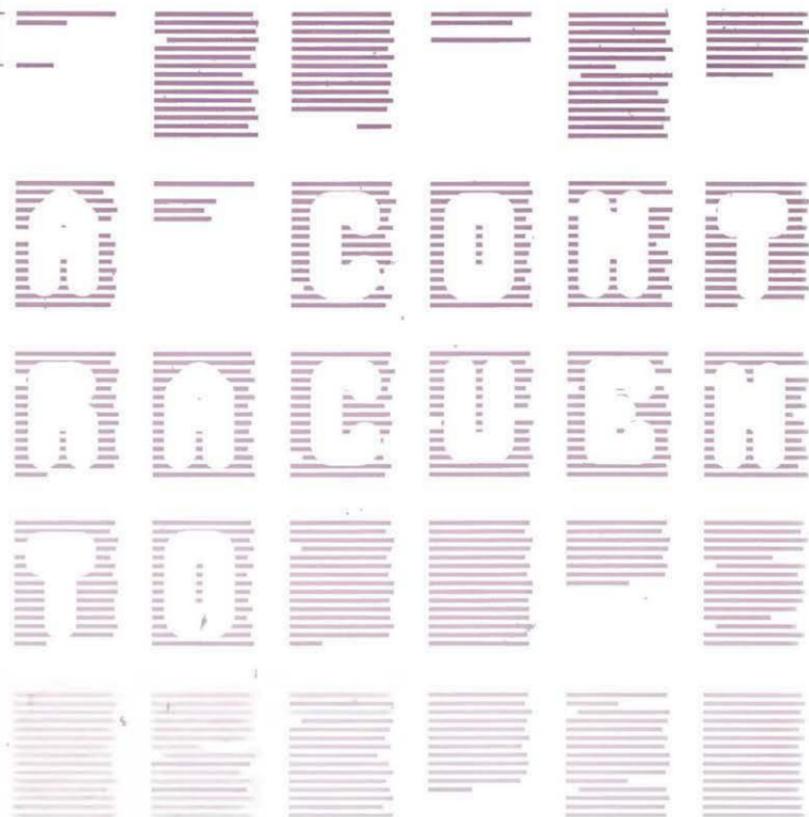


[CdL#4]: DANZA Y PENSAMIENTO

A contracuento

La danza y las derivas
del narrar

Roberto Fratini



Roberto Fratini es Doctor en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona y docente de Teoría de la Danza en el Conservatori Superior de Dansa de Barcelona, dramaturgo y ensayista. Ha realizado dramaturgias para varios coreógrafos en España, Francia, Italia y Suiza, e imparte regularmente cursos especializados, clases y talleres de teoría y dramaturgia de la danza en distintas instituciones universitarias y teatrales europeas.





CdL
CUERPO DE LETRA
DANZA Y
PENSAMIENTO

[#4]

A contracuento

La danza y las derivas
del narrar

ROBERTO FRATINI

Traducción: Rosalía
Gómez Muñoz

Centro Coreográfico Galego

Mercat de les Flors

Institut del Teatre

Consejo asesor de la colección CdL:

Francesc Casadesús, Carles Guerra, Ramon Jovells, Pilar Peña, Magda Polo,
José A. Sánchez, Mercè Saumell y Mercedes Suárez.

Coordinadora editorial: Magda Polo

Diseño: Roger Adam

Maquetación: Natàlia Báscones

Impreso en España. Printed in Spain.

© Roberto Fratini, 2011

© de la traducción: Rosalía Gómez Muñoz, 2011

© de las fotos: Ministero per i Beni e Attività Culturali italiano; Ros Ribas; Fred Hayes;
Christophe Poux; Julian Gabriel Richter; Jordi Bover; Anne Maniglier: Didier Grappe;
Dorothée Thébert (Cie. Gilles Jobin); The Bancroft Library. The University of California,
Berkeley; Grégoire Romefort; Darius Koehli; Carles Rodríguez; Jean Gros Abadie; Françoise
Michel; Katrin Schoof; André Cornelier; Darius Koehli; Directores creativos del proyecto
Synchronous Objects: William Forsythe, Maria Palazzi, Norah Zuniga Shaw; Christian Ganet

ISBN del Mercat de les Flors: 978-84-615-6552-8

Impreso en: Gráficas Grádel

Depósito legal: B-2093-2012

Reservados todos los derechos. Se prohíbe la reimpresión o reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento electrónico o mecánico, fotocopia o grabación o cualquier sistema de almacenamiento o recuperación de información, incluidos los hoy en día desconocidos o inexistentes, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

A Magda,
por la paciencia de hilarlo conmigo,
cuando anochece.
A mi madre, por contarme quién soy.
Y a mis madres, mis madejas, mis mallas, mis marañas.
A todos los nudos de mi alfombra.

«C'est un profond jadis, jadis jamais assez».
(Paul Valéry)

Agradecimientos

Esto ha sido escrito en el período más difícil de mi vida. Admito que, mientras el dolor centrifugaba todo lo demás, ha ofrecido un implacable motivo de recogimiento, y una obsesión salvífica. Gracias a todos mis seres queridos, por no dejar en ningún momento de apoyarme y animarme, tolerando incluso mis desapariciones y todos mis devaneos. Desearía que recibieran el libro como un homenaje a su paciencia. Esta reflexión resume una gran parte del trabajo teórico y poético que he llevado a cabo en Barcelona en los últimos diez años; es obligado dar las gracias, por tanto, a cuantos permitieron mi «deriva» hacia aquí: a Xavier Albertí y Barbara Kasproicz por la ocasión que me concedieron. A Víctor Molina, que me honra con su infatigable amistad e inteligencia. A todos mis compañeros del CSD de Barcelona, y en particular a Avelina Argüelles por conversar conmigo de lo que sea, por convencerme de que soy joven pese a sentirme yo tan decrepito. Gracias a todo el equipo del Mercat de les Flors, a Francesc Casadesús y Judit Bombardó, por la confianza que siguen depositando en mí, y por su impagable solidaridad en todos los aspectos inherentes a la investigación y la divulgación de los temas que se afrontan en este libro. A todos los artistas y amigos de los que pude aprender todo lo poco que sé sobre la teoría, sobre la poesía, y sobre la parte de poesía que anida en cada gesto teórico: Caterina Sagna, Tobia Ercolino, Germana Civera, Philippe Saire, Juan Carlos García, Silvano

Voltolina, Lipi Hernández, Àlex Serrano, Silvia Ferrando, Roberto Romei, Xiqui Berraondo, Roger Bernat, Simona Quartucci, Sabine Dahrendorf, Rocío Molina. A Quim Noguero y a Bàrbara Raubert por darle un sentido al oficio de crítico. A los incansables conspiradores de La Porta y de La Caldera. Gracias a todos los creadores que han aceptado de contribuir en este libro, a cuantos han concedido sus preciosos escritos, a cuantos han aceptado conversar conmigo antes, durante y después de su elaboración: a María Ribot, Gilles Jobin, Daniel Larrieu, Pep Ramis y Marcel·lí Antúnez, por escuchar y en parte compartir mis delirios. Gracias a mis maestros más exigentes, a los alumnos que han estado regalándome, durante diez años, el tesoro inestimable de su curiosidad, de su duda. Un emocionado gracias a Lourdes, a Luciano, a Judit, a Toni, a Beatriu, a Maite, a Magda y a otros silenciosos coinquilinos de mi alma, por haberme apoyado, escuchado y acompañado con tanta ternura en la penumbra del último año. Si un libro está hecho de la parte de vida que cada uno le arrebató a la disipación, a los estragos del tiempo, la mayor parte de este libro pertenece, antes que a quien lo suscribe, a todas las personas que acabo de nombrar. Lo poco que queda dice mucho de mí: una madeja que es justo devanar solamente hasta cierto punto.

ÍNDICE:

1. Mitologías del danzar
p. 11

2. Paradigmas. El cuento en las periferias de la historia
p. 47

3. Redundancia. La danza y las malicias de la repetición
p. 75

4. La danza entre textura y respunte
p. 101

5. Danzas del fin del mundo
p. 131

6. La danza y el glamour de la muerte
p. 165

7. Topografías de la danza
p. 205

8. La danza en juego
p. 253

9. Un novelesco estar. La danza y las patologías de la trama
p. 281

10. Textos, texturas y testamentos.
La danza y las formas del hundimiento
p. 337

11. Efectos de *pan*. Textura y formas
del cumplimiento
p. 365

Antología de textos
p. 433

Bibliografía
p. 469

1

Mitologías del danzar

«Tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé».

(Marcel Proust)

Florecimientos del cuento

«Es verdad, como dijo Marx, que la historia no anda sobre su cabeza, pero es también verdad que ella no piensa con los pies. O tal vez no deberíamos ocuparnos ni de su cabeza ni de sus pies, sino de su cuerpo». En 1945 Merleau-Ponty asume que el *grand récit* (el gran relato) de la Historia oficial ha silenciado sistemáticamente las razones y persecuciones del cuerpo. La llamada Fenomenología, cuyo mensaje fue recogido y afinado por el pensador francés, representa asimismo, en el siglo xx, el primer registro filosófico del cuerpo, y de sus relaciones cambiantes con el tiempo y los *Tiempos*, según un general replanteamiento del concepto de Historia en cuanto *devenir* orgánico: no ya *corpus* de acontecimientos, sino cuerpo del acontecer mismo como proceso vivo. Por eso, con toda su caleidoscópica complejidad, la danza moderna sigue constituyendo algo así como una fenomenología activa: la fulgurante fabulación del «cuerpo de la realidad», o de la realidad del cuerpo, en el punto mismo en que ambos entran en una historia, o salen de ella. Es más, si la sarta de hechos «objetivos»

y las supuestas verdades de la Historia oficial se deducen al precio de un olvido sistemático del cuerpo, la contra-historia, el contra-cuento de la fenomenología estribará en asociar la vitalidad orgánica del acontecer a todas sus deformaciones oníricas, fantásticas, fabulosas. Incluso el «cuerpo de la Letra» que dicta las sentencias de la historiografía danza en secreto su versión mítica, su delirio de los hechos. Si existe, por ende, una relación cualquiera entre danza y realidad, y si aceptamos que en cada momento la danza ha referido –cuando no ha contado– al mundo, tendremos que suponer, además, que lo específico de la danza moderna ha sido ofrecer ambos, relato y referencia, en la forma de la inmanencia y a través del argumento más criatural: el cuerpo como «discrimen» fundamental, el cuerpo como ocasión y angustia del Ser-ahí (el *Dasein* del pensamiento heideggeriano), enquistado en un mundo y en una historia. Si la propiedad semántica de toda danza es transformar las referencias posibles en diferencias, referir la realidad, para la danza occidental, ha significado, en todos los sentidos, *diferirla*; instituir y ser un relato diferente, así como la diferencia del relato.

Ahora bien, puesto que el ser-ahí y el contarse son acciones presentes aparentemente incompatibles (el cuento presupone un saber, y el saber presupone una discontinuidad, un «haber sido»), la fenomenología es el único sistema interpretativo que ayuda a entender, hasta la fecha, en qué medida el acto de presencia que es la danza puede constituir al mismo tiempo un acto narrativo. En él la verdad nunca viene dada o presupuesta, sino realizada, procesada, actuada, actualizada. Aplicando los mismos protocolos de verdad a la llamada Historia, la fenomenología predica una captación paradójica, suspendida entre distancia y participación, de lo que la historia representa en su irrefrenable metamorfismo, en su carácter incompleto y enigmático. Es lo que Merleau-Ponty define en otro lugar como «lo inacabado de la fenomenología y su *allure* incoativa». El atributo de la incoatividad se refiere al esfuerzo de comprender a ambos, historia y realidad, como puras insurgencias de un objeto aún vivo, siempre a punto de amortizarse, de cristalizar en el cuento de los grandes sistemas: «Aprehender el sentido del mundo o de la historia en su estado naciente», decía el filósofo Benjamin. Cuerpo de la historia –e historia no escrita del

cuerpo— son fenomenológicamente *anadiomenes*: florecientes, emergentes; la fenomenología es por tanto algo así como el cuento de cerca, la inmersión consciente del cuerpo y de la historia en las turbulencias germinales de las que ambos afloran con la misma misteriosa vehemencia con que la Venus del mito surgió de la espuma del mar (*anadiomene* es el adjetivo-participio que, en griego antiguo, se aplica a Afrodita «naciente de las aguas»). No es casual que, al evocar la extraña corporalidad implícita en el gesto de ese mítico aflorar, Benjamin prestara a su concepción dialéctica de la historia la metáfora somática del *despertar*: el instante en que el cuerpo aflora de las aguas turbias de un sueño que espera ser contado y descriptado antes de que el estado de vigilia se lleve lejos de nosotros, como en una deriva, a ambos, el cuerpo y su sueño. Historia *inmersa*, incoativa, presente en el cuerpo de quien la narra como si emerger y narrar fueran una misma convulsión. Solamente atrapado en las mallas aún húmedas del soñar, en la adherencia entre inconsciencia y lucidez (el llamado *duermevela*), y solamente enredado en sí mismo, el cuerpo puede devanar un impensable, conjetural cuento del sueño (siendo el sueño, a su vez, la exudación de un cuento del cuerpo: carne transfigurada en acontecimientos «irreales»). De aquí que la fenomenología sea un gesto existencial inagotable, un modo de vida: una danza del pensamiento que no cuaja nunca en cuentos definitivos porque vuelve a comenzar una y otra vez, en el hacerse de eso que la hace; no renuncia a narrar el reinicio de la historia en el incansable recomenzar de la narración. Pero si el que la narra vive e interviene en esa historia, su cuento es menos narración pura que meta-narración, un «cuento del contar»: el cuentista es fatalmente, allí, protagonista, testigo y desconcertado figurante. Él mismo y otro diferente, en una fluctuación del sí que posee algo de la metamorfosis mítica y algo, propiamente, de una danza: la ecuación dinámica, el pasaje entre lo idéntico y lo diferente, o esa «pasión de ser otro» que, palabras de Legendre¹, constituye la danza.

Si en la danza ocurre una transposición, un hacerse cuerpo de la realidad, o un *pensarse cuerpo* del mundo, es gracias a una intermitencia sustancial entre la cercanía más estricta y la lejanía más remota: si por un lado el cuerpo danzante *se convierte* en el devenir del mundo, por el otro es tan cautivo de sus signos transfigurados, tan espontáneamente ajeno,

que su relato del mundo es también el menos creíble, el más literalmente abstracto; tan parecido a un duermevela de la realidad que no parece capaz de estipular su relato si no es encarnándolo de la forma más fantástica. Fiel a este nudo de clarividencia y miopía, si es verdad que la danza no *entiende* la realidad con los parámetros objetivos de la historiografía, es cierto también que no renuncia a *comprender* y *contar* (*gestar* y *alumbrar*) el mundo con un gesto mucho más vertiginoso que el de una simple interpretación; «malinterpretándolo», lo narra convirtiéndose en algo así como un cuento de la realidad en estado puro; no ya el reflejo de lo real en un dispositivo de ficción (esto reduciría el problema al restringido ámbito de la danza narrativa o del ballet teatral), sino el gesto paradójico de dejar que lo real *acontezca en realidad*, es cierto, pero como si la realidad tuviese una trama efectiva y un cierre: replantear la vida según la milagrosa, la persuasiva incoherencia de un cuento. Y engranar su fábula en el cuerpo como en una fluctuación carnal entre lo continuo y lo discontinuo, entre evidencia e incoherencia. Fantasmagórica meta-narración de la danza: obtener que lo real sea cuento, encarnando no ya la sustancia de ese cuento, sino precisamente su *forma* de cuento. Y contarse, y encarnarse, como si ella misma, la danza, fuera real.

La causa como evento y eventualidad

«El cuento está condenado a decir algo distinto de lo que querría significar, dirigiendo su movimiento hacia un sentido que sería el fin de ese movimiento».

(Peter Brook)

Porque la danza, como todo cuento puro, es una falsa explicación. Pero la falsa explicación es también, en su deshonestidad, la única aceptable, o más exactamente la única *eventual*, ya que es del orden del evento: algo que ocurre en la trama de los acontecimientos, y no ya en la precesión de los conceptos. Es la vocación fenomenológica de la danza mantener así con la realidad una relación exquisitamente mítica (cuando estuvo aplicándose a la tradición narrativa, la fenomenología misma como método desembocó en el llamado Mitoanálisis).

Narración que surge de una paradójica confluencia de previsión y torpeza, frivolidad y profundidad, imitación y fidelidad, el Mito nace precisamente para explicar el mundo (humano y natural) en la forma del cuento; aunque constitutivamente falaz, en la fraudulenta pretensión de explicar el mundo desplegándolo en hechos, el Mito lo comprende con una profundidad inaudita; es por no saber explicarlo, sino solo inventarlo, como las historietas del mito consiguen parecer verídicas. Anterior a toda historiografía y a toda filosofía, el Mito es también el prototipo mismo de la narración «incoativa»: germen de cuento cuyo tema es invariablemente el inicio, el origen de algo; aunque posterior al presente que la inspira y al que finge explicar, su fábula es estratégicamente colocada en una prestigiosa, sagrada anterioridad: un *Illum Tempus*. Tergiversación extrema que convierte el mito, no ya en lo que es, el simple efecto fabuloso de una causa real, sino en lo que finge ser, la causa fabulosa de un efecto real. Esta curiosa ambivalencia que subyace a todos los «Érase una vez» de las narraciones humanas, la asombrosa inversión mítica de anterioridad y posterioridad, es la piedra angular de cualquier posible narratología de la danza. El mito es siempre *etiológico* (del gr. *aítía*, causa): un cuento de las causas primitivas, o mejor, la invención de una causa forzosa puesto que es forzosamente posterior a su efecto, como una anterioridad a *posteriori*. El estatuto de este efecto que se finge causa es, por tanto, el de un hecho intemporal (nominalmente anterior a cualquier tiempo conocido) motivado y dictado directamente por los avatares (históricos, orgánicos o meteorológicos) de la temporalidad vivida: ese ingenioso Después que des-pliega al Ahora en la forma de un Antes. De aquí la metacronicidad del mito, su temporalidad trastornada, su salvaje anti-historicismo.

Para entender de qué modo la danza hereda dicha metacronicidad, o hiper-narratividad, es preciso revisar sus estatutos miméticos y sus axiomas teóricos. Olvidemos por un instante la presunta primariedad, «espontaneidad» u originalidad del gesto: se trata de otro «mito» especialmente radicado en el discurso general de la danza moderna, fuente de innumerables –a veces afortunados– malentendidos poéticos. Disfrazarse de Gesto Único y Originario es solo un corolario de la incoatividad propia de la danza en cuanto reinicio infinito de un actuar; es más, este disfraz

es la fuente misma de la abstracción congénita, de la tendencial no-representatividad de la danza: su más antigua coartada, su astucia atávica en materia de referencia a la realidad. Intentemos, ahora, reformular el pensamiento de la danza no ya sobre el concepto barato de Inicio absoluto (la danza como gesto original, originario, surgente) sino sobre el concepto paradójico de Re-inicio absoluto (la danza como re-surrección del gesto) ¿Es posible que la «primariedad» sea en la danza, exactamente como en el mito, un efecto de la secundariedad? ¿Que la danza no sea original tal y como se ha creído, sino misteriosamente derivada; no ya la pura insurgencia de un gesto venido de la nada, sino la turbia reproducción de un gesto desaparecido?

En ese caso asumiremos que la danza es algo así como una *deriva* de la realidad: acto mimético cuyo referente, cuyo Original –el universo de los gestos reales– ha sido perdido, olvidado o «liquidado» por la extrañeza congénita del gesto danzado, por su *di-ferencia*, es decir, etimológicamente, por su capacidad de desplazamiento: todo *diferir* es ya en sí una acción cinética; y es posible creer que el carácter diferencial de la danza no es, como se ha pensado, un argumento a favor de su originalidad, sino la prueba de su total derivatividad: *re-ferir* o *di-ferir* al mundo, al cuerpo y a la acción en las formas de una desemejanza variable. Existe asimismo algo de violencia en la desmemoria, en la distracción necesarias para fundar el mito de la espontaneidad: una mutilación de la deuda mimética (la que la danza contrae con el mundo al arrebatarle gestos y figuras) semejante en todo al acto violento (la castración de Urano) de cuya suciedad cruenta, mezclada con el océano en la turbidez de la espuma, el mito trae a la playa de Chipre para desembarcarla allí, hecha y acabada, la Afrodita antigua. Esta astuta secundariedad no se le ha escapado al imaginario de la danza histórica: de todas sus definiciones tradicionales, la más irónicamente eficaz hasta la fecha es el apotegma renacentista que la llama «un arte de los gestos exagerados», como si su cometido fuera salirse de los límites, irse por las ramas: un «actuar» derivado o posterior, la gesticulación cuyo exceso repite el gesto de la normalidad derivándolo, sin parsimonia, en un redundante derroche de gestos. Es más, si en siglos la estética de la danza ha mantenido una cierta pretensión y sensación de «exactitud»

(la precisión proverbial del ballet, pero también la esencialidad del gesto, su intrigante facultad de *precisarse* sin precisar su objeto –eso que Forsythe llamó en 1996 «The vertiginous thrill of exactitude»–), es porque *exactum* (exacto) es en origen el participio pasado de un verbo, *ex-igere* (exigir), también él etimológicamente emparentado con el *exagerare*. La «exageración» de la danza participa pues, por extraño que parezca, de una proverbial exactitud; y esta confluencia no se puede comprender si no es en relación a un referente enigmático, reprimido, cuya única exactitud formal y adherencia mimética se realizan paradójicamente en las desemejanzas de la exageración. Solo renovando el gesto literal de *abs-traerse* o *dis-traerse* de algo, la danza pretende ser abstracta. Asimismo, este gesto es completamente análogo a la *epojé* (verdadera «elevación»), el acto fenomenológico de aislar y encarnar el referente en una forma infinitamente general, por no decir genérica, pero también indefinidamente particular y contingente; una pura esencia, pero también el más puro de los accidentes: el agitado residuo, la última *deriva* de un desaparecido gesto de la realidad, *desemejado* para que surja el gesto de la danza. De ahí que esta aparezca como un dominio de efectos puros y afortunadas gratuidades, un «exacto» arbitrio de la forma. Y es por su prescindir de la forma de la causalidad por lo que también su tiempo ha sido provechosamente imaginado como un Tiempo Absoluto o un Presente Eterno, como la fascinante contingencia de un puro acontecer.

Ahora bien, si es cierto que la danza ocurre simbólicamente en un tiempo ajeno al tiempo progresivo y lineal de la historia (que es gobernado por las causas), también es cierto que, a causa del cortocircuito mimético (la derivatividad disimulada) que hemos descrito, el tiempo simbólico y anti-lineal de la danza encaja con una concepción propiamente mítica de la mismísima historia como proceso de caída. Si la danza parece encarnar simplemente, a un primer nivel, el tiempo atávico y ancestral sobre el que fabulaba Isadora Duncan en su ciega convicción de estar actualizando fielmente la danza intemporal de los griegos, es porque encarna en realidad la derivación a un segundo nivel, la pura reinención, el cuento (o el mito) de aquel tiempo. Después de todo, fue por reticencia frente a los efectos derivativos y repetitivos del mitificar por lo que Duncan permaneció fiel a la desorganización de la forma, improvisando con irreductible obstinación,

como si la improvisación misma fuera una garantía total de primariedad. Hay en suma una ambivalencia profética en el hecho de que precisamente Duncan, inspiradora de una extraordinaria reformulación de la danza como versión *mítica del presente*, fuera quien, al mismo tiempo, promoviera conscientemente su danza como una *versión presente* (y obviamente falaz) *del mito*. Esta sutil reversibilidad entre cuento del presente y *presente del cuento*, es la paradoja más fecunda de la modernidad.

Así pues, el gesto posterior de la danza despliega la anterioridad en la mágica forma de un *hic et nunc* absoluto. En el marco de esta analogía crónica es donde se entiende la semejanza más inmediata entre danza y mito: para ambos la insuficiencia de toda verdad unívoca sobre el mundo, de todo pensamiento «único», pretende realizarse en una acción cuyos agentes no son ni las esencias de la filosofía ni los entes de la religión, sino una multitud metamórfica y en constante advenimiento, una «congerie» *eventual* de figuras. La danza no es menos respetuosa (o sospechosa) con el pluralismo de la verdad de lo que lo fue en su tiempo el mito. Politeísmo de la forma: el mundo no se declina más que en la contradicción activa, en la transmutación inventiva de un acontecer; solo al precio de ser múltiple, Dios *acontece*.

Hija como él de una ansia de explicación hipotética y carente, del instinto de ofrecerle una causa al mundo, la danza se encuentra con el mito en el punto exacto en el que el Ser de la esencia se convierte en un imponderable Actuar de la figura, o en eso que Jakobson² llamaba *tropología del cuento*: no tan solo el proceder del cuento por figuras, sino el cuento mismo como estructura flexiva, dispositivo de distorsión, desvío y deriva (significados, todos ellos, contenidos en el griego *tropos*).

In Illo Tempore. Turbulencias de la anterioridad

«Time is what prevents everything from happening at once».
(John Wheeler)

Si insistimos en la idea de que la danza consigue parecer un campo de efectos puros, es porque la precesión de sus formas no es nunca, aunque

posea toda su apariencia, un equivalente de la procedencia causal a la que la historiografía, la ciencia o la narrativa realista nos han acostumbrado. Por mucho que, en repetidas ocasiones, las poéticas hayan tratado de subordinarla a algún tipo de plausibilidad, o de reglamentar (sobre bases lógicas u orgánicas) el proceso de formalización de la danza, no existe en ella presunción de coherencia que no termine por parecerse a un «mito de las causas» y por fomentar a un segundo nivel la gratuidad, el arbitrio formal que pretendía erradicar: la facultad, propia de toda danza, de restarle prestigio a las causas, contrahaciéndolas con ligereza: el hecho de ser una contigüidad impropcedente y una sucesión inconsecuente. La fatal incoherencia de la danza, su anárquica ordenación de las figuras posee, en suma, todas las características de una falsa concatenación, o del tipo de secuenciación arbitraria que el ballet clásico llamó astutamente *enchaînement*: concatenación como *encadenamiento* literal; no tan solo la precesión ligera de las formas ligeras de aquella danza específica, sino también la coacción y el aprisionamiento de las formas de cualquier danza, que para fingir con eficacia una causalidad tendrán que imbricarse, que anclarse según una ley tan tiránica, aunque muy distinta, como la norma lógica en la que los verdaderos efectos son encadenados a las verdaderas causas: una pseudo-lógica. ¿Y si la danza fuera un protocolo no ya causal, sino *fatal*?, ¿no ya histórico, sino de destino?, ¿no ya lógico sino, por llamarlo de algún modo, mágico? Por el hecho mismo de obedecer a una necesidad «endógena», y nunca «exógena», la precesión de las formas danzadas recuerda aquel precepto de *concordancia discordante* entre los hechos que, según Aristóteles, vehicula la falsa verosimilitud del Mito. La destreza del contar estriba por entero en la virtud de darle coherencia a la falsedad, nunca tan evidente, según Ricoeur, como en el efecto sorpresa de las catástrofes, esos vuelcos abruptos de la situación que en el mito y en la tragedia clásicos proceden del evento que las desencadena *para tèn doxan di'alléla* (que significa «a causa uno del otro, aunque contra toda expectativa razonable»).

Podríamos incluso insinuar que la concatenación del movimiento danzado, forma persuasiva de una causalidad sin causas, es mucho más parecida a la correlación fatal de la culpa y del castigo según el

punto de vista de la mitología y de la teología que a la precesión lineal y consoladora de la causa y del efecto según el punto de vista de la ciencia y de la historiografía. El paso de la danza es siempre un extraño *contrapaso*: realización extemporánea de un esquema de destino, que parece retributivo (como el efecto creíble de una causa) únicamente desde una óptica supersticiosa, en el horizonte mítico de la religión. Lo contingente, lo sumario de esa efectuación es en el fondo la versión viva y presente de un «sufrir las propias acciones» que los mitos del Más allá imaginan como la ejecución sin fin, la expiación perpetua, la repetitiva y esquemática retribución de los condenados, anclados a la reactualización de su pecado, en el presente de la pena, como a un patrón implacable. Al pintar el presente efímero de la danza como una imagen dinámica de la eternidad, el discurso ha olvidado a veces que, en la tradición occidental, la llamada eternidad es menos un parque infantil sin horario de cierre que el teatro por antonomasia de la culpa y del castigo, de la retribución exacta *aunque* inacabada y siempre reiniciada: hiper-espacio de una cruel hiper-causalidad.

Sujeto de la concatenación fatal de las formas, el cuerpo de la danza está también sujeto a ellas; más coaccionado, en verdad, que «libre»: cuerpo literalmente rehén (*ôtage*, eso que es dis-traído, quitado, retraído, en el sentido propio del lat. *tollere*, el de un sustraer y segregar «elevando», «suspendiendo», «colgando»), prisionero de una causalidad suspendida; la danza es pues la verdadera encarnación de la suspensión, y de todo *suspense*, es decir de esa misma incertidumbre implícita en los cuentos y en cualquier conato mítico de explicación de las causas y de las cosas. Cuerpo malditamente colgado de su ligereza, de su indeterminación. Malditamente esclavo de la libertad que le exige exagerarse. Es para re-hacer el cuerpo a luz de esta ambivalencia, suspendiéndolo en el tiempo, arrancándose a la esclavitud de los fines, encadenándolo a una falsa coherencia más propia del narrar que del hacer, por lo que la danza se articula por imágenes enigmáticas y no didascálicas, en los modos propios del mito. Tal vez su aporía más macroscópica sea la de constituir un acontecimiento puro bajo la forma de un puro cuento: encarnar la efectividad del mundo erigiéndose en causa y efecto, *fatalidad* de sí misma. Perderse, disiparse todo el tiempo

es desde luego su manera de encarnar el mito de la desaparición, del eclipse o de la *elipse* del mundo: exponiéndose al mismo tiempo como el mito, al persuasivo misterio de su *propia* desaparición; repetir la pérdida de sí como una vicisitud, como una peripecia, como un acontecimiento coherente; vivirla como si fuera narrable. Y resolver del modo más paradójico, como hace el mito con otros instrumentos, la asimetría evidente entre ser y narrar. Entre No Ser y Estar.

Antes de que la filosofía griega desplazara el problema de las causas al pensamiento de las esencias, y antes aún de que la despreocupación anti-esencial del mito pluralizara aquellas causas, la realidad era, en su conjunto, divinamente auto-causada. Según la literatura antropológica, en las civilizaciones animistas todo objeto, por el solo hecho de estar, era una *hierofanía* en sí: incomprensible, invulnerable, realmente investido de un prestigio metafísico, un plus de Ser, suficiente para hacer de él una natural concreción de lo divino. La idea de una equivalencia entre realidad y trivialidad no es solo un efecto del pensamiento filosófico maduro, sino también de un progresivo empobrecimiento, de una inflación del prestigio sacro inscrito en las cosas. Esta deslegitimación y trivialización del mundo fenoménico es un proceso altamente dialéctico. El hecho de que los dioses deserten de la esfera terrenal y de sus objetos ofrece a las comunidades una oportunidad impagable de reevocar, de re-presentar cuanto han perdido: una reinvencción adscrita al rito para que este restablezca gestualmente la intensidad de Ser que un dios infundió al mundo y a las cosas del mundo, *in illo tempore*, con el acto mismo de crearlos. Es el origen más cierto de las religiones: la recuperación de una perfección eclipsada, un prototipo a cuya perfecta incoatividad, a cuyo valor de Inicio no se sustrae ni siquiera el Edén de las Escrituras judeo-cristianas. Toda religión incluye la culpa original que fue romper el encanto de la espontaneidad del mundo originario, pecar contra el Comienzo. El castigo se llama Historia y Muerte. A partir de la caída no se puede imaginar la historia más que como una repetición imperfecta, una pantomima aproximativa de aquel mundo prototípico, ni imaginar su movimiento, su convulsión, su progreso más que como consecuencia de la ineficacia de repetir un prototipo sin serlo. Esta idea de una decadencia, de una deriva cualitativa del mundo respecto a sí mismo,

se aplica evidentemente también a los gestos humanos, pálida imitación, en la óptica de los primeros cultos organizados, de una gestualidad que fue en su tiempo primaria y divina, y que solo en el ámbito controlado del rito puede aspirar a re-presentarse persuasivamente. La patología de la historia como repetición y decadencia de lo ancestral, ávida de exactitud por ser tan fatalmente inexacta, no puede sino invocar irresistiblemente el remedio aproximativo del mito y del rito (respectivamente una apología y una dromología de los orígenes, una enunciación y una acción⁴, un protocolo de persuasión y un protocolo de acción).

Gran parte de la retórica del siglo xx sobre la restauración de las raíces rituales de la danza (pensemos en los entusiasmos holísticos que infectan la modernidad de Duncan a Carlson) habría resultado menos cándida si hubiese reconocido, junto a sus transportes pseudo-místicos, que en ambos, danza y rito, toda referencia a algo, toda mimesis, refleja una concepción también mimética de la mismísima historia humana como repetición de un ejemplar mítico. Dicho ejemplar se cristaliza por repetición en las fórmulas del rito y en el *formulismo congénito* del mito y de la danza: ambos no hacen sino imitar y al mismo tiempo enmendar, cargándola de falsa eficacia metafísica, la desesperante, ineficaz repetitividad del mundo. Verbalizado o actuado en la astucia completamente humana de una ficción derivada (mítica, ritual o dancística), el prototipo mítico logra postularse, re-afirmarse como auto-originado y anterior a cualquier objeto de la realidad y del lenguaje; absolutamente anterior al cuento, al rito, al gesto que finge avalar y que en realidad lo avala, que exhibe, repitiéndose, su *irrepetibilidad*.

Así pues, un mundo repetitivo origina el mundo mítico para obtener la reviviscencia narrativa de eso que es originario e irrepetible; y origina las fórmulas gestuales de la danza y del rito para obtener su reviviscencia activa y «eventual». Si fuera así, sería verosímil replantear danza y rito como la forma no verbal de una misma y única narratividad; como si en ambos la parte vital del evento originario, su gesto, se re-presentara en una forma demasiado derivada, y al mismo tiempo demasiado viva para vertebrarse en un auténtico sintagma, es decir en una auténtica secuencia narrativa. La cuestión es en realidad más compleja aún.

Ahorra bien, la vitalidad del mito no reside propiamente en el sintagma que lo articula en un cuento; está en el paradigma, en el esquema aplicativo que le permite articularse en mil cuentos posibles. Esta paradigmaticidad, transversal a todo sintagma, es precisamente donde danza, mito y rito convergen. Así pues, danza y rito no son narraciones simplemente gestuales (en la misma medida en que el mito no es una narración *simplemente verbal*) sino *paradigmáticas*: encarnaciones, implantaciones de una repetitividad que conjura no ya la amortización del sustrato mítico, sino su parte viva, su fórmula activa, sustraída a los desgastes de la historia.

En este sentido podemos concebir la danza como hiper-narración, mito paradójico en el que lo que prevalece no es la referencia del mito, el objeto del cuento, sino su malicia estructural. Igualmente, si alguna vez ha existido un mandato ritual para la danza, este no ha consistido, como algunos presumen, en una genérica transfiguración o absolutización del cuerpo: la regresión a una idea de cuerpo prototípico pasa por la caída cabal de un cuerpo condenado a la acción, es decir al síntoma por excelencia de la caída que es toda historia. Incumbe a la danza re-presentar ese cuerpo, simular su teofanía mítica justamente mientras actúa su caída «histórica» (y su caducidad) de la forma más literal, más física. Esta ambivalencia es el pernio mismo de la dialéctica, presente en toda danza, entre las fuerza de caída y las de elevación. Solo gracias a dicha paradoja la danza consigue re-crear el cuerpo físico e histórico, aquí y ahora, como un cuerpo *anadiomene*, incoativo, mítico, sin que ninguno de los dos, cuerpo y Cuerpo, desaparezca por completo. La sola liturgia de la danza es un cuerpo gesticulando el relato de su imperfecta sustracción a la realidad. Inquietante síntesis de intemporalidad y de mortalidad: la sustracción de (y a) la realidad que la danza propone constituye en todos los sentidos un acto incompleto de *realización*: «realizado» míticamente, es únicamente aquello que repite con exactitud el prototipo ancestral, pero también la tosquedad orgánica del cuerpo, la fecha del calendario y la actualidad de una hora y de un lugar de actuación son diversamente *reales*. La danza tendría, por así decirlo, el fin sagrado, y extraordinariamente fútil, de *realizar* todo aquello que, por condena a una progresiva decadencia, no es sino demasiado real: realizar el cuerpo real. Puesto que la mortificación

humana por excelencia es saberse criatura, copia desacralizada, tocada por la conciencia de existir, la principal prestación de la danza será contar el cuerpo no como un dato humano sino como un dato *míticamente* real; recrearlo omitiéndolo, o recrear sus posibles omisiones: su eclipse en la falsa realidad del cuerpo vivo aquí y ahora, pero también su eclipse en la verdadera irrealidad del cuerpo ancestral. Y la omisión más escandalosa: su eclipse en la extraña irrealidad del cuerpo muerto. Recrear, a fin de cuentas, un cuerpo incapaz de crearse solo (ejecutando en un único gesto su tentación y su castigo; el querer ser divino y su precipitarse en la historia). Así pues, ser exquisitamente re-creativa es la más incomprendida de todas las competencias asignadas a la danza, que en el último siglo ha ido enmendando, no sin un cierto puritanismo, todo posible parentesco con la diversión, la ornamentación, la recreación. Pero en danza no existe metafísica fuera de una cierta trivialidad congénita.

Al ser re-creado en la danza (concibiéndose como objeto, en una gran parte de la danza histórica, antes que como sujeto), el cuerpo danzante no debe ni puede, por así decirlo, crear positivamente nada, sino solo recrear su propia mortalidad para, en un cierto sentido, exorcizarla: fingirse el prototipo mítico de sí misma. Y puesto que la laceración que lo aleja del prototipo es la misma que origina toda voluntad de narración mítica, ese cuerpo (elija o no, como en el repertorio sagrado, primitivo y folklórico, representar «directamente» un tema mítico) no danza propiamente jamás el mito, sino su *fórmula*, su impulso estructurador, ese *gesto de contar* que subyace a todo fenómeno mítico; cuenta la simple incoatividad gestual, el reiniciarse infinito, de un mito abocado a contarse a sí mismo en cada boca que lo cuenta, en cada cuerpo que lo vive.

Aunque se admita que una parte de la danza occidental ha sido abiertamente narrativa, decantándose por la exposición de una trama, la cuestión narratológica que tratamos de enfocar es si la danza puede ser formalmente interpretada como *autoproducción* de una historia en sí; si se resuelve y cómo se resuelve en danza la discrepancia entre acontecer y contar; entre gesto, gesticulación y *gesta*; en suma si existe una gesticulación propia del acontecer que lo plasma ya mientras acontece, según el paradigma del contar, y si esa gesticulación, que se origina en

las estructuras del mito, puede coincidir con todo cuanto durante siglos hemos llamado danza; si existen otros campos y otros signos, más allá de la tradición narrativa, en los que repercute el parentesco entre cuento y gesto, y cuáles son las posibles relaciones entre dichos dispositivos y la praxis de la danza; si existe una danza en el narrar; si existe un narrar en la danza.

Astucias de la flotación

«Un mito es una malla en una tela de araña, y no una voz de diccionario.»

(Marcel Mauss)

Una de las competencias tradicionales del rito es la toma de posesión del territorio a través de un acto de recreación mágica. Es el caso de la fundación de las ciudades, precedida, antiguamente, de un rito de «cosmización» del sitio, que solía coincidir con la producción de un surco. *Mundus* (el Mundo) era como se definía en Roma al espacio comprendido en este perímetro, la parte de tierra realizada con fines civilizadores, es decir rescatada idealmente de la ley de decadencia del espacio natural, y por ello sagrada, fuerte, efectiva, duradera; entregada a la historia con el paradójico aval de la eternidad. La vulgata que atribuye a la danza esta misma virtud de ocupación y transformación sustancial (cuando no transustanciación) del espacio no hace, de nuevo, sino confirmar intuitivamente la idea de que la danza, principalmente, apunta a «realizar» su espacio. ¿Sería entonces la danza un ritual? Un Meta-ritual, más bien; menos semejante a un rito que al necesario fracaso de todo rito.

