

APRENDER POR FIN A BAILAR NIETZSCHE, SUS ANIMALES Y SUS DANZAS

**APRENDER ENFIM A BAILAR
NIETZSCHE, OS SEUS ANIMAIS E AS SUAS DANÇAS**

**LEARNING TO DANCE FINALLY
NIETZSCHE'S ANIMALS AND DANCES**

Fecha de envío: 5 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2021

Renata Prati

Licenciada en Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Argentina). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Email: rprati@filo.uba.ar

Aprender por fin a bailar: Nietzsche, sus animales y sus danzas

Renata Prati



Este artículo propone una lectura de la cuestión del cuerpo y la animalidad en *Así habló Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, que toma como hilo conductor el problema del arte; el arte en un sentido restringido y particular, pero también el arte en un sentido ontológico: la ilusión y el error como condiciones de la existencia. El lugar privilegiado que ocupa la danza en el *Zaratustra*, como parte de una red de sentidos más amplia en la que se entretajan una filosofía artista, el cuerpo del bailarín y múltiples cuerpos de animales, da pie para investigar si hay en el pensamiento nietzscheano una concepción del arte y de la danza que ya no sean propios de lo humano. La pregunta que organiza la reflexión es: ¿son capaces de arte los animales? Otros se preguntaron si ríen, si piensan, si sufren. Aquí quisiera preguntar: ¿acaso bailan los animales?

Palabras clave: animalidad, corporalidad, arte, danza.

Este artigo propõe uma leitura da questão do corpo e da animalidade em *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, que toma como fio condutor o problema da arte; a arte em um sentido restrito e particular, mas também a arte em um sentido ontológico: a ilusão e o erro como condições de existência. O lugar privilegiado que a dança ocupa em *Assim falou Zaratustra*, como parte de uma rede mais vasta de significados em que a filosofia artística, o corpo do bailarino e os múltiplos corpos animais se entrelaçam, nos leva a investigar se a concepção de arte e de dança no pensamento de Nietzsche já não seriam propriamente humanas. A questão que organiza a reflexão é a seguinte: os animais são capazes de fazer arte? Outros perguntaram se riam, se pensam, se sofrem. Aqui eu gostaria de perguntar: os animais dançam?

Palavras-chave: animalidade, corporeidade, arte, dança.

This paper proposes a reading of the problems of body and animality in Friedrich Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra*, paying special attention to the question of art—art, that is, both in a restricted and an ontological sense, illusion and error as conditions of existence. The privileged status given to dance in *Thus Spoke Zarathustra*—embedded in a wider web of meanings comprising philosophy as art, the body of the dancer and multiple animal bodies—enables us to wonder whether there is, within Nietzsche's thinking, an understanding of art and dance as no longer prerogatives of the human being. The discussion is thus organized by the following question: Are animals capable of art? Others have asked whether they laugh, think, or suffer. Here I would like to ask: Do animals dance?

Key Words: animality, embodiment, art, dance.

“¿Un investigador yo? ¡Oh, ahorraos esa palabra!
Soy solamente *pesado*, ¡unas cuantas libras!
Caigo, caigo y sigo cayendo
¡Hasta que por fin llego al fondo!”
Friedrich Nietzsche (2011, p. 52)

“¡Y demos por perdido el día en que no hayamos bailado al menos *una vez!*”
Friedrich Nietzsche (1997, p. 295)

Para el poeta Rainer Maria Rilke, “la obra de arte siempre es el resultado de un haber estado en peligro” (Rilke, 1992, p. 23). Esto debe ser cierto también para las producciones de la filosofía, aunque no sea lo más feliz, tal vez, usar el término “obra” para un pensamiento fragmentario e intempestivo como el de Friedrich Nietzsche. Es evidente que el pensamiento nietzscheano se halla marcado de principio a fin por la enfermedad; o mejor, que el suyo es un pensamiento que “ha recorrido muchas saludes” (Nietzsche, 2011, p. 36). Nietzsche sufrió toda su vida, y desde muy chico, de distintos dolores y malestares; desde náuseas y cefaleas, llagas, pérdidas de la visión, crisis depresivas, hasta los síntomas propios de la sífilis, enfermedad que terminaría por llevarlo a la locura y la muerte.

Este trabajo no se apoyará en lecturas biográficas; sin embargo, esta circunstancia no me parece menor: si a Nietzsche le debemos el haber planteado el problema del cuerpo de manera original y duradera, creo que eso fue gracias a su singular experiencia de *su* cuerpo, su cuerpo tantas veces y de tantas maneras *enfermo*. Pero ¿por qué estoy abriendo un trabajo sobre la danza, sobre la animalidad, con una reflexión sobre lo enfermo? ¿Qué tienen en común el salto gozoso del bailarín, sus posibilidades corporales aparentemente ilimitadas, o incluso la exuberante pluralidad de la vida animal, con la experiencia gris y desempoderante de la enfermedad? En la enfermedad hay algo, algo en el nivel del cuerpo, que se nos vuelve imposible. Cuando enfermamos lo que perdemos es esa conciencia de un cuerpo que nos obedece, esa conciencia en la que se inspiró desde siempre la tradición filosófica; en la enfermedad, por el contrario, experimentamos el cuerpo como algo que se rebela contra nuestra voluntad. La experiencia que se nos impone en la enfermedad es la de lo que *no* puede un cuerpo: no el cuerpo que domino, el cuerpo que me responde, sino el que me ignora, que sigue su camino, que no da al yo ninguna razón que este alcance a comprender. El cuerpo que se evade del yo: ese es el cuerpo que atraviesa el pensamiento nietzscheano y que informa, entre otros temas, su tratamiento del arte y de la animalidad.

Al traer a escena este cuerpo Nietzsche deja planteada de manera singular la cuestión de la animalidad como una cuestión que nos atañe en nuestras fibras más íntimas: en la economía de su pensamiento, lo animal refiere precisamente a lo que existe antes de la

domesticación por el hombre, es un nombre para una existencia salvaje, que no se sujeta a razones, que no *responde* a preguntas ni órdenes humanas. El cuerpo enfermo como cuerpo propio que se escapa es también el cuerpo animal del ser humano, ese cuerpo nuestro por el que no podemos asumir plena responsabilidad; se trata de un lugar de mestizaje e hibridación de las fronteras entre el ser humano y todo el resto de los cuerpos vivos. Y, tal vez, ese cuerpo huidizo no esté tan lejos del cuerpo que baila: el cuerpo que, inmerso en el movimiento, encuentra y crea sus propias razones.

En este artículo, me propongo emprender una lectura de la cuestión del cuerpo y la animalidad en *Así habló Zaratustra* en la que el hilo conductor sea el arte: el arte en un sentido restringido y “particular”, el arte de la danza, pero también el arte en un sentido amplio, ontológico: la ilusión y el error como condiciones de la existencia. Una pregunta en especial desencadena y organiza la reflexión: ¿son capaces de arte los animales? Otrxs se preguntaron si ríen, si sufren, si tienen alma, si sienten vergüenza, si piensan, si se reconocen en el espejo. Aquí quisiera preguntar: ¿acaso bailan los animales?

Si nos paráramos en la tradición, tal vez podríamos imaginar dos posibles respuestas. Por un lado, si la danza es un arte, y el animal es eminentemente cuerpo, de allí se sigue que pertenecen, en última instancia, a dos reinos diferentes y separados. El animal es *res extensa* mientras que el arte es espíritu, inteligibilidad, sentido; en una palabra, humanidad. El animal no es capaz de crear un mundo, sino que se limita a poseerlo, a rodearse de un mundo ya dado. El arte, en cuanto obra del espíritu, en cuanto creación, es otra de las tantas prerrogativas del ser humano, otro de los tantos signos de su “excepcionalidad”.

Pero, por otro lado, la danza es un arte del cuerpo, el arte del movimiento del cuerpo. En función de ello, tradicionalmente, la danza ha ocupado un lugar menor, relegado, marginado en el sistema de las artes. La danza es incluso, en cierto sentido, un arte sin obra, el arte de la impermanencia, de la fugacidad y el desobramiento: algo que se escribe en el aire, por retomar la expresión del coreógrafo argentino Oscar Araiz (2019). “La danza existe en un constante punto de fuga [...], un acontecimiento que se desvanece en el mismo momento de su materialización. Ningún otro arte es tan difícil de capturar, tan imposible de asir”, observó la crítica Marcia B. Siegel (1972, p. 1). Aunque esto no basta para desarmar completamente el excepcionalismo humano de la primera respuesta, sí, por cierto, complejiza el panorama. La danza sigue siendo una actividad humana, pero una que surge de esa parte de lo humano que más se acerca a lo animal, y que no logra o no aspira a emanciparse de él. ¿Será acaso lo animal en nosotrxs lo que, al menos en la danza, nos hace artistas, será allí de donde surge el arte?

Afortunadamente, el *Zaratustra* está poblado de numerosos indicios que apuntan en una dirección por entero diferente de la tradicional. El lugar privilegiado que ocupa allí la danza no solo me permite plantear aquí la pregunta por el arte en Nietzsche en términos de una pregunta por la danza; además, la omnipresencia de la metáfora del baile, como



parte de una red de sentidos má amplia en la que se entretejen una filosofía artista, el cuerpo del bailarín y múltiples cuerpos de animales, da pie para investigar si hay en el pensamiento nietzscheano una concepción del arte y de la danza que ya no sean propios de lo humano.

