sino por ese fluir en la circulación de estados, como un principio *poiético*.

Pedagogía de la danza como espacio liso

Se pensó en una pedagogía de la danza que se construyera para cuerpos rizomático, que partiera de la comprensión de que la acción danzaria se desenvuelve desde la conciencia de cuerpo y que abriera espacio para la multiplicidad y el devenir del danzante. Una pedagogía como esta no puede continuar con las prácticas tradicionales de la enseñanza de la danza que habitualmente se dirigen a reforzar la sobresignificación de los cuerpos y a fijar las posibilidades de acción corporal dentro de una lógica binaria.

Para seguir con el pensamiento deleuziano, se piensa la nueva pedagogía de la danza como un espacio liso y la pedagogía tradicional de la danza como uno estriado. Estas dos pedagogías accionan en sitios que no pueden confluir, no es posible trasladar sin más algunas características de una a otra.

Deleuze habla de dos tipos de espacio: el liso y el estriado. El segundo es homogéneo, está formado por la caída de los cuerpos que lo segmentan en fragmentos medibles de lugar, se organiza por verticales de gravedad. Es un espacio direccionado que lamina el flujo.

En resumen, parece que la fuerza gravífica es la base de un espacio laminar, estriado, homogéneo y centrado; condiciona precisamente las multiplicidades llamadas métricas, arborescentes, cuyas

magnitudes son independientes de las situaciones y se expresan con la ayuda de unidades o de puntos (movimientos de un punto a otro punto). (Deleuze y Guattari, 2004, p. 376)

El movimiento que se realiza en un espacio estriado es el que se conforma por desplazamiento, por unión de puntos direccionales; es uno estratificado. En la danza, cuando el movimiento es delimitado por un diseño establecido, el cuerpo se coloca en un sitio estriado que lo estratifica y le ofrece sus direcciones, lo organiza en torno a un centro y una periferia, lo hace homogéneo, lo arborifica.

El cuerpo estratificado de los bailarines de la danza moderna y de *ballet* habitan un espacio estriado. El escenario a la italiana que utilizan se organiza por direcciones fijas, el movimiento se realiza en él por desplazamiento entre los distintos puntos del escenario, los que tienen, además, ya instaurada una significación inamovible, en términos dramáticos. Es un espacio que se organiza en torno a un centro y un frente, y que tiene como objetivo guiar o dirigir la atención del espectador. Las pedagogías que derivan de estas danzas cuentan con estructuras que permiten desarrollar cuerpos que respondan a esta noción de espacio, cuerpos organizados que puedan ser ubicados en un espacio estructurado.

La ruptura de Merce Cunningham se centró, además de en el acontecimiento, en dar una nueva dimensión al espacio. Fue de los primeros coreógrafos en sacar la danza del teatro a la italiana y en eliminar del movimiento la direccionalidad en función de un frente. El movimiento ya no se entendía como desplazamiento en un espacio dividido en puntos o porciones. Para Cunningham,

El espacio [escénico] liso es precisamente el de la más pequeña desviación: sólo tiene homogeneidad entre puntos infinitamente próximos, y la conexión de los entornos se produce independientemente de una determinada vía. Es un espacio de contacto de pequeñas acciones de contacto, táctil o manual, más bien que visual como en el caso del espacio estriado de Euclides. El espacio liso es un campo sin conductos ni canales. Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidades: las multiplicidades no métricas acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin ‘medirlo’, y que sólo se pueden ‘explorar caminando sobre ellas.’ (Deleuze y Guattari, 2004, p. 376)

En la improvisación de contacto, la relación entre bailarines no depende de un diseño; el movimiento no se entiende como desplazamiento, ya que sucede necesariamente en un espacio liso, y el desplazamiento pertenece al espacio estriado. En la improvisación de contacto no es posible hacer medidas, ni de tiempo ni de espacio, tampoco son posibles los diseños de espacio o de movimiento. “...el contacto de dos cuerpos produce movimientos —que Paxton tiende a caracterizar como movimientos reflejos— que son demasiado rápidos para el pensamiento. Esto excava un hueco de conciencia. La conciencia se llena de huecos, como un queso gruyère” (Gil, 2001, p. 140)².

La improvisación de contacto es quizá la danza que más requiere de un espacio liso, ya que necesita que la energía fluya libremente entre los bailarines, para que puedan ellos conformarse como un rizoma, como un cuerpo-conciencia.

...es gracias a los huecos o vacíos de la conciencia que se establece una comunicación entre inconscientes. Estos vacíos, ya presentes en la conciencia común, adquieren una impregnación

² Traducción de la autora. Texto original: “...o contacto dos corpos produz movimentos —que Paxton tende a caracterizar como movimentos reflexos— que sao demasiado rápidos para o pensamento. E isso escava um buraco na consciência. A consciência do corpo criva-se de buracos, como um queijo gruyère” (*ibidem*).

perceptiva por la conciencia del cuerpo, en el CI [improvisación de contacto] porque, como vimos, el contacto abre la conciencia a una sobreposición o impregnación que deja pasar, de un cuerpo a otro, contenidos inconscientes de movimiento... (Gil, 2001, p. 141)³

El espacio liso es el del flujo. Por esto, las estrategias de acción de este proyecto educativo se enfocan básicamente en romper los bloqueos del cuerpo que impiden el flujo creativo o el de energía, el de los impulsos y deseos del cuerpo. Los bloqueos son precisamente la organicidad, la significancia, la subjetivación y la conciencia racional que se asientan en el cuerpo, fijándolo en una sola posición, en un solo estado. Las estrategias de acción docente de este proyecto educativo tienen como objetivo principal dar al cuerpo la posibilidad de realizar una acción libre en la que “lo fundamental es la manera en que los elementos de cuerpo se escapan de la gravitación para ocupar absolutamente un espacio no puntuado” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 400).