Ahora bien, la Realización del espacio suele coincidir en el pensamiento mítico con la institución de un centro simbólico (la mitología viene repleta de montañas sagradas, centros del mundo, puntos de conjunción entre cielo y tierra). Este centro, reinventado por el rito y justificado por el mito, verdadero *omphalos* (el ombligo del mundo) es un lugar al mismo tiempo de conexión, polarización y rescisión. Precisamente porque su consagración es de hecho una reinención, no se consume sin

una mutilación, una separación artificial, la misma llevada a cabo por el *mundus* romano. Recuerda asimismo la decapitación de la Serpiente cósmica previa a la cosmogonía de los Vedas: interrupción y discontinuidad de lo que es originariamente indiferenciado, indistinto y circular⁵. Para convertirse a su vez en ese Espacio capital de las poéticas, el lugar de la danza occidental es también un espacio *segregado*, objeto de rescisión y captura. Una fracción de mundo puesta en *epojé*, suspendida. Una apnea del lugar. *Epojé* designa también en griego el apogeo que la estrella alcanza en un momento único del año: extraña síntesis de claridad y lejanía, pausa y suspense. En danza esta misma rescisión entre *un* espacio y el espacio de la realidad no precede a la danza; se enuncia en cada momento de esa danza, que no para de reafirmar la total provisionalidad de su propia segregación del espacio, su total incoatividad, producto –como la perdurabilidad de las capitales– de una tregua temporal entre permanencia e impermanencia. El ámbito de las analogías entre danza y rito es un terreno conceptualmente pantanoso. Si la danza es el acto «violento» que desnaturaliza el espacio ofreciéndole, junto con el regalo de un centro, una mítica chance de realidad, ese centro será también incierto, provisional, siempre a punto de deshacerse, siempre dispuesto a desplazarse, a migrar en la migración del cuerpo que lo funda: fluctuante como la roca de la Jerusalén bíblica sobre las aguas subterráneas del Tehom. La flotación del centro es el indicio más claro de su arbitrariedad. El secreto del rito, cabe subrayarlo, es su congénita inferioridad al acontecimiento que conmemora. Es más, si en el mito la amenaza amorfa, la indiferencia circular representada por la serpiente es lo que pone en peligro la durabilidad del mundo construido, entonces la mismísima danza, en cuanto camino tortuoso, translación laberíntica que funda un centro solo para extraviarlo sin descanso, es de hecho una emulación, una mimesis impensable de lo amorfo, de eso que por definición rehúye toda mimesis, y al que la danza rinde un homenaje tautológico, casi metanarrativo, flotando en torno a la provisionalidad de una forma, y secuestrándose en un espacio inciertamente secuestrado. Así pues, la danza contrarresta el poder de disolución de lo amorfo del modo más paradójico: invalidando su poder de fundación y disipando su propia forma. Siendo, de todos los ritos, el más vano.

De esta manera, la dromología de la danza es más engañosa, pero también más extrañamente eficaz: lejos de querer simplemente rememorar un prototipo, no renuncia a la tentación de parecerlo; resiste, disimulándolo, al estatuto de copia con más fuerza que cualquier culto. Por eso mismo, tiene poco interés, la verdad, establecer aquí si la danza procede del rito o lo *precede*: de hecho sería correcto imaginarla menos como un residuo del «honesto» protocolo ritual, que como la activa y gestual regresión (o *pro-gresión*) de ese protocolo hacia el mismo fraude narrativo que también en la antigüedad pretendió preceder –motivándolo– a todo rito: la impensada dromología, el carácter profundo de acontecimiento y eventualidad de todo mito, que es el gesto puro del narrar. Con toda la evidencia práctica de un rito, la danza no renuncia al peculiar escepticismo de los mitos. Desde luego que a su vez los mitos no renuncian, con tal de parecer evidentes, a la peculiar gestualidad de una danza. Es evidente que la razón de una convivencia tan clandestina, en el mito y en la danza, entre aspectos apológicos y dromológicos es, de nuevo, la insuficiencia de la explicación: el Mito somete los misterios del mundo a un conjunto solo narrable de eventos; con el fin de subrogar las causas únicas en eventos plurales, es el propio Mito, después de todo, el que se vuelve acontecimiento, el que gesticula una infinita variación de sí. Tanto el método mitoanalítico como el estudio científico de la mitología,⁶ sugieren que las variantes míticas no son simplemente ediciones diferentes o versiones progresivas de un presunto original, sino verdaderas inflorescencias del cuento, y de su credibilidad, en todas las desviaciones y contorsiones, en todos los finales alternativos y comienzos arbitrarios que la tradición esté ya dispuesta a absorber; una hermenéutica del mito no es imaginable fuera de la adopción simultánea del mito y de todas sus variantes como un conjunto múltiple de desarrollos, exento de toda norma de cohesión o causalidad directa, un enloquecido proliferar del retículo de su transmisión: en palabras de Deleuze, su *rizoma* (un precepto que volverá con insistencia en el curso de este estudio). Dicha deriva del cuento en los meandros de sus variantes, de sus permutaciones de actos y figuras, es todo cuanto la mitografía (la tradición literaria inherente al mito) se limita a elegir y a seleccionar. La del mito es pues una estructura

difusa (y estructura de difusión) que invalida de raíz el prestigio de la diacronía, de la linealidad temporal como sentido y función de las causas: independientemente de la fecha de elaboración de la variante, y del contexto documental o mitográfico en el que se acredita, el mito es comprensible únicamente imaginando que las versiones recientes son en cierto modo sincrónicas respecto a las antiguas, y que incluso sus variantes desconocidas o conjeturales son genéticamente autorizadas. Es la endogénesis, la fuerza de autogeneración y auto-complicación del mito, que es en sí atestiguado por sus versiones lingüísticas, pero solo a condición de precederlas enigmáticamente a todas, y de coincidir con todas, exactamente como un organismo precedería impensablemente al movimiento encargado de acreditar su vitalidad, sin dejar por eso de depender, para subsistir, de la acompasada secuencia de sus respiros. Así pues, si bien es cierto que el mito no puede prescindir de las servidumbres del lenguaje, también lo es que obedece a un paradigma, un patrón de desarrollo, un principio rizomático mucho más amplio, sincrónico y contradictorio que todos los sintagmas que lo cristalizarán puntualmente en este o en aquel cuento coherente. Verdaderamente, a la matriz del narrar en su forma más pura se ajusta el comentario que Benjamin le dedicó a la misteriosa sequedad de ciertas crónicas de Herodoto: «Se asemeja a los granos de trigo que quedaron herméticamente encerrados durante milenios en las celdas de las pirámides, y que mantuvieron hasta hoy su fuerza de germinación» (Benjamin, 1955: 255).

Si es cierto que obedece al impulso de explicar el mundo, es también cierto que el mito cumple el mandato de no explicarlo del todo, de no dirimir ni agotar su sentido. No respeta la unilateralidad del mundo, sino su pluralidad, su ambivalencia. Por tanto, es sensato imaginarlo como un cuento-límite que, a pesar de ser llamado a contarse en el lenguaje, ofrece sin embargo la alucinación de una *estructuralidad* anterior a cualquier lenguaje y a cualquier *logos*; a todo aquello cuya función sea contraer la apertura infinita del *paradigma mítico* en la univocidad, en la dirección única de un *sintagma mitográfico*. Como en *El mago de Oz*, donde el Espantapájaros explica a Dorothy que se puede llegar al reino encantado tomando, indiferentemente, ya el camino de la derecha ya el de

la izquierda. En la interpretación moderna esta vocación paradigmática ha sido ilustrada, antes aún de que Deleuze estrenara el concepto filosófico de *rizoma*, con metáforas que aludían todas ellas a una cierta arborescencia no jerárquica del mito, a una floralidad (la «floración primera de la joven fantasía» a la que aludió F. Schlegel), cuando no una verdadera «textilidad», admirablemente resumida por S. Creuzer: «... Estas ramas y ramajes tienen a su vez ramificaciones y ramales que se muestran ante nosotros como un único árbol gigantesco, surgido de una sola raíz, pero que ha extendido en todas direcciones sus innumerables hojas, flores y frutos...» (cit. en Blumenberg, 2001: 18). Si las metáforas vegetales y biomórficas han dado razón durante siglos de las germinaciones del mito, no entenderemos su importancia para una posible narratología de la danza contemporánea sin tener en cuenta la sugestiva analogía que existe también entre la polivalencia de estas metáforas y la estructura del cosmos tal y como sugieren las ciencias teóricas del siglo xx. Al mito podríamos aplicarle el mismo «principio de indeterminación» al que la teoría cuántica somete en los años 30 la investigación del mundo físico: del mismo modo que el capturar en un laboratorio y medir la ubicación exacta de una partícula significa determinar algo así como el colapso de esa «función de onda» que la ubica potencialmente en muchos puntos del espacio a la vez, en un tempestuoso océano de probabilidades, toda versión oral o transcripción mitográfica capta el cuento del mito y lo ancla en un punto de la transmisión únicamente al precio de oscurecer temporalmente su probabilidad infinita de concreción, su perenne gesticulación y ondulación. Como si el mito «enarrara» imponderablemente, por encima de todas sus narraciones temáticas, su carácter formalmente *emergente*, su oscilar entre el mar del narrar como gesto infinito y la tierra firme de los cuentos posibles y de las versiones asentadas, entre ondulación y puntualización. Parecida, esta, a esa puntualización de un acontecimiento infinito que, al producirse en el universo subatómico, el propio lenguaje científico describe en términos narrativos, llamando «historia» al presunto recorrido de la partícula en los instantes que preceden a su «captura» experimental. De ahí la teoría de las «historias diferentes» (y más tarde, con Everett, la de los «mundos paralelos»): una sobrecogedora imagen del universo físico aparente

y explorable como una «narración» de entre los infinitos «narrables» que entretejen su trama subatómica, en lo infinitamente pequeño, y su trama cosmológica, en lo infinitamente grande. La física experimental asume desde luego la conjetura cuántica como un inevitable ejercicio de fabulación, que comparte con las formas y funciones del mito incluso una inversión radical del concepto de causalidad y de cronicidad: «La historia que narramos del pasado puede traer consigo huellas de las acciones que realizamos en el presente. Al encender los detectores, hacemos que las informaciones sobre la trayectoria se conviertan en un dato esencial de la historia. Al apagarlos, contaremos necesariamente una historia diferente. Ambas historias son, sin embargo, válidas e interesantes... Una observación efectuada hoy puede, por tanto, contribuir a completar la historia de un proceso iniciado ayer, o el día anterior, o quizá millones de años atrás» (Greene, 200: 230).

La danza y las fórmulas del Mito

«Let Dorothy go to the city of emeralds».

(Frank L. Baum)

Los dinamismos vitales del paradigma repercuten con increíble variedad operativa en los grandes repertorios de la narración, desde el firmamento de la fábula popular e infantil, al epos occidental, a la saga, a la novela y a sus revoluciones en el modernismo. Creemos que esos dinamismos y sus metáforas (florales, textiles, rizomáticas) son extensibles a la danza en general, no ya como narración «por gestos», sino como germinación viva y activa del gesto en sí que es narrar; que el crepúsculo del ballet teatral, lejos de representar un eclipse del cuento, ha comportado la exaltación, en danza, de algo así como un mandato hiper-narrativo; que la danza posmoderna expresa las últimas derivas del contar con elocuencia extraordinaria; que incluso la desaparición de la historia (y de la Historia), puesta en evidencia por la creación reciente, no hace otra cosa que materializar una deriva potencialmente ya inscrita en el ADN mítico de toda narración.

En qué formas se articula y cuáles son sus implicaciones; cómo actúa a través de la danza una perversa proliferación del narrar; cómo se traduce en tesitura o «textura»⁷ su extraña vocación mítica; cuáles son los parentescos funcionales entre la danza y la literatura, y también entre la danza y la decoración; cómo, en resumen, todo esto autoriza una lectura narratológica de algunos fenómenos de la danza actual, son algunas de las paradojas que trataremos de hilvanar en las próximas páginas.

Concatenando, es decir instilando una ilusión de continuidad lógica en la pura contigüidad de sus formas (y renunciando a concretarse incluso en la fijación mínima del lenguaje), la danza no imita la eficiencia del cuento, sino su potencial insuficiencia: «cuento contado por un idiota, lleno de fragor y de furia, que no significa nada» en el tronar de Macbeth. Al sugerir que es la forma más extrema del mito, o una *fórmula mítica encarnada* (un verdadero efecto y una falsa causa), hemos interpretado la danza como un cuento paradójico cuya plenitud es evacuar, y cuyo procedimiento consiste, después de todo, en segregar un segmento del tiempo común y del espacio real para que en ellos ocurra mucho sin que pase nada: un *much ado about nothing*, un acaecer sin acontecimientos, constantemente pendiente de un orden de continuidad que la inmovilidad de las causas no sabe agotar. Una versión mítica tan pura que ha abdicado del mandato de contar gestas, para ceñirse implacablemente al gesto de contar: intriga sin otro objeto que tramarse, donde el diseño que gobierna la contigüidad de las formas se asemeja más a un *destino*. Y destino es precisamente como solemos definir la vida cuando intuimos no solo que es narrable, sino que, oscuramente, su *trama* le preexiste.

Un cierto índice de gestualidad es la diferencia fundamental entre la historia como mero conjunto de hechos y la *narración* como organización activa, *puesta en intriga* de esos hechos. Es lo que Aristóteles afirma al definir el Mito: «è τὸν *pramatôn sustasis*» («arreglo» de los hechos): «La puesta en intriga es la operación que saca de una simple sucesión una configuración» (Ricoeur, 1983: 127). El sistema no ya como dato inmóvil, resumen estático o sinopsis de unos hechos de ficción, sino como gesto ordenador. Astucia de una permutación en acto entre sintagma y paradigma: un además, que es *gestionar* el paradigma (la sincronía de la intriga) en el sintagma (la

diacronía de la exposición paulatina de los hechos), exactamente como ocurre en las novelas policíacas, donde el hecho sustancial primario (el nombre del asesino) es típicamente el último en ser administrado por la narración; lo que Ricoeur llama *agencement des faits*: «... el relato hace aparecer en un orden sintagmático todos los componentes susceptibles de figurar en el cuadro paradigmático establecido por la semántica de la acción.» (Ib.: 128). Es más, depende justamente de una verdadera «fuga» del arreglo de los hechos (una puesta en intriga renovada y como perpetrada por la intriga misma) la sustancial inevidencia de la figura autoral en la tradición mítica. La voz del testimonio mítico no es distinta, en este sentido, de la de un actor cuya fibra se preste a rehacer y a prolongar, encarnándolas, la urdimbre y la «fibrilación» de la multiplicidad del mito a través del tiempo. En muchos aspectos el anonimato de los narradores o rapsodas, en el mito, funde sus cuerpos en un todo performativo con la gestualidad propia del mismo cuento. Si no fuese así, si la voluntad del autor no fuera contextual (y «con-textil») al intrigarse de la intriga, no se explicaría el extraordinario poder que el mito posee de someter las vicisitudes que narra y organiza a la categoría de destino o de Fátum: «Los hilos que mueven al títere llamémoslos trama. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. Pero las fibras nerviosas de este forman también una trama. Se hunden en la masa gris, en la red... El juego se parece a la pura actividad del tejedor, la misma que los mitos atribuyen a las Parcas y a las Nornas.» (Deleuze, 1980: 15). Si la fórmula del mito, el esquema destinal que organiza, el patrón de su auto-tejerse no fuera transpersonal y abierto, serían incomprensibles su proliferación y su diversificación. Y viceversa, la del mito es una fórmula que lleva ya en sí misma su viralidad, e incluso sus irregularidades: las líneas de fuga de su rizoma. Una regla cuyo principal corolario es un infalible «desorden», cuyo lugar no es nunca el *a priori* de la teoría, sino el acontecer de la praxis, el devenir, allí donde organicidad y destino danzan en pareja.

Ahora bien, es en la idea misma de una *fórmula mítica*, de una estructura destinal, donde se pueden encontrar nuevos argumentos hermenéuticos para el pacto entre danza y música; incluso el divorcio

entre danza y música consumado por las poéticas de la modernidad se hace más comprensible en la óptica de una analogía «cruzada» con el mito. En *Mito y significado*⁸ Lévi-Strauss sugería que la historia de la forma musical era interpretable como la supervivencia y transformación, en Occidente, de esa mentalidad mítica que, mientras tanto, le estaba cediendo el paso al pensamiento científico y al racionalismo. Al afirmar que la música es heredera legítima del mito, la antropología destaca que este pasaje de entregas no se produce en ningún caso en el plano de un contenido narrativo explícito, sino en una cierta comunidad de estructura entre Mito y Música, en su funcionamiento vertical y motivico. Ahora bien, a diferencia de la novela, que imita la linealidad de la Historia, y que es por tanto sintagmáticamente cerrada, el Mito de la antropología estructural recuerda más bien un programa subrepticamente liberado de toda obligación de secuencialidad «evenemencial» (*suite*, tal vez, pero nunca «sucesión»); una transversalidad de motivos figurales, dinámicos o relacionales que «acontece» en el tiempo gracias a un compromiso inevitable con la diacronía; o, una vez más, un cuento sin historia, en la medida en que vehicula una ley fatal, no ya un procedimiento causal; o en la medida en que el desplazamiento, la versión y la inversión de sus términos son en todo momento posibles: exactamente como en una sinfonía, orgánicamente estructurada por la transversalidad de su arquitectura armónica (que es su simultaneidad o sincronismo suspendido), y por la gestión *motivica* de sus sintagmas, de sus fraseos melódicos; o exactamente como en la danza, también ella estructurada en motivos; es más, también ella fiel a una especie de generalidad transversal, a un paradigma de movimiento. Dicho paradigma es extraordinariamente evidente en los sistemas estilísticos cerrados (como el ballet), y sin embargo se deja ver o reconocer incluso en las danzas más desestructuradas, como principio ordenador de sus redundancias, regularidades y repeticiones; eso que, a cada danza, dicta el impulso imperioso de *repetir* las formas para propiciar su reconocimiento. La danza no cesa un instante de articular su tendencia a la secundariedad incluso en el diseño infinito de las repeticiones, de las correspondencias, de las agniciones que diseñan la forma general, la arquitectura de su continuidad. El prejuicio inherente

a la «eterna novedad» fenomenológica del gesto danzado debe por tanto ser rectificado: la danza no es el arte a secas de ofrecerle a la vista una forma de cuerpo siempre nueva, no es un *impromptu* absoluto. Su mandato específico es ofrecer en la fulguración de lo *nunca visto* una sensación mítica de *déjà vu*, una intuición de estructura, que es también la sospecha de una sincronía o una simultaneidad operantes por debajo o por encima de su diacronía y linealidad de desarrollo. Eso mismo que llamamos *estilo* de un espectáculo danzado no es en el fondo más que la oscura agnición de esa sincronicidad, no ya deducida del conjunto de la danza una vez que se ha acabado su ejecución, sino inducida, construida, «inventada» en cada instante de su desarrollo, en cada punto de su parábola. Es asimismo poco astuto fundar la homología entre danza y música sobre el concepto de *flujo* como mutabilidad común a ambas artes (así definido, este parámetro no destacaría ninguna diferencia estructural entre la danza, la música y cualquier otra modalidad performativa); ahora bien, el Mito es el modelo estructural más útil a la hora de explicar la específica extemporaneidad de la danza y de la música: flujo que puede definirse paradigmático porque atestigua menos el *discurrir* de algo que su recurrir; el proverbial fluir de las formas musicales no es, en este sentido, sino una «figura de la continuidad» que traduce intuitivamente, por no decir míticamente, la simultaneidad de la estructura: «La continuidad del tejido sonoro es tan frágil que un corte en un punto determina a veces una ruptura en otro; dicha relación parcial se halla condicionada por una *solidaridad poco tupida*, una continuidad de conjunto... Es a menudo el reconocimiento de un tema el que aporta la conciencia de la continuidad melódica. *Aquí, como en otros ámbitos, el reconocimiento tiene lugar antes del conocimiento.*» (Bachelard, 1950: 114). Es la recurrencia o redundancia de la impresión lo que, en danza y en música, produce algo así como una etiología retroactiva, una «impresión de causalidad» que llamamos forma porque no sabemos imaginarla sino como una *fatalidad*, una lógica suspendida, una coherencia oculta: «Todo quedaba en lo descosido y en la gratuidad. Es entonces la recurrencia de la impresión la que aporta una *causalidad formal*» (Ib.). En ambas, danza y música, la agnición de la «forma en cuanto causa» reside en un verdadero salto de la percepción,

un ahorro, por así decirlo, en la economía perceptiva, o la captación de una simetría, de un orden general emergente de la síntesis de muchas asimetrías subalternas: «La desigualdad interna se habrá convertido en igualdad externa» (Ib.: 115); la síntesis perceptiva llamada estilo no es sino el afloramiento de un paradigma cuya sospecha de existencia queda siempre subordinada a la iteratividad que el mismo paradigma es capaz de producir: «¿Cómo se reconoce un estilo?... Libera fenómenos de repetición cíclica, de multiplicación ubicua, de retornos periódicos sin fin de los mismos acontecimientos, en dobles y tripletes de los mismos personajes, a veces en alucinación de desdoblamiento y de la persona del sujeto» (Didi-Huberman, 2002: 351).

Dicha causa formal, en cuanto conjunto dinámico de diferentes estructuras discretas, recuerda, por así decirlo, la flexibilidad y la consistencia de una red. Es más, los nudos y mallas de la red no son sino las apariciones efímeras del paradigma, las alusiones encarnadas a una causa formal suspendida (que es su programa estilístico) y a una causa *lógica* igualmente suspendida (que es su programa dramático). Imaginemos esa causa suspensiva como una simetría de la danza con algo que la trasciende, o como su peculiar simetría, siempre presunta, y por ello siempre esperada, consigo misma, vehiculada por un especie de «espera negativa», es decir la espera de esa redundancia, ese *Leitmotif* que delata a la forma misma como un destino, un plan. Este plan no se vuelve consciente hasta el instante misterioso del reconocimiento, cuando motivo y figura reaparecen: «No recordaremos haberla esperado; simplemente reconoceremos que debimos esperarla» (Bachelard, 1950: 115). La paradoja de la causa formal funciona en muchos aspectos como la causalidad arquetípica o prototípica del Mito; es más, su misma tendencia a diferirse y retrasarse, en danza, recuerda a esa fuerza de germinación y diferenciación con la que el mito aplaza, multiplicándola en todas y cada una de las versiones que complican su arborescencia, la definición de su sentido. La estrategia de este aplazamiento sistemático es una astuta administración no solo de las diferencias y de la repetición, sino de las diferencias en el corazón mismo de la repetición. Bastan las extraordinarias páginas de Proust sobre el dinamismo *anadiomene*,

hecho de apariciones y eclipses fugaces del motivo melódico recurrente (la *petite phrase*) en la Sonata de Vinteuil, banda sonora de *Un amour de Swann*, para ilustrar el sentido de esta metamorfosis motivica. A estas mismas sinuosidades líquidas y aplazamientos tormentosos del motivo aludía Lévi-Strauss cuando definía el pensamiento mítico como una forma de bricolaje intelectual, que extrae su potencial narrativo no de la frescura o de la pregnancia de figuras y situaciones, sino del ensamblaje de elementos preexistentes, que a su vez son a menudo los restos de una fase mítica anterior. El gesto mítico es siempre dismantelar la estructura para centrifugar y reordenar sus partes sobre un fondo neutro. El mismo Mitoanálisis literario se ha acostumbrado a modelar el gesto hermenéutico de la interpretación sobre las funciones del mito: a encontrar el paradigma, extraer del texto el *réseau* de los motivos temáticos, su sincronía, su diagrama secreto, el patrón que rige todos los cambios de función, todas las resonancias y migraciones de sentido de un texto a otro o de una parte a otra del mismo texto, tratando en muchos aspectos toda la literatura como una mitología ampliada, que funciona y se comprende gestualmente, en una operación no ya «semiótica», sino «exegética». Allí donde Propp, en su *Morfología del cuento* (1928), reconducía la variedad del cuento popular a un esquema general de paradigmas posibles, todos ellos «acrónicos» y sometidos a una misma lógica, casi matemáticamente deducible, Ricoeur insiste en el carácter performativo y gestual no solo de la «puesta en intriga», sino también de la captación de la secreta sincronía temática del cuento. Entre la acronía de las estructuras semióticas y la sincronía de la exégesis activa existe la misma diferencia que entre las catalogaciones de la anatomía y la percepción de un cuerpo vivo; o que entre la estructura a secas y esa estructuración del narrar enunciada por Barthes⁹. Escuchar un cuento es ya el gesto de contarlo.

Pensemos ahora en las tesis de Lévi-Strauss sobre mito y lenguaje, y en la ideal triangulación del lenguaje en los órdenes del fonema, de la palabra y de la frase: el análisis comparado de Mito y música demuestra que, mientras el elemento que la música tiende a eliminar de su fraseología específica es el de la palabra como unidad de sentido, al articular sus periodos por debajo de toda pretensión de significado, directamente sobre

la materia de los «fonemas», el Mito, cuyo mandato es eminentemente semántico (contar cosas), tiende a «saltarse» los significantes básicos, a evitar la tría de los fonemas y de las articulaciones: más sencillamente, la palabra del Mito es proverbialmente intercambiable. El mismo cuento se puede narrar con lenguajes muy distintos. En este sentido el Mito está abocado a una cierta atrofia o indiferencia del significante, porque idealmente precede a la selección de los significantes llevada a cabo por las versiones escritas de la mitografía. En términos fraseológicos, la posición de la danza es claramente análoga a la de la música: la danza ha sido celebrada en varias ocasiones como una euforia del significante y una feliz indiferencia del significado. De este modo, si el Mito «eclipsa» el lenguaje poniendo en entredicho el prestigio de los significantes, Danza y Música lo hacían poniendo en entredicho la supremacía de los significados. Sin embargo la danza, desde un punto de vista fraseológico, es infinitamente más compleja que la música: porque si bien es cierto que, en virtud de la eminencia de los significantes, en danza es posible, cuando no imperativo, reivindicar el parámetro del estilo (mientras resultaría difícil alegar la existencia de un *estilo del Mito*), es cierto también que la estética de la danza no puede prescindir del principio de *Figura* (mientras que la noción de «figura musical» no abarca sino una parte muy restringida del todo que es la música). El concepto de figura, que en la danza se aplica tanto a la figura humana como a las «figuras del baile» (pasos, poses, dinamismos) es por tanto infinitamente más espinoso que cualquier estilema operativo en el ámbito cabalmente abstracto de la música, porque consiste de hecho en una verdadera patología del intercambio significante-significado. Será útil analizar su estatuto, una vez más, a la luz del Mito. En *Mythologies* (1957) Roland Barthes, haciendo de la desmistificación o *desmitificación* del Mito un verdadero modelo de pensamiento dialéctico, insistía en que el poder «psicagógico» del Mito debía atribuirse, tanto en la antigüedad como en la época actual, a su fuerza de descontextualización: precisamente al expeler sus contenidos en una esfera intemporal y prelingüística el Mito obtendría esa falsa aproximación a la verdad, esa falsificación de las causas que está llamado a efectuar. Y si bien es innegable que suele presentarse sin el atavío contextualizador del estilo,

es también cierto que, para comunicarse, no puede prescindir de los significantes, sino solo pervertirlos. Dicho pervertimiento consiste en *disfrazar los significantes específicos y relativos como significados generales y absolutos*, descontextualizando los referentes puntuales en verdades hipnóticas, en signos seductivos. El *Logo* de la actualidad consumista es precisamente el *nudo* en el que se consuma esta metátesis (esta transfusión o inversión de valores). La tesis barthesiana¹⁰ es por tanto que la profunda incidencia del mito sobre el imaginario colectivo depende del hecho de que «el Mito a partir del significado se repliega en la forma». Los Mitos, en resumen, explican eso que normalmente llamamos referentes, las cosas significadas, como si de significantes puros se tratara: signos poderosos en sí que imponen su significado, sea cual sea, de forma casi subliminal, por asociación inmediata. Por esta razón, cuando el Mito se versiona en mitografía, acepta estipular un pacto con el lenguaje histórico. Pero también puede, al encontrar la escritura, olvidar la «contractualidad» semántica del lenguaje, logrando que, depurado paradójicamente de toda relatividad, ese lenguaje resulte también investido, imantado, de un *sentido* inapelable, lo bastante absoluto como para no parecer ya una versión de los hechos, sino *el Hecho* incontrovertible; la letra de las Sagradas Escrituras, como Mitografía de la Revelación, es un ejemplo perfecto de este lenguaje en el que los Significados pueden ser dogmáticos porque, según el pensamiento canónico, no se ha tramitado en ellos ninguna *tría* de los significantes: el Libro se ha escrito solo, y analizar o contextualizar su estilo sería poco menos que sacrílego. Así, pues, el Mito suele ser o parecer infinitamente *significativo* porque constituirse o imaginarse *más acá* de todo lenguaje le permite olvidar que la relación entre signifiante y significado es reconducible a una convención y es el producto de circunstancias cuestionables. Lo tiene todo de un cuento funcional y eficaz, que parece aludir incoerciblemente a una sustancia pre-lingüística, por no decir pre-estilística. Pero al mismo tiempo los hechos narrados por el Mito no existen más que en el relato que se hace de él, abarrotado de dioses, héroes, animales, cosas: referentes. Precisamente el gesto del contar es lo que convierte a esos referentes y significados en *figuras* básicas del discurso mítico, en significantes incuestionables,

gracias a una interferencia –que tiene algo de milagroso– entre el *Qué* y el *Cómo*¹¹. La belleza intuitiva de los Mitos, más allá de toda hermenéutica o simbología, es de por sí una consecuencia de este modo totalmente suyo de constituir los referentes en una forma tan pura, tan autónoma, que aparecen (e hipnotizan) como puros significantes: las figuras generales que imantan al cuento más acá del lenguaje encargado de relatarlo. Así, si existe una economía figural, una retórica en el lenguaje poético, es cierto que existe una economía figural del discurso mítico, y que las «figuras del cuento» son en un cierto sentido las matrices de todas las figuras retóricas encargadas, en la esfera literaria, de movilizar el lenguaje poético. Ahora bien, este cortocircuito de significantes y significados propio del Mito no es distinto del cortocircuito semántico propio de la danza, donde típicamente la ambigüedad del signo y la economía de los medios vuelve especialmente confusa, cuando no patológica, la puesta en relación del significante utilizado con el significado *asignado*; donde, por tanto, es obvio que la praxis tienda históricamente a razonar en términos figurales; donde en suma el problema del binomio significante-significado solo se *resuelve* en el misterio ulterior, en el enigma vivo de la figura. A lo que alude Yeats con el apotegma «How can we know the dancer from the dance?», o Mallarmé al describir a la danza como «Poème affranchi de l'appareil du scribe» (poema liberado de la parafernalia del escribano), no es únicamente al ensueño de una completa encarnación del significado en el significante de la danza, ni a una reivindicación de la danza como definitiva emancipación del concepto de estilo. En ambos pensamientos no se refleja una idea simplemente retórica de la danza, sino la intuición genial de que las figuras de la danza pueden prescindir, como las del mito, de la mediación aparente del lenguaje: puesto que son acontecimientos antes de ser discurso, su naturaleza es propiamente mítica antes que retórica. Es más, justamente porque obedecen a un protocolo del acontecer más fabulatorio que literario, esas figuras heredan la significatividad suspendida y abierta, de los significantes míticos. Solamente «saltándose» las reglas semánticas del lenguaje gramatical para habitar directamente la patología de la figura (que es por así decirlo un segundo nivel del lenguaje), solo siendo «derivativa» de entrada, la danza logra preceder y

eludir a todo discurso. Una vez más, su gesto solo resulta primario por ser absolutamente derivado, exactamente como el lenguaje poético propicia la palingénesis y reinención del lenguaje solo con eludir su norma, con obrar a su *segundo nivel*, que es el de las figuras; en Mallarmé la obsesión del *Libro* no predicaba en el fondo más que un posible retorno del lenguaje poético a estatutos que se consideraban míticos no ya como en el mito antiguo, por desaturación del significante, sino precisamente saturándolo hasta un total oscurecimiento del significado. La *danza del lenguaje* concitada por el estilo poético no es más que una aspiración del lenguaje a recobrar el prestigio, enteramente mítico, del puro acontecimiento.

Eso que, en danza, suele llamarse *estilo* no es simplemente el modo en que los significantes tratan unos contenidos asignados, sino la forma de la *intencionalidad* que las formas expresan al contarse a sí mismas: la peripecia de la figura a través de los accidentes de su encarnación. Es lo que Ricoeur señala al atribuirle un origen narrativo a la metáfora misma, como deformación de la referencia obtenida «en segunda aproximación», es decir adoptando y agudizando los mismos procesos de abreviación, saturación y culminación que velan por la denominada *mise en intrigue* del cuento¹². Toda figura, en danza y en poesía, no es por ende sino una *fábula* concentrada, «eventual» en el sentido más estricto: acaecer, darse como un hecho, es su sola persuasión, y toda su disuasión.

Una mítica prolijidad

Ahora bien, si algo caracteriza a la teoría en el siglo xx es su tendencia a depurar el discurso formal de todas las categorías narratológicas; y cultivar el prejuicio de que en danza cualquier problema narrativo se reduce a la posibilidad de vincular o no las estrategias formales a un objetivo mimético, que es la exposición escénica de una «historia», o de una «trama», o incluso de un «tema»; que en suma la danza pueda prescindir de cualquier deuda narrativa, yuxtapuesta como una opción entre otras a la perfecta autonomía del discurso formal. Este prejuicio coincidió históricamente con una condena generalizada del ballet teatral occidental, al que una cierta modernidad acusaba de haber sometido las

sacrosantas razones de la forma (y obviamente las del cuerpo) a una finalidad representacional y fabulatoria. Incluso esos análisis que, en los últimos años, han diseccionado más brillantemente las interacciones entre forma y narración en el ballet clásico¹³ se han limitado a leer la cuestión narrativa como un problema estrictamente «temático», alimentando el prejuicio de que, también en el ballet, los momentos referenciales, que ponían la danza al servicio de una trama, se alternaban libremente con los paréntesis formalistas de los números cerrados (*divertissements*, variaciones, pasos a dos, etc.), y que esos números, *excrecentes* respecto a las finalidades narrativas del ballet, expresaban además una cierta falta de naturalidad, una prolijidad o frivolidad que era la enfermedad genética del ballet en cuanto dispositivo espectacular y opción estilística. Así el presunto candor de la danza histórica sirvió para avalar la convicción de que la danza moderna después de todo había liberado a ambos, al tema y a la forma, de las monstruosas distorsiones del ballet clásico. Admitiendo que el ballet fluye normalmente a distintas *velocidades* de exposición, que oscilan entre los polos extremos de la pantomima (pura descripción «en tiempo real» de los hechos interiores y exteriores) y del número cerrado (pura congelación de la fábula en beneficio de un poderoso despliegue formal de virtuosismo), vale la pena preguntarse si la prolijidad de los números cerrados, lejos de constituir un atasco narratológico, no sería de por sí la realización y prolongación de una cierta narratividad muy específica de la danza occidental; si, en resumidas cuentas, el ballet no ofrecería en sus momentos más narrativamente cándidos una solución brillante al enigma narratológico fundamental de la danza: ¿No podría la forma danzada ser ya en sí misma un *modo* narrativo? Tal vez el aislamiento progresivo de la forma en la modernidad abstracta no sea, después de todo, más que el intento extremo de expurgar ese antiguo mandato mítico.

La excrecencia del número cerrado en el ballet de repertorio es hermana gemela de una *prolijidad* que ya se desplegaba en el mito antiguo. Para Blumenberg la astucia del universo mítico es precisamente remediar con la prolijidad una cierta falta de omnipotencia: propiciado por el ascenso del pensamiento racional y por el triunfo de los monoteísmos

occidentales, el crepúsculo de la era mítica coincide con la llegada de un dios demasiado único, serio y todopoderoso como para dejar que se inventen historias sobre él (el único cuento autorizado es el que lo contempla aparecer y actuar no ya en *historietas*, sino en el marco de la Historia sagrada). Antes de Blumenberg, el mismo Freud ha interpretado el politeísmo mitológico como la expresión de un cierto pluralismo prudencial, una multiplicación de las figuras de autoridad. Por tanto sería un error creer que la única vocación y el sentido último del Mito es «enarrar» el carácter absoluto de lo divino en la letra absoluta de un cuento fundacional: la persuasividad del mito originario no debe confundirse con el dogmatismo expresado por los pocos mitos que tuvieron la arrogancia de convertirse en Santa Escritura. Su arborescencia acrobática debería ser suficiente para indicar que el mito ilustra, mucho más que el poder de los dioses o los avatares de ese poder, la «debilidad» (y las debilidades) de esos mismísimos dioses. Más seductores que normativos, si los mitos adoptan el procedimiento *persuasivo* por antonomasia, que es la redundancia, es para conjurar el potencial de seducción de sus causas aparentes. Repetimos y variamos todo cuanto no es persuasivo y lógico en sí. Es asimismo en homenaje a la idea de que la verdad es demasiado débil para ser definitiva por lo que los mitos la derivan en mil narraciones alternativas o paralelas. El rizoma del mito es constitutivamente prolijo; y justo cuando parece fraguarse en él algo así como un «relato central», sus pocos motivos originarios adquieren una curiosa ligereza de significante emancipado, que permite reciclarlos ulteriormente. Es más, la vertiginosa diversificación del mito es directamente proporcional al deterioro de su credibilidad; la mitografía, como transcripción literaria del mito, nace exactamente cuando la incredulidad del narrador hacia el patrimonio mítico es lo suficientemente drástica como para que el lenguaje mismo pueda apropiarse de él y así relanzar su prestigio, cuando no suspender su deterioro, con los instrumentos *míticos* propios de la literatura, que son las figuras retóricas. Si la poesía, ya desde Homero, se encarga de la definitiva expoliación del mito, es porque el poder de expropiación que el lenguaje ejerce sobre todo aquello cuya credibilidad mágica está vacilando, confía solo y exclusivamente en los arneses de la poesía para

restaurar ese hechizo perdido, para refrescar el pálido poder de seducción de los viejos mitos. Por eso la poesía articula casi orgánicamente su cualidad formal, su verticalidad (contra la franca horizontalidad del sintagma, que es su parte de «narración» o «exposición» evidente) fiel a un esquema, una danza potencial del lenguaje, que recuerda de nuevo el paradigma del mito (lúdico, variable, errático, redundante). Flexibilidad, manipulabilidad, floralidad de las retóricas. Así no basta con preguntarse si el mito pertenecía originariamente al mundo de los significados o al de los significantes, y es también frívolo preguntarse si el mito atañe genéticamente al ámbito de las sustancias o al de los ornamentos, pues, a fin de cuentas, constituye la oferta, la versión y reversión de la sustancia en la forma de ese ornamento que, a todos los efectos, la precede. El mito no es, pues, la causa que explica el efecto, sino el efecto que *decora* la causa: «La inconsistencia de aquellos 'sistemas visionarios', la falta de una coherencia lógica generalizada es más el estigma de la despreocupación que el resultado de exigir lo imposible al entendimiento» (Blumenberg, 2001: 32). A la luz de esta tendencia del mito a enroscarse en la redundancia de su paradigma, produciendo una verdadera ósmosis entre forma y decoración, no sería insensato reinterpretar también las digresiones formalistas del ballet, las prolijidades de los números cerrados, como un sorprendente fenómeno de *involución* y *decoración* del cuento: prosecución del narrar en la modalidad paradigmática e ingrávida no solo de la pura forma, sino de la pura ornamentación. Si el número cerrado por antonomasia es la *variación* (una *danza de solo* propiamente dicha casi no existe antes del siglo xx), es porque la norma vigente del número cerrado, ya sea *variación*, *pas de deux* o *divertissement*, paradigma formal simple o compuesto, es la infinita variedad combinatoria de los esquemas de movimiento predispuestos por el vocabulario clásico: digresión retórica, en un cierto sentido, porque lo que en dicha *variación* se pone a prueba es la habilidad de selección inventiva (la *inventio* de los antiguos retóricos) del ejecutante o del *maître* de ballet respecto a un conjunto de posibilidades avaladas por la praxis histórica y el uso corriente; pero también y sobre todo digresión narrativa, pues en ella el principio de *variación* aplicado al vocabulario se asemeja a otra «*variación*», que es el desviarse de la trama hacia un atasco del acontecer,

en el que de repente gestos, figuras y actitudes adoptan las formas paradigmáticas de la repetición, de la inversión, de la redundancia, de la complicación: *variación* es la arborescencia de un acontecer que, si bien en las partes más propiamente descriptivas del ballet debe aún someterse a la jurisdicción de los significados, en el número cerrado expone a todos los efectos una peripecia, un vagabundeo de la forma. Es más, dicha involución delata menos una emancipación *del* referente, que una emancipación *respecto al* referente. Y, si sustituye la parsimonia de la referencia puntual con el despilfarro de la redundancia formal, es porque su prolijidad, que complica y diversifica un original imaginable pero indefinible (algo así como un grado 0 de variación), al interrumpir el desarrollo de la trama le infunde esa suspensión, o *suspense* en sentido estricto, que es la estratagema de toda fabulación. Cuento que se suspende, que se retrasa aplazándose no ya en una ausencia, sino en una intensificación del acontecer. Es el primero de los múltiples ejemplos de *histéresis* (postergación, dilación, suspensión, retraso) que encontraremos en este estudio. Asimismo, la intensidad del hecho dinámico que es el número de ballet denota una destacada vocación decorativa: no solo porque una *variación trágica* resulta impensable en el ballet de repertorio (frente a la incoercible emotividad del solo moderno); sino porque la variación enfría con el esmalte de la ornamentación todos los contextos trágicos en los que se produce: la fraseología clásica demuestra que, casi siempre, la irrupción de un número cerrado, el tropezarse de la trama en una complicación, en una *histéresis* del tipo descrito, precede oportunamente la *catastrophé* (es decir, el repentino vuelco trágico de los eventos). Es el caso del *divertissement* central en los ballets trágicos, donde el tópico de la fiesta bailada hace hábilmente *desistir* al curso de los eventos solo para que la catástrofe posterior resulte más contundente. Si es verdad que el acaecer supone siempre un «accidente» (del lat. *ad cadere*, «caer hacia»), es posible imaginar que el ballet clásico sugiere en todo momento la correspondencia, el potencial de intercambio entre la incidentalidad de las cosas que ocurren (y que son el objeto de su trama), y otra incidentalidad, otra fatalidad, que es la de la forma pura como acontecer en sí mismo (que es la «trama» de los números). La danza es *cuanto ocurre a las cosas que ocurren*.