La pregunta por la danza de los animales exige el encuentro de dos amplios terrenos de preguntas –por el arte y el cuerpo, por la danza y el animal–, que será necesario ante todo explorar con cierto detalle. Así, en un primer momento me preguntaré qué es el animal y qué es el cuerpo en *Así habló Zaratustra*. El *Zaratustra* es una obra rebotante de historias, figuras y metáforas de la animalidad, y es también una obra en la que el problema del cuerpo aparece con una impronta fuerte. En este punto, mi hipótesis de lectura será que la cuestión de la animalidad, la profusa y polisémica fauna del *Zaratustra*, opera allí como otro nombre para el problema del cuerpo, y viceversa. Luego, en un segundo momento, pasará a la pregunta por el estatus del arte y de la danza, tanto en el pensamiento nietzscheano como también un poco más allá de él. Con la esperanza de darle más carnadura a la idea que nos hacemos de “la danza”, este artículo dará, en un tercer momento, un pequeño rodeo por ciertas encarnaciones históricas del arte de la danza. Con algo de suerte, estas indagaciones nos acercarán finalmente a una posible respuesta sobre las capacidades para el baile de esos cuerpos que, generalizando demasiado, solemos llamar “animales”.

1. Desde que conozco mejor el cuerpo

La pregunta por el cuerpo en el pensamiento nietzscheano puede abordarse a partir de una de sus citas más famosas: “mi filosofía es un platonismo invertido” (Nietzsche, 2010a, p. 195). Platón es el más antiguo y claro exponente del dualismo entre alma y cuerpo, entre ideas y formas sensibles; para Nietzsche, esta separación se encuentra en la médula misma de la tradición filosófica occidental. Invertirla implica entonces, para Nietzsche, el gesto fundamental y fundante de una nueva tradición de pensamiento. Invertir el platonismo es poner su dualismo de cabeza: priorizar el cuerpo, en vez del alma, privilegiar los sentidos, en lugar de la razón. Tal como anota Nietzsche en un fragmento póstumo: “El fenómeno del *cuerpo* es el fenómeno más rico, más claro, más aprehensible: anteponerlo metódicamente, sin decidir nada sobre su significado último” (2008b, p. 161). Y podemos observar, de paso, que la inversión del platonismo es también una inversión de la jerarquía entre salud y enfermedad. De hecho, para Nietzsche, “todo idealismo filosófico ha sido hasta ahora algo así como una enfermedad” (2011, p. 350): el movimiento de idealización por el cual nacen las ideas es un proceso de vaciamiento, simplificación y debilitamiento. “Filosofar era siempre una especie de vampirismo”, dice Nietzsche sobre la tradición que inauguraba Platón: “¿No veis el espectáculo que aquí se



desarrolla, el constante *ir poniéndose más pálido*, la des-sensualización interpretada más idealmente?” (*ibid*; cf. también Nietzsche, 1998, pp. 57-58).

Sin embargo, lo que se invierte con este gesto no es simplemente una jerarquía entre dos categorías de sentido establecidas: alma y cuerpo, razón y sensación, pureza de las ideas e impureza de los sentidos, salud y enfermedad. La inversión categorial es solo un primer momento. El primer paso es, en efecto, dar vuelta la jerarquía: poner el cuerpo como soberano del alma, sacar a la impureza del terreno corporal y ponerlos en el reino de las ideas. Pero los efectos de este platonismo invertido no se limitan a un cambio de signo o de posiciones: la inversión produce desplazamientos de sentido en ambos términos de la jerarquía. Cuando se ponen los pies donde solía estar la cabeza, nada queda inalterado: cambia el sentido de los pies, de la cabeza, del arriba y del abajo, de la relación misma entre arriba y abajo. Venerar al cuerpo como antes se veneraba al alma no es el sentido último de la inversión, sino apenas una mala lectura del platonismo invertido; una interpretación simple, reductiva, que el propio Nietzsche rechaza en la escena de *Así habló Zaratustra* en que los hombres superiores caen en una nueva fe, tan estrecha como la anterior. Durante “La fiesta del asno”, lo que se hace patente es que toda destrucción de valores es o tiene que ser una creación de nuevos valores: toda inversión entre dos valores supone una transvaloración de *todos* los valores, ya que cambiando un signo, se desplaza todo el sistema, todo lo que lo compone. El cuerpo no ocupa el lugar del alma en términos de asumir su mismo sentido, sus mismos atributos, su mismo color. El cuerpo no se convierte por esta inversión en un nuevo yo soberano, coherente, idéntico, una voluntad clara y distinta: “el cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor” (Nietzsche, 1997, p. 64).

Para comprender el impacto de esta transvaloración y cuán profundo cala este dualismo en nuestros modos de pensar, puede resultar útil considerar que la inversión y la transvaloración del dualismo en el pensamiento de Nietzsche opera en tres espacios o niveles interrelacionados: uno ontológico, uno estético-lingüístico y uno ético-político. En el plano ontológico, la oposición entre cuerpo y alma remite a la división jerarquizante entre lo sensible y lo inteligible, a las dos sustancias heterogéneas que postulara Descartes: dos órdenes esencialmente independientes en los cuales transcurren nuestras vidas, lo material y lo espiritual, el cuerpo y el alma, las pasiones y la razón. La creencia en esas dos categorías inconmensurables de lo sensible y lo inteligible forma parte no solo de la tradición y de nuestra formación filosófica más temprana, sino que informa también nuestras más primitivas y constitutivas maneras de entender el mundo que nos recibe, las maneras de habitarlo y de actuar en él. Y podemos remontarla a lo que Nietzsche llama voluntad de verdad: “la voluntad de volver pensable todo lo que existe” (1997, p. 174). En este nivel, la crítica al idealismo dualista pasa por la crítica a la misma división ontológica entre sensible e inteligible, división que nunca es ingenua ni inocente.



Divide y reinarás: a la hora de separar esferas, siempre se trató de poder someterlas, dominarlas, silenciarlas. En ese parágrafo 372 de *La gaya ciencia* en el que Nietzsche da sus razones para no ser idealista, la filosofía aparece como una “forma de vampirismo”, que extrae la sangre (lo corporal) y deja las ideas como cáscaras vacías, y lo logra poniéndose “cera en los oídos”, es decir, negando todo aquello que no se amolda al orden de lo inteligible. Contra la voluntad de verdad, Nietzsche enarbola la bandera de la voluntad de poder, otro nombre para la vida, vida que se define en el *Zarathustra* como “lucha y devenir y finalidad y contradicción de las finalidades” (1997, p. 176).

En cuanto al segundo plano, el de lo estético y lingüístico –o, tal vez, el punto en que la pregunta por el arte y la pregunta por la comunicación se solapan–, de momento cabe señalar que la oposición entre cuerpo y alma se corresponde con la oposición entre medio y contenido, entre el soporte de una obra y su significado, su esencia. Es, en gran parte, en función de este dualismo que se ha sostenido por tanto tiempo la marginación de la danza en el sistema de las artes: la danza se cuenta, junto con la música, entre las artes que menos dejan dissociar forma y contenido, soporte y “significado”. Y la danza es todavía más corporal que la música que, a ojos de la tradición, siempre pudo al menos refugiarse en su carácter abstracto, intangible. Pero la danza, en cambio, “nunca pierde su conexión con la realidad de las entrañas” (Siegel, 1972, p. 5).

Por último, es el plano ético-político el que permite vincular más claramente el cuerpo con la cuestión de la animalidad en el pensamiento nietzscheano: esto es, la manera en que la tradición filosófica ha subyugado al cuerpo es esencialmente la misma en que ha tratado al “animal”, ese conjunto de seres vivos tremendamente amplio y diverso que recibe el nombre demasiado general e injusto de “animal” (cf. Derrida, 2008). El cuerpo es lo que compartimos con los animales y, en un sentido más fuerte aún, es el animal en nosotrxs, nuestro “animal interior”, *das innere Vieh* (Nietzsche, 1997, p. 396, 410; 1988, p. 377). Como observa Mónica Cragolini, “la animalidad es una de las figuras de lo extraño, extraño que somos también nosotros mismos (para nosotros mismos) en tanto animales” (2010a, p. 61). El cuerpo es el lugar de lo viviente en nosotrxs. De este modo, la crítica al dualismo alma-cuerpo echa luz sobre la problemática del animal, y viceversa: las reflexiones en torno a la domesticación, la explotación y el exterminio como los modos fundamentales de relación con los animales, así como la problematización de las fronteras entre lo humano y lo animal, son también ricas líneas de investigación para pensar la animalidad del ser humano, el cuerpo del animal humano.

Esta problematización del lugar del cuerpo y la animalidad en la tradición da lugar, en Nietzsche, a una reflexión crítica sobre los orígenes mismos de la moral (cf. Nietzsche, 2008a). El rechazo del idealismo toma la forma de una crítica de los ideales ascéticos, que se encuentran a la base de la moralidad, o como Nietzsche la llama, de “los prejuicios morales”. La moral surge como una partición al interior de la vida y un ataque de la vida hacia sí misma: “En toda moral ascética adora el hombre una parte de sí como Dios y



tiene por ello necesidad de diabolizar la parte restante” (Nietzsche, 1996, p. 112). Esta demonización de las partes consideradas impuras, inferiores, tiene así una justificación moral: la preservación de la parte venerada, la que constituye la verdadera dignidad de la vida humana, el alma. En virtud de ella, el sacrificio de esas otras partes queda en todos los casos justificado y admitido; como observa Cragolini, “el animal es, en Occidente, ‘el que puede ser sacrificado’ sin que ello genere culpas: necesidades de la conservación de la vida (humana) así lo justifican” (Cragolini, 2010b, p. 25). Como puede verse en esta cita, tanto la parte divinizada como la parte forcluida pertenecen a un mismo concepto, el de la vida. Se justifica el sacrificio de la vida animal en función de la preservación de la vida humana; en esta configuración, la vida se vuelve contra sí misma. El animal, el cuerpo, así como el yo, el alma, son partes de una misma compleja unidad, en verdad, de una misma pluralidad, de esa gran razón que nombraba más arriba: “una guerra y una paz, un rebaño y un pastor”.