Deleuze hace la analogía del espacio estriado como el de los sedentarios, quienes, necesariamente, fraccionan la tierra y la estrían. El desplazamiento es en el espacio estriado, pues siempre se trata de un movimiento de un punto a otro, así como el sedentario que, cuando se desplaza, siempre lo hace hacia algún sitio. En las pedagogías tradicionales de la danza, el movimiento siempre es el de un segmento corporal que va de un punto a otro, de una postura a otra, a través de un espacio medido, controlado, prediseñado y organizado.

Cuando los diseños curriculares se construyen como espacios estriados, suelen jerarquizar los contenidos en centrales y periféricos, desarrollar las actividades partiendo de lo simple a lo complejo, priorizar el conocimiento preexistente sobre la exploración, preferir la afirmación que la pregunta. En síntesis, se construyen para desarrollar el control de los procesos corporales y creativos.

La contraparte es la realidad de los nómadas, ellos viven en un espacio liso que no está dividido en segmentos ni tiene direcciones. Cuando la danza se vuelve nómada, ya no hay movimiento en términos de desplazamiento, ya que esta no es lo que sucede cuando el cuerpo va de un punto fijo a otro, sino que es el resultado de la intensidad misma del cuerpo que se traduce en velocidad.

El movimiento es extensivo, y la velocidad intensiva. El movimiento designa el carácter relativo de un cuerpo considerado como ‘uno’, y que va de un punto a otro; *la velocidad, por el contrario, constituye el carácter absoluto de un cuerpo cuyas partes irreductibles (átomos) ocupan o llenan un espacio liso a la manera de un torbellino*, con la posibilidad de surgir en cualquier punto... (Deleuze y Guattari, 2004, p. 385)

En este proyecto educativo podemos ver cómo, al desarrollarse en un espacio liso, no se despliega como un desplazamiento, sino como una intensidad. En todo caso, lo que se hace desde la danza en este plan de estudios es *itinerar*. Itinerar es seguir el flujo de la energía del cuerpo. Se entiende que danzar es lo que hacen los nómadas. “El nómada, el espacio nómada, es localizado, no delimitado. Lo que sí es limitado, y a la vez limitante, es el espacio estriado [...]” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 386).

³ Traducción de la autora. Texto Original: “...é graças aos buracos ou vacúlos de consciência que se estabelece uma comunicacao entre inconscientes. Estes vacúolos, já presentes na consciência comum, adquirim uma pregnância perceptiva pela consciência do corpo, no CI: porque, como vimos, o contacto abre a consciência a uma sobreposicao ou impregnacao que deixa passar de um corpo para outro conteúdos inconscientes de movimento...” (*ibidem*).

Podemos decir que este proyecto educativo es nómada en el sentido en que lo plantean Deleuze y Guattari, porque no está fijo en una organización estratificada; porque, si bien es localizado, no se mueve por desplazamientos, sino por intensidades; porque no está segmentado en espacios, sino que permite el flujo de las intensidades de los cuerpos y porque se dedica a crear líneas de fuga que permiten volver al cuerpo rizomático.

Esto, en la práctica, permite desarticular la organización jerárquica del conocimiento, lo que se puede constatar al observar que el mapa curricular que se tiene no posee un principio ni un fin y no determina un orden fijo a seguir por el estudiantado. Los espacios curriculares están pensados para propiciar que se realicen proyectos centrados en las necesidades y los impulsos creativos de docentes y estudiantes, y no para acumular conocimientos sobre la danza. Como estrategia docente se parte de preguntar, teniendo en cuenta que se pueden obtener respuestas diversas, ninguna de las que es, por principio, definitiva. Esto provoca que las asignaturas se centren más en la experimentación, en el desarrollo de proyectos creativos y en el trabajo colectivo, no jerarquizado.


El trabajo corporal que se desarrolla en nuestro programa educativo también puede designarse como nómada, porque está localizado en los cuerpos particulares de quienes danzan, pero no se busca que dichos cuerpos se desplacen rumbo a la consecución de un modelo, sino que actúen como cuerpos-conciencia, como cuerpos rizomáticos. Partimos de la comprensión de que el cuerpo es espacio, no como cuerpo-objeto, sino como zona de indeterminación, en concordancia con la noción de acontecimiento que plantea Merce Cunningham.

Conclusiones

En síntesis, este proyecto educativo abdica de muchas de las prácticas y modelos que tradicionalmente se han utilizado en los procesos formativos de la danza. Esto implica una transformación de orden epistemológico que obliga a replantear las nociones desde las que se piensa la danza y hace pertinente la introducción de conceptos como: cuerpo rizomático y cuerpo-conciencia. También, hace necesario repensar el danzar como una acción de nómadas que se efectúa desde la multiplicidad y el devenir de los cuerpos danzantes. Además, permite designar a un proyecto educativo como un espacio liso, un sitio de indeterminación, y a sus estrategias docentes, como la apertura de líneas de fuga para la acción danzaria.

Referencias bibliográficas

- Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*. Wesleyan University Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas-Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Gil, J. (2001). *Movimento total o corpo e a dança*. Relógio d'água.

 [Volver al índice](#)