La *variación* clásica encarna así del mejor modo la tendencia de la danza occidental a constituir el protocolo de las formas sobre la base de una cierta prolijidad suspensiva: interpretarla como un régimen del acontecer es aceptar que el acontecer se convierte en forma de la danza sólo cuando, en todos los sentidos, se suspende (es decir se procrastina, se estanca, se interrumpe, se atasca, se enrosca), en el momento en el que acelerarse es su manera peculiar de detenerse: la forma no está nunca tan próxima a una especie de solercia como cuando adopta el modo de la prolijidad, ni tan *histérica*, tan aparatosa, intensa, centrífuga, como cuando conjura los retrasos de la *histéresis*, ni tan cercana a su mandato de significación como cuando asume las insignificancias del ornamento.

El paradigma es este encantamiento de la exposición, una soltura ingravida del narrar y del variar: el decorativismo que preside cada sintagma y en el que el sintagma anhela precipitarse cada vez que se intensifica. Es por tanto en el paradigma donde opera un escandaloso parentesco, siempre reprimido por el discurso moderno, entre Danza, Mito y Decoración. El punto es subvertir un inveterado dogma de la poética, que con la misma determinación con la que pretende absolverse de toda deuda con la narración, se pretende también a sí misma, ya sea por sustancialismo o por formalismo, drásticamente absuelta de todo mandato ornamental, temido como la peste. Es posible que la censura del viejo impulso, propio del ballet, a reflejar causas y esencias en forma de puros ornamentos procediera, en el siglo xx, de una especie de puritanismo; de esa *prudérie* antidecorativa que Kirstein llamó acertadamente «the curse of Isadora» (la maldición de Isadora), y que consagra a la modernidad dancística con la fuerza de un voto de castidad; tal vez la parte viva de la danza actual sea la reviviscencia involuntaria de ese doble mandato, perturbadamente mítico y decorativo, al que la Modernidad había convertido, como a un trauma infantil, en el objeto de una represión, de un olvido o, psicoanalíticamente, de un *refoulement* fundamental.

Olvidar la forma del patrón, en este caso también, solo ha conseguido, con el tiempo, reforzar el síntoma.

Notas

1 Mitologías del danzar

1 Legendre, 1978.

2 Jakobson, 1954.

3 Baudrillard, 1983.

4 Agamben 2001: 18.

5 Eliade, 1951: 16-24.

6 Jung, Kerényi, 1948.

7 Puesto que en este estudio emplearemos a menudo, y en acepciones muy distintas, estas dos palabras, no encontrando que en castellano la diferencia semántica entre *Tesitura* y *Textura* sea la misma que entre el fr. *Tissage* y *Texture* (o que entre el it. *Tessitura* y *Testura*), nos vemos obligados a utilizarlas de forma algo impropia, aclarando desde ahora en qué sentido. Entenderemos con *Tesitura* todo cuanto se refiere al acto o al producto del *tejer* (donde no haya sido posible remplazarlo con sinédoques como *Urdimbre*, *Trama*, *Tejido* sin generar confusiones argumentativas), y con *Textura* todo cuanto atañe a la misma área semántica que el ingl. *Texture* en la acepción opuesta a *Weaving*, por «consistencia, aspecto general, espesor, densidad, efecto de conjunto». (NdA)

8 Lévi-Strauss, 1978: 77-89.

9 Barthes, 1970.

10 Barthes, 1970: 188-193.

11 Una ilustración elocuente de este intercambio es la manera como en la épica antigua dioses y héroes aparecen acompañados de las fórmulas que definen sus cualidades y atributos básicos como si el adjetivo formara irrevocablemente parte de la mismísima esencia nominal del personaje («Aquiles-pie-veloz», «Atenea-de-ojos-azules» etc.).

12 Ricoeur, 1983: 150-151.

13 Foster Leigh, 1998.

2

Paradigmas

El cuento en las periferias de la historia

«Là dentro diventano motivo dominante la danzae il silenzio, perché ogni movimento umano è risucchiato dal muto tumulto della decorazione.»

(Walter Benjamin)

Anguis in herba. El paradigma entre santidad y tentación

Puesto que *paradigma* es la noción en la que se consuman las subversiones genealógicas, las turbulencias narrativas, los intercambios entre danza y Mito invocados hasta ahora, parece urgente especificar sus implicaciones. La reflexión filosófica que va de Kuhn a Foucault y a Agamben, extendiendo su uso a esferas de aplicación cada vez más amplias (desde la gnoseología a la sociología y a la estética), insiste en la sustancial ambivalencia del concepto de paradigma, que es al mismo tiempo constituir una «matriz disciplinaria» (un conjunto de técnicas, modelos, reglas y parámetros) y un «espécimen» individual e irreducible. En este sentido la obra de arte (o el protocolo científico experimental), cuando dicta un nuevo procedimiento o sistema de valor, despliega una estrategia semejante a esa otra, doctrinal, del *exemplum* medieval: un género hagiográfico cercano, por el candor de su fórmula, a las narraciones míticas clásicas,

cuyo fin era ofrecer un modelo comportamental y virtuoso encarnándolo en los episodios presuntamente biográficos de la vida de este o de aquel santo, cuya santidad se apoyaba a su vez en un acto de incorporación que era, en la experiencia del beato, la encarnación del modelo representado por Cristo (el *encarnado* por antonomasia). Asimismo, el esquematismo narrativo del *exemplum* canónico era un estadio entre otros muchos de esa precesión mimética (la *imitatio Christi*) sobre la que se fundaba la moral cristiana y cuya normatividad presuponía la «historicidad» de los mitos evangélicos (historicidad de la encarnación y la resurrección, historicidad de la vida del santo, veracidad del *exemplum*, validez general de la *moral* que se extrae del cuento). De aquí el carácter claramente experiencial de todo paradigma, que es siempre encarnado, e inventado, por el objeto que despliega; y de ahí su aportación a la genealogía de los saberes occidentales (en el corazón mismo de las revoluciones científicas). Si la inducción es un modo del conocimiento que va de lo particular a lo universal y la deducción la forma de una progresión de lo universal a lo particular, lo propio del paradigma es ir de lo particular a lo particular. Es por dicha imposibilidad, en su precesión, de distinguir la regla de la aplicación directa, por lo que el concepto de paradigma se presta excepcionalmente a la exégesis de los fenómenos artísticos (durante siglos, la imitación no constituyó en el arte un precepto menos poderoso que la *imitatio* en el pensamiento ejemplar del cristianismo): la eficiencia del paradigma no es nunca estrictamente lógica, sino analógica. Paradigma es el ejemplo de una regla o un principio general que no puede ser enunciado porque existe únicamente en su encarnación y resiste únicamente en la serie infinita de sus encarnaciones sucesivas. Por la misma razón, en el modelo del *exemplum* tradicional la modesta exégesis invocada por el cuento no es nunca un *significado*, sino una *moraleja*, una norma del actuar.

En este sentido, la moral del *exemplum* no es menos metacrónica que la causal encarnada por el cuento mítico (el santo está predestinado a la santidad; pero esta tampoco existe más que en la praxis que la objetiva; más aún, no existe sino en el cuento generalmente falso que extrae de ella una moraleja; al mismo tiempo, si es verdad que el *exemplum* conforma un principio general, también es cierto que desde una óptica cristiana la

normatividad de ese principio solo se avala encarnándose en la existencia histórica de cada uno). Si bien el significado del cuento mítico podía entregarse a las mil acrobacias de su genealogía versional y antihistórica, la moral del *exemplum* podía aplazarse únicamente en la precesión histórica de las encarnaciones sucesivas; el único elemento doctrinario que, en un cierto sentido, le devolvería a esta precesión implacable de la *imitatio christi* una cierta metacronicidad era la teoría de la Gracia (un concepto pagano que refluyó por vías misteriosas en el cauce mismo de la doctrina cristiana). Era justamente el poder milagroso de la Gracia, su gratuidad e incoatividad, lo que le confería un papel especial entre los ingredientes del *exemplum* en cuanto pequeño mito edificante, metacrónico por ser generalmente válido y aun así declinado crónicamente en la vida de un santo, del mismo modo que Dios se había encarnado en la cronicidad de la Historia por el puro efecto de una no-causa como la Gracia, inimitable fuente de toda la *imitatio* posterior. Es, además, el poder milagroso de la Gracia, su ambivalente ratificación del principio de imitación, e incluso su relación con un concepto absolutamente incoativo de incorporación lo que explica su valor histórico para la danza occidental: no se puede imaginar un ámbito al que se preste con más eficacia la definición literal de encarnación del procedimiento; es en esta paradigmaticidad de la danza, cuya norma formal es huidiza o revisable por ser siempre encarnada e incoativa, donde se juega su relación con todo lo que llamamos estilo. Si durante siglos se aceptó una sustancial identidad entre el estilo y la gracia es porque a la segunda se le había reconocido intuitivamente el poder de fabricar el comienzo en su forma más pura. Asimismo, la doctrina patrística subrayó con fuerza la íntima relación entre la idea del comienzo como aspecto milagroso de la creación divina, y la libertad de emprender, la libertad del inicio como don de la mismísima Gracia a la primera de las criaturas: «Initium ut esse creatus est homo», escribe San Agustín. A siglos de distancia, la «gracia» de la bailarina seguía designando implícitamente la perfección gratuita de una forma que, por el hecho mismo de repetir formas «canónicas» (en el ballet), tenía necesidad de pedirle su prestigio estético a la ilusión de una incoatividad milagrosa, de reformular la ejemplaridad de la regla en el mito de la prestación; de particularizar, en

suma, la generalidad, haciendo de la bailarina la encarnación beatamente inmotivada de ella misma y de todo el lenguaje que había incorporado. La danza es en verdad el dominio más temerariamente paradigmático, puesto que en ella la precesión de las particularidades no es nunca histórica, ni lógica ni, obviamente, moral, sino que coincide más bien con la mágica ineficacia de un paradigma al que pretende encarnar sin alcanzar nunca la ejemplaridad del cuento edificante porque su requisito funcional es la mortalidad del cuerpo vivo de quien la danza y no la inmortalidad del cuerpo muerto que cantan los evangelios y la literatura apócrifa. Asimismo, mientras que el paradigma del cuento moralizante aprovecha su persuasividad fabulosa para manipular y fijar una Historia, el de la danza y de la música, apunta a confundir, a complicar, a diferir toda posibilidad de caída o concreción en un sentido desencarnado, en una historia escrita, en una teoría general: su encarnación es, si acaso, una manera de eludir las trampas del discurso. Atribuyendo a la danza una tendenciosidad mítica, tendremos que aceptar su inevidencia como una ulterior estrategia paradigmática: ocultarse en lo extemporáneo del danzar, disimularse realizándose es el papel mismo del paradigma que subyace a toda danza; la danza no es nunca tan fiel a un protocolo mítico como cuando renuncia a cualquier sintagma. No refiere nunca el objeto de su encarnación: lo difiere. No depone, pospone. No sienta, suspende.

También en la raíz del paradigma (verbal y nominal) de los sistemas lingüísticos flexivos como el latín se halla una suspensión temporal de todo potencial sintagmático: su prestación específica es la *epojé* temporal y convencional de su estatuto de referencia y del dato empírico que representa; revocación o suspensión de un sentido: el verbo renuncia contextualmente a la semántica de su aplicación puntual para desplegarse en el paradigma que permite la totalidad de las aplicaciones sucesivas. El paradigma del verbo o del nombre es pues una suspensión aplicativa que no sugiere la regla más que en la forma de la analogía: constelación «abstracta» del paradigma del lema (la síntesis simultánea de todas sus aplicaciones posibles), cuya generalidad es siempre tendencial, pero nunca obvia, puesto que siempre es pasible de sortearse en las irregularidades y las incidencias de la lengua. *Flexiones*, declinaciones,

Casos (en latín *casum* es participio pasado de *cadere*, «caer») designan la estructura de incidentalidad, el esquema de acaecimiento de cada una de las palabras, su dinámica, la danza que las suspende en la columna del paradigma ante toda concreción sintagmática (volverán a danzar con la misma desenvoltura solo en el lenguaje poético), con la fatal potencialidad de un *rizoma* (se habla de «raíces» del verbo o del nombre), metacrónico como toda gramática, deducida de hecho del uso que pretende fundar. La gramática es el repertorio mítico del idioma.

Platón es el primero que sintetiza el pasaje de lo hipotético a lo no hipotético (de lo particular sensible a la presunción de idealidad), con el verbo *anaireo*; el primero que constituye el mundo de las ideas como un conjunto de paradigmas extraídos del mundo sensible y por eso mismo míticamente anterior a este. Ahora bien, en el corazón mismo de una filosofía aún imbuida de pensamiento mítico, la doctrina de las ideas seguía testimoniando una excepcional supremacía del *precepto* sobre el *concepto*, de la generalidad intrínseca de lo que es excepcionalmente concreto sobre la generalidad extrínseca de lo que es regularmente abstracto. La paradoja del precepto es constituir, una vez más, una regla en activo (actual y actualizable) y nunca un principio desencarnado; representar en suma un verdadero encantamiento del detalle sensible (una nueva hierofanía). La experiencia preceptual del filósofo, que es la percepción de una causa presente, es también captación de una secreta actividad mítica, una *comparecencia* inscrita en la apariencia de las cosas, «tocadas» por el mismo prestigio aurático al que Blumenberg atribuye la fuerza de seducción del mito y su *eventualidad presente*. Una experiencia muy parecida a los descarrilamientos de la visión relatados por Huxley en sus reflexiones sobre la mezcalina: «Media hora después de tomar la droga, advertí una *lenta danza de luces doradas*. Poco después hubo suntuosas superficies rojas que se hinchaban y expandían...» (Huxley, 1977: 18). Una lectura en profundidad de Huxley revelaría que la percepción fulgurante de una «danza» suspendida tras el aspecto pedestre de los objetos no es más que la facultad provisional de desencriptar el caso sensible como la explicación inmediata de un sentido cuya sustancia, sin dejar de aparecer radicalmente accidental, deja de ser referencial para convertirse

en esencial. La fenomenología tóxica de Huxley se basa rigurosamente en objetos que pertenecen al universo de los *patterns* textiles y a la esfera de la decoración: *Las puertas de la percepción* tiene algo de catálogo floral embrujado (la rosa Bella de Portugal, el lirio, la yedra, etc.), o de una alegoresis apocalíptica adscrita a ciertos motivos textiles o a sus inflexiones, en un inaudito intercambio entre ornamento y esencia: «Para el artista o para el que toma mezcalina los ropajes son *jeroglíficos vivos* que representan, de un modo peculiarmente expresivo, el insondable misterio del puro ser... se debe acaso a que las formas del ropaje plegado *son tan extrañas y dramáticas que atraen al ojo*» (Ib.: 36). Si Huxley concentra su atención en los signos decorativos, no apunta solo a subrayar la capacidad de la droga para encantar los aspectos más banales de la realidad, sino a sugerir que en la ornamentación, en la secreta frivolidad de eso que aparece como puramente decorativo, late subrepticamente una fulguración «o una tentación» de la esencia; y sugerir que la decoración es el último resquicio mítico de una realidad tiranizada por el prestigio de las causas. O a sugerir que, contra todo higienismo antidecorativo y toda tradición metafísica, la principal función del ornamento no es ya la de incrustarse como un efecto «añadido» en un orden anterior y esencial, sino la de dejar aflorar ese orden, exudándolo a un segundo nivel desde el caos aparente de los motivos, del mismo modo que es en la emancipación paradigmática del motivo donde la música hace surgir su causa formal, su *or(de)namiento*.

Inflorescencias, proliferaciones, diseminaciones

«Je dis une fleur! et... en tant que quelque chose d'autre que les calices
sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous
bouquets».

(S. Mallarmé)

Ahora bien, la astucia paradigmática (y el aspecto diabólico) del gesto decorativo es precisamente realizar la suspensión de la referencia en esencia a través de la inesencialidad constitutiva, la sordera sintagmática de la ornamentación: es dejando de ser referenciales, perdiéndose en el

pattern de la decoración pura, o reorganizándose en el precepto alucinatorio de la visión, como los objetos más típicamente ornamentales (flores, tejidos, temas geométricos) se configuran como una epojé, la generalidad de sí mismos: una regulada y normativa peripecia de la apariencia, es decir la obtusa aplicación de un precepto malditamente arbitrario de redundancia, repetición, reincidencia e involución de las formas dadas, que emancipa su objeto del orden de la realidad y de todo despotismo del sintagma: la decoración alimenta una tóxica metamorfosis de la anécdota en aparición, del accidente en esencia, del caso en paradigma. Alimenta a la dialéctica misma entre un microscópico escrutar (que aísla el detalle como un absoluto) y un telescópico contemplar (que lo resuelve en un orden superior, un paradigma de segundo grado, un regular y simétrico Todo). Cada flor, en la experiencia de la mezcalina, se eleva a la categoría de paradigma activo, encarnación única y última de toda floralidad; cada flor se presenta representando además a la serie infinita de las flores posibles; y cada flor repite un prototipo floral en la misma medida en que solo se «insiste» a sí misma: «... un artista consumado había optado por pintar un primer término de objetos naturales vistos en su propia contextura y sin referencia a las nociones meramente humanas de qué es o qué debería ser qué. Nos gusta decir que el hombre es la medida de todas las cosas. Para Monet, en esta ocasión, los nenúfares eran la medida de los nenúfares» (Ib.: 132). La figura del paradigma es indudablemente la tautología, es decir la secundariedad, la mágica derivatividad de eso que es mágicamente primario: una realización irónica del principio de identidad (o la derivación de una lógica en tautología): «Es el primer nenúfar de Monet el que repite a todos los demás» (Deleuze, 1968: 8). La última empresa figurativa de Monet no era solo un desafío circunstancial a los nacientes lenguajes abstractos (demostrar que un realismo paroxístico producía *ipso facto* un resultado tendencialmente abstracto), sino a las discrasias en auge entre artes decorativas y alta figuración: la idea de que, en el dominio del paradigma puro, toda diferencia entre tema y ornamentación, pero también toda diferencia entre referencia y esencia, entre significatividad e insignificancia, podía desvanecerse. Las últimas *Nymphéas* fueron por ello concebidas *flexivamente* en vista del soporte curvo, de la concavidad

que debía acogerlos a lo largo de las paredes elípticas de la Orangerie. Monet conminó de este modo a las ocho grandes *Nymphéas* definitivas el delirante estatuto de «hiper-tapicería». O la última alucinación de la referencia, enteramente fundada en un nuevo acto de suspensión, en una nueva *epojé* que era la flotación de los nenúfares *solos* (y *tan solo* de los nenúfares) en su reflejo acuático; tautología prodigiosa, pero también histéresis de cada uno de ellos, aplazamiento en la contigüidad arbitraria, flotante, potencialmente infinita de las infinitas ninfeas, declinables hasta el infinito y revocadas en la misma medida en que la pintura las invocaba obsesivamente a través de una malicia visual propia del tardo-impresionismo, capaz de conjurar en un solo dispositivo pictórico la observación microscópica (que «perdía» a la ninfea en el marasmo abstracto de las pinceladas) y la telescópica (que abstraía a la ninfea y a las ninfeas en una textura general, una general vibración de los diafragmas murales). La deriva de las ninfeas sobre el estanque, sobre el *biotopos* pictórico que las nutría de sí mismas, expresaba una última delicuescencia de la figuración, porque rozaba los resultados de la abstracción no ya evacuando la mimesis, sino saturándola, y reformulaba la acción propia de la pintura de historias en el despliegue de una decoración serial, delatando la paradigmaticidad implícita en toda narración pictórica: enredo floral, la arborescencia flotante de un objeto que se ha vuelto abstracto por la perversa fidelidad a su apariencia. Es difícil no pensar en el homenaje que, en *Waterlilies* (1996), Kazuo Ohno brindó a esta curiosa intermitencia, en las *Nymphéas* de Monet y en las poéticas generales de la danza teatral, entre la esencia y la decoración, entre la inocencia, la desnudez simbólica de la flor y la perversión adornada de su mimetizarse en la serialidad; entre la germinación orgánica del referente (ya sea flor o cuerpo), y la germinación inorgánica de su imagen; entre podredumbre y belleza.

El paradigma es una fuerza de esencialización, pero también de desindividualización. Si fuera sencillamente singularizador, su reino sería el de la semejanza unívoca y su destino la figuratividad en las artes plásticas, y la mimesis en todas las demás; sin embargo, es precisamente multiplicando, suspendiendo y aplazando su objeto como puede barajarlo libremente en la cima entre representación y decoración. La liquidación

de toda deuda residual para con la referencia es lo que produce la caída definitiva del objeto en la pura ornamentación, que es por ello el verdadero teatro de su paradigma posible, de su entelequia: todo allí es repetición, suspensión, simulación, arborescencia, excrescencia, histéresis de un *motivo*.

Es paradójico llamar artes aplicadas precisamente a aquellas que prolongan el consumo artístico en la menos moralmente aplicada de sus derivas, que es la sagrada vanagloria de toda decoración, de todo lujo. Solo en esto la decoración constituiría ya la ironía de toda «auraticidad», porque es en el ornamento donde se produce la reversión de las esencias artísticas en una proverbial inesencialidad, en las antípodas de toda *aura* (que el decorador reproduce en el esplendor de los falsos dorados). Tratemos de analizar esta acrobacia del sentido en relación con algunos regímenes ornamentales: entramados, bordados, texturas; tapicerías, tapices, *papier peints*, tejidos, vestidos; la inmensa territorialidad semántica de la tela, extraordinariamente resumida en el vocablo inglés *Stuff*: «tejido, ropa, mercancía, materia susceptible de definición», e incluso la vertiente misteriosamente matérica de un talento –*got the stuff*, «tener la tela»–. Y dejamos que nuestra reflexión sea cautivada por la superabundancia de numerosas materias segundas, que la decoración convierte en materias primas.

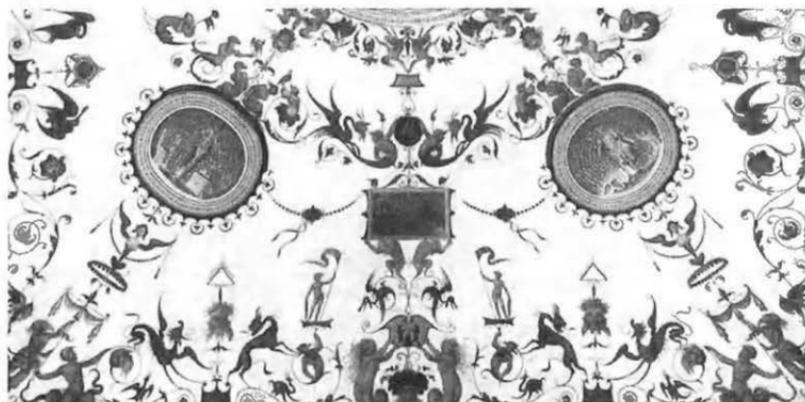
Si existe una aventura común a estos fenómenos, es el modo en que, reduciendo algo tan derivativo como la figura a materia prima de la ornamentación, la animan no ya a partir de la vicisitud lógica del sintagma, sino a partir de una *trama* (transversalidad, redundancia, prolijidad) que es el modo mismo de articulación de los hilos en el tejido y de los *motivos* en la ornamentación. El régimen del motivo es el libre intercambio, activo y actualizable, entre las esferas gráfica, material y figurativa: si los hilos son los verdaderos grafemas matéricos que componen la generalidad del tejido, la materia que es el tejido mismo puede a su vez aglutinar los hilos que lo componen en un *pattern* figurativo; el motivo figurativo puede elevarse, en la organización arbitraria de la tapicería, a una nueva generalidad gráfica; la mirada recibe sintéticamente esta variedad trenzada de niveles y figuras¹. Sinestesia más que visión: es la masa visual de la tapicería,

la apariencia táctil del tejido organizado y la emergencia simultánea de su carácter paradigmático, de su dinamismo secreto y regulado. Imagen actuada y agente, rebosante de una secreta y clamorosa corporeidad. Pero la perversa fluidez de los niveles, del hilo a la figura y de esta al *décor*, no es posible fuera de una cierta despreocupación, de una vacación de los protocolos referenciales, miméticos o instrumentales que es co-orgánica al concepto mismo de decoración en cuanto *parergon*: eso que se encuentra en las lindes del *ergon*, como el marco dorado delimita o contiene al cuadro y a su tema, permaneciendo brillantemente excluido de él, mientras es de hecho la literal excepción estatutaria de este ornamento lo que, más que cualquier otra cosa, realiza el cuadro. Como en todas las periferias, las fronteras del *parergon* se caracterizan por una escandalosa lasitud de las costumbres, una cierta elasticidad en la aplicación de las normas. Más aún, la unicidad de la obra parece rodearse deliberadamente de la mecanicidad de ese marco que, con sus molduras doradas, su fanfarronería de provinciano, no es más que la forma exhibicionista y literal del intrínseco esplendor de la obra maestra, la materialización de su aura. El reclamo del contorno es tanto más matérico cuanto más se proclama la espiritualidad de su contenido. Tanto más mecánico y aplicativo cuanto más liberal se pretende la pintura que enmarca. Pero el esplendor subalterno de los marcos y de toda decoración no enuncia más que el carácter distraído y amoral del ornamento como maliciosa autorización para el mismísimo ojo a *distraerse del ornamento, a infravalorarlo*: una centelleante conspiración por los bordes físicos y simbólicos del cuadro, de la sala, de la figuración noble, y de la Historia oficial.

Distracciones, amnesias y lapsus del signo

«She left he web, she left the loom,/ she made three paces through the
room, she saw the water-lily bloom,/ she saw the helmet and the plume».
(Alfred Tennyson, *The Lady of Shalott*)

Desde las periferias en donde despliega su complicada inutilidad, el ornamento ejerce una tóxica seducción a fondo perdido. Desde ese borde



Detalle de *grutesco*.
Palazzo Ducale – Castello di
San Giorgio de Mantova.
Por cortesía del Ministero per i
Beni e Attività Culturali italiano.

enuncia de hecho una disimulada metafísica, un concepto meta-espacial de espacio, una idea metacrónica de tiempo y una astuta hiper-narratividad. Ahora bien, la inhibición, el *refoulement* del ornamento desde los centros focales de la historia cultural no difiere estructuralmente de la inveterada marginalidad de la danza, reclutada históricamente para embellecer los platos fuertes del banquete cultural; por injurioso que sea, avanzamos la hipótesis de que un estatuto tan cercano a la decoración, a pesar de todo, le asignaría a las escrituras de la danza un mandato único: que asumir su colateralidad le concedería la inopinada ventaja de practicar con radicalidad los protocolos de la distracción, de desencadenar las venenosas eficiencias del paradigma; y ser, como veremos, el menos dócil de los cuentos.

Volvamos ahora a la casuística decorativa. No vamos a reconstruir aquí la genealogía –una afortunada convergencia de razones ar-

queológicas, circunstancias productivas y móviles literarios— de esa decoración grotesca (conocida también como arabesca) que entre el siglo xv y el xvi representó la manera más rápida y económica de adornar las extensas cortinas murales de los palacios nobles, en lo que podríamos definir como una industrialización de los procedimientos pictóricos, el nacimiento de una cierta pintura «al por mayor». Abanderada de tapicerías y papeles pintados, esta fiebre decorativa, hija de un antiguo *horror vacui*, desembocaría dos siglos después en el espectacular despliegue de los techos barrocos; pero en su tiempo, con la poética humanista como fondo, que asociaba ya la idea de arte «elevado» al marco o al fresco temático, relegando la decoración mural de poca monta a una zona subalterna del trabajo pictórico, el uso del grotesco era posible solamente gracias a la supervivencia de una cierta invencible ecuación entre arte y ornamento.

Nacido de un asombroso entusiasmo por lo antiguo, el grotesco reciclaba de hecho para la decoración los residuos de la figuración clásica: fragmentos, detalles, lapsus iconográficos. Antropomorfismos y zoomorfismos, declinados según la lógica de una desenfrenada contigüidad que combinaba referentes dispares, con una cierta propensión a los acercamientos intelectualmente escandalosos: del tallo de una flor brotará la cabeza de una esfinge cuya boca expulsa nuevos racimos que se hacen desembocar bien en un capitel dórico coronado de festones de otras flores, bien en la grisalla de una Venus romana, sobre cuya cabeza fluctúa el recuadro de un paisaje geórgico, etc. Si resulta imposible describir el grotesco sin recurrir a una hipotaxis acrobática, es porque su única poética es la hipertrofia de la oblicuidad, la incursión de lo hipotáctico en la parataxis o combinación de los motivos: todo en él es emparejamiento arbitrario, arborescencia, insubordinación de los motivos como paroxismo de la subordinación (ninguna relación causal o coherencia proporcional, ninguna perspectiva organizan la precesión de esos motivos y su espacio). Incluso así, el conjunto aparece «grutescamente» ordenado, extravagantemente consagrado a producir una sensación de normalidad, una ortogonalidad trastornada. Incoherencia que se disfraza de burlesca coherencia, propiciada por la inocencia floral, por la proliferación de todo el dispositivo, que teje una exuberante parafernalia de serpentina, tallos,

hojas y flores, cuya característica más llamativa es la de ocupar una inquietante Tierra del Medio entre la sutileza del grafema y la espesura de la vegetación. Y puesto que casi siempre la inflorescencia del tallo no es una flor, sino otro motivo figurativo (un animal, un *capricho*, un sátiro, etc.), se puede decir que el grutesco realiza literalmente una constante inversión del grafismo en escritura, de la escritura en figura, y de nuevo de la figura en grafema; que rehace los escenarios perversos de cualquier retórica occidental, el movimiento, el salto de sentido desde el significante a un significado incongruente: en él es acrobática la caída desde la rectitud y frontalidad del *tema* pictórico, a la *oblicua ubicuidad* del motivo. Asimismo la memoria de lo antiguo, frontalmente recuperada, metabolizada por las estéticas renacentistas con la complicidad de la perspectiva recientemente descubierta, viene a dar y a darse espectáculo, en el grutesco, bajo el signo de una absoluta arbitrariedad, que pulveriza la memoria figurativa en una plétora de residuos referenciales, y la recompone en un paradigma, un diagrama decorativo abiertamente artificioso. Si existe una energía pulsional –Warburg enseña²– en la reviviscencia de lo antiguo durante el clasicismo renacentista, el grutesco es precisamente donde con más fuerza esta parece adoptar las formas del *lapsus*, o la coherencia enigmática, la descoordinada coordinación de los espacios oníricos. Compuesta por fetiches figurativos que representan a todos los efectos al *lapsus* (cuando no a la convulsión) de aquello que designan, la referencia general sigue sin nombre en el grutesco puesto que, por mucho que cada uno de los referentes tenga sentido en sí mismo, sería iconológicamente insensato imponer una petición de significado a ese conjunto en cuya germinación las figuras entran únicamente gracias a una insignificancia programática, que es la *motivación* (y *movilización*) del personaje, de la historia, del lugar y del mito que representan. Justamente la evacuación, la pérdida literal de gravedad, la despresurización de las referencias es causa (o efecto) de esa periodicidad o de este carácter rítmico de los motivos que infunde en el grutesco y en toda la tapicería posterior una delirante y geométrica coherencia. Allí, cada signo remite a otro. Cada figura *differe* y *se differe* en la figura contigua, desarrollándose, fructificando en el deliquio genealógico de las figuras que la generan y que genera. Así pues,

el tema general del grutesco no es ya el simple regreso del mundo clásico y de sus repertorios míticos en los modos fragmentarios del síntoma, del lapsus o del sueño, sino la forma misma de la *retornabilidad*, de la «recidividad»: las figuras de lo antiguo, los protagonistas del mito, las astillas de la memoria cultural regresan al grutesco no para asentarse en él, sino para no dejar de regresar: fantasmagórico ti vivo figurativo que serializa, remacha, repite el repetirse de todo. Impagable subrogación del mito. Las corrientes decorativas reaccionaron de este modo ante los nuevos preceptos de la figuración, centrada en la *pintura de historias*, salvaguardando algo así como un instinto primario, un incontrolable impulso a con-figurar la pintura de forma escasamente referencial y decididamente anti-narrativa, a pensarla hiper-pictóricamente. Aun así, por una extraña inversión de las categorías, la anti-narratividad del grutesco y de todo dispositivo decorativo ulterior obedece a un despotismo del paradigma, a una ley de arborescencia y de redundancia más genuinamente mítica, en sí misma, que cualquier tratamiento oficial del mito, objetivado como un significado en la pintura alta, pero elaborado, agitado, alejado, diseminado como un significante puro y modular en las descompresiones del grutesco. Si el espacio ideológico de la perspectiva narra el mito como una *historia*, le corresponde al grutesco e-narrarlo: confundirlo, difundirlo, prodigarlo en el diafragma de un espacio ni tridimensional ni bidimensional, y dentro de una temporalidad realmente mítica, que es el modo fásico y metacrónico de la anécdota figural, puesta a gesticular su repetibilidad en eso que ya se parece a un rizoma.

A la transformación del tema en motivo le podemos atribuir un lento adocenamiento del espacio figurativo que conquistará la percepción occidental: multiplicado por docenas, movilizado a lo largo de todos los ejes del *pattern* general, el motivo fluctúa no sin esnobismo a través de los cielos de la decoración mural, con una serialidad que es el sarcasmo secreto de toda esencia. Entregado por platónico aislamiento a una celeste despreocupación de idea pura, el tema es inmediatamente desviado, aspirado en la germinación motívica, como una esencia demasiado literal para no reafirmarse a *su gusto*. Es más, los motivos, en el grutesco, son tan vertiginosamente aerostáticos que parece oportuno anclarlos a una

densa red de sarmientos, de racimos y otros encadenamientos gráficos; a una red imaginal. Solo en el momento en que algo de él queda suspendido y como cuajado, o cazado con lazo en el paradigma decorativo, el tema puede allí realmente desencadenarse, danzarse. Redundancia, repetición, circulación y periodicidad de un motivo que se presta a mil acrobacias de sentido por la llamativa insensatez de eso que Benjamin definiría como «universo de afinidades desordenadas y misteriosas»: un régimen, como la danza, de enlaces arbitrarios, de crueles *enchaînements*, de causalidades suspendidas y pululantes en el trazado.

Burlas y fugas de los signos

«Qui il Dio è fatto a macchina».
(Karl Kraus)

Si subrayamos su papel en relación con una cierta malicia del narrar no es únicamente porque una buena parte de su repertorio sea aún mitológica, sino porque el grotesco encarnó de manera precoz la congénita propensión del mito a desertar la historia y a emboscarse en el ornamento. El subvacío geométrico y conceptual que acoge la cabriola de las figuras en el grotesco tradicional no es muy diferente del vacío cósmico en que la filosofía tardoantigua ubicaba a los dioses de la mitología. Si el mito era al fin y al cabo hijo de una tergiversación de las causas era obvio que, a medida que se agotaba su credibilidad etiológica, sus dioses aparecían cada vez más relajados moralmente y más operativamente abstractos. La proverbial indolencia de los inmortales no podía llevar más que a la expulsión progresiva del Olimpo en una vacua e inconexa cosmicidad, que el epicureísmo formalizó como la general despreocupación de los dioses y, a fin de cuentas, su inutilidad en un mundo ya explicado por la filosofía. Espacio intercósmico en el que los dioses «no lo pueden todo, porque no *quieren ser omnipotentes*» (Blumenberg, 2001: 47). Una negligente ecuanimidad, hecha de impotencia, capricho e inesencialidad, que bastó para hacer de aquellos dioses el modelo epicúreo de toda posible felicidad terrenal. En un mundo cada vez más abocado a alejarse del mito para

acceder al pensamiento racional, y del cual los dioses, privados incluso de la autoridad de morir, se alejaban a su vez, por beatitud o «beatitud», el equilibrio entre mundo y mito estaba cada vez más regulado por un *squint* fundamental y recíproco (la mirada distraída que capta el conjunto sin tener en cuenta los detalles), bastante próximo a esa generalización perceptiva con la que observamos los grandes campos motivicos de los grutescos.