En virtud de este concepto amplio y plural del cuerpo como la gran razón, de la vida como compleja conglomeración de fuerzas, es más fácil comprender la proliferación de expresiones en las que Nietzsche “define” lo humano partiendo de lo animal. Cuando Aristóteles definía al ser humano como “el animal político”, su tesis tenía un valor totalmente diferente a cuando Nietzsche dice que el hombre es el animal con pasado, el animal curioso, doméstico, civilizado, el animal fantástico, el animal infeliz, el animal al que le es lícito hacer promesas o que es capaz de sentir vergüenza. Al multiplicar las definiciones, lo primero que logra es una flexibilización y una desestabilización de las fronteras (Cragolini, 2010b, p. 16); no se trata ya de una propiedad esencial que el hombre tendría y el animal no, sino de una continuidad difusa, diversa y variable entre animales y humanos. Ya no es ni la política ni la razón lo que separan categóricamente al ser humano del animal: ahora son tantas las categorías, y a veces tan triviales, que uno no puede más que preguntarse si existe realmente una separación tan radical como la tradición y el sentido común lo pretenden.

Esta complicación y desdibujamiento de las fronteras es quizás el sentido más profundo de la inversión del platonismo. Esta es la respuesta que da Zarathustra al concienzudo de espíritu, ese personaje que encarna los ideales ascéticos del conocimiento: “tu verdad voy a ponerla inmediatamente cabeza abajo [...]. A los animales más salvajes y valerosos el hombre les ha envidiado y arrebatado todas sus virtudes: sólo así se convirtió en hombre” (Nietzsche, 1997, p. 410). El ser humano, lejos de ser el resultado de una purga de todo lo corporal y animal en sí, es la fagocitación y digestión idealizante de todas esas virtudes sensibles, corporales, *vitales*. Pero esas virtudes que hemos robado, esos restos de animalidad, resisten en nosotrxs; y tal vez sea la danza uno de los lugares en que mejor se manifiesten.

2. En lo fundamental doy más razón a los artistas

Siguiendo la huella de nuestro buscado animal bailarín, el segundo espacio al que hay que dirigir la atención es, justamente, ese espacio mutifacético y difícil de apresar que llamamos arte. El problema del arte ha estado en el centro de las preocupaciones nietzscheanas desde el principio, y quienes se han dedicado a su estudio han sabido reconocer su importancia desde temprano. A principios del siglo XX, en su *Philosophie als Ob*, de 1911, ya Hans Vaihinger mostraba la evolución, a lo largo del pensamiento nietzscheano, del concepto de arte como voluntad de ilusión y apariencia, y cómo es a partir de esta figura que se despliega el perspectivismo, al que Vaihinger entiende como una “filosofía del como si”. También Massimo Cacciari enfatiza el carácter crucial de esa “facultad falsificadora” (2000, p. 91) que es el arte, en contra tanto de las pretensiones unívocas de la voluntad de verdad metafísica como del ascetismo judeocristiano y su cruzada contra los sentidos. El arte, en Nietzsche, es error querido, ficción e ilusión no solo útiles, sino absolutamente *necesarias* para la vida.

En este sentido, el problema del arte adopta la forma de una tensión entre apariencia y realidad que reenvía al dualismo ya señalado entre forma y contenido, entre medio y significado. La forma, el soporte, el decorado, el estilo, la apariencia; estos son solo algunos de los nombres que adquiere aquí el cuerpo sacrificable: prescindible, de menor valor que el significado o la esencia que portan, de menor rango, desde ya, que el conocimiento científico que se pretende objetivo, totalmente independiente de la forma. El arte es lo que ha estado tradicionalmente del lado de la apariencia; relegarlo allí ha sido el modo de reducirlo, de mantenerlo a una distancia segura del conocimiento y la realidad. Cuando Nietzsche privilegia el arte y lo define en términos de apariencia y error buscado, lo que produce es, nuevamente, no solo una inversión, sino también un radical desplazamiento: el arte es la figura por medio de la cual la jerarquía entre realidad y apariencia se pone cabeza abajo.

Esta inversión tiene un nombre muy conocido: “Dios ha muerto” (Nietzsche, 1997, p. 36; 2011, p. 169). La muerte de Dios significa, en primer lugar, que el conocimiento ya no tiene garantías, que ya no hay una jerarquía segura entre verdad y error. Ahora bien, la muerte de Dios significa también que el Dios muerto no había sido nunca nada más que una invención de los hombres, una idea humana, demasiado humana, que ellos pusieron en el mundo para poder luego encontrarla. “Si alguien oculta una cosa detrás de un arbusto, para luego volver a buscarla en el mismo lugar y encontrarla, no hay mucho de qué vanagloriarse”, se burla Nietzsche en un ensayo temprano y demoledor (2018, p. 57). La muerte de Dios implica que no hay verdades o, mejor dicho, que las verdades solo lo son en cuanto inventadas, nacidas desde la ficción, la mentira y el error, de modo tal que todo es error (o nada lo es, como dirá más tarde John Cage), y la ciencia tiene el mismo valor y el mismo sentido que la literatura fantástica: la única diferencia es que no lo admite.



En cambio, el arte es la apariencia admitida y buscada: la “falsedad con buena consciencia” (Nietzsche, 2011, p. 331), “la desviación consciente de la realidad” (Vaihinger, 2007), la mentira “en sentido extramoral”. El fenómeno estético es definido como la adhesión consciente y voluntaria a la ficción y la apariencia, y es precisamente en la medida en que es buscado que se vuelve, a lo largo del *Zarathustra*, un modelo para la filosofía. La “filosofía artista” opera una inversión en el ideal parmenídeo: “Parménides ha dicho ‘no se piensa lo que no es’ – nosotros estamos en el otro extremo y decimos ‘lo que se puede pensar ha de ser con seguridad una ficción’” (Nietzsche, 2008b, p. 578). Es decir: la filosofía debe aprender del arte a aceptar la falsedad como condición de la existencia.

Para Nietzsche, la pregunta “qué es el arte” se confunde así, en última instancia, con la pregunta de para qué sirve el arte, cuál es su sentido: el arte existe para hacer soportable la existencia, para enseñarnos a vivir, si es que eso puede enseñarse. En el *Zarathustra* Nietzsche afirma que querer es crear. Querer es crear puesto que crear es valorar, renombrar, sopesar, y valorar no es otra cosa que querer: es un movimiento de la vida. Una filosofía artista es una que sabe ser flexible ante los cambios de los pesos, de los puntos de vista, eso es para Nietzsche “lo que se debe aprender de los artistas” (2011, p. 299). Aprender a aceptar el error como condición de la vida: “cuanto más lejos se está del ente verdadero, tanto más pura, bella y mejor es la vida. La vida en la apariencia como meta” (Nietzsche, 2010a, p. 195).

A propósito de lo que se debe aprender de los artistas, o de lo que tenemos para agradecerles, en un fragmento póstumo de 1885 Nietzsche sostiene:

En lo fundamental doy más razón a los artistas que a todos los filósofos habidos hasta ahora: los artistas no se han salido de la gran pista por la que va la vida, han amado las cosas “de este mundo”, – han amado los sentidos. Aspirar a la desensualización me parece un malentendido o una enfermedad o una cura, cuando no es mera hipocresía o autoengaño. Para mí mismo y para todos aquellos que viven – que puedan vivir, sin los miedos de una conciencia puritana, yo deseo una diversificación y espiritualización cada vez mayor de los sentidos; es más, hemos de agradecer a los sentidos su finura, abundancia y fuerza y ofrecerles a cambio lo mejor del espíritu que nosotros tenemos. (Nietzsche, 2010b, p. 817; trad. ligeramente modificada)

Este rol casi profético del arte y del artista aparece muy a menudo en la travesía de *Zarathustra*; a lo largo de todo el libro, la figura del artista asoma una y otra vez como metáfora de una subjetividad nueva, poderosa, flexible y saludable. Si son tantas las cosas que debemos aprender de los artistas es porque, como sostiene Lucía Piossek Prebisch, los artistas son el “tipo humano [que] se salva y sirve a Nietzsche en adelante como

ejemplo y apoyo en tal insólita empresa de recuperar el mundo sensible” (Piossek Prebisch, 2012).

Artista es quien no niega la multiplicidad, el cambio, la tierra, es quien le hace caso al llamado con el que se abre el *Zaratustra*: “permaneced fieles a la tierra” (1997, p. 36). ¿Y acaso no es el bailarín, entre todos los artistas, el más fiel a la tierra? Uno de los conflictos fundamentales del *Zaratustra* es precisamente el que opone al demonio personal de Zaratustra, “el espíritu de la pesadez”, con “un dios que supiese bailar” (1997, p. 74); en efecto, no parece demasiado disparatado aventurar que, si no para Nietzsche, al menos para Zaratustra, el nombre preferido del arte es la danza. En *Así habló Zaratustra*, danza es el vestuario por excelencia del arte, su disfraz favorito, con todas las ricas connotaciones que estas metáforas de la apariencia adquieren en el pensamiento nietzscheano; y en ese sentido que se entienden aquí las múltiples y variadas referencias al baile y al cuerpo del bailarín que hace Nietzsche en esa obra.

En “La danza como metáfora del pensamiento”, Alain Badiou rastrea las apariciones de esta forma de arte en *Así habló Zaratustra* y concluye que la danza cumple allí una función de inspiración para todo pensamiento que quiera abrazar el azar y al devenir, justamente porque, como metáfora del movimiento, de la flexibilidad y la ligereza, la danza se opone al espíritu de la pesadez, el enemigo de Zaratustra. El bailarín se emparenta así con el pájaro, el niño, las fuentes, el aire, el arriba, el mediodía y el vuelo; en una palabra, el bailarín encarna la *ligereza*. Es el personaje que enseña a ir “hacia arriba – a pesar del espíritu de la pesadez que tiraba de él hacia abajo”, hacia el cielo, que es nombrado como “una pista de baile para azares divinos” (Nietzsche, 1997, p. 240). La danza sería la figura artística por excelencia, en el sentido en que vengo describiendo al arte, ya que permite inventar nuevos pasos, nuevos caminos, recrear el espacio cada vez: “paso a paso, esta no es vida, siempre un pie delante de otro hace alemán y pesado. Mandé al viento elevarme hacia arriba, aprendí a cernerme con los pájaros” (Nietzsche, 2011, p. 370).

3. El arte hace pesado el corazón del pensador

A esta altura, sabemos ya un poco mejor qué entender por cuerpo, animal, arte y danza en el marco del pensamiento nietzscheano. Sin embargo, antes de avanzar en la dirección de la respuesta a nuestra pregunta guía (¿bailan los animales?), quisiera detenerme en un punto difícil que surge de los hilos argumentativos tejidos hasta aquí: el sentido y el valor de lo pesado, del peso, del pesar, en el pensamiento nietzscheano. Se trata de un punto central en los dos terrenos que nos ocupan, tanto el del cuerpo y la animalidad como el del arte y la danza. El cuerpo, la materia, es lo que pesa, frente a la etérea liviandad de las ideas; y la danza, arte del movimiento en un mundo con gravedad, tampoco se escapa del peso, por mucho que lo haya deseado en ciertos momentos de su historia. Sin embargo,

Aprender por fin a bailar: Nietzsche, sus animales y sus danzas

Renata Prati



REVISTA LATINOAMERICANA DE
Estudios Críticos Animales

el análisis de Badiou recién citado condensa con toda claridad una lectura de la danza muy difundida, muy arraigada en la tradición y en el sentido común: la imagen de la danza como la ligereza, el estar en puntas, el gran salto que nos hace creer que volamos.

Pero, así como la gran salud no es una salud aséptica libre de enfermedad, de la misma manera la ligereza que se invoca mediante estas metáforas en el *Zarathustra* no es, en mi opinión, una ligereza exenta de peso y gravedad. Aun si la danza es lo que nos permite evadir los movimientos prefijados y monótonos de la temible rutina, aun si nos permite combatir el “espíritu de la pesadez”, la danza sigue siendo un movimiento que se despliega en un mundo con gravedad. Somos cuerpos que pesan, y vivimos en un mundo con gravedad. Aunque, como acertadamente señala Badiou, la figura del bailarín se entreteje en el *Zarathustra* con el viento y los pájaros, en este apartado quisiera argumentar que la figura del bailarín es todavía más provechosa que aquellas, ya que permite abordar de frente la irreductible tensión entre la tierra y el cielo. La ligereza nietzscheana no puede terminar por igualarse a la ligereza etérea de las ideas: ha de ser una ligereza con pies en la tierra, con sangre en las venas, “¿pues no tiene que haber cosas *sobre* las cuales y más allá de las cuales se pueda bailar?” (Nietzsche, 1997, p. 280). “El volar no se coge al vuelo” (*ibid*, 276): para poder despegar los pies del suelo, nuestros cuerpos terrestres *necesitan* la gravedad.

Tampoco quisiera proponer una identificación de la danza con la tierra, con el terruño, con lo netamente material, opaco e impenetrable. Por el contrario, lo que intento decir es que la figura de la danza en Nietzsche no debería reducirse a la contraposición de ligereza y pesadez, o el arriba y el abajo. La danza no puede ser reducida a uno de sus polos, ya que no solo ambos son necesarios, sino que lo fundamental de la danza se juega en el pasaje entre uno y otro. En este sentido, quizás sea útil introducir una diferencia conceptual entre pesadez y gravedad: la pesadez sería la de los valores que cargamos sobre los hombros, cual camellos, sin llegar a ser capaces de destruirlos y recrearlos; la gravedad, en cambio, remitiría más bien a una referencia ineludible, una perspectiva insuprimible: somos cuerpos encarnados y situados, siempre sujetos a una fuerza gravitatoria que define nuestro horizonte de posibilidades en este mundo.

Como señala David Abram en *Devenir animal*, tampoco es antigua en nuestra propia especie esta historia de alejarnos del suelo: si lo vemos en perspectiva, en verdad no hace tanto que cambiamos las cuclillas por las sillas. Solíamos tener una “amistad frecuente” con el suelo, pero en nuestra historia más reciente hemos aprendido a despreciarlo:

Pensamos que la gravedad es un lastre para nuestras aspiraciones: nos tira hacia abajo, nos retiene, hace que la vida sea un peso y una carga. Sin embargo, esta atracción gravitacional que nos mantiene pegados al suelo fue alguna vez conocida como Eros —¡como Deseo!—, el anhelo embelesado de nuestro cuerpo por el Cuerpo mayor de la Tierra, y de la tierra por el nuestro. [...] Como el magnetismo que sienten dos amantes,



o una madre y su hijo, la atracción poderosa entre el cuerpo y la tierra ofrece sustento y reabastecimiento físico cuando se consume en el contacto. Aunque en los últimos tiempos hemos llegado a asociar a la gravedad con la pesadez y por ende a pensar que tiene un vector estrictamente descendente, algo sube hacia nosotros desde la tierra sólida cuando estamos en contacto con ella. (Abram, 2021, p. 81)

La pesadez es el gran enemigo de Zaratustra, pero la “fidelidad a la tierra” a la que nos exhorta desde el Prólogo es lo que aquí entiendo, en consonancia con Abram, como gravedad. La pesadez sería, por así decirlo, la gravedad fosilizada, estancada en la obediencia, que ya no puede saltar. Por el contrario, la gravedad no excluye el salto ni el vuelo, sino que los implica, como contrapolo, e incluso los hace posibles. Es esa, justamente, la sabiduría que el bailarín comparte con el pájaro: “¡mira, no hay ni arriba ni abajo!” (Nietzsche, 1997, p. 323).

En este punto, para aprehender mejor este concepto de la danza como juego desestabilizante entre arriba y abajo, entre ligereza y gravedad, puede resultar enriquecedor hacer un breve recorrido por algunos movimientos de la historia de la danza como disciplina artística. Como observa la investigadora y bailarina estadounidense Kimerer LaMothe en *Nietzsche's Dancers*, cuando dos pioneras de la danza como Isadora Duncan o Martha Graham leyeron a Nietzsche no descartaron las imágenes de la danza como meras metáforas, vehículos prescindibles de un sentido más importante. A diferencia de gran parte de lxs comentarx de Nietzsche, para quienes la danza aparece, en el mejor de los casos, “como signo de una capacidad para *pensar* de una cierta manera” (LaMothe, 2006, p. 6), Duncan y Graham sí se tomaron *en serio* sus múltiples llamados a bailar. En cierto sentido, el señalamiento de LaMothe es paralelo al de Vanessa Lemm en su *Nietzsche's Animal Philosophy*, donde reclama que dejen de leerse las apariciones de animales a lo largo de toda la obra de Nietzsche como accesorias o como meros “artilugios metafóricos” (Lemm, 2009, p. 1). Es precisamente con ese mismo espíritu que considero necesario, para poder avanzar hacia una respuesta con sentido, sensible, de nuestra pregunta guía, llevar la mirada a la danza ya no como una metáfora entre tantas otras posibles, sino como una práctica corporal con derecho propio: una práctica material y situada, con una historia y una tradición de pensamiento. A ello me dedicaré entonces en las próximas secciones, con la esperanza de que este rodeo, por más breve y parcial que sea, nos permita dar más *cuerpo* no solo a lo que se entiende aquí por “danza”, sino también a la manera de entender el valor de lo *pesado* en Nietzsche que vengo intentando desplegar.

3.1. Una afirmación de la vida

Lo que hoy se conoce como danza moderna surge entre fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX, especialmente en Estados Unidos y Alemania, como una reacción ante los



esquemas e ideales del ballet académico. Figuras como Ruth St. Denis e Isadora Duncan buscaban reencontrar (o reinventar) raíces más profundas o naturales para la danza, y encuentran inspiración en el exotismo oriental, en la antigua Grecia o en imágenes de la naturaleza, como los árboles, el viento, los animales o el agua. Sin embargo, la siguiente generación de bailarinxs y coreógrafxs, con la cual recién se consolida una tradición perdurable de danza moderna, reaccionaron también contra esos nuevos ideales; así, otros personajes pioneros como Doris Humphrey o Martha Graham buscaron poner el foco de la danza en el cuerpo no ya como medio de representación de un significado ulterior, sino en el cuerpo en sí mismo. En efecto, como señala LaMothe, esto es lo que atrajo a Isadora Duncan y Martha Graham (“bailarinas filósofas”, como las llama) de Nietzsche (“filósofo bailarín”), lo que las alentó a tomarlo como sostén filosófico para sus prácticas artísticas: en sus textos, y sobre todo en el *Zaratustra*, “Nietzsche imaginó un modo alternativo de valorar la corporalidad” (LaMothe, 2006, p. xiv).

Martha Graham nació en 1894, en Allegheny, Pensilvania, y empezó a bailar a los veintidós años, una edad bastante avanzada para los estándares tradicionales. Le dedicaría su vida entera a la danza: solo a sus setenta y cinco años se retiraría de los escenarios, pero seguiría vinculada a su escuela y su compañía hasta el momento de su muerte en 1991. La técnica de movimiento y de formación para el movimiento desarrollada por Graham a lo largo de décadas de trabajo e investigación se ha consolidado como una técnica formativa fundamental, presente en toda currícula de danza moderna y contemporánea, y ha contribuido a moldear por ya más de medio siglo los cuerpos de bailarinxs, junto con la concepción misma del cuerpo que tiene la danza.