Haciendo una lectura mundana del epicureismo, el lujo practicado históricamente por las clases en el poder aparecería como la enseña de un parasitismo cuyo modelo sigue siendo el del Olimpo clásico. Lo mismo hizo Marx, asociando a la aristocracia de su tiempo la metáfora de los «dioses ociosos». El grutesco mismo testimonia una extraña convergencia entre la despreocupación de los pocos afortunados que financiaron su lujo y la no menos extravagante indolencia de las criaturas míticas que convulsionaron su temario. Los grafismos arbitrarios, las conexiones inopinadas y las promiscuidades paradójicas reproducían en el fondo la fabulosa poligamia, la *lujuria* desenfrenada de los inmortales; entre el lujo y la lujuria directa del motivo, la Europa del siglo xvi le demandaba al ornamento cualquier fusión posible entre ligereza y vanagloria, entre llaneza y superioridad, entre espontaneidad y artificiosidad, análoga en todo y por todo al complejo bagaje de virtudes cortesanas que se le exigía al naciente *ballet de court*.⁴

Pero cuando decayó la moda del grutesco, en concomitancia con la aceleración de las técnicas y con una cierta extenuación de las poéticas, su principio de los campos de color, por no decir de cultivo (y cultura) extensivo de los diafragmas arquitectónicos, volvió a fluir casi de forma natural en los trabajos de los últimos pintores de frescos: los grandes dispositivos pictóricos barrocos consumaron así la definitiva ecuación entre los aspectos más extremados de la pintura de historias como figuración *alta* y los más extremados de la decoración como figuración *otra*. En el sentido de una verdadera hipertrofia de la figuración, Barroco y Rococó declinaron los corolarios del secular e inamovible vicio estético de concebir el arte de un modo decorativo. La seriedad iluminista y romántica hubiera censurado de hecho sin apelación posible la serialidad del figurar

que presidía las epopeyas pictóricas del *ancien régime*, para confinarla de por vida en los rangos inferiores del interior burgués. Vistos a *posteriori*, los ciclos de Tiepolo no eran menos generosos, menos desenfundados o menos dados a un encanto expletivo que aquel grotesco que, en los modos y en el concepto, los había anticipado desde lejos. Independientemente de la *historia* o del tema asignado a sus mastodónticos fondos de color es innegable que el universo tiepoliano funcionaba siguiendo dos tendencias: la marginalización progresiva de la figuración (cada vez más desplazada, en los grandes frescos, a los márgenes de un cielo generalmente celeste y engalanado con rollizas nubes); y la de una serie de figuras secundarias⁵ que, reacias a dejarse eclipsar por la imagen, solían guiñar implacablemente, como simples observadoras, desde los pliegues y desde los escondites de la figuración, con una literal impertinencia (es decir, fuera de toda pertinencia iconográfica respecto al programa del fresco). La *troupe* tiepoliana, una canallesca manipulación de figurantes rebeldes, reunía los residuos de un repertorio mitológico y fabulatorio (viejos, orientales, cortesanas, caballeros, etc.) ya bastante manido en el siglo XVIII como para prestarse a una improvisación infinita, a un verdadero *ludo* combinatorio. Completamente modulares en su zingaresca excursión de un cuadro al otro, los «extras» parecían mimar irónicamente lo que Wittkower llamaría «migración de los símbolos», ya que el carburante mismo de su peculiar crucero era una inexorable decadencia de todo prestigio simbólico. Si ya desde la espesura de la decoración grotesca los dioses habían emitido señales de una alegre supervivencia a la jubilación filosófica, en el astuto universo de la figuración barroca constituyeron una vez más lo reprimido de la representación, su turbulencia marginal y su duda más maléfica.

En los ciclos de grabados de los *Caprichos* y de los *Scherzi*, las mismas figuras adquieren una centralidad inédita. Salvaje amotinamiento de las comparsas: una chance inopinada, para los contratados de siempre, de figurar la historia en calidad de protagonistas. El resultado de este regreso de la decoración a la narración es una *historia* postulable pero absolutamente inenarrable. Incapaz de interpretar su programa, la exégesis ha atribuido a los *Scherzi* todo tipo de contenidos mágicos y rituales, de referentes

nigrománticos y adivinatorios. El análisis de Calasso demuestra sin embargo que los temas nigrománticos a los que Tiepolo parece aludir manifiestan, en los dos ciclos, un absoluto desorden de aparición y precesión. Reciclados en la puesta en escena de una acción por episodios, los sucedáneos míticos solamente podían entretener una «historia» enigmática, refractaria a su traducción mediante cualquier sintagma: vaga historia de adivinaciones y artes mánticas que podía interpretarse y contarse solamente adivinándola a *posteriori*; la pura sustancia combinatoria y rediviva del mito, liberada de cualquier pretensión de coherencia: «Los personajes de los *Scherzi* ejecutan... una serie de gestos rituales, pero de una clase de rito que se niega a convertirse en palabra» (Calasso, 2009: 150); o una clase de rito que se niega a dictar el mito que origina y que presuntamente lo origina. Esta incalculable malicia de un significante indolente designa, en pintura como en música, la noción misma de *Scherzo*, *Capricho*, *Bagatela*. Solo cuando abandona la esfera gravitacional de los significados, la potencialidad de significación del significante, deflagra y se expande su prestigio mágico, su capacidad para exudar historias. Es además esta malicia (sugerirlo todo –escenarios y personajes– de un trayecto narrativo, salvo la legibilidad) lo que explica la recurrencia obsesiva en la obra de Tiepolo de motivos lineales como troncos, palos, bastones, lanzas, columnas, etc.: incidencias sagitales u oblicuas de un diagrama disfrazado que atravesaba gratis los tumultos de la figuración como si sugiriera su hipotética escansión, y cuyo único efecto es el de aumentar la turbulencia que parece llamada a domar: un verdadero espejismo de configuración vectorial, la sospecha de un paradigma.

El trabajo que William Forsythe dedicó a la pintura de Tiepolo en *Hypothetical Stream* (*Flujo hipotético*, 1997) fue en un cierto sentido la prolongación coreográfica del tipo de efervescencia lineal que había marcado la obra del veneciano. Forsythe extrajo de Tiepolo (sobre todo de los dibujos y de los aguafuertes) un cierto número de hipotéticos esquemas vectoriales: «Así que cogí una serie de dibujos de Tiepolo y dibujé un gran número de vectores procedentes de esas zarzas de figuras suspendidas que estaban flotando todas entre nubes, y todas entrelazadas, muy barrocas. Entonces tracé cierto número de vectores, y dije estos son nudos y hay

que desatarlos o desenmarañarlos.» (Forsythe-Tusa, 2004: 1). El aspecto más significativo del proceso era la reducción de las muchedumbres de Tiepolo a una variedad fluctuante de paradigmas dinámicos, «nudos» o «entramados» de líneas, a la vista de una operación física de extensión, despliegue, contracción y prolongación del dibujo. Era importante, además, que el desarrollo, la arborescencia del paradigma gráfico inspirado por Tiepolo se desarrollase en espacios y protocolos doblemente hipotéticos. Experimento de coreografía a distancia con resultados imprevisibles en sí mismos⁶, en *Hypothetical* los ejes del dibujo constituían los restos gráficos de un marasmo de imágenes que, antes aún de mimetizarse en el diagrama no figurativo deducido por el coreógrafo, se habían mimetizado tumultuosamente en una maraña de figuras sobre cuyo fondo las grandes nubes del veneciano parecían condensar plásticamente todo tipo de fluctuación, hipoteticidad, dispersión y proliferación. Sería insensato, por ello, considerar que la fuente pictórica había sido poco más que el pretexto para una invención coreográfica totalmente abstracta, puesto que en el mismísimo Tiepolo las figuras habían constituido el pretexto para un delirio diagráfico enteramente encaminado a condensar el enigma de la referencia; la danza de Forsythe no fue más que el desarrollo coherente de una proliferación tendencial del diagrama y una fuga de la figura al diagrama, inscritas desde siempre en la obra artística que las inspiraba: una extremada prestación aérea del motivo a aquel cambio nebuloso en el que no quedaba más que una hipótesis fluida del referente. Este procedimiento de desenfrenada complicación de las fuentes vectoriales volvería en el paso a dos *Slingerland* (2000), donde se aplicó un análogo principio de reducción vectorial a la fotografía instantánea de un trabajo anterior, con el claro intento de desarrollar, desde los trazados y las líneas compositivas de una única imagen sincrónica, un potencial explosivo de nuevos acontecimientos de la forma. La coreografía era allí procesada nuevamente como un modelo rizomático, puesto a generar infinitas determinaciones gráficas, fieles a sus diagramas en el único modo dancísticamente aceptable, es decir mimetizándolo en una espontánea exuberancia, moviendo sus motivos y propiciando, como en los mecanismos de la transmisión mítica, su tradición y su *traición*.

«Este tipo de dibujo es un intento de esconder las fuentes. Funciona por extrapolación. Donde se desmarca de las fotos originales es en la repetición de elementos que interfieren entre ellos, lo que conjura un género inusual de espacio arquitectónico que aflora de él mismo. Es un espacio proliferante, y también un espacio de pérdida: pierdes todo sentido de lo concreto, quedándote únicamente con unas señales de sus fuentes» (Ib.).

In nube apparebo. Meteorologías del danzar

«Il faut longtemps se courber vers la terre pour inventer ces constellations, ce étoilements qui nous surplombent».

(G. Didi-Huberman)

Tanta malicia, capaz de cultivar lo que eclipsa mientras lo afirma de un fresco al otro o de una coreografía a la otra, hace pensar en un verdadero conchabamiento, en una *conspiración* de los signos. Fundado en la extrapolación, y posteriormente en la «rotación, extrusión, inscripción y refracción» (Forsythe-Kaiser, 1999: 2) de los motivos dinámicos, el procesamiento forsythiano repite, de los procedimientos decorativos, la secular potencia de variación, de *insinuación* (del lat. *sinus*, «seno, pliegue»). El coreógrafo mismo parece sugerirlo cuando se refiere a la técnica empleada como a una dialéctica entre *folding* y *unfolding* (el pliegue o flexión y el despliegue o deflexión de los esquemas dinámicos dados, de los diagramas corpóreos de base).

Bien mirado, sin embargo, esta oscura vitalidad conspiratoria es una prerrogativa transversal de la danza que, observada con fenomenológico candor, ofrece invariablemente ante la mirada la impresión (provocada en su momento por los *Scherzi*) de apresar a un grupo de personas misteriosamente absortas en actividades sospechosas e innombrables, nacidas de unos acuerdos previos que desconocemos y encaminadas a obtener efectos igualmente desconocidos. Toda la danza tiene algo de magia (un arte prohibido) y de conspiración (una actividad subversiva). Toda ella teje una trama inenarrable pero obstinadamente

alusiva. Es, además, esta sospecha de emancipación y de reorganización la que sugiere, precisamente en lo que la danza tiene de descaradamente decorativo, una secreta conjura de los signos, un plan que está detrás y que recuerda, una vez más, los aspectos míticos de la causa formal invocada por Bachelard en relación con la música. Conspiración en el secreto acuerdo, en la concatenación y en la continuidad perversa de las figuras; en la suspensividad de los signos y en el suspense formal que saben activar; en la capacidad que tiene el paradigma de disimularse a través de la indestructible fidelidad del gesto que lo aplica.

«El universo barroco es ese sofisma patético en el que el tormento de la visión se resuelve –y se agota– en felicidad de expresión» (Genette, 1966: 20). La figuración barroca procede de este modo a la penetración definitiva de la *alegoría en la alegría*. Seduce pensar que la parábola de los dioses, manejados como trofeos y bienes de lujo en las escenografías del pensamiento racionalista y monoteísta, es hermana en muchos aspectos de esa otra del cuerpo, amueblado como un instrumento decorativo en una danza condenada durante siglos a servir de guirnalda a los triunfos de la historia; que lo que se expresaba en ambas, en el signo de un común desafío a la gravedad, era una divinidad tanto más ligera, tanto más confutada y subrepticia cuanto más exhibida como un daño colateral, como un efecto diabólico, en las oblicuidades de la decoración: «El Barroco vulgariza a la vieja mitología, introduciendo figuras (no almas) en todas las cosas... toda la naturaleza es personificada, pero no para interiorizarla sino, al contrario, para vaciarla de su alma los dioses se adentran en un mundo que les es extraño, se vuelven malvados y se convierten en criaturas» (Benjamin, 1925: 259). Más que la proverbial «vana fuga de los dioses», la historia de la ornamentación escénica, después de todo, una «fuga de los dioses a la vanidad», o a aquella *vanitas*, propia de las aerostáticas *Glorias* pintadas entre los siglos XVII y XVIII, que es la maravillosa deslealtad y deserción de todo adorno. Encontramos su ambivalencia en el equivalente danzado de la Gloria pictórica, aquella Apoteosis (en el culmen del ballet y de la revista de los años 30) en la que trama y personajes están expuestos al público, para las ovaciones rituales, en un *tableaux* celebrativo y alocutorio, verdadero inventario dinámico del ballet apenas concluido. Esta disolución

de la narración en la exposición, habitualmente confiada a la elevación física de las figuras (*gloria* fue también el nombre de la máquina escénica que permitía, en el teatro barroco, las fulgurantes apariciones, desde lo alto, de los dioses y los héroes) reedita de un modo absolutamente peculiar el precepto trágico del *deus ex machina*. Síntoma de un cierto deterioro de la mentalidad trágica en Eurípides, la intercesión del dios señalaba ya en su tiempo un colapso de la narración, una ingerencia vertical del milagro sobre el sintagma de la tragedia y un giro de los acontecimientos hacia un final feliz tan gratuito como fatal. No es equivocada la idea de que la intervención del dios había inoculado en la tragedia ática tardía la sospecha de una inaudita superficialidad de lo sagrado. Vehiculada en pintura por una atrevida habilidad para la perspectiva, la misma superficialidad llegaba, en las *Glorias* barrocas, al prodigioso rompimiento ilusionista de los techos, desde los que una multitud inaccesible de dioses y santos consentía las cosas del mundo inferior con una espectacular y a veces banal inanidad. Fiel al principio bíblico del exaltar (elevar a fin de que el objeto de un contacto táctil y real se vuelva exclusivamente visual), la irresistible ascensión de los dioses a los cielos de ficción repite astutamente el gesto de hipostatización de las cosas terrenas (una «elevación» simbólica) que se presume en los mismos orígenes del mito y de su radical antropomorfismo. Es más, encarna la traducción emblemática de la hipóstasis en superstición literal: la supervivencia de algo y su super-estar. En la Europa cristiana pendió durante siglos una inventariable multitud de deidades residuales que, por encarnar una superstición cultural, no podían sobrevivir más que en la vanagloria algo exagerada del ornamento: «Aquí el dios es el máximo artificio» (Kraus, 1918: 201-202).

El vacío de la decoración (fondo del grutesco, cielo del fresco) habla verdaderamente de una inflación general del «peso» de la referencia, de la libre fluctuación de dioses, símbolos e «historias»; y expresa la secreta profundidad de algo que es superficial (el rompimiento del techo barroco): lugar engañoso (el margen de un fenómeno marginal) en el que la figura tiene el mismo peso específico tergiversable, la misma adaptabilidad, la misma capacidad de transformación que esas nubes que, en Tiepolo y en otros⁷, según el análisis de H. Damisch (1972), constituyen el vacío de la

figuración y una figuración del vacío: materia prima de una volatilidad y de una volubilidad del sentido. Inspirada durante siglos en la misma metafórica vaporosidad, en el mismo espesor de una inconsistencia, la norma por la que se mueven las figuras de la danza y que, al actuarlo, revoca su sentido, es menos lógica que meteorológica. El sentido que le otorgamos no es menos cambiante y gratuito, ni menos efímero e incoativo que el huidizo juego de semejanzas siempre renacientes que la mirada deduce de la observación de las nubes. Y las proyecciones que surgen de él no son menos flébilmente adivinatorias y ficticias que la profecía que se deduce a simple vista inspeccionando el cielo y sus fenómenos. Al estar las nubes desprovistas de toda intencionalidad, el único plan que se puede encontrar en ellas es una ulterior mitopoiesis dictada por la percepción: no cuentan, se dejan contar; procede de estas como de la danza, que funda gesto y pre-texto del cuento, pero raramente su circunstancia; fantasmagoría e hinchazón de la figura, las nubes son el motor aerostático y la obnubilación de todo posible narrar así como el *décor* ideal de un sustancial no-acontecer: «Nada es más significativo que el hecho de que este mismísimo efecto íntimo y misterioso que el tiempo atmosférico ejerce sobre los hombres tuviese que convertirse en el borrador de sus chácharas más vacías. Nada aburre al hombre de a pie más que el Cosmos» (Benjamin, 1985: 78): materia *anadiomene* por excelencia, en donde la referencia aparece desmaterializándose. La primera de muchas texturas que vamos a encontrar.

Emancipación e histeria del significante

«Inattention, distraction, attention éparpillée, flottante, périphérique, décentrée, délocalisé.

En regardant ailleurs, vacant, absence de valeur, de contenu, inoccupé, inhabilité, vague».

(Simone Hantaï)

Si el fin oscuro de la decoración es la usurpación de la referencia, no hay corriente artística en que se desenmascare mejor la intrínseca danza

del ornamento que aquel Art Nouveau sobre el que Benjamin articuló muchos de sus diagnósticos en torno a la modernidad. Si lo específico de la ornamentación es la interferencia entre tema y diagrama, es en la primera década del siglo cuando, por un histórico cortocircuito entre arte y decoración, todo el arte celebra una verdadera apoteosis del diagrama como identificador estructural de toda operación figurativa. Exuberancia que coincide por otra parte con la fase en la que el cuerpo humano (el tema de los temas), adocenándose, invade con prepotencia la publicidad. Simétricamente, en la danza más emblemática de la Belle Époque, la de Loïe Fuller, el conjunto figural del cuerpo se resuelve en pura efusión lineal: disolución de un tema en su diagrama posible; pero también la realización de un paradójico sueño del cuerpo como nudo, trama, escamoteo de la línea que, en el ballet, había presidido la genealogía del mismísimo *arabesque* clásico, donde la proverbial pose corpórea no era otra cosa que la incorporación de un grafismo, la deriva encarnada de ese motivo lineal que había protagonizado el universo histórico del ornamento como el verdadero «algoritmo príncipe del decoro» (Soulillou, 2003: 18). Con la complicidad, además, del naciente mundo de la producción industrial y del naciente kitsch, el Art Nouveau aplica la misma resolución gráfica a toda la diacronía de los estilos históricos, en una explosión inaudita del sincretismo como cita asistemática de todas las épocas artísticas pasadas, disponibles por fin en una completa ausencia de perspectiva, en una interfaz epidérmica y trastornada: «Todo tiende al garabato, al bordado y a la torsión complicada» (Behne, cit. ib.: 228). La nueva figuración, tiranizada por el dinamismo caligráfico, es en el fondo una *hiper-estenografía* de la realidad. Su histeria, el carácter secretamente inorgánico de tanta lujuria de los signos está en perfecta consonancia con la pálida proliferación coeva de los bienes de consumo: «En esta calle las linfas vitales se estancan, la mercancía prolifera en sus bordes, *trenzándose en relaciones fantásticas como un tejido ulcerado*» (Benjamin, 1985: 50). Y es precisamente en la sutil frontera entre la abstracción y la figuración, así como en la que existe entre organicidad e inorganicidad, donde va devanándose la serpentiforme malicia del decorativismo Art Nouveau antes de que los modernismos maduros fueran sustituidos por el «higiénico» mito del funcionalismo. A su delirio lineal

se aplican bien las observaciones de Deleuze y de Worringer acerca del sentido del grafismo gótico en el arte occidental: «Es esta la línea nómada de la que (Worringer) dice: es mecánica pero de acción libre y giratoria; es inorgánica, y sin embargo viva, y tanto más viva cuanto más inorgánica. Eleva al rango de *intuición* los lazos mecánicos... Esta línea frenética de variación, en cinta, en espiral, en zigzag, en S, libera una potencia de vida... una intensa vida germinal inorgánica, una poderosa vida sin órganos...» (Deleuze, 1980: 623).

El significado de la obra de Fuller es incalculable para su tiempo: la fantasmagoría textil y luminotécnica que escenificaba en sus solos en las décadas de la era floral fue un extraordinario *abrégé* dancístico de las obsesiones que alimentaban la praxis poética y figurativa de fin de siglo. Había algo de técnicamente *histérico* en la proliferación de la forma centrífuga, periférica y cambiante que Fuller evocaba revocando la caída del tejido; una cierta tiranía del ornamento en esa floralidad que Fuller elevaba a la enésima potencia (*La danse blanche*, 1892; *Danse du lys*, 1895); y una metafísica burlesca en su forma de obtener un eclipse definitivo, el *secuestro estético* de la figura humana por detrás del serpenteo gráfico de enormes masas de tejido en movimiento. La evacuación del espacio de la danza y la invención moderna del concepto mismo de Espacio abstracto pueden entenderse únicamente a partir del decorativismo exasperado que dictaba el procesamiento de la forma en el *art nouveau* en general y en la práctica fullleriana en particular. Era cuestión de aislar, suspendiéndola de toda posible deuda sintagmática con la realidad, la movilización del motivo escenificado; el vacío operativo de Fuller era un procedimiento «esencializador» precisamente porque obedecía a un protocolo presentacional y puramente perceptivo, o puramente periférico y centrífugo, con una insistencia prodigiosa en referentes tradicionales del ámbito decorativo (mariposa, flor, fuego, serpentina, etc.). La peripecia de la forma era allí independiente y absoluta como la superficial concitación de los significantes en las decoraciones grotescas renacentistas o en los *papiers peints* de la época. En virtud de esta misma audacia de la forma, Mallarmé dedicó a Fuller su utopía del estilo como pura metamorfosis, vitalidad mítica de las figuras. En pos de esta misma superficialidad

sagrada Valéry pudo, en *L'âme et la danse* (1932), articular «alrededor» de Fuller (nunca mejor dicho), sin siquiera mencionarla, la primera propuesta teórica de una danza abstracta para el nuevo siglo. Si la americana hizo escuela en cuanto a la revolución del espacio danzado es porque su peculiar vacío de un cuerpo diferido en mil transformaciones de la superficie era de la misma familia que el vacío en el que una predisposición meta-ornamental hacía danzar a las figuras del Art Nouveau; se le hubiera podido aplicarle el apotegma que Benjamin reservaba para la Hedda Gabler ibseniana: «Es la hermana dramática de esas *diseuses* y de esas bailarinas, que en el Art Nouveau aparecen desnudas, en una depravación o en una inocencia floral, sobre el fondo vacío de los afiches» (Benjamin, 1985: 616). El aspecto más moderno del modelo antropológico ofrecido por la nueva danza no era, si se quiere, la esencialidad o profundidad de un cuerpo Absoluto, sino la sospecha de que el único absoluto posible era, para aquel cuerpo, volverse absolutamente inesencial. Y absolutamente superficial. Sublime esterilidad de las flores inventadas en los despliegues gráficos del Art Nouveau: y sustancial esterilidad de la danza como generación y re-generación *del cuerpo y desde el cuerpo* femenino, que tuvo en Fuller su profecía más desencantada. Por las mismas razones por las que la decoración no escenifica genealogías propiamente dichas, la nueva danza no expresaba la organicidad de la precesión de las formas, sino su milagrosa y seductora arbitrariedad, el innatural *fluir* de la una en la otra: una espontánea autogeneración.

Y más aún, el hiper-decorativismo *Art nouveau* puede ser entendido solamente a partir de su concomitancia cronológica con la difusión de las técnicas fotográficas. Enterrando para siempre el prestigio de la última pintura basada en la semejanza y en la narración, que era el cuadro de género (cuadro perfectamente parafraseable en la didascalía que solía acompañarlo), la fotografía heredaba las competencias del cuento figurativo: era inevitable que en pocas décadas se elevase a la categoría de «documento» por antonomasia, gran recurso narrativo de la historia personal y familiar, de toda Historiografía mayúscula y de toda crónica minúscula. Si por una parte la figuración derivó en abstracción, por la otra, casi fatalmente y en concomitancia con el nuevo papel

narrativo de la fotografía, la narración pictórica (y balletística) derivó en decoración, es decir en la forma más diestra más extensiva, más irónica y probablemente la más dinámica de abstracción del referente, porque no creaba la simple irreconocibilidad de todo referente (aquello que, en el arte abstracto, sería un corte por lo sano entre forma y semejanza), sino que recreaba, reinventaba y multiplicaba su conectividad, su intrínseco carácter de *ligazón* y *arraigo*: después de todo la forma misma, emancipada y centrifugada en movimiento, de la re-ferencia. Una raíz aérea, enloquecida.

Notas

2 Paradigmas. El cuento en las periferias de la historia

- 1 Gombrich, 1979: 95-148.
- 2 Didi-Huberman, 2002: 212-237.
- 3 Benjamin, 1985: 146.
- 4 Franko, 1993: 29-49.
- 5 Calasso, 2009: 95-168.
- 6 La coreografía fue un encargo de la compañía de D. Larriue y durante todo el proceso de trabajo, Forsythe envió sus líneas-guía por fax.
- 7 Damisch, 1972.

3

Redundancia

La danza y las malicias de la repetición

«– Niente... le due figure sembrano identiche...
...Provate a esaminare il foglio in trasparenza».
(Raymond Roussel)

Encantos del Retorno

La iteratividad del estilo grotesco, al igual que la de la danza, parece la mejor ilustración de una paradoja de la serialidad que nos remite al pensamiento de Deleuze: «Consideremos... la repetición de un motivo decorativo: una figura se halla reproducida bajo un concepto absolutamente idéntico... Mas en realidad el artista no procede de esta forma. No yuxtapone simplemente unos ejemplares de la figura, sino que combina cada vez un elemento de un ejemplar con otro elemento del ejemplar contiguo. Introduce en el proceso dinámico de la construcción un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, algún tipo de apertura <béance> que no serán resueltos más que en el efecto total» (Deleuze, 1968: 31). Precisamente la *béance* (intraducible síntesis de beatitud y «beociedad», que en francés describe una manera de abrir la boca con estupefacción) es el aspecto más dinámico del tipo de aplazamiento, de desequilibrio, de danza del sentido que se produce en los fenómenos de serialización artística y en la

danza como acto constitutivamente concatenante. Ahora bien, la misma ley de desequilibrio de la repetición, o de repetición intensiva que deja el equilibrio del efecto en manos de la periodicidad de los hechos que repite, subtiende a la ordenación del pensamiento mítico en el análisis de Lévi-Strauss: «Lo que importa, en la causalidad artística, no son los elementos de simetría presentes, sino los que faltan y que le faltan a la causa —es la posibilidad para la causa de resultar menos simétrica que el efecto—» (Lévi-Strauss, 1955: 197). No solo la repetitividad del ornamento (la diferencia relativa de los motivos individuales y el *diferirse* de todos en la periodicidad del plan general) implica esa suspensión de la causa formal analizada por Bachelard en relación con la música: la misma redundancia invoca una inversión de causa y efecto (la mayor simetría y orden del efecto respecto a la suma de las causas aparentes y asimétricas que lo desencadenan), un nuevo sortilegio de anterioridad, que es el aspecto más mitológico, la etiología heterodoxa de todo fenómeno ornamental.

En ella, como se ha podido ver, se expresa una sustancial identidad entre esencia y repetición. Solo lo que es esencia se puede repetir; pero lejos de provocar su colapso, la redundancia adamasca en las esencias una mágica *epojé*, el gesto suspensivo que las emancipa abstrayéndolas del mundo de los accidentes, y así configura un paradigma, abstrayéndolo del sintagma de la realidad y de la representación. Es en la extenuante repetitividad y formulismo y prolijidad del motivo donde el mito celebra la colateralidad de toda esencia. Mito, decoración y danza funcionan, en ese sentido, como verdaderas lógicas oblicuas: *paralogías*. La repetición que opera en los fenómenos artísticos se aplica preferentemente no ya a objetos realísticamente seriales, sino siempre y únicamente a singularidades irreducibles; y precisamente porque lo que se repite es un absoluto, su repetición no puede producirse más que en una ágil y abrupta excursión, una diabólica anomalía en el orden de la plausibilidad (es el caso, frecuentemente tratado por la antropología, de los gemelos homocigotes): «La repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad impermutable, irremplazable. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no atañen al dominio de la semejanza o de la equivalencia; ... si el intercambio es el criterio de la generalidad, *el hurto* (vol en francés) y

el don lo son de la repetición» (Deleuze, 1968: 7). Volo (como sustracción y como vuelo) y don, pues: dinamismos mágicos de la antropología clásica, pero también metáforas inveteradas del imaginario dancístico occidental, históricamente obsesionado por el doble en todas sus declinaciones posibles (fantasma, sombra, simulacro). Asimismo, la repetición del paso en las dinámicas del ballet y la periodicidad de las figuras en el conjunto de la coreografía no son la simple serialización de un accidente estadístico de la forma, sino la mágica redundancia de un prototipo huidizo, de un gesto cuya repetición parece inevitable si quiere proclamarse único y aurático. La danza vive de tautologías.

La idea de un efecto general literalmente abstracto no se puede concebir sino en la óptica de una causa agente. La plasticidad de la causa ilumina la diferencia entre la repetición entendida aritméticamente como una simple parataxis de motivos idénticos, todos ellos desligados entre sí, y la repetición entendida geoméricamente como hipotaxis intensiva: «La una es una repetición estática, la otra dinámica. Una resulta de la obra, pero la otra es como la *evolución de un gesto*. Una remite a un mismo concepto, que no deja subsistir sino una diferencia exterior entre los ejemplares corrientes de una figura; la otra es la repetición de una diferencia interna a la que comprende en cada uno de sus momentos y que traslada de un punto remarcable a otro» (Deleuze, 1968: 36). El virtuosismo específico del ballet rinde homenaje precisamente a estas implicaciones geométricas y cualitativas de la repetición: la valoración del treintaidosavo *fouette* en la serie del cisne negro no es nunca proporcional a la simple suma aritmética de las figuras, de cada uno de los *fouettés* que la constituyen, porque cada módulo de repetición intensifica exponencialmente (no solo acumulativamente), en las figuras múltiples del vocabulario, la dificultad de la serie y el asombro que suscita. Un virtuosismo que coincide de hecho con un «círculo virtuoso» de las figuras, que no es la reproducción acompañada de un prototipo, sino la intensificación del valor del prototipo, del hecho de repetirse de un modo idéntico a sí mismo. El ballet se valora en quilates: en una progresión «a saltos» de lo cuantitativo a lo cualitativo.

Deleuze asocia la idea de repetición intensiva al concepto de polirritmia, frente a la *monocromía* de la simple «medida»: es la teoría,

propuesta por Bachelard, de que en música como en danza toda presunta regularidad de los esquemas rítmicos se da a conocer únicamente en virtud de la asimetría, de la diferencia, de la *tropicidad* (distorsión) que cada uno de los diagramas temporales aplica a la neutralidad de la medida. Si nos remontamos al carácter dinámico de la repetición como fuerza plástica y diferenciadora, la redundancia de las figuras estáticas y dinámicas en la danza dejará de aparecer como la patología de un cierto virtuosismo balletístico para elevarse a rasgo unitario de la danza en su conjunto, más allá de cualquier pluralidad estética. *Redundancia* (*rotundum*, redondo): la etimología misma sugiere, en la repetición, un *détour*, una verdadera tergiversación o circuitación de las figuras (a menudo «rotatorias» a su vez): círculo y espiral no son más que la expresión plástica de una ley de la aberración, de la incidencia constante en el tiempo, de una «oblicuidad» inopinada en todo lo que es rectilíneo (del trayecto obvio entre dos puntos, al trayecto obvio entre significante y significado en el lenguaje común, al trayecto *obvio* entre causa y efecto en el pensamiento historicista). La redundancia, la circulación periódica de formas «circulantes» es la respuesta sumaria de la danza al problema de las causas y de las referencias: peripecia de las formas que induce a una peripecia de las causas –y de las cosas. Esta es potencialmente infinita, como toda tapicería, y sus límites no son dictados desde el interior de la representación (típicamente desprovista de un centro equilibrador) sino impuestos por el perímetro de la sala y por las medidas de la pared, sobre la cual el dibujo se propagaría como una mala hierba, como una verdadera metástasis del motivo. No sorprende que, al margen de su análisis, Deleuze reestablezca el curioso eje semántico entre urdimbre, repetición y destino: «Es una vez más en ese estupor... donde *los creadores tejen su repetición*, al mismo tiempo que reciben el don de vivir y de morir» (Ib.: 33). La historia literaria está repleta de estas malicias del repetir: en las *tapisseries* de C. Péguy (1913), coincide de hecho con la redundancia vertical de los motivos lexicales, pervertidos en variaciones morfológicas infinitesimales para propiciar los más vertiginosos saltos de sentido; es lo que Deleuze llamaría repetición positiva, vehiculada aquí por un exceso de ideación lingüística y estilística (la prolijidad de Péguy

es simplemente una saturación de las figuras etimológicas); una repetición análoga, una vertical *mise en abîme* del sentido, mueve la prosa frugal de G. Stein (cuyo ya célebre «a rose is a rose is a rose is a rose...») es tapicería verbal en su sentido más metafísico), los caligramas de Apollinaire y los más arriesgados ejercicios poéticos de Mallarmé. En los autores citados, la repetición se hace oblicua por un insensible y constante declinar de la estabilidad formal, un verdadero desgaste (por intensificación) del sentido; el objetivo es el derrumbamiento radical de la significación común, la animación del sentido figurado, el desplazamiento, el salto, la danza de las figuras. Pero incluso la manera gradual en que el lenguaje alcanza su desgaste semántico propiamente dicho, tendencia de toda prosa narrativa, recuerda una vez más la infinita paciencia del tejer: «La prosa... no es tan rápida como la poesía, sino más bien una red envolvente de insinuaciones que llegan más lejos de lo que cualquier nombre usual pueda jamás llegar» (Green, 1940: 57). Insinuaciones e intrigas que también atañen a la danza, entretejidas en la curvatura, en la flexión física y simbólica de formas y contenidos. Todo el potencial de *maquinación* de un signo que, al plegarse, no explica el modelo bajo el que subyace, sino que lo despliega, denota una vez más la superioridad de la conjetura sobre toda referencia estable. Para Deleuze existe un conflicto irreconciliable entre ley y repetición, que es el desafío de esta última ante toda normatividad «en favor de una realidad más profunda y artística». El mismo conflicto oponía en Agamben la singularidad del paradigma a la generalidad del protocolo: dócil subversividad de la obra maestra artística y del descubrimiento científico. La intencionalidad de la repetición, el *móvil* del motivo, es siempre, en todo caso, una edición irónica del principio de identidad. La teoría nietzscheana del Eterno Retorno no fue, en este sentido, más que la refinada extensión de una secreta e intensiva repetitividad hasta alcanzar todo ámbito del acontecer; es curioso, sin embargo, que reconociendo su aportación al pensamiento dancístico moderno, la crítica del siglo xx haya olvidado ya precisamente el aspecto en el que la *Weltanschauung* de Nietzsche era más terpsicórea: el hecho de que la danza compartiera con el Eterno Retorno una cierta modalidad mítica y anómica de redundancia; y que el carácter cíclico cantado por tantos sectores de la poética fuera

más netamente mágico que natural: un suprematismo de lo idéntico más que un cosmológico y nuevo rebobinado estacional; un salto desde lo idéntico a lo idéntico, más que un proceso orgánico de circuitación de la forma. Nietzsche fue el primero en insistir con fuerza en la diferencia radical entre Eterno Retorno y ciclicidad, intuyendo que la *rêverie* filosófica de una repetición de lo idéntico era profundamente opuesta a toda ley natural y secular. El Eterno Retorno –Eliade *docet*– describe menos la realidad natural o física, que la mítica.

Síntomas. La Danza entre Ser y Narrar

«Come see real flowers of this painful world»,
(Basho)

Haber confundido el mito del Eterno Retorno con un apólogo sobre la ciclicidad cosmológica explica en parte por qué la danza moderna, seducida por la analogía algo trivial entre «circulaciones dancísticas» y circularidad de todo lo terrestre, fue resueltamente tetrágona a la redundancia inconexa y abstracta que el ballet practicaba desde hacía tres siglos con una alegre falta de naturalidad, como la incorporación de un «mítico volver de lo idéntico» cuya sede no es en absoluto el mundo físico. Ironía suprema del repetir, que la alianza entre danza y naturaleza eclipsó durante una buena mitad del siglo, hasta el giro posmoderno. Ahora, el antihistoricismo del concepto de Eterno Retorno adscribía directamente su eficiencia mítica a la parte paradigmática de todo sintagma (la parte fabulatoria de toda fabulación), y, antes que nada, a algo como un oscuro paradigma enredado en el gran sintagma de la historia escrita. Mito que subyace tras la realidad del mundo, metacronicidad que subtiende las estructuras crónicas de la realidad, el Retorno es danza danzada a través, por encima y por debajo del *actuar*: «(el) mitologema del eterno retorno de lo mismo supera tanto las recepciones materiales del mito como las formales, llevándolas a su valor límite: el modo de repetición del pensamiento mítico se convierte aquí en su único y último contenido... El mito habla de aquello que *jamás* aconteció y aun así *siempre es*» (Blumenberg, 2001: 50).

Su misma paradigmaticidad era, para Nietzsche y Kierkegaard, una cuestión de «deriva gestual», de superfetación del movimiento en otro movimiento: «Se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposiciones; de reemplazar unas líneas directas por unas representaciones mediadas; de inventar vibraciones, rotaciones, circulaciones, gravitaciones, danzas y saltos que alcancen directamente al espíritu» (cit. en Deleuze, 1968: 16). El teatro de la repetición se opone al de la representación: pero es siempre la danza el régimen signico que expresa con más fuerza las fabulosas implicaciones de esta anti-representatividad; el que sabe encarnar las redundancias posibles de lo Posible, el cociente mítico del cuento; el arte de repetir que prolifera a espaldas del arte de imitar: no ya movimiento, sino movilización del movimiento, arborescente filigrana de la realidad.

El movimiento de la danza es un indecible dialéctico: el vaivén de la forma, un enroscamiento del acontecer escrito con esquemas tan repetitivos que se revelan en cierto modo compulsivos, hijos como son de un esquema dinámico muy parecido a la dialéctica entre *réfoûlement* y *sintoma* ilustrada por Freud. En la compulsividad de los fenómenos neuróticos, el objeto de la repetición es típicamente aquello que hemos «reprimido» u olvidado, y que gracias a la abreacción, propia de toda experiencia traumática, puede re-presentarse en las formas más impredecibles y disparatadas, sin variaciones sensibles en cuanto al complejo que las genera: el síntoma encarna la variabilidad infinita, la danza de una inhibición relativamente estática. Si trasladamos este esquema de razonamiento del historial neurótico a la historia cultural, comprenderemos cómo, en una civilización tan culpablemente distraída respecto al cuerpo como para haber hecho de él su más inveterado *réfoûilé*, la movilización propia de la danza es la expresión más viva del Eterno Retorno de ese reprimido general, entregado a una redundancia tanto más infatigable cuanto más consigue cebar su moción el insistente renovarse de la re-moción. Sobre el fondo de una expulsión generalizada del cuerpo a la esfera de la alteridad, de la incognoscibilidad, la vuelta (y el revolverse) de ese cuerpo a la conjura (y a la revuelta) de los signos de la danza no es nunca el restablecimiento de un cuerpo real, sino la fabricación de un cuerpo-síntoma. El mismo

intento del siglo xx de atribuirle a la danza algún poder taumatúrgico de cura de las neurosis culturales es solo otra represión pues se esconde a sí mismo la secreta malicia de la danza, que es modelarse menos sobre el tratamiento que sobre la patología; cuerpo cedido a las agilidades del síntoma. Ahora bien, la variabilidad y la reversibilidad del mito concuerdan perfectamente con la redundancia sintomática propia de los trastornos psíquicos. No solo porque estos se reafirman preferentemente en los síntomas como en otros tantos diferenciales, sino porque el trauma que los genera constituye casi siempre un prototipo ausente, un original inventado, que no es construido sino retrospectivamente y, en resumidas cuentas, míticamente, *ipso facto* secundario o derivado respecto a los síntomas en los que presuntamente deriva. En el plano psíquico no menos que en el cultural, el pasado es en buena medida un fingimiento: el mito no explica el mundo menos deslealmente de lo que el trauma infantil explica la neurosis. De este modo, no solo repetimos algo que hemos rechazado, repetimos eso que no ha existido jamás; repetimos la norma misma de la repetición, «transformamos el movimiento en obra». La idea de que lo que constituye la danza, como pretenden ciertas poéticas, es un carnavalesco Hiperurano de gestos primigenios parece cada vez más absurda; estos no existen más que para ofrecer una base mítica a la sintomaticidad gestual de la danza, más parecida a una *derivación de nada* que a una *primariedad de algo*; pero precisamente por estar hecha de «movimientos segundos», la danza designa el terreno fabuloso en el que *jamais vu* y *déjà vu* son sinónimos; en ella agnición y originalidad convergen en un único desconcierto, el mismo que hace del *déjà vu* una desnuda incoatividad sorprendida en el gesto mental de disfrazarse de repetición. La danza, como el síntoma, no es cándidamente sino solo *estratégicamente* gestual. De aquí la extraordinaria semejanza entre la cadena significativa del pensamiento lacaniano y el *enchaînement* de la danza occidental: «Lacan ha buscado en la noción de *cadena significativa* una respuesta al doble requisito del síntoma y de las formaciones del inconsciente en general: conjuga efectos de máscara y efectos de verdad, fuerzas de transformación y fuerzas de repetición, desplazamientos incesantes e improntas indestructibles. Lo que sugería Lacan, para hablar del síntoma, era *reunir el gesto y la gesta*:

como una inmediatez carnal (un solo instante) dotada de profundidad épica (una larga historia)» (Didi-Huberman, 2002: 276).

El Eterno Retorno del síntoma es pues el punto en el que la gestualidad exterioriza y actualiza (transliterándolo en un acto paradójico, en un presente falsario) el mito de una causalidad siempre diferida a la indócil concatenación, a la falsa sintaxis de los síntomas que la disimulan. Si imaginamos toda la danza en los términos vertiginosos de una progresión regresiva, no será difícil intuir sus semejanzas no solo con el movimiento involutivo de la fabulación, sino con la extraordinaria coreografía psíquica, con ese ritmo irresoluto al que Freud adscribe la dialéctica entre pulsión de muerte y pulsión de vida : «Un grupo de pulsiones se precipita hacia adelante para alcanzar el fin último de la vida cuanto antes; el otro grupo, llegado a un cierto estadio de este recorrido, vuelve atrás para hacerlo de nuevo a partir de un punto determinado y así prolongar la duración del camino» (Freud, 1924: 226-27).

Es plausible que la repetitividad intensiva, en el mito como en la danza, sea un intento de articular en un paradigma la repetitividad extensiva del mundo (volver fatal la *routine* de existir); que esta repetitividad constituya, además, la esencia mítica del síntoma y del gesto danzado y que, en ambos, el eje vertical y dinámico de la moción-remoción propicie y al mismo tiempo desoiga alguna instancia narrativa, alguna horizontalidad del acaecer: invoca el cuento que impide. Va historiando, como una columna, las vueltas y revueltas de una historia siempre aplazada.

El estado de acaecimiento de la danza (paradójico porque es un estado pero acaece) se reconoce por su síntoma principal, que es la coacción a la repetición: la verdadera estasis del acontecer, propia de las efervescencias sintomáticas. Los escritos de Freud sobre el síntoma como patología del narrar, como gesto que trata de inventariar (o inventar) las gestas del inconsciente, autorizan una siniestra analogía entre las funciones dinámicas del síntoma y las formales del motivo decorativo; analogía comprensible, si se piensa el síntoma como *motivo*, concreción dinámica de un *móvil* relativamente estable que es el complejo, y si se acepta que el motivo ornamental no es menos ambiguo que el síntoma histórico (*síntoma* designa precisamente la conjunción, el turbulento

intercambio entre causa y efecto): ambos «mueven» una generalidad (*pattern* en un caso, *cuadro traumático* en el otro) que parece dictar su desarrollo dinámico, y a la que de hecho ellos mismos dictan al acontecer: «En unas pocas páginas, Freud creyó que debía reunir los motivos de la estratificación geológica, de la inversión temporal, de la difusión concéntrica de las ondas, del encadenamiento sinuoso, del zig-zag que describe el caballo en el ajedrez, de las líneas ramificadas en red, de los nudos y núcleos, de los cuerpos exógenos y de los ‘elementos infiltrantes’... de las briznas de hilo, de las huellas confusas e incompletas...» (Didi-Huberman, 2002: 282).

«¿No es el gesto según Rilke, ese ‘gesto que se remonta desde la profundidad de los tiempos’? ¿No es la *Pathosformel* en cuanto movimiento de la supervivencia» (Ib.: 279). Existe asimismo una profunda analogía entre el retorno sintomático de las *fórmulas del pathos*, estudiadas por Warburg en los albores de la iconología moderna en relación con las artes plásticas, y la danza como reviviscencia, gestualidad dada a repetir el propio prototipo en formas siempre incoativas. La danza, pues, como *réseau* viviente, trama y tesitura operativas de una historia del gesto cristalizada en paradigma, sujeta a un extraño régimen del retorno, en donde repetición y metamorfosis, identidad y alteridad (de los gestos, del sujeto, del lenguaje mismo) son sustancialmente sinónimos. No es casual que la figura fetiche del pensamiento warburghiano, la *ninfa florentina* del Atlas *Mnemosyne*, fuera también ella una figura danzante, la petulante encarnación de un gesto fosilizado¹, una imagen-síntoma, la reviviscencia como única forma de una posible supervivencia (*nachleben*) figurativa. Pero esta reviviscencia no estaba a su vez exenta de un fatal decorativismo, porque según Warburg, era huyendo de nuevo hacia las periferias de la figura, hacia sus ornamentos, como la fórmula lograba perpetuarse: era viajando a través de la figuración occidental, a modo de *lapsus*, como el gesto lograba imponer su metacronicidad, lograba enturbiar el relato lineal de la historia del arte, redibujándola como un entramado de progresiones y revivificaciones, de diacronías y sincronías. Era adoptando el aparente *candor*, el carácter errático del «motivo» como los gestos más antiguos lograban infiltrarse –pervirtiéndolas– en las

formas de la modernidad. Cuando Warburg habla de una «fuga del *pathos* hacia la decoración y los accesorios» (los cabellos agitados de la Venus *botticelliana* o los velos fluctuantes de la ninfa florentina) replantea la cultura occidental siguiendo las estructuras que Freud había aplicado al comportamiento histérico: el síntoma como explicación del sí desplazada a una periférica ostentación de los gestos, como puros ornamentos de las causas inconscientes.

La narratividad misma del síntoma, *gesto-gesta*, es pues abiertamente diagráfica y ornamental: una danza del inconsciente que se cuenta resonando, redundando, coreografiándose en la fantasmagoría de sus manifestaciones físicas. «*Fantasmas inconscientes traducidos al lenguaje motor, proyectados sobre la motricidad...* los síntomas histéricos según Freud –como las *Pathosformeln* según Warburg– se comportan no como fósiles en el sentido trivial del término, sino como *fósiles en movimiento*. Este movimiento conjuga la energía presente del gesto con la energía antigua de su memoria, el sobrevenir de una crisis y la *supervivencia* de un eterno retorno. *Se trata pues de algo así como una danza trágica...* A este respecto –paradójico– el gesto, por intenso que sea, revela su naturaleza de fantasma: es un *movimiento resucitado* que hace danzar al presente, un movimiento presente moldeado en lo inmemorial. Es, en suma, un *fósil fugaz...* ¿Acaso los más bellos fósiles no son aquellos en los que reconocemos, con millones de años de separación, las formas de la vida en lo que esta tiene de más frágil y pasajero: el trazo incierto de un ave prehistórica... follajes desconocidos como agitados por el viento y hasta las ‘ondulaciones dejadas por el agua’?» (Ib.: 306). Evidentemente, no podemos interpretar la danza como un fenómeno histérico. La teoría del síntoma ofrece sin embargo un excepcional modelo para explicar la relación entre danza y tiempo, entre danza y mundo, entre danza e historia; para el peculiar entrelazamiento que existe, en danza, entre diacronía y sincronía; permite imaginar a la danza como el retorno constante, en la contingencia de los gestos, de una gestualidad fósil cuyo prototipo vital, cuyo móvil permanece eclipsado detrás de los motivos que lo desarrollan, revelándolo. Toda la danza materializa esta fugacidad del fósil: huella de un mundo cuyo referente no es nunca la historia en sentido estricto, sino

una especie de pre-historia, un cuento con-movido, ansioso por eliminar aquello que lo elimina, sarcásticamente gráfico y paradigmático en su organicidad, en su vitalidad anterior a toda vida. La *Historia Naturalis* del cuerpo artificial. O la *Historia artificialis* del cuerpo natural. La ostentación del cuerpo danzante no es más que la emotividad mítica, el paradigma de la desaparición de un cuerpo que, más que vivir, revive: adornado, de la cabeza a los pies, de sus gestos.

Así pues, el sentido de la danza como metacronicidad y supervivencia no se capta en términos propiamente históricos sino histeréticos. La histéresis, la postergación, esa *tempus amissio* (remisión del tiempo) que es el epígrafe agregado por Warburg al manuscrito de la *Ninfa Florentina*. Del mismo modo que el síntoma histórico «retrasa» la revelación definitiva del mal, tergiversándolo en el espectáculo de sus metamorfosis, la danza «retrasa» el referente en la suspensión de sus dilaciones gestuales, reversiones y variaciones, arborescencias, disipaciones y fluctuaciones: un fósil vivo es un fósil que no llega a mineralizarse; vida que no ha acabado nunca de acabar; vida que rehúye su final (y su de-finición) tergiversándose, actualizándose, motivándose: dis-tracción del signo, que distrae del signo, para distraer al signo de su final (y de todos sus fines).

Gestos únicos y únicos gestos

«Pero durante aquel primer año de vida treinta veces repetido había aprendido el oficio de vivir mejor que cualquier otro».

(Béla Balász)

Una milagrosa fantasmagoría del repetir, por tanto. La civilización del ballet clásico de alguna manera la había domesticado, integrándola en una hipótesis general de lenguaje; más aún, había hecho de ella el exquisito vehículo de sus «complicaciones»: repetir una figura significaba, en el marco de la *danse d'école*, exponenciarla. En la convergencia misma de repetición y complicación se esgrimía el núcleo más obvio de una singular Retórica del ballet: la idea de que solo la ornamentación permite a las figuras, en ausencia de la palabra, instituir un lenguaje.

Enemiga declarada de las retóricas, y más bien tetrágona, en nombre de una holística sinceridad, para aceptar toda analogía estructural entre movimiento y gramática, la poética moderna ha conminado a la doctrina del «Gesto Único» (*unique gesture*) su rechazo de cualquier repetición: rechazando no ya el repetir sin más (que es fatalmente consustancial al estado de danza), sino la *repetitividad* como propiedad pragmática del repetir mismo: la beatitud de la pura redundancia, la misteriosa y ornamental prolijidad del ballet. En las poéticas del pasado siglo, la sola repetición no sospechosa fue durante décadas la que reafirmaba la espontaneidad singular del gesto en virtud de su gravedad emotiva y sustancial: el prestigio no ya de una forma que se reafirma, sino de una emoción, o de una irreducible verdad interior, que repite su forma, *insistiéndose* en ella como en la fórmula de un *pathos* personal y absoluto, resistencia de algo, reflujo sintomático. Danza consagrada a una involuntaria histeria por su hacendoso rechazo de toda histeria, y traicionada por su presunción de espontaneidad, mientras que la histeria es precisamente la franqueza de la simulación, el punto de fuga en el que espontaneidad y plagio, centro y periferia, esencia y accesorio convergen peligrosamente. El epílogo de tal modernidad, demasiado humana, se consumió emblemáticamente en unos cuantiosos trabajos de Martha Graham sobre las heroínas del mito clásico²: último capítulo de una saga artística, la de la coreógrafa, modulada por distintos registros narrativos, desde las *pièces* épicas de los primeros años 30, a las *chronicles* de preguerra y a los *rituals* y *mysteries* de los años 40. Aún más significativo es el hecho de que la secuela de montajes «jungianos», de los años 50 a los 70, coincida cronológicamente con la fase madura de lexicalización del estilo Graham (fase que lo vio congelarse en gramática). Mientras las convulsiones «afectivas» se convertían en «fórmulas», en temas de una reproducción normativa (el aspecto *institucionalmente* espasmódico del método Graham), era urgente denegar esta histeria gramatical infundiéndole el prestigio de un arquetipo: hacer de ella una verdad universal cuyo formulismo no pudiera ser confundido de ningún modo con un estereotipo; que la prosémica de Clitemnestra, Ariadna, Medea y otras grandes histéricas del mito (depositarias, tal vez, del invencible histerismo de *todo* mito)

confluyera en el dogma del sistema Graham, ampliándolo y cristalizándose en él con la indiscutible autoridad de lo ancestral; excluyendo, de acuerdo con una tendenciosa interpretación de Jung, toda posible lectura clínica de las insistencias gestuales, convertidas en arquetipos afectivos pese a toda patología. Significativo es que precisamente cuando su danzar se generalizaba en un mito pedagógico y estilístico, Graham atendiese al carácter persuasivo de la mitología y al imperativo del narrar, una vez más, en busca de una etiología del lenguaje que fuera también un patrón atávico del sí. Este cortocircuito entre gramática, mito y simple culto a la personalidad constituyó en el siglo xx el apogeo de un cierto absolutismo de la coreografía, al cual únicamente Cunningham supo oportunamente oponer un sano relativismo. Vehiculada por una tregua histórica con el ballet, la renovación del prestigio formal de la repetición «en frío» fue consecuencia de ese relativismo. Aunque en muchos aspectos el formalismo de Cunningham no fue menos tendencioso que la exasperada exaltación de los contenidos a la que daba la réplica. Al exaltar, en virtud de su formulismo congénito, la capacidad propia del ballet de fundar una estética, Cunningham adoptaba, a pesar suyo, el prejuicio de que la redundancia del ballet era un fenómeno eminentemente formal, y que se la podía «aislar» sin excepciones del pretexto (y del con-texto) narrativo en que se producía; que era, en resumidas cuentas, un retorno aritmético de formas idénticas, extraño a toda idea de proliferación, a todo vicio o virtud de lo circular y, como es obvio, a todo virtuosismo. Desapasionadamente mnemónico, no era ni emotivo ni «motívico»: reincidencia, más que recidiva. Adoptar su práctica en los *events* de los años 50 y 60 no hizo más que situar a las repeticiones sobre el fondo de una irrepetibilidad más general: «casos» de la forma, irrepetibles a su vez, aunque probables. Intensivizar la repetición que Cunningham imaginaba como algo únicamente extensivo habría sido una agenda de la contemporaneidad. Una vez difuminado el prestigio de las parábolas grahamianas, y agotada también la terapia antiépica y antitrágica de Cunningham, las poéticas occidentales han oscilado fatalmente entre dos enfoques irreconciliables. Por un lado, el renovado repudio del formalismo puro en el posmodernismo utópico y la destitución del concepto de

coreografía comportaron un *revival* radical del concepto de singularidad. Es cierto que el punto de fuga de este planteamiento del problema era la *performance*, el lugar de todo hápax (la unicidad como signo mismo de la desobediencia de lo vivido); por otro lado, también es cierto que, en sus mejores expresiones, la manera más directa de enunciar la idiosincrasia poética de la *performance* ha sido incardinarla en la repetición implacable de una sola acción, generalmente simple (desde las deambulaciones perimetrales de Bruce Nauman en los años 60 a las reptaciones de William Pope. L en los 90³), y transformar polémicamente el Gesto Único de la modernidad en *un* único gesto, cuya estudiada patología era una ausencia total de espasmodicidad, una –por así decirlo– intensa extensividad. Gesto que ni proliferaba ni se metamorfoseaba, y cuyo objetivo era de-mandar intensificación y significación a la mirada del espectador, a su impulso inercial de estructurar la prolijidad en acontecimiento, cultivando por sí solo, en el imaginario, las impensables inflorescencias de un Grado 0 de sintagma y de un Grado 0 de paradigma. Ya fuera una epifanía analítica de las acciones más simples, una cristalización de su sentido formal (como en Rainer o en Forti); ya expresara una incongruencia política u orgánica, una verdadera *huelga de la variación* (como en Pope y en Nauman), ya apuntara a la educación o a la «mala educación» de la mirada, la repetición representaba siempre la fijación de una discrepancia, de una disidencia afirmadas con obstinación, autísticamente, contra la variedad evenemenial del consumismo y contra la indolencia del observador-consumidor medio: inconsumible producción en serie de un mismo gesto.

Elevada a obsesión formal en mucha de la praxis reciente, la dialéctica entre extensividad e intensividad del repetir vuelve a encarnar la ecuación, desarrollada por Deleuze, entre repetición y diferencia. Si en Pina Bausch la dialéctica entre «serie» y síntoma es especialmente elocuente, es porque obedece a una vocación sustancialmente patológica, que es la incoercible tendencia de la danza –destinada a marcar toda la poética posterior– a sobrevivirse en la petulancia de algo como un síntoma de sí; la tendencia de toda externación (ya sea gestual, existencial o formal) a fijarse en una especie de ballet emotivamente doliente, socialmente absurdo y a menudo angustioso. Ahora bien, en Bausch el hecho de seria-

lizar convulsiones privadas y tics sociales, de reafirmar los gestos de la vida y los de la etiqueta, procede siempre de la urgencia por restaurar su sentido existencial y relacional (*Blaubart*, de 1977 y *Café Müller* del 78 son las auténticas biblias de este procesamiento); la típica *serie* bauschana es doblemente memorial: porque expulsa de la esfera de lo danzable todo aquello que no es reconocible como la derivación, la *memoria* de una forma –de la vida o de la danza– (tratable por tanto según los protocolos de la variación, del muestreo, de la combinación, de la amplificación o de la reducción); y porque aplica a su objeto, a su módulo gestual (y al conjunto de células situacionales y secuencias danzadas que constituyen la materia prima de sus creaciones) una extraña ley de resonancia, un potencial de «recidividad», exageración y distorsión muy cercana a la dinámica fantasmal del recuerdo, cuando no de la pesadilla. El proyecto del Tanztheater no es el de adecentar como «contenido» una emotividad presuntamente perdida en los laboratorios de la abstracción, sino asemejar la forma danzada a la *forma* misma de la emotividad. Con practicar una poética en donde lo anímico era antes estructural que temático, Bausch hurga en el terreno en el que los parentescos entre danza y síntoma se manifiestan con una sencillez desconcertante, en una especie de atracción y elisión recíprocas.

El efecto de las series gestuales escenificadas en el Tanztheater de los años 80 es una inevitable inflación del sentido: replicados con una ciega obstinación, los gestos no aspiran, como en Graham, a ser espasmos monumentales o arquetipos formales; más bien desembocan en una asombrosa especie de vanidad dinámica, puesto que sus beneficios simbólicos van perdiendo densidad a medida que se reafirma y confirma su síntoma gestual: el viaje bauschano desde el surgimiento del gesto a su conmemoración, a la repetición obsesiva que trata de fijar su emoción, a la redundancia mecanizada que hace de él un lema cualquiera en la gesticulación de cada uno, y finalmente a la anodina coreografía de una Nada existencial, es la parábola formal más poéticamente vertiginosa de la segunda posguerra: la síntesis dialéctica de esa caída fatal de la intensidad en la extensividad, de la espontaneidad en el formulismo, que había sido una tendencia de toda la modernidad y que, en el fondo, repetía el *iter* de desarrollo, proliferación y decadencia propio de los repertorios míticos;

más aún, imitaba esa transmutación del significado en significante ya analizada como consecuencia directa de la estratégica ineficiencia del mito: en Bausch no hay expresión, gesto o situación que, sometida a este tratamiento de repetición intensiva, no derive en una forma de trágica frivolidad, en la decorativa redundancia de lo que ha sido lo bastante repetido como para apurar su originalidad. Si hay un *pathos* propio del Tanztheater, se encuentra en la perversidad con la que los personajes bauschianos trillan toda su mitología particular, reproponiéndola fuera de tiempo, rayándola como un disco roto; personalizando primero, luego motivizando, y en fin «desapasionando» a los mitos privados de la Danza, del Amor y del Contacto.

Geometrías de la acumulación

La repetición, entre paroxismo y desilusión de las emociones. No obstante, el aspecto sobresaliente de la investigación llevada a cabo entre los años 70 y 80 fue el descubrimiento de una modalidad serial que, sin necesidad de invocar fuentes o finalidades emotivas, con un pragmatismo formal ajeno a cualquier tipo de intensidad, apuntaba a algo así como una mera intensificación del diagrama: efecto geométrico y exponencial de un procedimiento solo aritmético. Un ejemplo cristalino de ello son las *Accumulation Pieces* de Trisha Brown (*Accumulation* del 71, *Primary Accumulation* del 72 y *Group Primary Accumulation* del 73). El móvil estructural era en este caso desarticular la evidencia momentánea y simultánea de la frase danzada, mostrando su procesamiento coreográfico como una acumulación de unidades gestuales y vectoriales. Para que el experimento fuera transparente, la frase acumulativa obedecía a la norma de un *da capo* inexorable que permitía a ambos, a la mirada del espectador y al cuerpo de la *performer*, memorizarla en su conjunto antes de que se efectuase su extensión. La diferencia entre *Primary Accumulation* y la más conocida *Accumulation* consistía en el hecho de que mientras el primer experimento empleaba la repetición acumulativa para alargar la frase originaria con una medida segmental (a través de una simple suma aritmética de gestos cuyo resultado era una frase bastante larga y

compleja), el segundo comprimía los añadidos en una medida de tiempo tendencialmente estable, trabajando sobre la progresiva activación de segmentos diferentes del cuerpo dentro del intervalo dado, con la consecuencia de una complicación progresiva de la frase originaria, una endogénesis y una involución de su movimiento a estructuras cada vez más complejas. Era sintomático que *Accumulation* partiera de una elemental rotación de los pulgares. La complejidad de la frase final era simplemente la resonancia, la proliferación de un único paradigma dinámico, de un solo *input*, literalmente *digital*, sobre segmentos de cuerpo cada vez más amplios. Y es sintomático que este crecimiento se produjese en un clima de franqueza demostrativa, con el subfondo de una canción pop cuya única finalidad era pactar el inicio y el final de un aplazamiento de la forma potencialmente infinito; más aún, que la serie se ofreciese con una actitud energética desapasionada y más bien casual (el tipo de energía que la misma Brown bautizó como *letting go*), afín a la distraída vigilancia de ciertos juegos de paciencia, o de ciertos labores artesanales, también centradas en formas de crecimiento acumulativo por repetición.

Ya desde los años 80, antes de optar por un despreocupado recurso a las nuevas tecnologías, las poéticas de Forsythe persiguieron también, con una sistematicidad diversamente científica, un modelo de proliferación formal propiamente geométrico. Este es el significado de los *algoritmos recurrentes* que subyacen en las estrategias compositivas de obras maestras como *Alie/na(c)tion* (1992) o *Eidos: Telos* (1995). El algoritmo es el conjunto de las reglas, de las *potencialidades de hecho* aplicadas repetidamente a la materia prima cinética (generalmente sucinta) de la coreografía, hasta obtener de ella una sorprendente riqueza de articulación. En la praxis de la programación informática y coreográfica, el algoritmo subyace a un férreo principio de recurrencia: permite aglutinar un número casi infinito de soluciones sobre la repetición implacable de un esquema, de un problema fijo. Paradójicamente, dicho esquema o diagrama (ya sea forma de movimiento, modulación de la frase o pauta expresiva; a veces una simple escansión crónica o espacial) es generativo solo mientras se respete su regla. La recurrencia del algoritmo implica la retroalimentación de los resultados: la solución del problema genera

un nuevo orden complejo para cuya solución deberá aplicarse la misma arquitectura de variantes, la misma ecuación que gobierna todo el proceso. En *Eidos: Telos* esta dialéctica de repetición y variación trabajaba sobre la interferencia entre un cierto número de *articulaciones* preestablecidas en los segmentos del cuerpo y el complejo infinito de puntos localizables en el campo potencial de la *kinesfera* labaniana. El movimiento resultante era en muchos aspectos la versión plástica, en el espacio curvo y orgánico de la *kinesfera*, de operaciones diferenciales y algorítmicas que, aplicadas al espacio ortogonal del análisis cartesiano, habrían producido un resultado puramente lineal. No obstante, sería tendencioso atribuirle a Forsythe una distorsión matemática de las formas humanas; la suya es más bien una distorsión formalmente humana de la matemática; el protocolo estético no es la exactitud de la aplicación, sino su problematicidad, su carga hipotética, mediada por parámetros fluctuantes como la velocidad de reacción del intérprete o su fisicidad específica, «intervenida» a menudo por procedimientos aleatorios, y declinada en el espacio, entre geométrico y vivencial, de la *kinesfera*: *matemática en vivo*. «Para *Eidos* di a mis bailarines y a mí mismo la siguiente instrucción general: ‘Coger una ecuación y resolverla; coger el resultado y reinvertirlo en la misma ecuación y después resolverla otra vez. Seguir haciéndolo un millón de veces». (Forsythe-Forster, 1997: 2). Puesto que el algoritmo no constituye fenomenológicamente más que una forma del recomenzar, el objetivo de la deconstrucción efectuada por Forsythe sobre los materiales dados no es nunca la forma final del movimiento, cuyo aspecto sólo es tenido en cuenta como la consecuencia imprevisible, la mera probabilidad de una repercusión del algoritmo sobre condiciones, partes del cuerpo, medidas y módulos variables (es decir, como la solución contingente a un problema contingente de aplicación): su fulcro es siempre y exclusivamente el inicio del movimiento, el instante en que el algoritmo y su campo de aplicación convergen como pura potencialidad; en que el algoritmo no es ya una simple norma abstracta y no es aún la frase danzada que será; la parte paradigmática del estilo forsythiano es la «apertura estupefacta» (la *béance*) del comienzo a todas las declinaciones posibles. No es casual que el mismo Forsythe replantee con insistencia el ballet a la luz del

épaulement balanchiniano. Para la *danse d'école*, el *épaulement* es la rotación disociada, en las figuras del ballet, de diferentes segmentos del cuerpo; un principio de autorregulación de la figura, sobre la base de equilibrios que son al mismo tiempo estáticos y perceptivos. El aspecto activo de esta autorregulación es que se produce solamente a partir de una distorsión, de una turbulencia originaria en el orden dado de la figura: la declinación de un algoritmo generalísimo de compensación que es el axioma matemático del ballet; un paradigma mínimo, la apertura aplicativa de un diseño incidental, capaz de producir por sí solo el desequilibrio que compensa. Gran parte del trabajo forsythiano consiste en prolongar esta intrínseca paradigmaticidad exportando el esquema compensatorio del *épaulement* a escalas reducidas o aumentadas del cuerpo, minimizando el diagrama o amplificándolo, centrifugándolo o concentrándolo. Ahora bien, al esquema que en la dialéctica de los vectores del cuerpo tiene como modelo el *épaulement* clásico, le corresponde en el conjunto del espectáculo un principio de equilibrio dinámico entre frases, formas, trazados y secuencias cuyo modelo lógico y dinámico es el contrapunto musical: el devenir de una norma por compensaciones dialécticas, la torsión mutua de segmentos melódicos superpuestos; una nueva peripecia del repetir: «Si miramos atrás un par de siglos, el paradigma dominante para las que llamo artes-templo, música y danza, fue el contrapunto» (Forsythe-Tusa, 1999: 2). El *épaulement* es el contrapunto básico de los segmentos corpóreos: la *Forma-Fuga* de su desestabilización.

Paradigms of rigors (paradigmas de rigor) es como Forsythe define este desafío de la forma: la capacidad, por ejemplo, de mantener o afirmar las relaciones vectoriales que configuran una posición del vocabulario clásico mientras se efectúa su torsión. Una modalidad del estrés en todas sus acepciones: puesta a prueba, acentuación y extenuación del acto intuitivo que persigue a la forma y del cuerpo que la ejecuta; o estrés de la forma en sí, reprogramada, puesta a prueba en cada una de sus *iniciaciones*. Ahora bien, este estilo de complicación avala, en Forsythe, una curiosa reinterpretación moral, cuando no decorativa, del ballet mismo: «Todo en el ballet atañe al mantener el decoro bajo un estrés físico extremo» (Ib.). De ahí su predilección por el *pequeño allegro*

de la danza histórica: el tempo que en el *pas de deux* suele acompañar a la variación femenina, entre el adagio del primer movimiento y el allegro vivace de la coda, y que a los estancamientos lineales de los tempos lentos y a las agilidades de los rápidos opone los virtuosismos del equilibrio y las complicaciones microscópicas de las pequeñas baterías y de la técnica *terre à terre*, de todo aquello que, en el *tricotage* del ballet, invoca más de cerca las malicias y minucias de la ornamentación: la miniaturización de un diagrama en las extremidades de la figura (las puntas), en esas borduras que son al mismo tiempo su apoyo inestable y la *minimización* de toda inestabilidad, verdadera suspensión compensatoria. En el pensamiento coreográfico de Forsythe ese diagrama se traslada, mediante redundancias y expansiones, desde los extremos del cuerpo al conjunto infinito de sus puntos; el principio de conectividad implícito en la idea misma de diagrama se eleva allí a una especie de *hiper-conectividad*, como si el *enchaînement* clásico se desplegara en la potencia tridimensional, en la red infinita de la kinesfera. Lo que se produce no es ya una liberación de las cadenas de la frase balletística, sino el desencadenamiento de su fuerza de concatenación: «Ahora opinamos que estas modalidades de conexión pueden ser redefinidas –algorítmicamente– hasta el infinito. Puesto que no tenemos que constreñirnos a los métodos clásicamente prescritos de conexión, nos hallamos abiertos a un extraordinario salto cualitativo en materia de conexión, que es justamente un problema de definición de un campo conectivo» (ibídem). Lejos de ser orgánicamente desértico, este espacio conectivo es perfectamente análogo, en la poética forsythiana, a los «sistemas vivos» –sobre los que volveremos– de la biología moderna. Espacio estructurado, no ya por un conjunto de ecuaciones lineales, sino por una norma de retroalimentación que puede ser expresada, matemáticamente, solo mediante formas no lineales: «Lejos del equilibrio, los procesos fluyentes del sistema están vinculados a través de múltiples bucles de retroalimentación y las ecuaciones matemáticas correspondientes son no-lineales. Cuanto más alejado del equilibrio está un sistema, mayor es su complejidad y más alto el grado de no-linealidad de las ecuaciones matemáticas que lo describen» (Capra, 1996: 194). La curvatura espacial, la inflexión de la kinesfera es precisamente el indicio de la no

linealidad del cuerpo que danza en ella y la fuente de todo su carácter incoativo: «Fuera de la región lineal... las ecuaciones no-lineales tienen por regla general más de una solución; a mayor no-linealidad, mayor número de soluciones... en tales momentos el sistema se encuentra con un punto de bifurcación en el que puede desviarse hacia un estado completamente nuevo... depende *del historial previo del sistema*. En el ámbito no-lineal, las condiciones iniciales ya no son 'olvidadas'. Ello significa que en cualquier momento pueden surgir nuevas situaciones... la 'elección', que no puede en ningún caso ser pronosticada, dependerá de los antecedentes del sistema y de varias condiciones externas. Existe pues un elemento irreducible de aleatoriedad en cada punto de bifurcación» (Ib.: 195). Para Forsythe la memoria específica del sistema-danza se basa, de modo análogo, en la aparición simultánea, en cualquier momento del flujo, de sus condiciones iniciales acrecentadas con todos los acontecimientos formales y con todos los accidentes orgánicos que, mientras tanto, las han espacializado y desplazado, como en el reinicio de una memoria informática. No ya *historia* del sistema, sino *historial*, el plan de todo el acontecimiento anterior en un nuevo inicio, la transformación de la memoria en situación, la resincronización de una diacronía: el mismo principio de síntesis incoativa (conversión del resultado en «dato») que T. Brown había aplicado a *Set and Reset* (1983). Cada reseteo aumenta, complicándolas, las posibilidades de conexión; más aún, es el hecho de poner al intérprete en la situación-límite de un inicio cada vez más complejo, lo que exalta, paradójicamente, sus prerrogativas poéticas, su fragilidad, su aventurada exposición al riesgo, su sabiduría formal.

Espacios de fase

«And danced in yellow wrigglers on the ceiling as much at home as if they'd always danced there».

(R. Frost)

Ahora bien, es precisamente en el orden de una forma productiva, no de simples conexiones sino de una conectividad general y orgánica, donde se

produce a finales de siglo la síntesis, en materia de repetición, entre los enfoques extensivos e intensivos. A esta «vitalidad» del repetir, como un intento de conciliar las iteraciones «degenerativas» del Tanztheater alemán con los reseteos «generativos» de la investigación americana, responde especialmente la poética de Keersmaeker. *Fase—Four movements to the music of Steve Reich* (1982) llevó a término esa conciliación practicando la forma más seca de redundancia y demostrando que hasta esta iteración pura, hechizada por los *loops* desapasionados de la música de Reich, producía por sí sola, por la simple fricción orgánica entre la norma y el soporte carnal, una nueva forma de *fase*: no ya la simple fase matemática inscrita en el síncrono entre cuerpo y música, o esa otra lineal que modulaba las diferentes iteraciones de una misma frase, sino la *fasicidad mínima*, la discrepancia imperceptible entre dos cuerpos asignados a un mismo orden de iteración. Abriendo el espectáculo, *Piano Fase* (1982), ilustraba de modo sucinto el teorema al mostrar la forma progresiva de la discrepancia y de la retroalimentación; al crecer en cada repetición, la discrasia mínima entre De Keersmaeker y De Mey se iba dilatando hasta esgrimir una diferencia, un aplazamiento evidente de una idéntica frase idénticamente danzada por dos personas; pero esta dilatación del *décalage* producía nuevos e inesperados órdenes de simetría axial, nuevas síntesis. Es más, por obra de la misma iteración el sistema binario de *Piano Fase* era capaz de autorregularse, de reconstituir, como un máximo común denominador, la sincronía perdida de las dos intérpretes, sugiriendo casi una fase de nivel superior, amplia como la parábola completa de autocompensación del sistema. Pero la banalización de los procedimientos, una vez más, no comportaba en *Fase* una deshumanización de la coreografía. En *Rosas*, Keersmaeker demostró que no era ajena a un empleo más existencial y trágico de la iteración (1983). Allí los *loops* gestuales de las intérpretes hablaban más del extremismo físico, del agotamiento orgánico del repetir, que del psíquico o semántico investigado en aquellos mismos años por Bausch. Pero si, aplicada a los gestos cotidianos que fabrican la feminidad, la iteración seca de *Rosas* no era menos alienante que esa monotonía gestual que mantiene al obrero sujeto a la cadena de montaje, aplicada a las nimiedades de una danza minimalista en sí la replicación desembocaba en una verdadera ecología

del cuerpo danzante: un principio al que la danza pertenecía con la misma legitimidad que cualquier ciclo orgánico; la posibilidad, incluso, de dar una forma ordenada, de poner en evidencia en un movimiento transparente, el caos de la *Historia Naturalis* como circularidad infinita. Ese es el sentido de *Violin Fase* (el tercer fragmento del espectáculo definitivo, y el primero en orden de composición), en el que iterando un *walking step* naturalmente aberrado (es decir, un paso en el que la traslación del cuerpo curva automáticamente su trayectoria), Keersmaeker *modulaba* el círculo de tiza trazado en el escenario (que emblemáticamente el vídeo de T. de Mey emplazaba en medio del bosque y a pleno día). El punto en el que «se producía», por acumulación y retroalimentación, el encuentro holístico entre geometría abstracta y naturaleza concreta era el cuerpo mismo. El trazado de *Violin Fase* verdaderamente *escribía* un «espacio de fase»: así se define el espacio matemático abstracto en el que la informática reciente puede «resolver las complejas ecuaciones no-lineales asociadas con los fenómenos caóticos y así *descubrir orden tras el aparente caos*» (Ib.: 145). Ahora bien, el ejemplo más común de «espacio de fase» es el movimiento de un péndulo: la oscilación, la complejidad fenoménica de su *fase* en el espacio real se transcribe en el espacio lineal de fase con un círculo tendencial, un verdadero *loop* lineal (la llamada «trayectoria pendular en espacio fase»), perfectamente gemelo de los micro-loops de la música de Reich, de los *walking steps* de Keersmaeker, y del anillo (otro *loop*) que esos pasos van aglutinando. Ya no es el diagrama el que acontece como evento físico, sino el evento físico el que acontece como diagrama, el que constituye el espacio (en dos, tres o infinitas dimensiones) en que se dibuja a sí mismo. La danza, que a todas las dimensiones físicas añade el parámetro huidizo (algo más que lo simplemente espacial) del cuerpo vivo, es este acontecimiento del diseño: el concreto acaecer de una abstracción ya secretamente inscrita en los fenómenos más concretos de la realidad.

Como cierre de este primer reconocimiento, parece oportuno un breve balance.

Si, bajo la égida de una suspensión estratégica del signo, de una propia «motivación», se pone en evidencia un parentesco paradójico entre danza y decoración, la redundancia del motivo es también el corazón

mismo de la histéresis. El mismo suspense que «retrasa la referencia» en danza y ornamento, aplaza también en el narrar el imperativo del fin y de los finales; un mismo suspense retiene a cada uno de los sintagmas posibles o deducibles en el paradigma del mito, en el gesto arborescente del contar. Para que esta inaudita conspiración entre danza, cuento y ornamento no parezca demasiado arbitraria, en los próximos capítulos sondearemos sus corolarios más significativos: descubriendo los parentescos menos obvios entre la danza y el concepto de tesitura como metáfora del narrar; descubriendo aspectos dancísticos en la dinámica propia de los cuentos apocalípticos y del discurso occidental sobre la muerte; emparentando juegos, geografías, topografías, relato y danza; olfateando huellas de danza en los grandes dispositivos metadieгéticos de la tradición narrativa. Para remontar luego lentamente desde este marasmo, con la paciencia del náufrago y de la hilandera, a la superficie dialéctica, toda ella afloramientos y encrespamientos, de la danza contemporánea.

Notas

3 Redundancia. La danza y las malicias de la repetición

1 Didi-Huberman, 2002, Agamben, 2001.

2 *Cave of the heart* (1946), *Errand into the maze* (1947), *Night Journey* (1947), *Clytemnestra* (1958), *Alcestis* (1960), *Phaedra* (1962), *Circe* (1963), *The archaic hours* (1969), *Myth of a voyage* (1973), son sus trabajos más célebres.

3 Para una reflexión exhaustiva sobre el trabajo de Nauman y Pope, y su polémica deconstrucción del concepto occidental de coreografía remito a Lepecki 2006: 45-67 y 159-188.

4 La danza entre textura y pespunte

«El tejido es ubicuo y siempre metafórico en su empleo. Podría fácilmente ser tomado a imagen de la Sustancia».

(J. Lacan)

Tramas, modelos, sabotajes

Sabiduría mundana del tejido y de sus derivas de un extremo a otro de esta reflexión: lacaniana ubicuidad de la tela, donde resuena con más fuerza la metafísica irreverente de la decoración, donde las arborescencias del mito hallan la expresión más elocuente, donde el cuento del cuerpo se imbrica en mil ambivalencias. Un embrujo textil viste todas las aporías de la narración. Precisamente hurgando entre las frivolidades estructurales (urdimbre, trama, modelo, trenzado, etc.) y operacionales (hilatura, tejido, pespunte, corte, bordado) del tejer, es como podremos reinterpretar la danza como la aventura de una metáfora en la que la cuestión de la forma converge fatalmente con la de la narración.

En la misma idea de *trama* el tejer figura ya como modelo de esa distracción que para Benjamin era el motor mismo, la condición de toda recepción o transmisión del narrar; metáfora gestual de una destreza del narrar que anunciaba la destreza, propia del cuento mismo, de re-narrarse de boca en boca, de tramarse y dis-traerse hacia cuentos ulteriores gracias

a la escucha típica de la hilandera, de aquella cuyas manos, cuyo cuerpo se hallan distraídos en la realización de otras «tramas»: «El arte de narrar historias siempre es el de saber narrarlas de nuevo para otros, y este se pierde si las historias no se pueden ya retener. Se pierde porque ya no se teje ni se hila al escucharlas. Cuanto más distraído de sí está el que escucha, más a fondo se imprime en él aquello que escucha... esta es la red en la que se fundamenta el arte de narrar. Hoy se suelta por todos los lados, tras haber sido trenzada hace mil años en el ámbito de las primeras formas artesanales» (Benjamin, 1955: 255).