Como señala LaMothe, durante sus primeros años como coreógrafa independiente Graham estuvo fuertemente influenciada por sus lecturas de la obra de Nietzsche, al igual que lo había estado Isadora Duncan poco antes que ella (LaMothe, 2006, p. 157; cf. también LaMothe, 2005). Si ya Duncan había intentado recrear los pasos de *Zaratustra* en los suyos, ejercitando la “gran razón” del cuerpo, educando a las personas en ella y aspirando a un dios que supiese bailar, la torsión que imprime Graham en la historia de la danza tal vez podría pensarse como una profundización. Graham, tal vez todavía más que Duncan, busca ir al cuerpo, al movimiento, a la tierra. Busca que la danza se sostenga por sí misma, sin ningún coro que la acompañe ni complete ni sostenga; y, para ello, busca entender cómo la danza nace solo del cuerpo, solo de los movimientos más simples y básicos de la vida animada: la respiración.

“Mi técnica es básica”, afirma Graham en *Blood Memory*, su autobiografía: “Es un cierto uso del cuerpo. Es una libertad del cuerpo y un amor del cuerpo” (Graham, 1991, p. 241). La “técnica Graham”, como es ahora mundialmente conocida, se construye a partir de los dos principios básicos de la respiración, exhalar e inhalar: el “pulso de la vida” es el “pulso de la respiración”, señala Graham (1991, p. 46). A partir de estos movimientos básicos se despliegan los principios técnicos de *contraction* y *release*, contraer y soltar, que

–junto con el uso de las espirales en la columna– son los fundamentos de su manera de ver la danza. Una clase típica de técnica Graham, hasta el día de hoy, en cualquier escuela de danza de cualquier país, comienza en el suelo, con respiraciones, y se va construyendo de manera progresiva sobre esos principios, incorporando cada vez más partes del cuerpo, complejizando los movimientos y la rítmica, hasta pasar al eje vertical sobre dos pies, y luego a las traslaciones en el espacio.

Permitir que la forma de la respiración, forma básica de la vida, lleve al movimiento es el principio de la técnica y sobre eso se construye, se plurifica, se complejiza. El núcleo generativo, la fuente creativa de toda la danza, está para Martha en el cuerpo, en el ir y venir de su respiración. Refleja una concepción de la vida como una tensión y un juego entre dos principios contrapuestos, e implica una oposición radical al concepto de cuerpo que regía en la tradición clásica: siempre hacia arriba, luchando contra la gravedad, contra la debilidad, contra la pasividad, renegando del piso. Ya Isadora había introducido una primera revolución en este sentido, en la dirección del suelo, de una fidelidad a la tierra, cuando se sacó las zapatillas de puntas y empezó a bailar descalza; Graham explota aún más ese acercamiento al suelo, a la gravedad, pero la hace estallar en todas las direcciones. El suelo representa ya no eso a lo que hay que oponerse y resistir, sino una fuerza, una atracción gravitacional que la danza usa, de la que quien baila aprende: aprende acerca del arriba y el abajo, claro, pero también sobre sus adentros, sobre el espacio, sobre las infinitas direcciones hacia las que su cuerpo se expande en una contracción. Entender la gravedad del cuerpo lleva a entender, también, la profundidad del movimiento en la multiplicidad del espacio: que nuestros cuerpos no son bidimensionales ni tampoco el espacio lo es.

Aunque se produzca tal vez una tendencia de identificar la contracción con una tensión negativa y el soltar con un momento de liberación y relajación, *contraction* con el suelo, lo pesado y el abajo, y *release* con el aire y la verticalidad, esto es una reducción, una mala lectura de la riqueza del aporte de Graham. Como recordaba Gertrude Schurr, una de las primeras bailarinas de su compañía, en los primeros años Graham solía repetir que “La contracción es tanto éxtasis como desesperación” (Horosko, 2002, p. 23). La danza de Graham, con su fuerte apoyadura en la tensión que nos constituye en cuanto cuerpos animados, es una “metáfora de lo no fijado” (Badiou, 2009), es una práctica de imaginación kinética (LaMothe, 2006, p. 216), de creación corporal de metáforas, una transvaloración de los valores. Como observa LaMothe,

Lo que le importa a Graham de una danza es que las personas la sientan, porque el sentimiento alimenta la sensibilidad y abre “puertas que no han sido abiertas antes” (Graham, 1991: 202) [...]. Al educarnos en nuestros sentidos, la danza resiste aquellas fuerzas culturales que Nietzsche describía en términos de desensibilización y sobresensibilización. (LaMothe, 2006, p. 164)

Para Martha no había vida sin danza, puesto que concebía la danza, citando una y otra vez a Nietzsche, precisamente como una afirmación de la vida:

Mi danza es solo bailar [My dancing is just dancing]. No es un intento de interpretar la vida en un sentido literario. Es la afirmación de la vida a través del movimiento. (cit. en LaMothe, 2006, p. 151)

Afirmar la vida a través del movimiento es aquí afirmar la vida *como* movimiento, como fluir incesante, oleaje y contraposición interminable entre inhalar y exhalar, reunir y dispersar, tomar y dar; conservar, henchirnos de aire, para luego siempre dejarlo ir, dejarlo dispersarse y disolverse en lo inhumano y no subjetivo. Afirmar la vida es afirmarla como inapresable: esto es, nuevamente, a través y como movimiento, como no-fijación, como juego y tensión irresoluble (y por ello mismo tan rica) entre fuerzas que se contraponen.

Algunos años después, un exbailarín de la compañía de Martha se abocó a una nueva transvaloración: más allá de la inversión de los binarismos, más allá de la revaloración del cuerpo, esta vez. “Nada es un error”: así reza la sexta regla de un decálogo muy peculiar que habitó durante años las paredes del estudio de Merce Cunningham.³⁶

3.2. Una constante transformación de la vida misma

Merce Cunningham nació en 1919, en Centralia, Washington, y, a diferencia de Graham, comenzó a bailar desde muy pequeño. Al igual que Martha tuvo una carrera larga, una vida entera en la danza y para la danza: en 1999, festejó sus ochenta años bailando un dúo en el Lincoln Center neoyorquino junto con Mikhail Baryshnikov. Continuó componiendo prácticamente hasta su muerte, en el año 2009. Las innovaciones que introdujo Cunningham, tanto en términos de movimiento como a partir de su colaboración con artistas de diversas disciplinas, abrieron caminos ricos e inesperados en la historia de la danza. De todos sus colaboradores, indudablemente el más decisivo fue John Cage: su compañero de vida desde la década de 1940 hasta la muerte del músico en 1992.

Inspirándose especialmente en el budismo zen y el *I Ching*, Cage y Cunningham se volcaron a trabajar con el azar. En la danza, Cunningham lo introdujo como parte del entrenamiento técnico, donde el azar se utiliza como un método para reentrenar los hábitos y descubrir nuevas combinaciones, y como método creativo y compositivo, donde

³⁶ Me refiero a las 10 Rules for Students and Teachers, escritas por Corita Kent inspirándose en el trabajo de John Cage. Si bien Cage es citado textualmente en la décima regla, no fueron escritas por él. De todas maneras, tanto Cage como Cunningham recibieron las reglas con agrado y se dedicaron a difundirlas.



sirve para “disipar la intrusión de la personalidad” (Banes, 1994, p. 113). La obra de arte así concebida pasa a ser una especie de juego, en el que lo importante, más que el objeto que se produce como resultado, es el proceso creativo. Como observa Siegel, “el azar era una de las maneras en las que Cunningham se ataba a sí mismo al proceso” (Siegel, 1979, p. 293). Esta idea del arte como proceso, señala Merce, es “más oriental que occidental”, y es por eso que la cultura “india es la única cultura en la que el bailarín es un dios” (Cunningham, 2009, p. 166). Este compromiso con el azar se hace presente de manera original en sus *happenings* o *events*, esas presentaciones flexibles y no convencionales que Cunningham comenzó a presentar a partir de 1964. La característica principal de los *events* es que la coreografía, la música, el vestuario y la escenografía son creados de manera separada y se encuentran por primera vez en el momento de la función.

El recurso a procedimientos aleatorios –lanzar los dados, arrojar una moneda, tirar las cartas o preguntarle al *I Ching*– se enmarca en un intento de sacar al arte de las manos del artista: una vez que las cartas están echadas, no queda ya lugar para las preferencias ni la decisión del coreógrafo, del Autor. Como explicaba John Cage:

La gente me pregunta a menudo si me mantengo fiel a las respuestas, o si las cambio cuando quiero. No las cambio cuando quiero. Cuando me encuentro en esa situación, en la posición de alguien que querría cambiar algo – en ese momento no lo cambio, me cambio a mí. Es por eso digo que en lugar de la autoexpresión, estoy comprometido con la autoalteración. (cit. en Larson, 2012, p. 179)

Este debilitamiento del control consciente que un artista puede tener el proceso artístico era, para Cage y Cunningham, un “efecto saludable” (Banes, 1994, p. 103). Resulta también significativo que lo que determina inicialmente el surgimiento de los *events* es una invitación que recibe Cunningham para montar un espectáculo en un museo, esto es, en un espacio que no era un escenario sino apenas un *hall* de paso. Abandonando la tradicional organización del espacio escénico en torno a un centro y con un frente único, los *events* dan lugar a una descentralización del espacio y una multiplicación ilimitada de centros y frentes. Para Cunningham, abrevando en Einstein, todos los puntos del espacio son por igual cambiantes y dignos de interés. Esta democratización del espacio escénico conlleva una combinación novedosa entre libertad y responsabilidad del público: no está decidido de antemano dónde se debe mirar, sino que el público puede elegir, debe elegir, no le queda otra opción más que elegir. El acto creativo no está pues cerrado ni cumplido con la labor del coreógrafo, sino que siempre queda un resto a ser actualizado cada vez, en cada función, por cada espectador.