Elocuencia de la tesitura, capaz de reunir la gesticulación de la trama y el gesto de quién trama; la gestualidad de toda fabulación, escucha y transmisión; o el extraordinario gesto de danza, la incorporación y aceleración del cuento implícitas en su tergiversación bajo el signo de una paciente monotonía del hacer, un candor común al narrar y al tejer. Cadencial y un poco obtusa mansedumbre de la costura, que a lo largo de los siglos hizo que el tejido mereciera la calificación de arte «mecánico», muy por debajo de esas artes «liberales» cuyo parentesco natural con el genio fue durante siglos la obsesión de las academias: la distraída adherencia distal (una prestidigitación) del tejer contra la concentración espiritual del «crear»; pero también la discreta adherencia distal del tejer contra el visceral cuerpo a cuerpo entre creador y materia: la docilidad del artesano ante una materia soberana contra la neurasténica rebeldía del artista ante una materia tiránica.

Pero la inocencia de todo lo textil contiene un engaño de la percepción, un sabotaje estético, e incluso una cierta malevolencia: desde la inferioridad de su rango servil en el sistema de las artes, desde su desarmada subordinación, el tejido ha atravesado indemne las violentas vueltas y revueltas de la historia artística oficial, limitándose como mucho a copiar con paciencia sus tendencias, en una versión menor y proverbialmente despreciable. Mérito de su sordera operacional: la rutina práctica que vuelve tejido cualquier abstracción o figurativismo es un protocolo idéntico de conducción y subducción mecánica, repetitiva y pedante. Serialidad de un concepto ortogonal en la fábrica del tejido; serialidad de un diagrama sinuoso en el bordado. Lógicas binarias del corte y del pespunteado. Se

presente como se presente y cualquiera que sea su elaboración, la tela es el resultado frívolo, y extrañamente milagroso, de esa misma banalidad que la condenó a habitar las cocinas de las *Arts and Crafts*, y a no contribuir (salvo en raras excepciones) a la historia de las formas más que en el ámbito sospechoso de la Moda y de sus espasmos, la librea histórica de la historia oficial. Por eso mismo el único cambio epocal, el de los sistemas productivos en la revolución industrial del siglo XIX, afectó a los fenómenos decorativos en una medida infinitamente superior a como lo hizo con el arte oficial, pero también infinitamente menos intensa. Eso que para la creación artística constituyó un sismo de consecuencias incalculables (el deterioro del aura diagnosticado por Benjamin) marcó el comienzo, para las artes aplicadas, de una verdadera hipertrofia. La malicia del tejido, sin embargo, salió reforzada por la automatización de una producción que reforzaba viejos automatismos, viejos descuentos estéticos. Al irrumpir en el imaginario colectivo como el vector de un lujo ahora accesible, el tejido, en todas sus formas, desarrolló una relación singularmente visceral con el universo estético, que heredó en su versión más fetichista. Si bien la historia del arte había decretado desde hacía siglos la supremacía de la experiencia óptica sobre la táctica, lo textil seguía siendo eso que, por excelencia, se toca, el objeto de una tentadora y táctil adaptabilidad al cuerpo, a la mano y ocasionalmente al ojo capaz de captarlo, antes que el soporte de una imagen, como la materia misma de la que está hecha la imagen. *Com-plicado* por antonomasia en su fabricación, y abocado a nuevos órdenes de literal *com-plejidad* (el mandato de *plegarse* a las sinuosidades del soporte, de modelar la interferencia entre su flexibilidad y la del cuerpo al que se aplica), el tejido es refractario a la conceptualización, porque su existencia es demasiado *matérica* y *técnica*; pero también es conceptualmente engañoso, porque su estatuto de sentido migra por los distintos umbrales de la percepción, desde la lejanía de la mirada que capta su efecto de conjunto, a la cercanía del cuerpo que lo toca: *sensacionalismo* del tejido, que hace de él el objeto privilegiado de un verdadero *squint*, una distracción constitutiva, en la historia de las ideas. Demasiado simple para contribuir noblemente al *grand récit* del arte y demasiado complejo para que pueda ser analizado, la última astucia del tejido es simplificar

drásticamente, venderle a la mirada su secreta complicación como una obviedad táctil o una llana apariencia. Es el destino de todo cuanto ha eludido secularmente el concepto de invención, porque en él no existía belleza u originalidad que lo liberara de lo absoluto, evidente despotismo de su realización práctica. En esto el tejido encarna la ambivalencia misma del concepto de *hechizo*, menos trascendental que el de *creación*, pero más misterioso y más potencialmente letal. En la efectividad del tejido (la secreta fabricación de un efecto improcedente) existe algo de congénitamente mágico y femenino. Acto matérico, o ciencia oculta de la perversión de la materia en un conjunto que hechiza la percepción. Factura en sentido diabólico, que no sería tan insidiosa si no estuviera presidida por la absoluta mecanicidad y repetitividad de la operación de *hacerla*: extraña a cualquier inspiración (que no sea el oscuro recetario de Sabba en el hechizo brujeril) y parecida, aún así, a un ritual heterodoxo. El tejer y el hechizar, a diferencia de la liturgia, no consiguen resultados metaempíricos o beneficios espirituales, sino un *effectum* empírico en el sentido más estricto: la apariencia (patencia) práctica del objeto, evidente como un hecho; puro efecto que trasciende, disimulándola, la sorda paciencia de la norma práctica, de la malicia secreta que lo ha producido. El apólogo de Penélope expresa perfectamente la doblez del tejer como disimulo eficiente, sortilegio de la materia y falsa inocencia; todo tejido esconde el gesto paradójico del desmantelamiento, la desilusión de las expectativas que autoriza. En la colateralidad del tejer está también su clandestinidad, su potencial nocturno y «eversivo». En el fondo, se ha vinculado su praxis al mundo femenino para que permaneciese como el *factum* colateral de un *factor* históricamente colateral: el único arte (habilidad, no ya «talento») exquisitamente femenino, por ser extraño a la parafernalia de prerrogativas masculinas tradicionalmente asignadas a las bellas artes, y por su sintonía con los estatutos del cuerpo de las mujeres (secularmente condenadas, ellas mismas, a una especie de confinamiento en el cuerpo y en sus funciones, y objeto por ello de una destitución, de una distracción generalizada). Si no se lo concebía fuera de la docilidad del cuerpo que aprendía a realizarlo, el tejido no se justificaba fuera de la periferia del cuerpo al que, con la misma docilidad, habría de adaptarse; nacido para

eclipsar cuerpos del eclipse del cuerpo que lo hacía: un diafragma que no mostraba al cuerpo sino ocultándolo, que no lo entregaba a la mirada sino traicionándolo. Precisamente esta capacidad de re-velación, de tergiversación, otorga al tejido más que a cualquier otra *forma de materia* la oportunidad de «conspirarse», así como una curiosa transitividad: enunciar lo que de hecho desmiente. Y esculpir el intersticio entre cuerpo y mundo, entre cuerpo y cuerpos, incluso entre el cuerpo y él mismo; ofrecer ese diafragma, ese intervalo plástico, poroso, en donde el cuerpo, excluido de la Historia, puede contar periféricamente su historia, si bien adulterándola siempre, siempre disimulándola en decoración.

Prosapia de Penélope

«She knows not what the curse may be and so she weaveth steadily».
(Alfred Tennyson)

El universo textil inspira en el imaginario narratológico un repertorio infinito de metáforas porque expresa la eficiencia, la capacidad de seducir de toda narración. Impregna además, con desconcertante regularidad, el léxico del ballet (*entrechat, tricotage*, etc.) y su temario (entre velos mágicos, *tartans*, capas y *fileuses* –danzas realizadas con el huso–). Lo cierto es que se adapta como un guante a su estética general, así como a la especificidad del cuerpo femenino en sus poéticas. No es casual que, mientras que esas poéticas se iban consolidando, el mismo Baudelaire señalara a la mujer como el único ser cuyo ornamento y accidente eran parte integrante de su esencia; imposible aislar la matriz de la envoltura, separar lo interior de lo exterior, si no es al precio de un infinito engaño de la superficie: «la mujer sería así *el ser en el que el ornamento no se convierte nunca en suplemento*, subvirtiéndose en todo momento la bordura entre sí y sí misma» (Soullou, 2003: 60). Ni es casual tampoco que, a medida que se difundía el lujo de los productos textiles industriales, el inconsciente de la danza se volviera a su vez laxamente textil; que el cuerpo femenino se convirtiera en un efecto tanto más fantasmagórico y seductor cuanto más simétricos, sincronizados y maquinales fueran su

diseño y su acción. Cuerpo incautado por la férrea ley de la prestación formal, e incluso así más exhibido, más ornamental que nunca. En el *tricotage* de la bailarina protorromántica (su bordar con las puntas el suelo de la danza) la danza heredaba verdaderamente la parte nocturna de las metáforas: un sagaz hacer y deshacer los pasos; *aplicarse* a un patrón para acto seguido aplicarlo distalmente al suelo, donde desaparece. La retórica reservada a las *étoiles* no era menos ambigua que el homenaje tradicional a las grandes costureras y bordadoras; no solamente por ser ejecutoras de un patrón coreográfico (muchas de ellas eran autoras de parte de la coreografía), sino porque sus cuerpos estaban excesivamente aplicados e implicados en la operatividad de la danza como para leerlos a luz de ese libre arbitrio implícito en el concepto masculino de creación. Más *inspiradoras* que *inspiradas*, más *eficientes* que creativas. Demasiado presentes en el diafragma impalpable que tejían entre cuerpo y suelo, o entre cuerpo y mirada. He aquí el sempiterno complot (una con-fabulación) de las mujeres, nocturnamente suspendidas entre clandestinidad y sabotaje, en los subterráneos de una Historia oficial tiranizada por conceptos e interfaces lógicas invariablemente masculinas. En plena posmodernidad, *weaving* (el tejer) sigue designando, en un cierto ciberfeminismo, la reivindicación subversiva del derecho a la autodeterminación de género, confiada a la porosidad de esa Red (el Internet) que es el más totalizador de los artefactos de Penélope¹. Precisamente en la manipulación-manufactura antinómica o anómala de las conexiones y las transmisiones, en la contra-urdimbre furtiva de sus redes, de sus nudos, de sus vacíos, la militancia cibernética evade sistemáticamente las ilusiones de referencia proyectadas por el lenguaje masculino sobre el cuerpo femenino. No ya una simple textura, sino una tejer amorfo, rizomático, llena de puntos de fuga, heredera tecnológica de aquellos *quilting parties* («quilting» es una técnica de patchwork que los primeros colonos importaron de Europa) en los cuales el colectivo femenino de la comunidad constituía su propio discurso identitario ensamblando, según patrones variables, retales, restos y fragmentos de tejido.

El dispositivo simbólico del Ballet no era menos radical al aplicar, replicar y complicar las univocidades del concepto occidental de cuerpo

en mil sucedáneos, en mil impensables urdimbres. Lejos de expresar simplemente una fetichista evanescencia del cuerpo la gasa del tutú materializaba algo así como un aspecto gaseoso de la danza misma, fabricada, urdida para sugerir una rocambolesca evasión del lenguaje desde sí mismo, fabulada y *esfumada* todo el tiempo en la fantasmagoría de los pasos, con la rapidez y la precisión del crimen perfecto. Y si, efectivamente, en este período la danza se liberó de una lectura sólo ornamental para adquirir un estatuto artístico superior es porque la evidencia y vistosidad de un cuerpo hábil, en el ballet maduro, obligaba a fabricar por compensación, entre cuerpo y mirada un tupido margen de conjeturalidad, el vaporoso y piadoso velo de un metadiscurso que jamás había sido tan fabuloso: el *velo* es el lugar donde lo matérico de la tela se ciñe a la astucia del desaparecer; una nebulosa ortogonalidad. Las irresistibles *rêveries* y variaciones sobre ballet de Gautier, Nodier, Janin y otros fueron en pleno romanticismo este invisible y mítico tejido a través del cual la danza se transparentaba como un *arte noble*, el efecto metaempírico de una actividad excepcionalmente empírica y humildemente corpórea. Paralelamente, prevaleció la estrategia de avalarla a través de la pintura: el homenaje más paradójico a la habilidad y agilidad analítica de los cuerpos era trascender los detalles de su ejecución en una imagen general cuya encarnación era aún, propiamente, el *tableaux* del cuerpo de baile; para que se aceptase su extrañeza por lo que era un dócil *motín* de los signos, urgía domarla dentro de un orden cualquiera de semejanza, interpretando la escena como una pintura viviente y no ya como ese telar cárneo, malditamente abstracto, en que se estaba convirtiendo. Esta legitimación figurativa no comportó sin embargo una rendición definitiva de las poéticas del ballet a la mimesis pura; mejor dicho la eflorescencia de metáforas pictóricas en la tratadística de comienzos de siglo (incluido J. G. Noverre, el más encarnizado fautor de una reforma mimética de la danza teatral), volvía a aplicar el canon promovido por Hogarth en *The Analysis of Beauty* (1810)², donde la cuestión de la belleza se planteaba en términos estrictamente *diagráficos*, invocando como ejemplo los trazados en «S» del coetáneo minueto. Implícitamente diagráfica fue asimismo la tendencia, en la literatura del siglo XVIII, a prescribir la selección

correctiva con fines estéticos: captar las mejores líneas del mundo natural y humano, sometiendo así la representación de la realidad a un régimen de signos marcado por el predominio exclusivo de los rasgos *exquisitos*: «Es necesario crear una selección juiciosa y una mixtura delicada» (*un mélange exquis*) (Batteux, 1746: 208). El modelo mimético prestado al ballet no estaba menos asentado en un complejo equilibrio entre la norma de la semejanza (en el sintagma del libreto) y una tendencia a la abstracción (en las proezas formales de los números cerrados) cuyo punto de fuga era, una vez más, el ambiguo grafismo de toda empresa estética. Ahora bien, esta antigua confusión entre *esquema* y semejanza se convirtió con el tiempo en el protocolo de representación del ballet, como si su propia y única mimesis fuera restituir la gestualidad del mundo en una especie de alta definición lineal, de tiránica simetría: «Poco a poco esos movimientos sencillos y desordenados se volvieron más regulares y sabios; la imitación, ese principio de las artes, se hizo con ellos, *los combinó, los trasladó al teatro; y los esbozos, de entrada rudos y groseros pero con el tiempo depurados, agrandados, perfeccionados, presentaron al fin el diseño más correcto, los colores más brillantes*» (Baron, 1824: 9-10). Si en otro lugar Riccoboni³ había insistido en la utilidad de trabajar la danza en el espejo, era porque a la danza se le pedía por instinto una cierta capacidad de abstracta petulancia, una insistencia o redundancia en las poses que estaba casi excluida de los estatutos miméticos del teatro contemporáneo; de la mimesis narcisista (el espejo como hiper-semejanza y, al mismo tiempo, como utensilio de auto-esquemmatización) al imperativo general de representar el mundo, parafraseando a Gautier, mediante «caprices et zigzags». La proverbial frivolidad del ballet no fue el fracaso de una veleidad mimética, sino su hipertrofia, la deriva de un régimen mimético que contenía en sí mismo todos sus posibles excesos y narcisismos.

La interferencia entre el modelo figurativo, aplicado a la perspectiva de conjunto de la escena, y el diagráfico, aplicado al conjunto ortogonal del suelo, propició la definitiva sintonía entre el ballet y la estructura del deseo que lo dictaba: el cuerpo de la bailarina habitaba el exacto punto de inflexión entre figuración y geometría; entramado, interferencia de una semejanza y de una desemejanza. Era esencial que, para *parecer* mujer,

dejara de parecerse a sí misma; incluso que, para convertirse en la pura esencia anímica a la que la paragonaba el metadiscurso, su cuerpo fuese paroxíستicamente decorativo e insustancial. La habilidad consistió, una vez más, en producir la revocación de alguien —y la de su pericia matérica— detrás de un velo. Aunque solo metafóricamente, la danza no dejaba de ser el ámbito enigmático, metamórfico, en el que el cuerpo, consustancial al diseño tramposo que hilvanaba, ofrecía el estremecimiento de no ser reconocido más que como eso que el arte, velándolo, complicándolo, volvía temporalmente irreconocible: sujeto, objeto y trámite de una única revelación, aseguradamente falsa. Por esto la sede romántica, el *locus* más propicio para la aparición de aquel cuerpo que el grafismo de la danza perturbaba y fabulaba, era siempre el bosque, el *lucus*: el lugar por excelencia de toda intriga y un proliferante grafismo vegetal; el mismo al que la épica occidental, desde Dante hasta Ariosto, ha confiado la tarea de anudar, dividir, confundir, propulsar, *hilvanar* la narración; el mismo en cuya espesura y en cuyos claros Heidegger vio ejemplificada la dialéctica del ser, entre oscuridad y luz. Esa misma espesura conjuraba la epifanía de la bailarina en cuanto hipóstasis del lugar, encarnación de una seductiva arborescencia: «hecha más blanca y más asombrosa en el pálido mantón de la luna, frágil dintel recortado a la medida de todas las hojas del árbol, de todos los perfiles de la flor» (J. Janin, cit. en Leigh Foster, 1998: 2). Doble mimetismo, el de las intrigas de la danza en las intrigas de su cronotopo fijo (el bosque de noche), y el de la intriga de cada uno de los cuerpos en la intriga serial del cuerpo de baile. El erotismo del ballet romántico siempre fue la energía palíndroma, un verdadero diagrama del deseo, que mostraba a la bailarina y la eclipsaba, desde y en la densa trama de un cuerpo de baile, la síntesis geométrica de otras bailarinas idénticas a ellas. El amor tenía allí la fuerza, desesperadamente platónica, de una agnición siempre prorrogada.

Manufacturas de la imagen

La historia de la danza occidental está marcada por las variaciones y condiciones de esta reconocibilidad, por la intensidad de la participación

entre el cuerpo hábil de la danza y el objeto de su (auto)fabricación, entre mimesis y mimetismo; por las mil discreciones posibles del cuerpo: simbólicamente discreto, anónimo como la persona autoral de la tejedora; o geoméricamente discreto, como una asimetría, como una discrepancia en la imagen general, la *indiscreción* ofrecida por la danza (el cuerpo de baile es justamente la expresión histórica más común de esa minimización de las discrepancias); cuerpo palpable que se ha vuelto diferencia impalpable. Cuerpo que se traiciona en el diseño y que no es menos engañoso conceptualmente, para sí mismo y para la mirada, que la serpiente que anida en la hierba.

La idea de una danza abstracta no es menos paradójica, en esto, que la de un «tejido abstracto». La abstracción que el primer modernismo dancístico había predicado y no había conseguido porque estaba aún viciado por un cierto sustancialismo duncaniano, no hizo más que hacer resurgir ese problema de discreción, dando por descontado que el abstractismo habitaba en el vacío existente entre la agnición del cuerpo en cuanto cuerpo y su presunta superación geométrica en cuanto forma absuelta de toda referencia. Colocado frente a la invencible tendencia de la danza a *fabular su soporte* (elaborando de hecho el rizoma de una presencia), el mejor formalismo del siglo xx denunció sinceramente el carácter mítico de toda idea de forma pura: en el mismo Cunningham, la «forma» no es más que un concepto límite, la conjetura incorpórea insinuada entre los dos polos dialécticos del cuerpo real y de la coreografía virtual⁴. El coreógrafo más abstracto del siglo fue de hecho el que con mas fuerza desacreditó la utopía de la abstracción, sugiriendo que solo por vías analíticas y fuera de toda tentación metafórica podía postularse una forma más allá del cuerpo que la está danzando; que el único medio que tiene dicha forma de aparecer intermitentemente como evento en sí, es el de replantear su ejecución más allá de toda participación, de toda con-fusión o fusionalidad entre cuerpo y danza (*Dancer and the dance*), de toda homogeneidad entre danza y contexto plástico-musical: en una extraña ecuación entre forma y discrepancia, hasta postular la forma como el cociente de deficitariedad del cuerpo. De ahí que el estilo Cunningham sea tan ajeno a todo decorativismo, a toda economía perceptiva, a toda

tentación de unidad. En la misma coyuntura teórica, el trabajo de Alwin Nikolais es diametralmente opuesto. En *The unique gesture* (compendio de todo su pensamiento), sorprende la insistencia en el concepto de *narración abstracta*⁵, tan contraria, en apariencia, a la supremacía de las instancias icónicas y fantasmagóricas propias del mismo autor. Es difícil considerar a *Tensile Involvements* (parte de *Masks props and mobiles*, 1953) como un ballet narrativo; Nikolais supo erradicar por completo de sus fantasías geométricas y plásticas toda sospecha de *historia*, personaje o acontecimiento. Es más, este sabotaje de la narratividad ordinaria remite directamente al gusto nikolaisiano por una cierta coherencia fabulosa o hiper-simetría de conjunto, de cuya explicación se encargaban leyes menos matemáticas que psíquicas. El universo trans-humano de *Imago. The city curious* (1963) o *Pond* (1982), lleno de desdoblamiento, reflexiones o desfiguraciones plásticas, procede más de las manchas de Rorschach que de la geometría clásica; en las intenciones de Nikolais se plasma de hecho una verdadera *Gestalt*: unidad integrada de partes que cobran sentido a partir de una posición más propiamente metafórica, en su conjunto, que metonímica, ya que la norma plástica o imaginal que rige el sistema vuelve a resonar con igual intensidad en cada uno de sus elementos: correspondencia más vertical, intensiva y paradigmática que horizontal, extensiva y sintagmática. En Nikolais el patente disimulo del cuerpo en el dispositivo visual no persigue propiamente lo inhumano, sino la extensión centrífuga del aspecto *humanoide* de la figura a todo el conjunto de la imagen. Es como si la escena obedeciese con coherencia plástica y dinámica a un principio insistentemente corpóreo (una operación más teratológica que lógica); y que fuera en este sentido un *organon*, un eficiente conjunto funcional (monstruo de luz, volumen y color), cuya organicidad está totalmente objetivada en imagen; atribuir a Nikolais una deshumanización de la danza (su método se encuentra de hecho entre los más exquisitamente humanistas del siglo xx) ha sido un simplismo imperdonable; se trata más bien de una transhumanación, semejante al tipo de coherencia infalible con la que la actividad onírica trasciende los estímulos orgánicos en un empirismo icónico (ese acontecimiento del sí como imagen, y acontecimiento del sí en la imagen, que llamamos sueño). Verdaderos bastidores, maquinarias

coreográficas, los trabajos escénicos de Nikolais tratan a la coreografía como un campo de fuerzas que vuelve inútil toda discriminación teórica entre maquinismo y organicismo: en ellos, el dispositivo declina la vitalidad específica, la organicidad y el decálogo energético de la imagen-en-cuanto-cuerpo (una imagen táctil, o un volumen imaginal), sin representar ni un referente interno (los cuerpos que la tejen) ni uno externo (la cosa a la que debería parecerse), sino solo a sí misma y a su eficiencia. Así lo sugieren los sensibles cambios introducidos por Nikolais en el vocabulario pedagógico. La noción de *Motion* (Moción) frente a esa otra, tan utilizada por la primera generación de modernos, de *Emotion* (Emoción), no expresa simplemente la necesidad de un móvil artístico formal antes que emotivo, sino el replanteamiento de lo específico como una ocultación del *móvil* en sentido propio, en favor de una misteriosa *auto-moción* de la danza como un todo. El universo de Nikolais no está regido por la causalidad, sino por una *cosalidad* de orden superior: autoproducción, autorreferencia, autonomía de la cosa *que* es la imagen danzante. Por motivos análogos, mientras que Cunningham defendía el principio dinámico de la *isolation* (el aislamiento discrepante, el desvío de la parte en el todo: de los segmentos en lo específico del cuerpo, del cuerpo en lo específico de la coreografía y de esta última en lo específico del evento), Nikolais promovía la *decentralisation*: descentralización o descentramiento del cuerpo, del sujeto y del objeto en el sistema de la imagen, remitido todo el tiempo a una coherencia que se produce periféricamente, por alargamiento, aplazamiento o suspensión de los referentes y vectores corpóreos. Nikolais fue, en este sentido, el primero y probablemente el único hiper-coreógrafo del siglo xx; no solo por haber defendido a la coreografía como el diseño de un fenómeno plástico, dinámico, escénico y musical sujeto a la autoría absoluta de un único coreógrafo demiurgo y ecléctico; sino porque la mentalidad que se aplicaba a todos los componentes del fenómeno era invariablemente coreográfica. El punto no era ser coreógrafo para la danza y escenógrafo para el espacio, sino coreógrafo de la danza y del espacio, reducidos a un único precepto, a una única gesticulación gráfica. *Coreografía* ha designado históricamente una peculiar intersección entre grafismo y organicidad en la prestación danzada. Pero el resultado de la incidencia entre diagrama y

cuerpo es aún ese escenario demasiado humano en el que *alguien* está danzando: en el ballet, allí donde no llegaba el despotismo del diagrama, era de nuevo una vocación mimética la que ordenaba la percepción del conjunto; la bailarina podía danzar como una máquina, pero en la perspectiva de la imagen general, y en las dialécticas del deseo, se la quería arquetípicamente mujer. La idea nikolaisiana de descentralización implicaba por el contrario una ingerencia de la intención diagráfica en todos los aspectos y dimensiones del acontecimiento danzado: coreografiar la imagen y su percepción. En *Tensile involvements* resulta sencillamente imposible establecer si el objeto de la coreografía es el entrelazamiento de las cintas elásticas, o el de los cuerpos que las manipulan y que tienen sentido coreográficamente solo en cuanto nudos, en cuanto *intersecciones-intermitencias* de una urdimbre, una intensidad en acto, cuyo efecto inmediato, como en todos los fenómenos de tensión, es el de capturar y mantener en un único suspense el gráfico de las cintas elásticas y el de los cuerpos que interceptan sus tramas: diagramas en un diagrama que transparenta las evidentes líneas de fuerza, los vectores flexibles de la coreografía: ¿Es posible que *Tensile* sea una coreografía sobre el coreografiar? El sentido abstracto de su poética es la idea de la danza como descentralización y suspensión de todo y de todos en la cosalidad de una imagen sacudida en cualquier tiempo y dimensión por el diagrama, por el patrón al que *tiende* irresistiblemente; hechizada por la exactitud onírica de una fabricación que parece deliberada pero nunca propiamente voluntaria o particular: abducida de sí a sí, se-ducida. De manera singular, respecto a la opción de inspirarse en fuentes narrativas⁶, Nikolais predicaba para la danza la urgencia de reflejar el *skeletal framework* (el diagrama, el esqueleto) de la historia, de amplificar todo aquello que, en la narración, obedecía a la transversalidad del paradigma; de reproducir su diseño secreto, las tensiones, tendencias e intenciones; de hacer como el tejedor que, para conseguir la semejanza, sabe razonar en los términos abstractos y sintéticos de una pura incidencia ortogonal entre los hilos, someter la figura a una mentalidad modular y maquinal. Y para que la narración se descentralice a su vez, se centrifugue y se embelese en el diagrama, el dispositivo solo puede ser exquisitamente *distal*: no solo porque la distalidad



[arriba]
L'edat de la paciència,
 de Àngels Margarit/Mudances
 © Ros Ribas

[abajo]
Tensile Involvement,
 de Alvin Nikolais
 © Fred Hayes 2008



del cuerpo y sus mismas extremidades sean las que, en él, se *extremen*, descentralizándose y prolongándose gráficamente, sino porque los mismos factores de la imagen, cuerpo y objetos, están todo el tiempo, en él, manipulándose mutuamente a distancia, cuando no *manipulando la distancia misma*.

Intervalos

La tesitura es distal por esencia. Nada expresa con tanta elocuencia la destreza de las manos para tramar a distancia las separaciones, los

intersticios del tejido, la ágil segmentalidad de cada uno de los hilos; o que subordine tanto el efecto a la gestión de esos intervalos en cuya tensión y resistencia se transparenta la evidencia del dibujo. Para Nikolais, Gesto Único era, es cierto, la virtud coreográfica de premeditar las complicaciones de un conjunto, pero también la facultad de cada cuerpo de actuar, al danzar, como aquella mano cuya agilidad furtiva crea, en el tejido, la epifanía de un diseño: no ya la simple consecuencia analógica de la mano que lo traza (y a la que no se asemeja), sino su síntesis geométrica, su trascendencia, el misterio mismo de la distancia entre mano y manufactura: una superación digital. Un análogo principio distal marcó la antigua noción de *stylós*, referida tanto al instrumento de escritura (el bastoncito empleado para rayar caracteres en un soporte de cera) como al modo de empuñarlo. Estilo era, en este sentido, la interferencia irreductiblemente única, vibrante, como de un sismógrafo, en el intervalo lineal entre la singularidad orgánica del cuerpo que escribía y la exactitud lógica del lenguaje en el que escribía: la distancia, la susceptible distalidad del escribir. Cuando instrumento, mano y objetivación gráfica convergen en un solo cuerpo, que es lo propio de la danza, la exactitud del diagrama estará siempre sujeta a una intermitencia orgánica, que es su sismología específica. Ahora bien, semejante intermitencia produce un margen de inexactitud, de visceralidad del diagrama que es inversamente proporcional a la distancia efectiva entre el cuerpo y su objetivación gráfica. En el ámbito textil el patrón es lo bastante normativo como para aspirar a una distalidad, a una de-subjetivación casi completa: la doble descentralización del cuerpo en la mano, y de la mano en el hilo; mas en la escritura, la reducción de las distancias simbólicas entre cuerpo y página parece implicar una interferencia literalmente incalculable entre cuerpo subjetivo y objetividad idiomática. Dominamos más la forma a la que nos sometemos que la que simbólicamente poseemos, porque la segunda, al pertenecernos, nos involucra: es difícil decir si lo que llamamos diagrama es en este caso el de la escritura, un índice de objetivación del sujeto o de subjetivación del objeto. Y a medida que prevalece el intento de delatarnos, de tematizarnos en la forma escrita, aumentan el espesor estilístico de la obra, la intensidad de la intermitencia, la singularidad:

proceso análogo al que, en mitografía, hace que los patrones míticos deriven en la narración de historias puntuales y cada vez más asimétricas y circunstanciales, cada vez más contaminadas por el imperativo del sintagma y por la idiosincrasia de quien escribe. El punto de fuga de esta deriva, en las antípodas de la mitología, es la autobiografía; pero es justamente en este extremo de una historia del narrar enteramente modulada por la interferencia entre paradigmas y sintagmas, entre discontinuidades fatales y continuidades causales, donde la autobiografía hace resurgir convulsamente el mito, donde se reactiva inesperadamente la eficiencia de la fórmula mítica en un nuevo nivel, que es la absorción total del sintagma en paradigma; la total absorción del cuento en estilo; o la definitiva confluencia –que analizaremos más tarde–, de ambos en el diagrama único del cuerpo del narrador. Así pues, no se pueden confundir formalismo puro y estilismo: el estilo comienza únicamente allí donde la inclusión del cuerpo es percibida como un desfase respecto a la forma; allí donde la tensión de la forma actúa no en el intervalo gráfico entre los signos que la constituyen, sino en el intervalo carnal y activo de la escritura entre cuerpo y lenguaje. Allí donde en Cunningham el desfase valía como *forma* en virtud de su inorganicidad (más allá de las carencias del cuerpo), en otros lugares este debía valer como *estilo*, en virtud de su organicidad (en el mismísimo corazón de esas carencias). Por blasfemo que suene, los grandes formalistas del siglo xx no han sido *estilistas* en sentido estricto, porque el único modo de postular una objetividad de la forma era para ellos trabajarla en la distancia de seguridad creada entre coreógrafo y coreografía, o en la contigüidad fraccionada entre los distintos signos de una misma coreografía (la *isolation* de Cunningham). Ya se diera en la forma azarosa de la no implicación (Cunningham) o en la complicación (Nikolais), el sueño de los formalismos era perseguir la autonomía de la forma, su mítica autonomía de acontecimiento. El estilismo no existe más que en la implicación, en el *shock* de una inadecuación nunca medible. Ni siquiera el planteamiento holístico y centrípeto de la primera danza moderna, hasta M. Graham, puede llamarse propiamente estilístico ya que concibe la forma como la sincera transposición de una subjetividad al gesto que la expresa sin mentiras, disimulando el esfuerzo de adaptación

del sujeto a la dureza de un lenguaje supra-personal. Para que colapse simbólicamente en la turbulencia que llamamos estilo (una extraña forma de adhesión en la inadherencia), es necesario que sea hipotizable e incluso deseable un intervalo entre cuerpo y diseño. Entre los años 60 y 70 las dos instancias van de hecho depurándose y extremándose. Por una parte se afirma la tendencia a despersonalizar el diagrama, a desencarnarlo; por la otra se produce su personalización, su subjetivación irrefrenable; si la primera permanece en los umbrales del estilismo, la segunda lo reconfigura según un impulso imperioso de existencialización que termina por disolverlo en el extremo opuesto de todo estilismo aparente, en una danza donde cuerpo y diagrama se funden de un modo literal, hipertrófico y arriesgado. La vanguardia más reciente retrata, en muchos aspectos, este paroxismo irónico del estilo.

Ahora bien, el formalismo americano tardío cultivó la indiscutible distalidad del tejer. Pensemos en *Calico Mingling* (1968) o en *Dance* (1979) de Lucinda Childs. Como objetivación irónica, más que utópica, del concepto de danza, el trabajo de Childs adopta programáticamente un vocabulario lo bastante «ligero» (gráfica y dinámicamente) como para servir con extraordinaria eficacia a la exactitud de los trazados. Es precisamente la estudiada banalización del repertorio cinético lo que hace resaltar, en Childs, el esplendor de un diseño basado completamente en las simetrías distales, radiales y axiales de la danza. Si una cierta crítica calificó de gélida a esta modalidad coreográfica es probablemente porque su belleza depende por entero de un escalofriante suprematismo gráfico: los trazados de *Dance* no son menos fascinantes e inhumanos que los que la astronomía inscribe en la formidable distancia entre los cuerpos celestes. El mismo léxico (versión extrema de un aligeramiento energético del ballet iniciado por Cunningham y perfeccionado por Taylor), todo dinamismo, todo figuras rotatorias mínimas y pequeños *tours jetés*, sugiere en sí mismo un verdadero replanteamiento astronómico del sujeto danzante: cuerpo celeste al que se deja declinar todo el tiempo el diagrama matemático de una gravitación sin improvisaciones ni convulsiones. El pespunte de las estrellas es el más inimaginable de los embrujos textiles. En Nikolais, por astral que pareciera (piénsese en los cuerpos «estrellados» de *Pond*)

invitaba una vez más a adivinar, a concretar un tema o una historia; sus simetrías seguían sugiriendo una aventura onírica y *remotamente* orgánica; mientras que en Childs la única y legítima deducción del diagrama es el diagrama mismo; el único tema alusivo de la danza es la Danza en cuanto urdimbre especular de sí misma (nunca de un «yo mismo», ni de un gestáltico e integrado «ello»): coreografía cuyo objeto no es ya el coreografiar como acto generativo, sino la coreografía como *función* re-generativa. Gélida tautología magistralmente resumida en el título *Dance*. Es justamente en la pieza de 1979 donde la simetría y la autorreferencialidad son tan extremadas que la danza viva reproduce con hipnótica y puntual exactitud todo cuanto acontece en su duplicado fantasmal, proyectado sobre el tul del proscenio: el equivalente textil de la imposible transparencia de estructura de aquella danza. En ella, el diseño no alude, como en todo *pattern* propiamente dicho, más que al diseño. Amortización definitiva de toda interpretación y de toda adivinación: si en *Dance* son las proyecciones de Sol Le witt los que perpetran, en *Calico Mingling* (Mezcla de calicó) es la dura impersonalidad de las parrillas urbanas (en la explanada del Whitney Museum de Nueva York) la que *cuadra* la urdimbre ortogonal de la danza; en otros trabajos serán las reproducciones filmicas de los esquemas geométricos danzados las que enfrían la exégesis, las que lleven a cabo la tautología de la forma.

La praxis de la segunda mitad del siglo xx no ha dejado de recoger las sugerencias de la tesisura como modelo operativo de toda danza en cuanto realización en frío de una efusividad, de una calidez ya inscritas en el devanarse, en el ensamblarse de cada coreografía en cuanto diagrama, en cuanto patrón y en cuanto posibilidad de hecho: una acompañada dramaturgia de las formas; la astucia textil, en suma, que subyace en la gestión sintáctica del espectáculo y, en general, del entramado de remisiones, reanudaciones y lazos de estructura entre los distintos espectáculos de un proyecto creativo continuado. Ese *entrelac sin fin* que Guisgand⁷ sugiere a propósito de la trayectoria de A. T. De Keersmaeker (verdadera estrategia de irradiación motívica, migración sintáctica y resonancia entre obras de períodos distintos) puede asociarse a la reivindicación de una historia de las formas (o una «forma» de la historia) irreductiblemente

femenina, cuya vocación es fabular el mismísimo formalismo, a través de las metáforas de la costura, como forma peculiar de la memoria de género. Una doméstica, nocturna epopeya que piezas como *El trance de las tijeras* (1998) de G. Civera, o de *L'edat de la paciència* (1999) de Àngels Margarit evocan con especial acierto. Ahora bien, precisamente el conjunto de la obra de Margarit constituye el replanteamiento más amplio, en la segunda mitad del siglo xx, de una afortunada complicidad poética entre las obsesiones del coreografiar y la paciencia del tejer. Es esta última, semejante a un *un ethos* subrepticio –o etología– del tejer, la que marca la diferencia entre el radicalismo formal de Childs (donde el patrón vale por la operatividad totalmente geométrica y bidimensional que sugiere) y el inesperado desembocar del formalismo de la coreógrafa catalana en sugerencias íntimas, míticas o memoriales. Margarit concibe el hilvanado coreográfico como una interacción entre la naturaleza ortogonal (casi una intención) del espacio abstracto, y la tendenciosidad curvilínea (casi una naturaleza) de la forma danzada. En *Kolbe Basar* (que le valió en el 88 el máximo reconocimiento en Bagnolet, por parte de un jurado presidido por la misma L. Childs), auténtica suma de gestiones motívicadas sobre un material coreográfico relativamente sucinto, las resonancias íntimas o afectivas afloran de manera completamente imprevista de la interferencia –en el tiempo y en el espacio– entre procedimientos lineales (canon, serie, precesiones aritméticas de los módulos) y estrategias «planares» (es decir una agudísima modulación de los órdenes de simetría, radial, angular y axial). Si en el canon musical la espacialidad de la línea motívica coincide con un orden de afloramiento que es el de la armonía, declarada por la retroacción de la línea melódica sobre sí misma, en el canon danzado esta espacialidad solo se produce gracias a la aparición de una «trama» retroactiva (verdadera «justificación a posteriori») sugerida por el abrupto engaste «distal» entre acciones que el canon pone de pronto en relación. Dicha relación puede limitarse a la simple identidad formal, pero la astucia del canon es más vertiginosa cuando su matemática, como en los cánones filmicos de Norman McLaren⁸ y en los entramados motívicados de Margarit, está supeditada menos a una sincronía formal entre distintos puntos del espacio, que a una *sintonía* emotiva entre los distintos puntos de una historia, o de un

clima poético, dados a conocer como el *bazar*, la exposición fragmentaria de sus motivos más sobresalientes, de sus intensidades, de sus siluetas residuales (con un lugar destacado en la poética de Margarit, la «silhouette» es el acto exquisitamente memorial o documental que «presta» la figura a la infinita trazabilidad y modulabilidad de la línea). La malicia del tejer es no ya crear, sino «provocar» sus temas, diseños, imágenes, emergencias y *pathos*, como las consecuencias involuntarias de una falsa ceguera operativa, o de una falsa inocencia de la matemática. El acto de la coreografía es para Margarit la búsqueda de esta «alusión a la forma», que constituye también, poéticamente, un punto de inflexión literal: plegar el espacio (como un tejido sobre el cuerpo) plegándose a él; y aplicar a la operación el método serial de una paciente fuga del motivo. Si en los solos el cuerpo cede por completo (como en *Corol-la*, 1992) a la fenomenología de la espiral, que devana todo su potencial de inflexión, es porque Margarit declina con rigor la idea de la danza como emancipación lineal y geométrica del cuerpo mismo: emancipación, en el espacio o en el tiempo, de toda dirección o «sentido» asignado. Si existe en danza un principio identitario o existencial, el papel principal de la forma es precisamente re-flexionar, materializar los laberintos, las complicaciones del «sí mismo», más allá de la dura segmentalidad del Yo, como radialidad infinitamente abierta y arborescente, que es tanto más abstracta cuanto más biomórfica: fabulación centrífuga y palíndroma, hecha de desenvol-vimientos e involuciones, una lúdica «flexión de sí» (*Flexelf*, 2008). Pero la amplitud de esta emancipación no se da más que sobre el fondo de una ortogonalidad literalmente «circunscrita» por la danza: una sección de espacio análoga al rectángulo de tela sobre y por el que se desenvuelve el juego del bordado. De ahí que, en muchos de los trabajos de los años 90, se tratara a menudo de escoger el Espacio dado (los paneles plegables de *Tèrbola*, 1998, la ventana ideal de *Origami*, 2002, los sectores de suelo perfilados por cordeles en *Solo per plaer*, 2005, o la pantalla literalmente estriada por una geometría de árboles en *Arbraçada* 2008), no ya para hacer de él el Espacio absoluto del Modernismo, o el *lugar relativo* del Teatro-Danza coetáneo, sino un espacio, minúsculo y, por así decirlo, *sitiable*: un ejercicio de abstracción particular, como ciertos cuartos (ese era en el fondo el sentido del espacio, general-

mente anónimo y provisoriamente privado por ser paradójicamente *reapropiado* a través de la danza abstracta, de *Solo per a habitació d'hotel*, 1989). Ajeno a cualquier clase de Absoluto, este espacio sitiado, delimitado y relativizado por la danza, supone también algo así como el achicamiento simbólico de un «oceánico» potencial de movimiento: «*Tèrbola és un mar petit. O només s'assembla al mar perquè no està mai quieta*» (Margarit, 2000: 20). La danza de Margarit se desarrolla regularmente en esta transacción del Espacio del mundo (una ortogonal Nada) y los *Espacios* de los que trata J. L. Pardo⁹: los ámbitos de toda adaptación cinética, de una paciente etología del sí; la geometría privada del comportamiento espacial. O una errática transcripción de recorridos a dúo (como en *Cartografía Blat* con María Muñoz, o *Cartografía AAA* con A. Corchero y A. Fernández), cuyo motivo era siempre medir el legado abstracto, el «silencio» ortogonal resultante de un diálogo, o de un recorrido. Este tema, que De Keersmaeker había rozado a comienzos de los 80 –hacer de la abstracción un catalizador de habitabilidad– constituye el núcleo central de *Solo per plaer*, inspirado en el Pérec de la *Petite pensée placide n. 1*: «*Qualsevol propietari d'un gat dirà amb raó que els gats viuen a les cases molt millor que els homes. Fins i tot als espais més horriblement quadrats saben trobar els racons propicis*» (cit. in Margarit, 2000: 23). Precisamente en aquel solo (donde el respunte del suelo recordaba algo así como un *mode d'emploi* del espacio a efectos de la creación poética) el primer acto del tejer es precisamente, como en el precedente *L'edat de la paciència*, la delimitación de un sector de suelo «habitabile», de una porción de espacio que la danza pueda «domesticar» y en el que se puedan al mismo tiempo aislar, subdividir, y transformar en verdaderos mapas, en ocasiones para el cuento todos los arabescos aleatorios, las madejas serpentiformes de hilos que complican el suelo como una letra cursiva. Proliferación de una escritura es para Margarit la danza misma, suspendida entre la geometría *educada* de lo humano y una libertad, la de escabullirse, completamente animal: un acto de mutua domesticación entre espacio y cuerpo.

Quizás su poética no consista en otra cosa que en derivar de la ortogonalidad reconstruida del espacio la volumetría, la floralidad de una danza, plegando el espacio en sí mismo, doblando sus módulos.

Es el principio mismo del *origami*: sonsacarle al pliegue de un rectángulo de espacio plano todo tipo de figuras, floral o animal, y de este modo eludir, *fabular* la bidimensionalidad con sus mismos medios. En línea con esa que J. M. Adolphe llama la *geopoética* de Margarit: extraer de las redes de la geografía escénica una especie de efervescencia, de ebriedad de la línea, cuyo modelo es, una vez más, según la coreógrafa, el hilado: «Un cordill escriu una dansa que un cos impulsa i una mà condeuix, cada cordill una veu, un text, un dibuix. L'un rere l'altre inventa la seva grafia, el tercer, a l'atzar, embolcalla els altres amb el seu moviment» (Ib.). Donde una vez más es la distalidat misma del tejer la que se homenajea, el acto de con-ducción y circun-scripción que precede, que propicia la mismísima turbulencia de lo vivo, en toda flor, en todo capullo de oruga. Geopoética es deducir pacientemente de esta geografía sigilosa (*Geografia* es también una parte de *Solo per plaer*), la ebriedad de un cuento que se da solo concéntricamente y a saltos. El desafío es alcanzar, a través de los medios «fríos» de la geometría, una floralidad «controlada», que no es simplemente una feliz idolatría de la flor (lo atestiguan *Corol·la* y *Atzavara*, 1991) como super-espiral, modelo orgánico de expansión e irradiación, sino una implícita exaltación de su decorativismo, de su abstracta vitalidad: lo que con más desenfreno danza en la carne de la flor es la paradoja de su milagrosa, serial y viviente simetría, literalmente brotada y desovillada del suelo, igual que las flores de tapicería brotan, por repetición, de la invisible retícula de una norma geométrica: «un solo és un cercle, un cercle és una espiral, una espiral és un mirall d'imatges que s'allunyen i s'apropen, una repetició infinita d'un mateix, dels seus fragments. Rebolcar-se, trencar-se, centrifugar-se» (Ib.: 10). La flor no es, en este sentido, menos caleidoscópica que esa irradiación motívica ya vista a propósito de *Kolbe Basar*. El sentido de un viaje no se captaría de no ser por la turbulencia, el enroscamiento del recorrido en cada una de sus estaciones o etapas (*Suite d'estiu*, 1993; *Saó*, 1995), sus habitaciones de hotel, sus domesticidades residuales. Asimismo, la narratividad de Margarit pasa siempre por una imperativa abstracción y reapropiación de los lugares en «cuadros» (como las tiras de papel rojo de *L'arbre de te*, 1996, verdaderos diafragmas-ventana, abiertos sobre los «motivos» de la *pièce*), que a su vez entran en la narración

de la danza solo en virtud de su materialidad intrínseca, de su resistencia o de su sumisión al pliegue. Por milimétrico que sea, todo cuadro puede contar con el último engaño de replegarse, enrollarse serenamente sobre sí mismo, como sucede, seductivamente, en ciertas fábulas circulares. Es el caso de *Solo per a habitació d'hotel*, donde los 17 minutos de la danza venían a constituir un loop potencialmente infinito, algo así como la implosión y la fermentación de toda la peripecia imaginable en el espacio reducido de un lugar que no es ni definitivamente ajeno ni definitivamente propio: historia resultante, como por arte de magia, de la repetitiva aclimatación, en ese espacio dado, de una sustancial ausencia de historia.

El estilo como espunte del cuerpo

Todo el destino del «estilismo» contemporáneo está hecho de un aventurado enredo entre cuerpo y lenguaje, algo así como una crisis general de la distalidad. En Europa no comienza por así decirlo antes de los años 80, con la conocida confluencia de dos sugerencias: el Tanztheater alemán y la filtración de las estéticas americanas. Si una parte del continente celebró el enfoque existencial de Bausch, en algunos sectores de la creación el instinto de centrar la danza sobre la cuestión de la presencia convivió con estéticas, técnicas y poéticas cuyos garantes eran aún el formalismo y el posmodernismo estadounidenses. Dicho contraste fue especialmente evidente en Francia, donde el mismísimo Nikolais dirigió el Centro Coreográfico Nacional de Angers de 1978 a 1981, convirtiéndose en uno de los referentes pedagógicos y poéticos para la generación de coreógrafos que hizo detonar en los años 80 la *Jeune Danse Française* (más tarde, no sin una cierta furia en su catalogación, denominada *Nouvelle Danse*). Ahora bien, imbuida por un lado del sincretismo formal nikolaisiano (en el que el sujeto era solo cuerpo), y por el otro del existencialismo bauschiano (en el que el sujeto era un cuerpo solo), la *Jeune Danse* ocupaba una posición lo bastante intermedia como para deber y poder afrontar el problema del estilo en términos dialécticos, fundando la tramitación formal de la danza sobre las patologías del contrato entre sujeto y estructura, para que el cuerpo mismo, entre objetivación y subjetivación, fuera el punto

crítico, el anillo débil de la escritura. Así, los años 80 constituyeron en Francia la breve temporada cabalmente *estilística* de la contemporaneidad, un puente entre el formalismo que la precedía y el visceralismo que, vehiculado entre otros por los modelos orientales (como el *Butoh*), debía sucederle: el último tentativo de concebir la danza, dialécticamente, como un campo de *transitividad* o *transicionalidad de la forma*. Y si hay un autor cuya obra fue «cautelosa» respecto a lo nuevo, frágil estatuto del estilo, ese fue Dominique Bagouet¹⁰. El precepto de su *écriture* fue sobre todo un afortunado conato de mediación. Los grandes sistemas pedagógicos, casi todos americanos, habían agotado las posibles declinaciones del cuerpo danzante, y *personalizar* su prestación parecía cada vez más utópico: el Gesto Único de Nikolais, Graham y Limón formaba ya parte de una historia, cuando no de una rutina de las formas, en la que los márgenes de originalidad eran cada vez más estrechos; aún así, en Europa no se podía concebir la danza, después de Pina Bausch, fuera de una cierta implicación existencial, de una neurótica personificación del lenguaje. Fiel a un aprendizaje formalista y a una utopía de la abstracción, Bagouet no podía adoptar sin resistencia la filosofía de la nueva danza teatral. El compromiso fue reformular su existencialismo en términos de coeficiencia estilística; puesto que el terreno de las formas parecía confiscado por los vocabularios oficiales y el *estilo* moderno estaba demasiado lexicalizado para garantizar la idiosincrasia de un gesto estilístico propio, en Bagouet aquel gesto volvió a hacerse distal de un modo nuevo y asombroso. Renunciando a las vigorosas linealidades de la modernidad, Bagouet circunscribe el estilo a una gestión minuciosa (a veces mínima) de los segmentos distales del cuerpo (cabeza, manos, pies), que parecía neobarroca porque hacía resurgir con algunos siglos de distancia la retórica de la variación infinitesimal, de ese grafismo *al por menor* (*ménuet*) que había caracterizado a la mejor danza de los siglos XVII y XVIII. La paradoja era que este juego de pequeñas variaciones, firmas trazadas manualmente al final del movimiento danzado, al que personalizaban alienándolo, no borraba la nostalgia de las estructuras reconocibles, de los grandes trazados, de las simetrías mayores. Si en suma el *pathos* dinámico de la danza de los últimos 30 años es un cierto

titubeo –sobre el que volveremos–, una mezcla de incertidumbre, deseo y escepticismo, es en Bagouet donde ese titubeo se eleva a *conditio sine qua non* de todo gesto estilístico. En una Europa seducida por el trabajo de suelo, Bagouet volvió a proponer el prestigio formal no solo de la estación erecta, sino del *aplomb* barroco como constricción artificial e irrenunciable de la danza. Y si en Cunningham apuntaba todavía a intelectualizar el movimiento, subordinándolo a todo tipo de control óptico y energético¹¹, en Bagouet la preponderancia de la fase erecta instauraba por el contrario un nuevo protocolo de implicación: minimizar el deslizamiento, la caída del cuerpo, su *entrega* al diagrama, para reconstituir la unicidad del signo coreográfico a partir de los gestos más pequeños y distales, los únicos que la modernidad no había monopolizado. El mismo cuerpo del intérprete se convertía asimismo en instrumento de una nueva escritura, *stylos* que inscribía en un espacio receptivo la sensibilidad del autor mediante imperceptibles variaciones de inclinación y de energía. El mismo Roland Barthes había formulado no hacía muchos años un concepto de estilo basado en esta misma verticalización (*stylos* significa además *columna*, el perpendicular de todas las arquitecturas): «... Un lenguaje autárquico que no arraiga en otro lugar que el la mitología personal y secreta del autor;... producto de un empuje, no ya de una intención, como una dimensión vertical y solitaria del pensamiento» (Barthes, 1972: 65). Al dictar en su momento una idea de estilo basada en la idiosincrasia casi corporal del contrato (y de la contracción) entre autor y lenguaje, Barthes subrayaba también su sentido mítico: el término Estilo no representaba únicamente la intersección entre un universo orgánico (el cuerpo del autor) y un universo inorgánico (el lenguaje), sino el resultado de una incorporación y fermentación, en el cuerpo del autor, de todos los lenguajes constituidos y aprendidos, cuya incidencia sobre la escritura acababa siendo más fabulosa y sintomática que propiamente histórica.

A esta incidencia, a este perpendicular del cuerpo, lleno de carne y lenguaje, en el flujo del nuevo lenguaje, había que darle urgentemente un carácter gráfico más explícito: el grado 0 de la vertical, cargado de mil oportunidades de aberración mínima. Pero justamente porque la vitalidad del estilo consistía en la incorporación sintomática de la historia del

lenguaje, la danza estilizada suponía mil historias posibles, mil aberraciones de un único mito: «Historias hay por todas partes... en toda danza se hallan millones de historias. Somos acosados por las historias; es el programa mínimo de cada danza, cada coreografía viene forrada de historias...» (Bagouet 1989, cit. en Ginot 1999: 242). Surgida de la aproximación a un mínimo histórico de escritura capaz de dilatar la significación de los gestos mínimos, la historia alegada por Bagouet no era más que el hilvanado de un cuento, constantemente evacuado por la dispersión de sus hilos y filones. El título *Le Crawl de Lucien* (1985) resumía felizmente el nadar, el hundirse de las líneas de movimiento en una secuencia invisible de intervalos que no evidenciaba más que unas emergencias puntiformes, unas tramas diminutas, como sucede con el hilo del hilvanado o del bordado. A esto aludía incluso la escasa caracterización del espacio bagouetiano: las ondulaciones de puntos sobre la alfombra de *Déserts d'amour* (1984), o la selva de signos mínimos, comas, puntos, zigzags y vibriones del significante (rebautizados para la ocasión con el nombre de *ziguiguis*) sobre el fondo de las *Petites pièces de Berlin* (1988): pespuntes que se dan para insinuar la posibilidad de un oculto *continuum* coreográfico, temático y narrativo, que no llegaba nunca a enunciarse, permaneciendo atomizado, todo el tiempo, en el minimalismo de los gestos que lo iniciaban, en su perplejidad. La misma perplejidad marcaba, en *Assai* (1986), figuras y comportamientos inspirados en el cine expresionista alemán, de los que sin embargo no llegaba a articularse la convergencia en una historia, porque era como si el vocabulario y la morfología llamados a contarla se hubieran reducido a una selva de puntos diacríticos, acentos y puntuaciones; el hecho de que esos motivos, esos conatos de trama y de lugar tuvieran algo de icónico aumentaba su incongruencia, porque eran al tema de la pieza lo que la modulación capilar e imperceptible del gesto de cada uno era a la coreografía: figuras del suspense, márgenes de indefinición. Intuir la semejanza entre los motivos, tanto en el espacio escénico como en el diseño de la danza, era infinitamente más sencillo que discernir en qué punto, en qué ámbito modular eran diferentes aquellas figuras, o en qué intervalo de la figura despuntaba la *défaillance* que la hacía ser ella misma y otra distinta, mediante discontinuidades microscópicas y diferencias impalpables. La referencia se organizaba según

el mismo desmenuzamiento: no ya abjuración, sino una especie de fracaso activo de la estructuración. En *Assaï* la disonancia implícita de los iconos del cine alemán de los años 20 y 30, entre Lang y Wiene, se duplicaba, como por una alucinación, en disonancia coreográfica: incapacidad para ponerse de acuerdo en un simulacro de escena completa o coreografía unitaria, de dejarse captar, *aprehender* (*Insaisies* –no aprehendidos–, era el título de un trabajo del 82) en un régimen de ficción cualquiera. Pero ese desconcierto narrativo era la consecuencia de un procedimiento narratológicamente elemental y astuto: tomar prestadas las siluetas, las sombras de un ámbito ficcional y reproponerlas a la luz de una configuración sincrónica inspirada en la técnica del *story-board* cinematográfico replanteado según la estructura abstracta, la secuencialidad de la música. El resultado de este triple salto de la «reducción» (de la trama a la figura, de la figura a la configuración fílmica y de esta a la forma musical) era una completa «interferencia de la agnición», que años antes Bagouet había aplicado a la escritura misma, totalmente abstracta, de la danza. *Déserts d'amour* inscribía un extraño erotismo en el intento de las figuras de concertarse mediante semejanzas, geometrías y simetrías, para que fueran las mismas estructuras históricas (línea, sincronismo, círculo, diagonal) las que proclamaran con su aborto la intensa carga estilística de la inexactitud: no ya ausencia de estructura, sino incumplimiento; líneas y masas que solo podían intuirse –o desearse– rectificando mentalmente sus trazados reales, la forma tendencial de la danza, desorientada precisamente por su cauteloso intento de configurarse en algo unitario; como si la forma de cada uno tuviera su eros en la forma del vecino, y como si precisamente el pausado y detallado corregirse de la forma a la búsqueda de una estructura fuera lo que la expulsaba de cualquier estructura, eso que, invocándola, la revocaba. La regla solo era invocada al objetarse de manera casi impalpable. Esta revocación (convocar a la referencia estructural o dramática para desmentirla, tramando su error) se aplicaba al personaje, a la historia y a todos los parámetros del espectáculo: invertía el tratamiento mismo del espacio, que se pretendía frontal como en un ballet, precisamente porque la coreografía, procediendo por pequeños desfases de los planos, infundía la duda de si observarla frontalmente era o no el modo mejor de observarla, aunque discrepancias tan imperceptibles

no legitimasen un punto de vista diferente de aquel en el que se encontraba el espectador. Tesitura diversamente eficaz (I. Ginot la llama *écriture dentellière*, escritura de bordado), porque no perseguía la suma geométrica de la imagen, sino su atomización, aludiendo siembre a la posibilidad de que la forma estuviese hecha solo a medias de eso que la coreografía mostraba de ella, y que sus nudos, sus causas agentes permanecían, como en un tejido real, ocultas a la vista, devueltas al aspecto, entre basto y sufrido, de todo reverso de tejido labrado, en ese desfase imperceptible entre el plano que se ofrece a la mirada y el que se le oculta: un melancólico y orgánico reverso de la danza. La revelación de este desfase, de este sufrimiento del bordado, fue el aspecto más humano de Bagouet, que citó el seco repiqueteo de los respunteados y las costuras (recuerdo de la empresa textil familiar) en *So schnell* (Tan rápidamente, de 1990), poco antes de morir. Era como si la precipitación del momento impidiese, por un lado, configurar en una *historia* el bricolage de las referencias dispersas y, por el otro, imaginar el completo reciclaje decorativo de estas, que quedaban en suspense, incompletas, como si quisieran conjurar el fin que comentaban, entre sus repertorios (cultura pop, ballet clásico, cine, etc.) y el tapiz al que la composición, al bordarlos, los convocaba en vano: «Los llamó 'caracteres' antes que personajes... y como estos otros caracteres de la tipografía o de la caligrafía, son los signos de un universo más que los personajes de una historia. Desde luego, se entrecruzan sin verse, y sin que las acciones de los unos hacia los otros consigan acabar un cuento cualquiera» (C. Rhodes, cit. en Ginot, 1999: 103). El modelo que da razón del in-cumplimiento de la narración, de este lado de la arborescencia completa de las figuras, es el de una «decoración» también ella imperfecta, provisional, más empírica que cualquier ornamento real: eso que C. Boltansky, al firmar las escenas de *Le saut de l'ange* (1987) había llamado *petite décoration*, aludiendo a la idea de un *décor* desprovisto de eso que llamaremos decoro, y marcado en todo caso por una cierta sumariedad, que en Bagouet habría acabado impregnando la poética del más tardío *Meublé sommairement* (1989).

Notas

4 La danza entre textura y pespunte

- 1 Plant, 1997.
- 2 Leigh Foster, 1998: 23.
- 3 Leigh Foster, 1998: 43.
- 4 Copeland, 2004.
- 5 Nikolais-Louis, 1966: 205-206 o Nikolais, 1969: 63-75.
- 6 Nikolais, 1969.
- 7 Guisgand, 2007.
- 8 Principalmente *Canon* (1964).
- 9 Pardo, 1991.
- 10 Para un análisis detallado de las obras y de la poética de Bagouet remito a Ginot, 1999.
- 11 Copeland, 2004: 205-229..

5 Danzas del fin del mundo

«La tromba del Giudizio Universale può suonare quando vuole; io mi presenterò con questo libro in mano al Giudice Sovrano, e proclamerò a voce alta: ecco quello che ho fatto, quello che sono stato».

(Jean-Jacques Rousseau)

Gesticulaciones del Apocalipsis

El *cuento del Fin* es la «especialidad» mítica más oscuramente cercana a una narración que contiene en sí su deriva y su abolición. Se ha visto cómo el pensamiento arcaico, incardinado en una percepción del mundo humano como «caída en el tiempo»¹ y deterioro de un prototipo (cuya restauración provisional ha sido confiada a la repetitividad del rito), articula la deslegitimación del concepto de Historia ante un presunto Tiempo mítico (*illo tempore*); se ha visto también que la genérica anterioridad de ese tiempo no es imaginable ni narrable sino como metacronía turbulenta, como violenta actualización de un Antes. Si la Historia devana en diacronía la sincronía de aquel tiempo, disimulando su turbulencia, es propio del mito enredar la Historia en cuentos y paradigmas alternativos que rediman sus accidentes. Mito de los mitos es en suma aquel capaz de explicar toda la historia en términos etiológicos y turbulentos. Así pues, el inevitable punto de fuga de la mayoría de las tradiciones míticas es la autoproyección

apocalíptica del mundo: el instante en que toda la historia conocida, causal por definición, pero también abierta y no teleológica, puede por fin interpretarse a sí misma en el orden de la fatalidad y alcanzar la seductora coherencia del mito. En la coyuntura catastrófica del Fin, la Historia se convierte en un Destino, la emanación de un plan superior. Por surrealista que parezca, acabar le infunde un sentido, que es su única forma real. Es más, solo gracias a este final espectacular la Historia merece ser contada como un cuento. El Occidente cristiano ha cedido a esta tentación mítica en cada uno de sus innumerables milenarismos y *quiliasmos*: las expectativas convulsas, modeladas sobre el Apocalipsis de Juan, de una sensacional liquidación del mundo «redondeada» en el año 1000 y en sus innumerables sucedáneos de fantasía en el calendario posterior².

La ley formal del milenarismo es el contratiempo capaz de manipular las duraciones computables de la historia según un modo temporal invertido: los apocalipsis culturales³ reescriben la historia del mundo en los términos de una provisionalidad (también esta turbulenta) suspendida entre un Inicio y un Fin: Tiempo tensado entre dos versiones de una misma eternidad. Ni siquiera el pensamiento dialéctico del historicismo de matriz hegeliana logra imaginar la Historia en la síntesis de la Idea, sino como la aproximación a un Final (y a un Fin) que justifique a *posteriori* sus trabajos. La provisionalidad del tiempo histórico aparece de golpe, gracias al apocalipsis, en su subordinación a un plan coherente: la forma ordenada de los mil desórdenes de la historia, cuya coherencia no puede manifestarse más que bajo la mirada telescópica de quien contempla o de quien ejecuta su aniquilación. Observada desde el observatorio del Final, la Historia despliega su frivolidad, su carácter suspensivo, todo cuanto hace de ella una «decoración» de la verdad: la trama densamente tejida que disimulaba la Eternidad; un ornamento del Tiempo (vano, confuso, pero también superdeterminado, a *posteriori*, por unas férreas leyes de simetría y correspondencia) y un mito funcionalmente semejante a los mismos mitos que hasta entonces habían embellecido la historia con causas aparentes. De ahí que Apocalipsis signifique «levantamiento del velo»: porque no existe metáfora más eficaz para expresar al mismo tiempo el disimulo, el entramado y la futilidad del tiempo histórico, que

la de un tupido velo (o de aquel *Velo de Maya* que sedujo a Schopenhauer). Encaminado a anular la diferencia entre los *tiempos* y el Tiempo, el Fin del mundo es tan funcional a su objetivo que, a diferencia del mito clásico, no se convoca en el líquido ayer del *illum tempus*, sino en el *die illa* (*Ese día*, según la terrorífica secuencia de Tommaso da Celano), el oscuro y puntual Mañana que liquidará al mundo. Bajo esta óptica, todo desciframiento del presente como presagio de su fin inminente parece milenarista. La angustia del milenio es, sobre todo, consuelo: leer el presente como la señal de un Fin necesario para restablecer la beatitud del Comienzo es consecuencia de un antiguo malestar ante la cronicidad irreversible del tiempo histórico, y de la fuerte tentación de explicarla metacrónicamente, de dotarla de una cierta reversibilidad. Precisamente esta reversibilidad, este rebobinado del tiempo inspiran, en el Apocalipsis de Juan, la espectacular metáfora del Volumen del cielo (un verdadero papiro) que se enrolla dramáticamente en sí mismo para descubrir las verdades últimas. Es la reedición apocalíptica de la Historia escrita: como saber de las causas, la historiografía solo puede rellenar con la falsa coherencia de sus razones demasiado humanas el intervalo entre los dos eventos espontáneos, *sobresalientes* (del lat. *salire*, «saltar»), que son el de la Creación y el del Apocalipsis: la insurgencia y el «saltar por los aires» de la realidad. Sujeta a la causa de fuerza mayor que es la Revelación, el fin de la Historia solo puede ser simétrico a su Comienzo y terminar de manera catastrófica y abrupta, desmantelada por el derrotismo del mismo dios por cuyo capricho fue concebida. Milenarista es aquel que, sumido en la densidad de la trama del mundo, capta el catastrofismo y la destinalidad de las cosas, la simetría oculta del gran diseño. Existe por tanto una sutil analogía entre el fanático del Apocalipsis y el filósofo dialéctico soñado por Benjamin. Ambos barruntan en la efervescencia de los signos actuales la incipiente intuición de una inminencia de la verdad, que es el Otro Mundo para el quiliasta irreducible y la extraña y escatológica sensatez de las cosas insensatas para el filósofo de la Historia. Pero esta efervescencia, este gesto infinito de significación, no puede captarse más que en los consuntivos del mito, o en la mítica pre-sunción de la profecía (del lat. *profatum*): no ya la simple facultad de anticipar los designios del Destino,

sino el acto de palabra anterior a aquello que designa, o incluso, de acuerdo con un sentido añadido del prefijo «pro-», el acto de palabra que *sustituye* a aquello que designa. Toda profecía, toda *señal* (un aspaviento del lenguaje) usurpa de hecho la descriptividad del lenguaje para decir lo indecible, gesticulándolo como hace el mito, por correspondencias, simetrías, repeticiones, anticipaciones y simplificaciones. La elaboración de la inminencia no es por ende menos precipitada ni menos forzosamente coherente que la de un relato mítico cualquiera: «Las catástrofes naturales, los espectáculos cósmicos, como las novas o los cometas, o la calamidades políticas... se elevan flotando a un nivel superior ante las pupilas dilatadas de los milenaristas el Apocalipsis actúa como un narcótico, conjurando un mundo lleno de señales y significantes que se sobrepone a la realidad: para el intoxicado, la historia pronto empieza a parecer milenarista» (Benjamin, 1985: 83). La excedencia del significante cataliza, en la mentalidad milenarista, una excedencia de la significación. Pero esta excedencia no es más que la supremacía, el paroxismo del paradigma sobre el sintagma que lo aplica. Si aceptamos que, en un mundo excesivo, danzar es consagrarse a la excedencia tendencial de los significantes, admitiremos también que la misma percepción invocada por la danza es quiliástica, profundamente susceptible: esa forma peculiar de atención visual que parece hacer justicia a una cierta densidad de acontecimiento propia del danzar. Pero puesto que la danza despliega la parte dispersiva de la significación (encadenar el significante a la forma de la coherencia y no a su contenido), la mirada susceptible está intoxicada por una singular predisposición a interpretar todo lo danzado en términos arbitrarios y adaptativos. La civilización crítica del siglo xx ha inscrito con obstinación el esfuerzo perceptivo que es mirar la danza en el gesto exegético de supeditarla a un sistema de significación. Mejor aún, las «distracciones» mismas del significante parecen enredar la mirada moderna en una especie de vigilia histórica. Si actualmente existe un *revival* de los temas apocalípticos es porque, en el siglo xx más que en ningún otro momento, la danza ha sido condescendiente con las *vigilias* del metadiscurso: ante un régimen sígnico tan misterioso, fue imposible sustraerse a la tentación veladamente milenarista de descifrarlo en el orden del *mysterium* (el traslucirse de algo metafísico

en un acontecimiento físico). Por una ironía de la danza, el resultado de tanta fugacidad es un exacerbado monitoreo de los significados. Asimismo la vigilancia compulsiva del discurso promueve, en los procesos de significación de la danza, una praxis algo *sibilina*. Del mismo modo que las sibilas esparcían a los cuatro vientos, en humo (la Delfica) o en hojas (la Cumana), sus responsos, la danza insta en muchos aspectos a procesar en un cuento sensato acontecimientos cuya coherencia intrínseca se ha entregado bajo la forma de la fragmentación, del desperdigamiento, de la dispersión. Además, el rasgo sobresaliente del significado arrebatado a la danza y a sus disipaciones es que, aun producido a *posteriori*, supone una voluntad de significación anterior a cualquier plan o actuación de la danza. Después de todo, la combinación en la mirada actual de una voluntariosa hipervigilancia (que busca Signos en los signos dispersos de la danza) y una involuntaria distracción (imposible inventariar esos signos mientras la danza va diseminando su falsa coherencia) es apocalíptica y adivinatoria. La danza es el mejor sucedáneo del Fin del mundo.

Engaños del final

«Finí. C'est finí. Ça va finir. Ça va peut-être finir».
(Maguy Marin)

Kermode ha contribuido de manera impagable al debate filosófico sobre los conceptos de fin y de finalidad. En la *fiction* las dos nociones tienden tradicionalmente a coincidir: los finales del cuento, de la película o del drama apuntan, más que a terminar la historia, a de-finirla (el final es el *telos* que da plenitud y sensatez al conjunto de la intriga); es secundario si el fin es estético (la intención formal y estilística) o temático (el entendimiento moral o argumental). El poder armonizador del final está perfectamente expresado en la palabra inglesa *end* (del griego *anti*: «lo opuesto simétricamente al inicio»); también por esto, y una vez aceptada la idea de la creación del mundo a partir de la nada, el relato de la historia tendrá sentido solamente en la perspectiva de una disolución del mundo en la nada: el fin es la autogénesis del cuento (de ahí la espléndida transitividad

e intransitividad a la vez del verbo finalizar. El connubio entre Danza y Fin no podrá ser menos borrascoso que entre Danza y Exégesis. La danza no ofrece más que la (des)realización de una espera apocalíptica: evento puro (lo que para el Mito sería el fin del mundo), y al mismo tiempo espera, postergación y denegación activa de ese evento (una profecía, tal vez: lo que ejecuta oscuramente el fin con solo decirlo; eso que, literalmente, lo des-dice diciéndose «en su lugar»); campo de reversibilidades (de las figuras, de los dinamismos, de los tiempos) y de prolongación. Simple o múltiple, el mismísimo giro no es más que la forma danzada de la misma reversión. Declinada en el inmenso repertorio de las oscilaciones de la figura, esta reversibilidad es inherente al conjunto de la danza como forma de una general permutabilidad entre extremos opuestos y simétricos, fin y principio, de todo dinamismo. El protocolo apocalíptico puede encontrarse también en los módulos básicos (pasos y figuras) del movimiento.

Escandir el tiempo, subdividiéndolo en la precesión de un comienzo y un final repetitivos (simbolizados por el tic-tac de los relojes), comporta para Kermodé la necesidad de esculpir el lapso intermedio, que se extiende entre el inicio -tic- y el fin -tac- de una duración que de otro modo sería inenarrable y no computable. Tic-tac es la trama mínima: un módulo de comienzo y una terminación modular, cuya diferencia es solo fantasmal porque llamarlos tic y tac es el modo mejor de acreditar su polaridad, de tender entre el inicio y el fin un intervalo contable, recontable. La medida narrativa del intervalo subsiste solo gracias a un antagonismo completamente nominal entre onomatopeyas: «Tienen la misión de evitar la tendencia al vacío del intervalo entre el tic y el tac, de mantener en el intervalo que sigue al tic la *expectación* por el tac y la sensación de que, *por lejano que sea el tac, todo lo que sucede sucede con la certeza de que el tac va a llegar*» (Kermodé, 1967: 64).

La danza no es simplemente la transliteración plástica y dinámica del tiempo, sino en un cierto sentido la de su fabricación mítica: infatigable construcción y deconstrucción de la trama del tiempo con niveles crecientes de complejidad rítmica. Esta aporía actúa sobre todos sus parámetros temporales al simular una rendición de cuentas (*compte rendu*) de la imponderable computabilidad del tiempo en que danzamos,

la danza es contemporáneamente el fabuloso reflejo (*conte rendu*) de un colapsarse del tiempo en acronía; el *mysterium tremendum* de una acción que enrosca, invierte, subvierte (o reafirma, serializa, insiste) toda idea de precesión lógica: solo tramándolo en cada uno de sus momentos, vanifica la danza el engaño «narrativo» del tic tac mundano. El aspecto más burlesco de este desengaño del tiempo es que se produce solo en beneficio de un engaño superior, de una burla (de ahí la *bulería* de la jerga flamenca⁴): desenmascarar el tiempo intensificando su mito. Apocalíptico, también este, en la medida en que es al mito del fin del mundo al que le corresponde desenmascarar y liquidar todos los mitos, incluso aquel, astutísimo, de la historia.

En danza le corresponde al sincrónico deconstruir la narratividad del tiempo: si la danza es el acontecer de un orden irreductible que es el cuerpo del que danza, el hecho de que dos cuerpos acontezcan de la misma manera y en el mismo tiempo indica que la forma ha derrotado a las razones de la causalidad y de la procedencia; más aún, que en virtud de la simultaneidad de ese idéntico acontecer único de cuerpos distintos, la forma es idealmente anterior al presente que la realiza. Los sincrónicos de Cunningham, siempre «excepcionales», son una ilustración ulterior de este fatalismo: la posibilidad de reconocer una premeditación formal invoca siempre un arbitrio, un sabotaje de la causalidad real cuyo orden de correspondencia no puede ser, desde la óptica de Cunningham, más que la casualidad (eso que, según las Escrituras, disimula la verdadera fatalidad de todo signo, de toda coincidencia). Replanteado por Jung, el sincronismo de la modernidad es aplastantemente destinal; sobre el fondo de un caos realista, rehace la improvisada concentración sincrónica de toda la diacronía tal como se anuncia en los mitos del Fin: resurrección en un presente fulgurante de todo cuanto la historia (hombres, hechos, textos) había escrito a través de la precesión amortizadora de los decesos como ilusión diacrónica; drástico *revival* de todo el transcurso del tiempo, extremo sincrónico judicial del mundo en el que el pecado de la historia *comparece* ante el tribunal de Cristo juez con todos sus *cuerpos del delito*, con todas sus pruebas simultáneas, con todas sus constancias. Allí donde la historia se cierra en expediente.

Desaparecidos los bálsamos del milenarismo, la danza es el único gesto capaz de exigirle al cuerpo, de manera no violenta, la violencia del Hado; el único que lo preserva de las objetividades de la Historia, haciendo de él un cuerpo último o terminal, cuyo final y cuyo principio, intercambiables en virtud de una incoatividad absoluta, se deciden fuera de toda coherencia secular. La cuestión del porqué de un comienzo y de un final sigue siendo tan inescrutable como las razones mismas del pensamiento mítico: indecidible en la medida en que toda la danza es un *recomenzar absoluto*. En el límite extremo de esta genealogía mítica la danza posmoderna esgrime un cierto embarazo, no siempre calculado, frente a la gestión estructural del comienzo y del fin como *umbrales* del espectáculo danzado. Ahora bien, la revocación de los umbrales delata la potencial inmensidad de la danza que circunscriben. Hasta bien entrado el modernismo la danza occidental había experimentado una infalible gestión del inicio y del fin, del espectáculo y de cada una de sus partes, incluso de cada una de sus frases, elaborando un llamativo y ambiguo ceremonial del límite. Es el sentido de la *ouverture* o de la *scène-action* del ballet clásico (protocolos del comienzo); y es el sentido del *final* del *pas de deux*: llegada la conclusión del número, la danza eroga una impresionante y a veces embarazosa serie de «falsos finales»: figuras cada vez más complejas (en general una serie de *portés* de creciente dificultad), típicamente subrayadas por la peroración de los acordes orquestales. Esta multiplicación, en los acordes redoblados y en la sucesión de las poses, es deudora en el fondo de un principio de preparación y prórroga del final que el ballet tomaba prestado de los números cerrados del melodrama contemporáneo, y que, en las fórmulas del *Belcanto* romántico, correspondía a la forma musical de la *cadencia* (del lat. *cadere*): floritura interminable de modulaciones vocales más o menos ágiles en el intervalo armónico que separaba la dominante de la tónica sobre la que, normalmente, terminaba el aria. Imaginada como el mejor modo de retrasar la caída simbólica adscrita al final del número, la cadencia era una forma evidente de suspense musical: una ajetreada espera de lo inevitable. Retraso estructural que podía asumir formas excepcionalmente intrincadas y gratuitas. En la mentalidad cadencial de la danza clásica (desafío a la gravedad, metamorfosis del

equilibrio, variación suspensiva sobre el tema de la caída), la inflación del final declinaba del mismo modo la más elemental de las histéresis: conjurar el fin afirmándolo en lo que tenía de más definitivo. El secreto de esta petulancia era anunciar el final privándolo de la condición necesaria de todo fin real, que es la de ser único; y realizarlo en un clima de incertidumbre tan arbitrario como para que quedara difuminado. Acentuarlo para exorcizarlo y recomenzarlo. Es encarnándolo todo el tiempo como la danza nos protege del escándalo del final.

Apocalipsis y dilación

«Vous devez penser: Ah, cette histoire est enfin finie. Mais non, elle continue encore».