La obra de arte no transmite un mensaje previamente imaginado: si hay un mensaje, si se produce un acto de entendimiento y comunicación, eso es simplemente algo que sucede, que surge de la yuxtaposición imprevista de cuerpos, movimientos, espacio,



música, escenografía, público. El coreógrafo, el yo, se hace a un lado; el cuerpo ya no es ventrílocuo de la mente; es la danza la única que habla. En ese sentido, respondiendo en parte a ciertas acusaciones de inexpresividad, de abstracción en sus obras, Cunningham reflexionaba:

No creo que lo que hago sea inexpresivo pero simplemente no trato de imponerlo a nadie, para que cada persona pueda pensar del modo que le dicten sus propios sentimientos y experiencias. Siempre he creído que el movimiento en sí comunica, independientemente de los fines expresivos, más allá de la intención. (Cunningham, 2009, pp. 126-127)

Se trataría, pues, de liberar a la danza de una figuración preconcebida para habilitar el surgimiento de expresiones, lenguajes y sentidos de otra índole. Anteponer el cuerpo, como pedía Nietzsche en un póstumo ya citado, “sin decidir nada sobre su significado último” (2008b, p. 161). La experimentación con el azar busca la supeditación del arte a una finalidad, a una historia, a un significado concebido como *querer-decir* (Derrida, 1995, 2010), para permitir el surgimiento de sentidos otros, que excedan quizás el ámbito de lo inteligible, que señalen quizás hacia un ámbito híbrido, fronterizo, impensable para la tradición: un ámbito de sentidos corporales, kinéticos, no intencionales.

La visión de la danza que se materializa así es, me parece, una práctica de bailar más allá del sí mismo, como esa a la que Zaratustra exhortaba a los hombres superiores: *über euch hinweg tanzen* (1988, p. 367; 1997, p. 400). A través del compromiso con el azar, con el *amor fati*, lo que se produce es una cierta desobjetivación del arte de la danza: en la medida en que se cede la decisión a un mecanismo impersonal, la obra escapa la previsión del coreógrafo como Autor. Sus preferencias, sus deseos, sus prejuicios quedan fuera de juego, y se abre así un margen de imprevisibilidad que, de alguna derridiana manera, había estado siempre ahí. La danza es por definición un arte fugaz y acontecimental: ni el coreógrafo más tradicional se sentirá del todo tranquilo antes de la función, pues sabe que, en última instancia, son otros cuerpos (y son *cuerpos*) los que se suben a escena. Lo interesante del método compositivo de Cunningham es que por primera vez no busca controlar y reducir ese margen de imprevisibilidad, sino explotarlo y aprender de él.

En Cunningham, entonces, la afirmación de la vida a través del movimiento se convierte en una “constante transformación de la vida misma” por el movimiento, como dijo él mismo alguna vez. Lo que ofreció el budismo zen para Cage y para Cunningham es un ir más allá del propio yo, ser “flechas del anhelo hacia la otra orilla” (Nietzsche, 1997, p. 38) que aceptan su carácter de tránsito y de ocaso. No es fácil aprender a bailar más allá de unx mismx, como el mismo Zaratustra lo sabe; al fin y al cabo, el viaje de Zaratustra a lo largo del libro es también la historia de cómo, el bailarín Zaratustra,

consiguió aprender a bailar. En una entrevista, Cunningham relataba que sus alumnxs solían hacerle siempre dos preguntas sobre el método aleatorio:

Una es: “si lo que sale no te gusta, ¿qué haces?”, a lo que yo contesto siempre que lo aceptas y lidias con lo que ha salido; y la otra es: “si no eres capaz de hacer lo que sale, ¿entonces, qué?” y yo les explico que siempre lo intentaría al menos, porque la mente te dirá que no puedes pero en la mayoría de los casos la verdad es que sí puedes o, si no, encuentras otro camino y eso es increíble [...]. (Cunningham, 2009, p. 91)

Si Graham nos permitió entender algo de la gravedad, creo que lo que Cunningham puede enseñarnos aquí es el sentido de la ligereza como *amor fati*, el método del azar casi como una forma del eterno retorno nietzscheano: aceptar, afirmar, decir sí a lo que sucedió y repetirlo queriéndolo. Una ligereza que no es nada fácil. Se trata de una ligereza costosa, una ligereza que cuesta la vida y de la que depende la vida, un volar que “no se coge al vuelo”. El azar como método nos empuja hacia una autoalteración de nosotrxs mismxs, hacia una superación y transformación de los hábitos y caminos conocidos, y eso siempre cuesta. El *amor fati* es una exigencia difícil: como escribe Nietzsche en un fragmento póstumo de 1888, extender “la mano hacia menudos azares” es muchas veces ser “amable frente a lo que no es bienvenido” (2008b, p. 719). El método aleatorio que usaron Cage y Cunningham no es el único camino para lograr esto, por supuesto; tal vez sería posible leer, incluso, ciertos desarrollos muy diferentes de la danza y las prácticas de movimiento contemporáneos (como el contact improvisación o la técnica Alexander, o algunas derivas del tango danza argentino) como otras formas de desaprender los hábitos y acallar al yo. De formas diversas, la danza se revela como “un arte de valores corporales” (Rothfield, 2009, p. 208) que pone en práctica modos de creatividad somática y evasiones de las costumbres y las normas de la conciencia.

Aunque de ninguna manera interesa aquí plantearlo en términos de “progreso” (¿qué sería un “progreso” en el arte?), entre Martha Graham y Merce Cunningham hemos recorrido un camino interesante: comenzamos hablando de la gravedad, y llegamos a inesperadas reflexiones sobre el azar, el perspectivismo y la superación del sujeto. No creo, como podría llegar a parecer, que en Cunningham simplemente desaparezca el problema de la gravedad, que sea la ligereza sin más, una supuesta ligereza liviana, etérea, la que informe su danza. La cuestión básica de la danza es para Cunningham la energía y, como bien observa la entrevistadora en *El bailarín y la danza*, “la energía de la danza, si la miras a través de una lente de aumento, consiste en una serie de posiciones que se deshacen”:

–J. Lesschaeve: Es un movimiento doble, antagónico: por un lado, ese impulso de deshacer la posición en que estás y, por el otro lado, otro impulso de reconocer algo,



fijarlo en una posición por muy fugaz que esta sea. –M. Cunningham: ¿Acaso no es así la vida? (Cunningham, 2009, pp. 151-152). 91)

Si algo enseña la historia de la danza en el último siglo y medio, es que danza se ha dicho de muchas maneras. Sea lo que sea la “danza”, podemos decir que, por sobre todas las cosas, no es algo fijo ni estanco. La danza es movimiento, está en movimiento. En *La gaya ciencia*, Nietzsche le agradece al arte escénico que enseñe a los hombres “a verse desde lejos” (2011, p. 132), a entenderse como algo pasajero, histórico. En la inmensa variación que ha presenciado la danza en los últimos siglos, el movimiento y la posición aparecen, cuando menos, como sus dos polos irrenunciables, elementos mínimos y estructurales; y también lo son de la vida. Nuevamente, la danza aparece como otro nombre de la vida, o la vida como otro nombre de la danza... no olvidemos, en suma, que las dos canciones de la danza del *Zarathustra* son cantos dirigidos a la vida: “¡oh, vida!” (Nietzsche, 1997, pp. 167, 314). Este singular parentesco entre danza y vida es lo que me ayudará a desenmarañar mi camino hacia una posible respuesta de la pregunta planteada al comienzo.

4. Mi alfa y mi omega: todo cuerpo bailarín, todo espíritu pájaro

En la Argentina, el 29 de abril se produce una curiosa coincidencia: el Día (internacional) de la Danza cae junto con el Día (nacional) del Animal. Año tras año, esta coincidencia me da qué pensar. En varios sentidos, más y menos importantes, la danza y los animales no están tan lejos. Son muchas las especies animales en las que se han documentado formas de juego y de rituales fáciles de ver como bailes (Meijer, 2019). Son muchos y muy diversos los rasgos que la danza, como forma humana del arte institucionalizado, pero también como actividad social y cotidiana, toma prestado de los animales. Decimos “¡qué bestia!” cuando un bailarín nos parece extraordinario; cuando aprendemos a bailar, muchas veces intentamos imitar la elegancia del gato o la ferocidad del león; o nos imaginamos en el agua, como peces, para entender la fluidez, nos imaginamos en el aire, como pájaros, para entender la liviandad. Y en fin, por supuesto, el repertorio histórico de la danza, tanto la académica como la popular, está repleto de figuras animales, desde el *Lago de los cisnes*, epítome de la danza clásica, hasta el musical estadounidense *Cats* o el *Carnaval de los animales*, de Oscar Araiz. “Mirar a los ojos de una bestia para entender algo del mundo de la danza”, anotan Lucas Condró y Pablo Messiez (2016, p. 41). ¿Será acaso que la pregunta con la que se abría este trabajo no era, a fin de cuentas, tan descabellada como parecía?

Como ya señalé, a lo largo de su obra Nietzsche multiplica la antigua fórmula “el hombre es el animal que”. Sin embargo, el hombre nunca es para Nietzsche el animal que baila, nunca es *el* animal artista. Solemos pensar que los animales no hacen arte porque

Aprender por fin a bailar: Nietzsche, sus animales y sus danzas

Renata Prati



REVISTA LATINOAMERICANA DE
Estudios Críticos Animales

no lo que hacen no se adecúa a los esquemas preconcebidos desde los que pensamos el arte: obras de arte únicas e iluminadas, creadas *ex nihilo*, pertenecientes a individuos aislados y autónomos que las conciben, las crean y las firman. Tal vez, como reflexiona Vinciane Despret en *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?*, llevar la mirada al arte de los animales nos sirva para repensar nuestro propio arte, para empezar a hacernos preguntas más atinadas, más productivas: al fin y al cabo, tampoco lxs humanos hicimos nunca arte de esa manera, no en verdad. Nunca hicimos arte del todo solxs: el arte siempre trata de “agenciamientos complicados” (Despret, 2018, p. 12) con otras personas, con otros seres vivos, con el medio, con la historia, con el mundo. El humano no es el único animal que baila, no es el único animal artista.

Pero quisiera llevar esta respuesta un paso más allá: no solo el ser humano no es el único animal que baila. El animal humano, cuando baila, baila en su animalidad, con su animalidad, no en contra de ella. Despret también observa que “nuestras preferencias tienden más bien a favorecer la idea de que la obra solo sea lo que hacen unos pocos” y que, “si todos lo hacen, es instinto” (2018, p. 133). Si todos los cuerpos animados, animales, sean o no cuerpos de animal humano, pueden bailar, en esa lógica a la que nos hemos acostumbrado, el baile no sería un arte, porque no sería excepcional, no estaría libre de utilidad; sería un instinto, algo que es parte de la vida, hasta necesario para la vida, en algunos casos (como, por ejemplo, en rituales de apareamiento de ciertos animales, también los humanos) que no puede elegirse “libremente”, como se supone que se elige el arte.

Ahora bien: como afirma categórica Cragolini, “es sabido que para Nietzsche ese error útil que es el instinto, si algo no es, es regular” (2010b, p. 24). De la misma manera en que a lo largo de sus escritos de multiplican y complejizan las expresiones sobre la animalidad del humano, así también son recurrentes las expresiones que sugieren para los instintos un estatus ya no fijo. La construcción de metáforas, la inventiva, la capacidad artística, el afán de conocimiento, la voluntad de poder, incluso la noción misma de perspectivismo: todos son nombrados como *instintos*. Si la capacidad misma de construir una metáfora es un instinto, ¿cómo seguir pensando a los instintos como regulares y fijos?

En Nietzsche, la noción de instinto no apunta a una fijación inamovible o predeterminada, sino más bien a una forma de organización de las fuerzas vitales diferente de la que puede configurar el yo consciente: “el instinto viene a ser un *hábito* en el modo de juzgar el mundo circundante de modo inconsciente, que contribuye a reforzar las condiciones de existencia. En otras palabras, es una modalidad de juicio que *posee el cuerpo* que le da una propensión a determinada acción” (Martínez Becerra, 2011; énfasis añadido). El instinto, entonces, es otro nombre para esos errores útiles y necesarios sin los cuales no es posible la vida; hay muchos instintos posibles, y están presentes *tanto* en los animales como en los hombres, de manera que no sirven para trazar una frontera segura entre los dos supuestos reinos. No se trata de borrar las diferencias entre el ser



humano y los animales, se trata por el contrario de complejizar y multiplicar las líneas que marcan esas fronteras. Como lo decía tan claramente Jacques Derrida: “No se trata aquí de borrar toda diferencia [...]. Mi reserva afecta únicamente a la pureza, el rigor y la indivisibilidad de la frontera” (Derrida, 2011, p. 150). Lo que nos fuerza a entender esta comprensión tan diferente del instinto es que la frontera entre lo humano y lo animal no es ni una ni pura ni infranqueable, que la diferencia no es oposicional: el pasaje y el contagio son posibles, e incluso potencialmente enriquecedores.

En efecto, eso ya lo había anunciado Zaratustra: “A los animales más salvajes y valerosos el hombre les ha envidiado y arrebatado todas sus virtudes: solo así se convirtió en hombre” (1997, p. 410). No es solo contagiándonos que hemos devenido humanos: hemos robado a los animales sus virtudes, y luego lo hemos negado, orgullosamente. No es una separación del animal lo que permite la consolidación de lo humano, no es la emancipación de lo corporal lo que nos hace libres y nobles, sino muy por el contrario su introyección. Ese es también el argumento de Vanessa Lemm: si el ser humano es el “animal con cultura”, eso no quiere decir que la cultura consiste en alejarse de la animalidad, en emanciparse de la animalidad. La cultura es para Nietzsche un fenómeno vital, no racional, ideal ni moral: surge de la vida, se engendra en lo vivo, que no es más que otra manera de decir que nace de la animalidad. Del mismo modo, la aspiración del *Übermensch* no es la de una evolución que deje atrás todo lo animal, sino al contrario: “la potencia del ultrahombre se refleja en su habilidad para albergar un rango creciente de lucha entre las pluralidades más amplias de las pasiones animales” (Lemm, 2009, p. 23).

En muchos lugares Nietzsche sostuvo que el arte es instinto, que pertenece a la esfera de lo orgánico y que no es, por lo tanto, propiedad exclusiva de lo humano: en *El nacimiento de la tragedia*, argumentó que el arte no es un emanciparse de la naturaleza, sino que brota de ella, de sus “instintos artísticos” (2007: 47); en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” habló del “impulso [*Trieb*] hacia la formación de metáforas” (2018, p. 71) como un impulso fundamental de lo orgánico, razón por la cual la perspectiva del ser humano y la del pájaro son tan distintas. En un fragmento póstumo de 1885 sostenía:

La totalidad del mundo orgánico es el entretreimiento de seres con pequeños mundos inventados en torno suyo: en cuanto ponen fuera de sí su fuerza, sus apetitos, sus hábitos en las experiencias, como su mundo externo. La capacidad de crear (conformar, inventar, fantasear) es su capacidad fundamental [...]. “Un ser habituado a una especie de regla en el sueño” – esto es un ser vivo. (Nietzsche, 2010b, p. 767)

Los instintos son, pues, reglas, formas de vida, costumbres que se han ido heredando hasta parecer fijas y olvidarse como tales; pueden ser mejores o peores de acuerdo a cuánto convienen a las condiciones en las que los seres existen. Pero la capacidad de



inventar esas formas de vida es la capacidad fundamental, no solo del arte, no solo del ser humano, sino de la vida en cuanto tal. El arte es un asunto vital, un asunto de vida o muerte... como el “instinto”, es cierto, pero eso no lo desmerece, al contrario. Como reflexiona Despret: “Lo que el instinto afirma y enmascara, al mismo tiempo, es el llamado de la cosa por hacer. Algo nos sobrepasa. Esa captura que conocen algunos artistas. Eso debe hacerse. Y punto” (Despret, 2018, p. 133).

En suma, no se trata de oponer el hábito al cambio, la fijeza a la libertad, la gravedad a la ligereza: ambos “polos” son necesarios para la vida, pero la vida vive en el entre, se juega en los matices, en los grises. El parágrafo 295 de *La gaya ciencia* es muy claro al respecto:

Amo las costumbres breves y las considero el instrumento inestimable para conocer muchas cosas y estados, y para conocerlos hasta el fondo de sus dulzuras y amarguras [...]. En cambio, odio las costumbres permanentes y pienso que un tirano se me acerca y que mi aire vital se hace más denso [...]. Sí, estoy reconocido en lo más profundo de mi alma a toda mi miseria y a todo mi estar enfermo, a cuanto es imperfecto en mí, porque esas cosas me dejan cien puertas traseras por las que puedo escapar de las costumbres permanentes. Ahora bien, lo más insoportable, lo auténticamente terrible, sería para mí una vida enteramente carente de costumbres, una vida que continuamente exigiese la improvisación: ese sería mi destierro y mi Siberia. (Nietzsche, 2011, pp. 247-248)

La enfermedad –esto es, la corporalidad rebelada–, el error, el arte, la ilusión: todo aquello que nuestros prejuicios morales nos han hecho tachar de imperfecciones son en lo más profundo las puertas traseras que nos salvan de la condena a una costumbre permanente, a una fijación y una detención del movimiento. La danza y el azar aparecen como métodos, esto es, como caminos posibles para desarticular los prejuicios y las costumbres permanentes, para poder ir más allá de nosotrxs mismxs. LaMothe aventura que, de no haber estado tan enfermo, tal vez Nietzsche nunca hubiera llegado a plantear “la danza como metáfora clave para el proceso de trascenderse a uno mismo” (LaMothe, 2006, p. 104): la enfermedad lo obligó a prestarle una atención al cuerpo que, en tiempos de salud, no solemos darle; lo obligó a escuchar sus razones, a convivir con lo que no era bienvenido. La vida no es una noción ingenua en Nietzsche: es tensión, es “lucha y devenir y finalidad y contradicción de las finalidades”, o, más breve, “lo que tiene que superarse siempre a sí mismo” (Nietzsche, 1997, p. 176). La danza aparece como una práctica corporal que nos enseña, sin palabras, que vivir es eso: bailar al borde del abismo, en tierras que se mueven, armar posiciones y deshacerlas, “bailar sobre los pies del azar” (Nietzsche, 1997, p. 240).



A mi pregunta guía, respondo, en fin, que sí. El cuerpo es el que baila, y los animales, esos extraños compañeros de mundo, también bailan. Y quizás haya mucho que aprender de sus danzas. ¿Nos es posible imaginar un baile de animales? Sin lugar a dudas, no es algo que forme parte de nuestro sentido común. Pero tampoco es algo impensable, ni del todo impensado. Merce Cunningham cuenta que, una vez, luego de una función:

una señora del público se me acercó y me preguntó cómo era posible bailar esas piezas sin música, sin que hubiera ritmo. Justo en ese momento, en ese extraño, pequeño y oscuro lugar, entró una hermosa mariposa y comenzó a moverse alrededor de la luz de una manera absolutamente fascinante. Y yo simplemente se la señalé. (Cunningham cit. en Copeland, 2004, p. 150)

5. Aprender a vivir

Poco antes de su muerte, Derrida dio una entrevista en la cual le preguntaron sobre aquella intrigante expresión de *Espectros de Marx*, “aprender a vivir por fin”. Cito parte de su respuesta:

ese suspiro se abre también a una interrogación más difícil: ¿se puede aprender a vivir? ¿Se puede enseñar? ¿Se puede aprender, mediante la disciplina o la instrucción, a través de la experiencia o la experimentación, a aceptar o, mejor, a afirmar la vida? [...] Entonces, bueno, para contestar sin más rodeos a su pregunta, no, nunca aprendí-a-vivir. ¡Pero de ningún modo! Aprender a vivir debería significar aprender a morir, a tomar en cuenta, para aceptarla, la mortalidad absoluta [...]. (Derrida, 2007, pp. 21-22, 150)

Aprender a vivir significaría al final negar la sobrevida que, para Derrida, es originaria: “la vida es supervivencia” (Derrida, 2007, p. 23). En otras palabras, aprender a vivir es un saber a la vez necesario e imposible. Ello me recuerda a lo que decía Martha Graham (1991, p. 3): solo se aprende a bailar practicando bailar, del mismo modo que solo se aprende a vivir practicando vivir, viviendo, en suma; lo cual supone que hace falta hacer algo que no se sabe para por fin aprender a hacerlo. Vivir es un saber imposible, como el de saber bailar. Ni a bailar ni a vivir es posible aprender. No son enseñables, no son saberes cerrados ni posibles de cerrar. Como ya mencioné, tanto Graham como Cunningham bailaron hasta que les dio el aliento; de alguna manera, la búsqueda de ese saber imposible, aprender a vivir, aprender a bailar por fin, es una búsqueda sin conclusión posible. No se puede aprender, no se puede enseñar, y, así y todo, nunca dejamos de buscar a nuestrxs maestrxs.

Vivir y bailar son tal vez dos terrenos de costumbres breves: desde que intentamos sistematizarlos, los vaciamos de vida y de movimiento; en el momento en que se apresan,



ya no están. Como explicaba Cunningham, “yo no pienso en la danza como un objeto, sino como una pequeña pausa en el camino” (cit. en Daly, 2002, p. 214). Ni la vida ni en la danza serán jamás algo que se tiene, y tampoco dejan nada a su paso, de modo que, para quedarse con la danza, para quedarse con la vida, hay que amarlas de verdad. Estoy, por supuesto, parafraseando una de las frases más famosas de Cunningham, que quisiera citar entera en su idioma original:

you have to love dancing to stick to it. it gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive. it is not for unsteady souls. (Cunningham, en Huxley y Witts, 1996, p. 167)

Nietzsche tuvo que aprender a convivir con la enfermedad, a trabajar a través de ella; está claro que puso todas sus fuerzas en aprender a amar la vida que tenía, porque “También el amor hay que aprenderlo” (Nietzsche, 2011, p. 276). Para eso, Nietzsche sobre todo caminaba. Caminaba por la montaña, por el bosque, rodeando un lago; caminaba por horas, “no porque se sintiera bien, sino para sentirse bien” (LaMothe, 2006, p. 17). En sus propios intentos de aprender a vivir, creo que su principal maestro fue su cuerpo: gran razón, guerra y paz, rebaño y pastor, enfermedad y gran salud.

En “De tablas viejas y nuevas”, como vimos, Zaratustra afirma que los humanos tomaron rasgos de los animales para poder adaptarse y sobrevivir. Sin embargo, al introyectar las virtudes animales el hombre las ha transformado, las ha digerido y les ha quitado su verdadero valor, su carácter deviniente y vital. En *La gaya ciencia*, vemos cómo los animales “contemplan al hombre como un ser de su mismo tipo [...] que ha perdido el sano sentido común de los animales” (Nietzsche, 2011, p. 220). El cuerpo y la animalidad aparecen en efecto, a lo largo de todo el *Zaratustra*, como refugio de la multiplicidad, de la corporalidad, de lo vital y cambiante. No son los hombres superiores quienes resultan mejores compañeros de viaje para Zaratustra: siempre demasiado pequeños y mezquinos, no aprenden aún a bailar por encima de ellos mismos. Hacia el final, son la bandada de pájaros y el león riente quienes le dan “su cariño y su júbilo” (1997, p. 440), la certeza de que sus hijos están cerca, de que la otra orilla se avecina.

No solo el arte no es solo un asunto de artistas excepcionales, de hombres iluminados; tampoco le habla solo a los artistas, ni solo a lo humano en nosotros. En un póstumo de 1888, Nietzsche afirma que el arte “habla a esta especie dotada de un cuerpo de fina excitabilidad” (2008b, p. 557). El arte le habla a nuestro cuerpo, sensibiliza y excita y tonifica y agranda y refuerza nuestro cuerpo: “Todo arte actúa como sugestión sobre los músculos y los sentidos” (*id.*). La apuesta del *Zaratustra*, la esperanza de Nietzsche a lo largo de toda su obra, es la superación de lo humano, el tránsito hacia el *Übermensch*; ello implica no un renegar de nuestro cuerpo, de la animalidad propia y ajena, sino que exige,



por el contrario, que aprendamos, y con urgencia, a vivir entre ellxs de una forma radicalmente distinta. Hemos llegado a ser humanos a través de un vínculo apropiador y violento con nuestro cuerpo y con la animalidad, pero todavía tenemos mucho para aprender de ambos: contagiándonos, interactuando y compartiendo rasgos (Lingis, 2004, p. 11). Como dice Lemm, “el futuro de la humanidad depende crucialmente de la capacidad del ser humano para reconectarse con la vida onírica del animal” (2009, p. 4). Necesitamos aprender, de y con nuestro cuerpo, de y con los animales, maneras distintas de vivir en este mundo con gravedad; tal vez eso signifique, entre otras cosas, aprender, de y con ellos, cómo bailar y, sobre todo, quizás, cómo bailar juntxs.

Bibliografía

- Abram, D. (2021). *Devenir animal*. Buenos Aires: Sigilo.
- Araiz, O. (2019). *Escrito en el aire*. Buenos Aires: Inteatro.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cacciari, M. (2002). *El dios que baila*. Buenos Aires: Paidós.
- Condró, L. y Messiez, P. (2016). *Asymmetrical-Motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*. Madrid: Continta me tienes.
- Cragnolini, M. B. (2010a). “Los animales de Zaratustra: Heidegger y Nietzsche en torno a la cuestión de lo viviente animal”. *Estudios Nietzsche*, 10, pp. 53-66.
- (2010b). “Extraños devenires: una indagación en torno a la problemática de la animalidad en la filosofía nietzscheana”. *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, 8, pp. 13-30.
- Cunningham, M. (2009). *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Daly, A. (2002). *Critical gestures. Writings on Dance and Culture*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Derrida, J. (1995). *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (2007). *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- (2010). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- (2011). *La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animals... si les hiciéramos las preguntas correctas?*. Buenos Aires: Cactus.



- Graham, M. (1991). *Blood Memory. An Autobiography*. Nueva York: Doubleday.
- LaMothe, K. L. (2005). “A God Dances through Me’: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche’s Revaluation of Values”. *The Journal of Religion*, 85(2), pp. 241-266.
- (2006). *Nietzsche’s Dancers. Isadora Duncan, Martha Graham and the revaluation of Christian values*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Larson, K. (2012). *Where the heart Beats*. Nueva York: Penguin Press.
- Lemm, V. (2009). *Nietzsche’s Animal Philosophy. Culture, Politics, and the Animality of the Human Being*. Nueva York: Fordham University Press.
- Lingis, A. (2004). “Nietzsche and Animals”. En M. Calarco y P. Atterton (eds.), *Animal Philosophy. Essential Readings in Continental Thought* (pp. 7-14). Londres y Nueva York: Continuum.
- Martínez Becerra, P. (2011). “Nietzsche y el automatismo instintivo”. *Veritas*, 24. Recuperado de: <http://ref.scielo.org/j9g6zd>
- Meijer, E. (2019), *Animal Languages*. Londres: John Murray.
- Nietzsche, F. (1988). *Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe 4*. Múnich, Berlín y Nueva York: dtv/de Gruyter.
- (1996). *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Madrid: Akal.
- (1997). *Así habló Zarathustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza.
- (1998). *Crepúsculo de los ídolos, o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza.
- (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Alianza.
- (2008a). *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Buenos Aires: Alianza.
- (2008b) *Fragmentos póstumos. Vol. IV (1885-1889)*. Madrid: Tecnos.
- (2010a) *Fragmentos póstumos. Vol. I (1869-1874)*. Madrid: Tecnos.
- (2010b) *Fragmentos póstumos. Vol. III (1882-1885)*. Madrid: Tecnos.
- (2011). *La gaya ciencia*, Madrid: EDAF.
- (2018). “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. En F. Nietzsche, *Contra la verdad. Ensayos tempranos*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Piossek Prebisch, L. (2012). “El ‘extraordinario’ problema del actor”. *Actas de las VI Jornadas Internacionales Nietzsche y II Jornadas Internacionales Derrida*.
- Rothfield, P. (2009). “Between the Foot and the Floor, Dancing with Nietzsche and Klossowski”. En S. Murray y N. Sullivan, *Somatechnics. Queering the Technologisation of Bodies*. Londres: Routledge.
- Rilke, R. M. (1992). *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós.
- Siegel, M. (1972). *At the Vanishing Point. A Critic looks at Dance*. Nueva York: Saturday Review Press.

Aprender por fin a bailar: Nietzsche, sus animales y sus danzas

Renata Prati



REVISTA LATINOAMERICANA DE
Estudios Críticos Animales

——— (1979). *The Shapes of Change. Images of American Dance*. California: University of California Press.

Vaihinger, H. (2007). “La voluntad de ilusión en Nietzsche”. En F. Nietzsche y H.

Vaihinger, *Sobre verdad y mentira. La voluntad de ilusión en Nietzsche*. Madrid: Tecnos.

RENATA PRATI

Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, se recibió con una tesis sobre el problema del cuerpo en el pensamiento de Jacques Derrida. Ha cursado la Carrera de Especialización en Traducción Literaria (FFyL, UBA) y actualmente se encuentra trabajando en su tesis doctoral, con una beca del CONICET. Ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas, y ha realizado traducciones desde el inglés, el francés y el italiano, de textos vinculados a la deconstrucción, el feminismo y la teoría de género.