(Jonathan Littell)

En la dilación que es la danza se filtra algo de exquisitamente milenarista: no hay relato más proclive que el Apocalipsis a prorrogarse incansablemente; la falacia de la profecía, siempre oscura en materia de calendario (tras el *flop* del año 1000), es siempre atribuible a un error humano, a una interpretación errónea de los *signos*. Germina desde su ineficiencia con la misma enérgica capacidad de aplazamiento con que todo mito se escabulle en su versión contigua, y una figura danzada en la inmediatamente sucesiva. Vitalidad de una retribución siempre aplazable, que no termina de ponerle fin al presente, ni termina de acontecer, porque se promete y se pre-mete todo el tiempo, creando así la ambivalencia del mito apocalíptico, la total redundancia de sus signos: el Apocalipsis bíblico es una sinfonía de tempos largos, con su panoplia de presagios (jinetes, trompetas angélicas, venida del Anticristo, etc.), y una verdadera ciencia de aceleración y desaceleración interna de cada uno de los capítulos de la carnicería (catástrofes inmediatas y reinos milenarios se alternan): dilación de una dilación, en la dilatación incondicional de todos los signos (que anuncian otros signos, a la vista de una definitiva anulación del signo) y en las oleadas de acontecimientos que la devanan como un larguísimo *disaster movie*. El mundo no acaba de terminar, porque el fin

es siempre rebobinable en una nueva cadencia signica. Es más, al narrarse para otorgar final y sentido al miserable interludio que es el mundo, el Apocalipsis tutela la esperanza de que el mundo no acabe mientras se pueda narrar su final. Cuento abierto por antonomasia: «L'apocalypse... offre le modèle d'une prédiction sans cesse infirmée et pourtant jamais discréditée, et donc d'une fin elle-même sans cesse ajournée» (Ricoeur, 1983: 47). Pero esta apertura, adscrita en el mito apocalíptico a un régimen del significar implacablemente serial, en el cual el significante resulta siempre excedente o pre-cedente respecto a su significado, destinado a convertirse a su vez en significante, es también la apertura de la danza. Una apertura que no es simplemente tiempo y forma presente de la presencia, sino tiempo y forma *inmanente* de la *inminencia*, es decir, la ecuación paradójica entre la inmanencia del acontecer y la inminencia inscrita oscuramente en el significante que es este acontecer. La analogía entre escatología y danza reside en esta equivalencia completa entre signo y acontecimiento, y en el hecho de que, a través de la reacción en cadena del acontecer de los signos, la Nada acontece porque no acontece (*para* que no acontezca) nada. Las expectativas escatológicas son tradicionalmente aporéticas; si en el dictado de Juan el Fin se erogaba mediante oleadas de signos, la mentalidad medieval gustó de cantar su caprichosa instantaneidad: «Dies irae dies illa/ solvet saeculum in favilla» (el día de la ira, ese día, disolverá al mundo en una chispa); vale para la danza y para el mito la presencia que cultiva, lo mismo que para el dilema más célebre del metafísico John Donne: «¿Qué pasaría si la presente fuera la última noche del mundo?». Es la pregunta apocalíptica por excelencia: el presentimiento de un posible Fin produce, como la danza, una extraordinaria concentración *del presente y en el presente*. La danza enarbola por ello una presencia orgullosamente dispuesta a interpretarse como Presencia con mayúscula; pero el misticismo de la presencia es deudor a su vez de una fatal crisis de la presencia misma (cuya turbación, cuyo presagio es justamente acontecer): una intensificación de la presencia análoga a la ambigua plenitud implícita en la noción de *parousia*, invocada para designar la manifestación de Dios en el fin de los tiempos, en un doble significado («presencia» y «llegada») que implica por sí mismo un cortocircuito fundamental entre ser y acontecer,

entre ser y acaecer. El Apocalipsis, como se ha visto, permite a lo que perdura (lo Eterno o la Nada) acontecer puntualmente. Su paradoja es una mortal unión entre permanencia y advenimiento, entre destrucción y cambio. En la disputa nietzscheana de Zaratustra con la multitud, la idea del fin de la historia y del advenimiento de una época mítica de igualdad y no conflictividad es saludada con un cierto desprecio por el apologeta del *Übermensch*, cuya angustia principal es el carácter estático del concepto de fin (gemelo del carácter estático del no-fin, del milenio sin aniquilación). De aquí el adagio nietzscheano más citado: «Uno debe seguir teniendo el caos dentro de sí para poder alumbrar una estrella danzarina», que volviendo a compulsar una figura proverbialmente apocalíptica (la estrella, la chispa como deflagración ardiente e intermitente de la verdad) concilia de hecho a la contradicción del Apocalipsis, subrogando su mito con el del Eterno Retorno de lo Idéntico (Apocalipsis infinitamente reafirmado en su culmen incendiario). Llamando a la metáfora de la danza a fundir infinitización e instantaneidad.

Pero si la danza encarna el acontecimiento de la perduración en la inmanencia del cuerpo es porque su evento, como el del Eterno Retorno, se parece menos a un dinamismo indiferenciado que a un *diferencial* de la estaticidad: su dimensión no es ni la permanencia del Ser, ni la impermanencia del existir, sino el secreto estatismo de un dinámico recomenzar que Levinas parangona al encantamiento de las acciones en torno a Hans Castorp, obligado a guardar cama, en *La montaña mágica* de Thomas Mann: «Te traen la sopa por la mañana, del mismo modo que te la trajeron ayer y como te la traerán mañana. Y en ese mismo instante te envuelve una especie de ráfaga, no sabes cómo ni de dónde; te hallas dominado por el vértigo, mientras ves que se aproxima la sopa; las formas del tiempo se pierden, y lo que se te revela como la verdadera forma del ser es un presente fijo en el que te traen eternamente la sopa» (cit. en Levinas, 1947: 32). Esta acción bloqueada es la expresión de un flujo, no ya de algo fijo: encanta el puro acontecimiento bajo la forma de un no-cuento, un abismo gestual del lenguaje, semejante a la actitud del Cratilo aristotélico, que para «decir» la fluidez, la circularidad del Universo, se limitaba a mover débilmente un dedo en círculo.

La danza es probablemente el único sistema lo bastante ágil como para llevar a cabo la histéresis absoluta, propia de las expectativas escatológicas (postergación de una postergación) en una forma que ha sido durante siglos vocacionalmente frívola y tan mundana como para disimular con eficacia cualquier tipo de escatología directa. Un apocalipsis ligero. El acto frívolo que, suspendiéndonos al final, lo suspende.

Apneas de la Danza

«Et puis m'en revenir plu tard/ narrer mon aventure/ aux curieux de rêves, / en élevant comme Sinbad/ ma vieille tasse arabe/ de temps en temps jusqu'à mes lèvres/ pour interrompre le conte avec art».

(Tristan Klingsor)

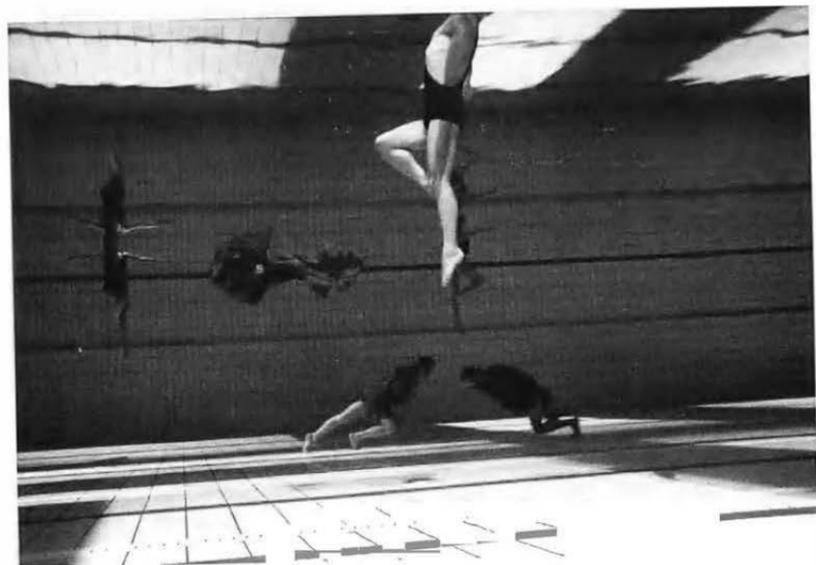
Saltatio (el gesto de saltar) era como los romanos definían a la danza para distinguirla de la pantomima. Pariente de un atletismo mental que llaman intuición (Calvino⁵ habla de «salto ágil del poeta y del filósofo»), el salto es sobre todo convulsión de un intervalo: anula un recorrido, contrae un trayecto, pero al precio de una momentánea pérdida de control, de esa revocación de la adhesión que es su coeficiente de riesgo. Es más, tratando de anularlo, este *postula* el intervalo: un sensacional acontecer del vacío o, si se quiere, la creación de un vínculo, emancipado de toda mediación, entre inicio y fin. Se salta con *gracia*. Se salta *gratis*. Vértigo lúdico de un cuerpo lanzado al espacio para gestionar más o menos hábilmente su caída, el salto encarna la abdicación momentánea de toda lógica retributiva, de toda tiranía de las causas. Es la mismísima apnea, la pausa de la respiración (una pequeña *epojé*) vivida por bailarines y acróbatas al emprender el vuelo, y ante la cual el aliento, proverbialmente, se contiene: *precipitado* suspense cuya estética atañe por completo a algo como un cortocircuito entre habilidad e inevitabilidad. Una prueba enigmática, en la que el ejecutante y el espectador experimentan por fuerza el máximo de atención y de distracción: algo del cuerpo, de su peso, de su espacio, de su imagen, huye inexorablemente. Es propio de la carrera el sustituir el procedimiento «analítico» del paso por la síntesis del salto; por eso mismo

carrera y vuelo son refractarios a la representación y a la descripción. A todos los niveles, es este *disavowal* de toda vigilancia (la suspensión de una suspensión) el que constituye el éxito de las disciplinas deportivas basadas en la velocidad. Al mismo *disavowal* atañe también ese parámetro de la velocidad, al que tiende la danza histórica (junto con la mayor parte de las técnicas modernas), como si su destino, una vez agotadas las posibilidades de determinación o de articulación, fuera *acelerarse* hacia nuevos umbrales de virtuosismo; y de este modo ofrecer a quien mira la experiencia de una excitante fuga del detalle: eso que Forsythe define «the loss of small detail», la parte lúdica del aludir, del eludir, del desilusionar. Asimismo, saltar conmina una experiencia renovada del espacio no como el medio estable de un desplazamiento activo, sino como la cosa excepcionalmente inestable que se mueve *hacia* el sujeto en movimiento. Descrito por Paul Virilio, el éxtasis de la velocidad es la impagable sensación subjetiva de alcanzar, gracias a la rapidez, una estasis de segundo nivel, cuya intensidad es inversamente proporcional al control ejercido sobre el desplazamiento. En la alucinación de la alta velocidad, son las curvas del circuito las que se lanzan sobre el corredor de Fórmula 1, no viceversa. A este mismo delirio espacial, movilización de lo inmóvil, se asocia un vértigo de la instantaneidad, que es de nuevo la misteriosa inminencia de aquello que perdura: un efímero acontecer del espacio. Todo salto de la danza renueva el ritual de una análoga pérdida de control sobre el *medio* (en todos los sentidos: espacio, cuerpo, intervalo) que abre de par en par la *eventualidad* del evento. Analizada por Sloterdijk como prerrogativa, cuando no como maldición de la modernidad, la «puesta en movimiento del sujeto» que, según Lepecki⁶, la performance reciente trata de «agotar», puede explicar la danza occidental solo si aceptamos que, más que la simple agitación del cuerpo, esta invoca una impensable agitación o conmoción del espacio: la des-realización, de hecho, del espacio *en torno* al cuerpo, y del espacio del cuerpo: un sueño de inercialidad, más que de actividad. La danza no se limita a rehacer el cinetismo humano condenado a la aceleración de las autopistas como trayectos por excelencia, sino que declina una patología de lo trayectual que constituye, en el fondo, el punto de fuga conceptual de (y desde) todas las precipitaciones de la alta velocidad

física y virtual; la forma misma de ese pánico al que la locomoción aspira incansablemente con medios mecánicos, persiguiendo un ensueño literal y letal de velocidad. Clínicamente, a la crisis de pánico pertenece la sensación de que, una vez derrumbada toda distancia, una vez abatida toda computación del intervalo, el cuerpo se encuentra expuesto a la *inminencia* generalizada, amenazante, del espacio y del tiempo. Si el *ex-cessum* de la velocidad es pervertir la linealidad de un espacio y de un tiempo dados en una especie de inflexión o curvatura, el exceso de la danza no ha sido, a lo largo de los siglos, más que un relanzar obstinadamente, más allá de toda aceleración o «evidencia» de movimiento, el imperativo de una elipticidad análoga, perseguida a todos los niveles, desde la tendencial inflexión de todos los segmentos y trayectos (del cuerpo en el espacio y del espacio en el cuerpo) al salto como forma física y simbólica de una excepcional y maliciosa «elipsis» de la causalidad: la bancarrota de la secuencia, lo que emancipa el espacio de las economías del trayecto y del sentido. La elipsis simbólica que hace de toda danza una paradójica tecnología del saltar mima asimismo la elipsis neuronal propia de la epilepsia. «Sorpresa» es justamente su significado en griego: la definición del ataque como una turbadora agnición de algo, como una condensación apocalíptica del instante que la mayor parte de los enfermos, ante la inminencia de la crisis, resumen con la frase, referida por Virilio, «Ya no queda tiempo», y que hace de esa crisis un éxtasis convulso, descriptivamente próximo al *raptus* de la mística: un fin del mundo mental. La *Picnolepsia*, en cambio, designa el trastorno (un «pequeño mal», frente al «gran mal» de la epilepsia) que se manifiesta en la infancia de algunos para desaparecer con la edad y cuya nosología se compone de breves e imprevistos momentos de ausencia, elipsis de la temporalidad lo bastante insignificantes como para que a menudo se los tome por deficiencias de la atención. La del niño picnoléptico es una mirada «nunca segura de haber visto lo que vio», porque en su caso la elusión mutua de mirada y mundo no pertenece ya a una simple distracción sino a una «fijación» que no fija su objeto, que lo suspende suspendiéndose. Una *vigilia paradójica* (Virilio) y preterintencional: la mirada emancipándose del sentido de lo que contempla; el acontecer emancipándose atentamente, intensamente, de toda deuda con el signi-

ficado. En la crisis, la misma percepción es veladamente escatológica: colgada de un vacío de toda duración en el cortocircuito entre Inicio (acceso) y Fin (exceso); en el ataque epiléptico o en el *blank* picnoléptico, la ecuación entre ser, ver y acontecer es apocalíptica. El metadiscurso del siglo xx no ha tenido en cuenta el aspecto más perceptivamente vital de la danza, que es aliviar al espectador de las cargas del tiempo real (transportándolo al tiempo curvo de la flexión lógica, física, semántica) y raptarlo en la suspensión de un Salto, análogo al *blank* picnoléptico, donde la atención extrema convive con un fatal extravío de la sustancia, e incluso de la memoria de lo que ve. Más aún, este entramado de vigilia y olvido es precisamente el sentido, en la danza, de una llamada a hacer danzar la mirada en un ejercicio extremo de fenomenología: «Para tomar el control sobre nosotros mismos entre los cuerpos que se mueven, la circulación de sus perfiles, la maraña de nudos, trazados, caídas, torbellinos y confusiones de la velocidad, hemos de acudir a nuestra gran capacidad de olvido» (Valéry, 1932: 7). Planteado en los términos con que Virilio describe la vivencia del picnoléptico («Se le quiere forzar a dar cuenta de hechos que no ha visto, aunque se hayan desarrollado efectivamente en su presencia»), el espectador de la danza dejaría de ser el que está proverbialmente presente en un acto de presencia para convertirse en aquel que tendencialmente se ausenta de un tendencial ausentarse. De ese modo la danza ha recorrido las mil formas poéticas de ese ausentarse, las aporías de la apnea total, de un suspense que se pretendía dilatable (como un vuelo fijo), y que en el caso del ballet clásico coincidió con el mito crítico del *envol par la danse* (la volatilización a través de la danza, el *raptus* o el hurto del cuerpo momentáneamente librado y liberado de toda adhesión al suelo). En la danza como en las fabulaciones el poder de seducción del cuento depende menos de la sustancia de lo narrado que de los vacíos, las suspensiones, las apneas estudiadas, las sorpresas, las esperas, los ágiles saltos que la intriga sabe fingir. La narración aprovecha la inagotable facultad de modular, de tergiversar los intervalos. Y puesto que el suspense invoca la infiltración de un vacío apneico en la respiración (la trama mínima) de la voz que narra, existe quizás en el extremo de toda fabulación, como en las aceleraciones extremas, una impensable anulación del intervalo: la trama pura,

instantánea e infinita, que se anula a sí misma en la identidad de Principio y Fin; la epilepsia del cuento, exaltado y anulado en una inminencia sin objeto, en un suspense absoluto. Algo de esta inflexión estaba ya en aquella dialéctica del reconocimiento que hemos analizado, con Blumenberg y Bachelard, acerca del pensamiento mítico y sus recursos en la forma musical y danzada: el extraño escalofrío de reconocer la causa formal antes aún de haberla conocido; la sorpresa de no ser sorprendidos por ella. Está en la naturaleza misma de la intuición urdir la anterioridad de la idea respecto a ella misma: «La intuición es la inteligencia que comete un exceso de velocidad», comentaba Bernstein. Al encarnar físicamente las apneas estratégicas (los saltos y suspenses) del narrar, la danza histórica cultivó la *rêverie* poética, tan aparentemente antinarrativa, de un cuerpo-imagen absoluto, una hipóstasis definitiva. No es pues en los esquemas narrativos de cierta danza teatral donde tiene lugar propiamente la hiper-narratividad de la danza, sino en el contexto de una danza tan elíptica y apneica como para disolver sin prejuicios toda la narración en los saltos que la hacen posible; o incluso tan apneica que se aplica a sí misma la malicia del salto, «saltándose» antes aún de efectuarse. Si la danza conceptual de los años 90 ha respondido a la segunda instancia (y volveremos sobre las implicaciones de sus elipsis específicas), es creíble que la primera haya encontrado ya desde los años 80 un excelente campo de aplicación en el universo de la Vídeo Danza, donde la literalidad del cuerpo-imagen caminaba al unísono con los atletismos del montaje. Un segundo libro no bastaría para tratar por extenso sus aplicaciones; pero vale la pena subrayar que, en los orígenes del prosperar de la vídeo danza francesa (Chopinot, Régis-Obadia, Découflé, entre otros), los temas de la apnea, y los de la imagen como saga estática del signo danzado protagonizaron el célebre *Waterproof* (1986) de Daniel Larrieu: vídeo⁷ en el que la ligereza de los cuerpos en el agua y las astucias de la post edición revocaban drásticamente los parámetros de espacio y tiempo estipulados por el «compromiso con la realidad» de cierta danza histórica. En la liquidez de las piscinas, *Waterproof* destilaba toda la fenomenología *anadiomene* del cuerpo sumergido o emergente, dependiendo de que la cámara lo tomara en la parte alta o en la parte baja de las apneas que constituían su «respiración» videográfica. El fenómeno (*phainomenon*)



Waterproof,
de Daniel Larrieu
© Christophe Poux

en sentido propio, la *comparecencia* del cuerpo en los saltos del montaje, adoptaba además un estilo de grabación encaminado a eludir sistemáticamente todos los datos que, fuera del cuadro, señalasen la orientación del cuerpo en el espacio real (imposible a menudo distinguirlo de su reflejo, o restaurar la diferencia entre profundidad y superficie, entre alto y bajo). Solo por momentos, mediante alusiones o ilusiones, reflejaba Larrieu la ortogonalidad y la gravedad que *Waterproof* eludía deportivamente, como en la secuencia en la que uno de los intérpretes caminaba en albornoz por el fondo de la piscina. Es más, las condiciones intrínsecas de la danza acuática y las manipulaciones extrínsecas del montaje hablaban en *Waterproof* del antiguo anhelo de hacer del cuerpo danzante una epifanía del medio en el que danzaba y que lo danzaba, la metamórfica e invertebrada

epifanía de espacio que Valéry había atisbado, describiendo su idea de danza en el movimiento filmado de algunas medusas⁸. El *medio* de *Waterproof* era en este sentido un ulterior intervalo saturado: la circunstancia densa, amniótica, germinativa, desde la cual la imagen del cuerpo se daba a luz a sí misma, en la luz del vídeo, como un fantasma de incoatividad, como un *segundo* nacimiento (el comienzo de una historia) disimulado en el clima «playero» del vídeo (una anécdota de bañadores, gorros y gafas de baño). Puesto a fluctuar en esta revocación de espacio y tiempo, el cuerpo escenificaba la anterioridad soñada propia tanto de la imagen mítica como de la construcción sintomática: alucinación de un cuerpo desaparecido o perdido, pero también rendido a la dialéctica de reflujos que caracteriza a las construcciones del deseo y a los círculos viciosos del síntoma (ofrecer todo aquello que es remoto y está perdido en una incontenible inminencia; el repetido aflorar de todo lo sumergido). En esta misma dialéctica se engloba la escena en la que una de las intérpretes, sumergida varias veces bajo el agua por su *partenaire*, con el gesto de quien está enjuagando una tela, vuelve a emerger irresistiblemente, impulsada por el volumen de agua que ha desplazado al hundirse. Realización de un sueño general sobre el secreto parentesco entre la llegada de la imagen fílmica y una primordial liquidez (océano y placenta) cuya versión más precoz fueron, en el crepúsculo de los romanticismos, los mágicos líquidos del revelado fotográfico. En los orígenes de la poética de *Waterproof* se encuentra idealmente la memorable secuencia del *L'Atalante* de Jean Vigo (1934) en la que el protagonista, fiel a la creencia de que el agua puede devolver la imagen de la mujer amada, se lanza a los turbios canales y, nadando dentro del encuadre, descubre su fantasma por sobreimpresión, ingravido y mítico, en una acuática turbulencia de velos, deudora de la danza que, pocos años antes, Fuller había impuesto al público parisino. Mitopoiesis elemental del agua como sede del reinicio y caldo primordial de todo mito, que no había perdido nada de su persuasividad cuando, en 2005, Sasha Waltz usó una piscina para hablar del estatus de los olímpicos en el *Dido and Aeneas* de Purcell.

Hija del imperativo de licuar la narración en sus apneas posibles, de producir una fulgurante identidad entre historia e imagen, el videoarte de los años 80 fue la reactivación de un mitologema de la danza que la

modernidad parecía haber repudiado con las formas de la narratividad «analógica». No era ya la imagen de la danza de un cuerpo, sino la danza de la imagen de ese cuerpo la que le devolvía el lenguaje a una narración sin objeto, siempre interrumpida y siempre reiniciada; vacío picnoléptico que ponía de manifiesto al cuerpo solo para celebrar su ideal desaparición, la verdadera finalidad, para Virilio, de toda velocidad.

La danza y la evaporación de los umbrales

«La mer, la mer, toujours recommencée!».

(Paul Valéry)

Si bien es cierto que la prórroga, la *histéresis* indefinida del final es parte de una modalidad que en la era de la danza y del ballet teatral se ha expresado mediante protocolos evidentes y normativos, es cierto también que esa *histéresis* plantea una ilusión que la posmodernidad ha tomado al pie de la letra en muchos aspectos, cultivando por un lado fantasías apocalípticas de sabor posatómico, pero gimiendo por el otro en una dimensión poshistórica, configurada casi fatalmente como un camino hacia atrás, cuando no como un estancamiento de los eventos: desviada de su curso lineal, la historia se ha convertido, para la percepción posmoderna, en una curva asintótica; la degradación de toda inminencia en la inmanencia de un futuro-ahora hecho solo de los simulacros de un pasado que no supimos conservar⁹: infinita prórroga de un final que no llegará porque en un cierto sentido se ha producido ya insensiblemente, sin que nada *terminara*, y sin que ninguna deflagración espectacular intercediera para notificarlo. La deflación del umbral, el prolapso (no ya el colapso) de las estructuras es, por así decirlo, el estigma de ese Apocalipsis insensible y un poco ordinario que aparece constantemente en las des-realizaciones del mundo contemporáneo. En el terreno específico de la danza, las consecuencias de esta estructura de pensamiento son múltiples.

Keersmaeker, por razones poéticas y cronológicas, ocupa una posición clave en el paso de la modernidad de la danza europea a la posmodernidad plena de los años 90. Porosa a las sugerencias *endógenas*

(como el Tanztheater alemán) y *exógenas* (como el primer posmodernismo americano), la poética de Keersmaeker, vista a *posteriori*, es el intento, entre eufórico y reflexivo, de pactar la supervivencia de una danza que las poéticas de su tiempo, desde distintos ámbitos, estaban contribuyendo a deslegitimar: inflación de la danza en las trampas del sentido, siguiendo el imperativo del Tanztheater; deflación de la danza en el compromiso formal y operativo con la realidad, según el imperativo del posmodernismo; y crisis de la danza en las nuevas técnicas que iban liquidando, cada vez con más fuerza, las escrituras presentacionales de la coreografía tradicional. Y puesto que el posible *fin* de la danza, absorbida, despresurizada, mimetizada en otra cosa (su último prolapso iba a ser la No Danza de los años 90) se caracterizaba por la licuescencia descrita, resultaba especialmente difícil imaginarlo en términos apocalípticos. En tiempos distintos, trabajos como *Fase* (1981) y *Achterland* (1990), contribuyeron a una reflexión poética cuya agenda era declinar el no-fin de la danza modulando de manera sutil sus repeticiones y sus variaciones: para que la danza se sobreviviera a sí misma en un general e irónico «alegato» de la forma de su fin; para que existiese una específica agilidad, abiertamente dancística, a la hora de modular el trauma del final; para que la nueva danza (la *Jeune Danse Belge* y sus hermanas de continente) aprovechara la concitación de quien agita los brazos con tal de no ahogarse. De este modo, mientras Pina Bausch había trabajado sobre las obsesiones del contacto y de la repetición, para ofrecer la versión tragicómica de ambas, declinando el contacto en colisión y la serialidad en una obsesión que era la ley de la ósmosis entre danza y vida, Keersmaeker adoptó aquellos principios operativos en una versión ligera; los acogió por así decirlo en un paradigma de creación que no era ni frío como un teorema formal americano, ni cálido como un teorema existencial alemán; recordaba más bien un cierto empirismo irónico, cuyo momento existencial era precisamente la superación de los temores de la danza en un desapasionado *juego* de la forma, puesto que la dimensión lúdica constituía la única convención capaz de prolongar la vitalidad de la forma danzada más allá del agotamiento de las razones de su existencia. Keersmaeker fue maestra indiscutible de las dilaciones de la forma: variación de las caídas al suelo con una técnica que utilizaba

aquellas caídas para producir nuevos esquemas de propulsión; variación de la caminata simple en el sistema del *walking step* (el paso danzado usado como medio de locomoción); estructuración del espectáculo como variación constante sobre motivos dinámicos preestablecidos; o estructuración de la secuencia histórica de las creaciones a partir de una estrategia casi textil de redundancia, reciclaje y entretejido de los materiales¹⁰ de una coreografía a la otra. El sentido de esta variabilidad (que explica asimismo el apego de Keersmaecker a los paradigmas de la variación en la música) no era en absoluto el tipo de *variedad* desenfadada que se impondría en ciertas manifestaciones de la danza de los años 90 (Saporta, Hervieu-Montalvo, Chopinot), ni el principio de *variation* imperante en las estéticas del ballet teatral, sino un sobrio imperativo de *variación minimal*, fluctuación de los procesos formales; es más, una variación que se concebía, musicalmente, como la consecuencia de la fidelidad a esos procesos: la modulación del módulo. Por eso mismo podemos imaginar que la infinitud del fin como constante de la danza se convirtiera de modo natural, para Keersmaecker, en una infinitesimal modulabilidad y oscilación del acabar, algo como una duda sistemática acerca de la gravedad del problema del fin. En un horizonte regido cada vez más por un cierto desfase entre el danzar como acto físico y la danza como gesto poético, Keersmaecker operaba como si su danza coincidiera con el mismísimo desfase, a través de esas mil fisuras mínimas que la animaban: el destiempo (cronológico, espacial, muscular, conceptual), el rodeo ágil del obstáculo, es verdaderamente la figura emblemática, el epítome de este trabajo. Keersmaecker eludía el escándalo del final desmarcándose de él, incluso falsificando los acentos que habían regido hasta entonces la sintaxis de la denominada frase danzada. Sin llegar a esa evacuación total de la tonicidad que crearía tendencia en los últimos años 90, Keersmaecker practicaba la elusión sembrando las secuencias danzadas de acentos arbitrarios que no solo no coincidían con ninguna acentuación musical, sino que, además, desertaban de su tradicional función de puntuación dinámica. Acentos que caían más bien como un *estrés* gratuito (*stress* es acento en inglés), o como una referencia múltiple a muchos finales posibles dentro de un flujo pleno de dinamismos y figuras en absoluto

acabados. En los casos más extremos la coreografía estaba constituida únicamente por la acentuación que hubiera debido «circunscribirla»: partes enteras de los espectáculos de los años 80 son secuencias «distales» en las cuales las extremidades del cuerpo (pies, manos, dedos, codos, rodillas), danzan complejas secuencias dinámicas hechas únicamente de la pulsación, del código morse acentuativo que «teclean». Si bien una parte de la crítica de forma apresurada definió como «danza minimalista» la insistencia de Keersmaeker en una cierta reducción jocosa del cuerpo a las yemas de los dedos de las manos y de los pies, la pandemia de los acentos en sus trabajos de los primeros años 90 tenía algo de suntuoso: prodigalidad del solfeo. En *Achterland* era donde se vehiculaba con más fuerza la tergiversación general del concepto de fin y de *confín*: el mismo espacio estaba compartimentado en *cloisonnements* (sillas, tarimas, sectores) únicamente con el fin de descuidar sus lugares asignados a través de una danza errática, que aprovechaba cada tarima, cada *celda* de ese espacio como detonante de una nueva evasión; eludidos quedaban también los *cloisonnements* de género, gracias a la porosidad creciente de las relaciones de aspecto, conducta y danza entre el grupo de los hombres y el de las mujeres; toda la *pièce* eludía finalmente el *cloisonnement* de las secuencias y de las escenas, suscitando a menudo y con gusto la sospecha de que las secuencias comenzaban de manera tímida e ilegítima para disolverse de modo intempestivo y casi siempre prematuro (mediante fugas, escabullimientos, o viceversa, con incursiones o *blitz* dinámicos), como si la forma evitara en todo momento la carga de empezar o terminar de modo asertivo. Y para que este juego de des-responsabilización de la estructura fuera simbólicamente eficaz Keersmaeker lo asoció en una buena parte del espectáculo con la *Deuxième Sonate en la mineur* de Ysaÿe (procurando que los tiempos musicales y danzados se sobrepusieran de un modo estudiadamente relajado, con amplios márgenes de desfase); ahora, la pieza de Ysaÿe era una *suite* de variaciones sobre el tema medieval tradicionalmente asociado al *Dies Irae* de Tommaso da Celano: la melodía de un fin del mundo revocado por su misma insistencia.

Entre el principio del fin y el fin del principio

«Plutôt que prévisible, une conclusion doit être acceptable».

(Paul Ricoeur)

Principio y Fin no marcan simplemente el límite del narrar, sino la condición de su existencia. Al mismo tiempo todo cuento, en una medida proporcional a su temperatura mítica, incluye la tentación implícita de revocar, cuando no de desmentir, el fin y el principio que debió postular para narrarse. No existe principio ni fin que no perfilen un vacío vertiginoso, en el Antes y en el Después del narrar: un espacio de inenarrabilidad al que el cuento opone todo tipo de resistencia en virtud de su misma vitalidad: «La fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir» (Ricoeur, 1983: 58).

Condenada a imaginarse fuera de la Historia y refractaria a las historias, la danza posmoderna vive suspendida entre el desconcierto de ocupar el vacío estelar posterior a la aventura de la modernidad y el de reciclar su epopeya en una prolija versión de *no fin*: la dilatación infinita del margen entre un antes, con toda seguridad anterior aunque inconcluso, y un después con seguridad posterior pero nunca comenzado. Al declinar la dilación con una obstinación análoga al encarnizamiento terapéutico que suspende o vuelve crónico el fin de la vida orgánica reiniciando su *terminalidad*, la cronicidad de la praxis actual parece expandirse al precio de anular clínicamente toda discriminación posible entre principio y fin: reiniciando el fin y terminando el inicio, con astutos titubeos o inanidades programáticas. Pero es también gracias a la sospecha de no tener legítimamente nada más que contar por lo que la posmodernidad efectúa, paradójicamente, el cuento más radical de sí misma, narrándose como un vacío, es decir como una mítica identidad de principio y fin, que anula todos los cuentos excepto aquel que dice «acabo de empezar a contarme». Los avatares de este embarazo histórico de la incoatividad son innumerables. Si un modo expedito de tramar el no principio y el no fin es confiarle la dilación de la danza a la diégesis directa, a una *locuaz verbalización de sí* que más tarde analizaremos, en

una parte de la creación reciente el *grado 0* de la trama se ha obtenido por vías estructurales. *Impressing the Czar* (1988) de William Forsythe, extensa alegoría de la danza presente, fue también un apólogo impagable sobre las trampas de la incoatividad. Todo el primer cuadro mostraba los frenéticos preparativos de lo que iba a ser un *grand ballet* en el espíritu del posromanticismo ruso. El ballet, por múltiples razones, no comenzaba: preparado con diligencia chabacana en el primer acto, se extraviaba en el segundo sobre la secuencia totalmente abstracta de *In the middle somewhat elevated*, que no constituía el ballet prometido, sino el acontecimiento que interceptaba aquel ballet y lo *suspendía* en medio de su perpetración (dos cerezas doradas, ya vistas entre los cachivaches del primer acto y único residuo de sus preparativos, estaban, en el cielo vacío del segundo, literalmente *suspendidas en el medio*). En el tercer acto, el ballet mismo era objeto de una somera subasta, hasta resolverse en un memorable y orgiástico final que liquidaba cualquier posibilidad residual de aquel ballet en la danza liberatoria de un gran cuerpo de baile cuyos miembros, hombres y mujeres, aparecían todos con el *look* de la rubia colegiala americana que, al comienzo de la *pièce*, había capitaneado los preparativos. Entre las anécdotas gestuales, objetuales y verbales que puntuaban en el primer acto los pródromos al gran ballet, se producían, a intervalos regulares, mil comienzos distintos del mismo ballet o de sus partes, ensayadas fugazmente por individuos o grupos del cuerpo de baile. Todos estos aperitivos de la obra (verdaderos *hors d'oeuvre*: fuera de obra) se hallaban rubricados por fraseos del comienzo del primer movimiento de la op. 121 de Beethoven (el más complejo de sus últimos cuartetos). Un arreglo electrónico del mismo movimiento acompañaría la manipulación de las colegialas al final del espectáculo. Describiendo a la posmodernidad como una promesa siempre incumplida de grandes revelaciones formales, el no-comienzo de ella misma, y rubricando el final de toda una era del Occidente dancístico (su ya decrepita modernidad), la pieza gustaba de citar paralelamente el frenesí del montaje de un ballet ruso (la forma que había sellado el período clásico en danza) y adornarlo con la música compuesta por Beethoven en la linde entre Clasicismo y Romanticismo; es más, del primer movimiento de la op. 121 se citaban exactamente las concitadas

frases iniciales, que ya en la partitura sonaban escandalosamente a falsos inicios de un cuarteto tradicional; inicios repetidos para no arribar a ninguna parte, para disolverse, durante un tiempo musical bastante extenso, en una especie de titubeo melódico y armónico y, finalmente, en una larga pausa: arranques de una forma musical que, saliendo ya de la época que los había formalizado, no podían darse, con escéptica euforia, más que como revocaciones de todo posible comienzo.

A más de veinte años de distancia, en *Yes, we can't* (2009) los motivos de la incoatividad naufragada vuelven a avalar con prepotencia las profecías forsythianas sobre el espectáculo occidental. Aunque la *pièce* es programáticamente cambiante (la compañía ha llevado a cabo al menos siete secuencias distintas del mismo material), sería un error interpretar su flexibilidad según el precepto posmoderno del *work in progress*; el objeto de su infatigable remontaje y desmontaje no es propiamente la construcción progresiva de algo, sino la des-organización y la disyunción de una estructura cuyo aspecto pretende ser cada vez más regresivo, cada vez más involutivo: un *Work in regress*. Lo que más bien se va incrementando, de una versión a la otra, es una cierta fenomenología del fracaso presentacional: la sospecha de que el proyecto de una performance espectacular es cada vez más impracticable; que la propuesta formal sea cada vez más, en línea con las poéticas forsythianas de la distracción, diseminada y trastornada por la cacofonía de las excesivas señales empleadas para anunciarla y propiciarla (desde los trabalenguas que tratan de ritmarla, al canto desentonado que pretende enfatizarla, o a los monólogos sin sentido que quieren excusarla). Es la hipertrofia perversamente decorativa y no consumible del *parergon* en ausencia de cualquier *ergon*, de cualquier obra efectiva. Todo *Yes, we can't* es este prefacio, una larga *captatio benevolentiae*: el exergo literario en el que el autor pide perdón *a priori* por su inadecuación a la tarea asignada. Sin embargo, no se puede decir que Forsythe abdique de la danza en favor de una resolución diegética del espectáculo. *Yes, we can't* hace exactamente lo contrario: en ella, la compulsión a concretar la propuesta en mil *short-cuts* de danza es casi irresistible; pero al mismo tiempo la veleidad de darle al público *algo* que se parezca a una danza es pulverizada por una

incontrolable eflorescencia del metadiscurso, que termina por sabotearse a sí mismo, y cuyo punto de inflexión es la absoluta *falta de elocuencia* del *grammelot*, de la cacofonía nominal y onomatopéyica que lo sepulta. Toda la *pièce* obedece así a una etimológica *inexactitud*: el incumplimiento general de todo cuanto se *exigía* del trabajo, es decir la obligación de comenzar (el comienzo, desquiciada imitación de una bandada de pájaros en vuelo, se *intenta* en varias ocasiones, con una convicción cada vez más escasa) y de acabar (el final es neutralizado por el monólogo que lo anuncia, atribuyéndolo más al agotamiento del público que al de una función que la pieza no llega a desempeñar en tiempo útil). En la versión barcelonesa (2010), el monólogo de presentación de un intérprete, repetido en un tono de exaltación creciente que compensaba su estudiada nimiedad estremando las diferencias entre las dimensiones de los objetos evocados (las dos pistolas, una cada vez más pequeña y la otra cada vez más grande), estaba puntuado por los disparos (de pistola, de fusil, de granada) detonados vocalmente contra la oradora por su vecino de micrófono. El único efecto de todas estas deflagraciones sobre la víctima era una leve oscilación, un desequilibrio pasajero, como el de quien ha sido golpeado por una ráfaga de viento o por un fuerte ruido. Lejos de finiquitarlo, los disparos no lograban más que resetear el comienzo del monólogo: el único *pathos* real evocado en todo momento por *Yes, we can't* es la denegación absoluta de esa *Gracia* que preside toda asertividad de la forma (cuando la forma comienza), y la denegación de ese *golpe de gracia* que pondría fin a la agonía de una forma abortada. La *pièce* está todo el tiempo pidiendo disculpas por su incapacidad para comenzar y terminar, mientras que en los intersticios, en los recovecos clandestinos de su ineficiente metalenguaje, la danza germina con una excepcional gratuidad, como la forma misma de la inexactitud espectacular, de la incompatibilidad immedicable entre signo y discurso: cosa que se hace no ya en el intervalo propiamente dicho entre principio y fin, sino colateralmente, exactamente a *latere*, en una distracción de los signos que es también su inmunidad a la trampa discursiva del principio y del fin; en el mítico *Mientras tanto* de ninguna narración.

Pruebas técnicas de fin del mundo. Apocalipsis de la participación

«Vast forms, that move fantastically/ To a discordant melody, While,
like a ghastly rapid river,/ through the pale door. A hideous throng
rush out forever/ and laugh – but smile no more».

(Edgar Allan Poe)

Sobre el fondo de una Posmodernidad tan enamorada de las obras «abiertas» como para quererlas exterminadas; tan seducida por los protocolos participativos, ápticos, como para conminar en el lector *in fabula*²¹ –y al gesto que es leer– la tarea de prolongar hasta el infinito la gesticulación de la literatura, la danza no ha renunciado a identificar la apertura incondicional de los umbrales del espectáculo con su implícita neutralización. Enrolado para realizar la performatividad de la performance, el público participativo de la actualidad se convierte en el destinatario de una artificiosa señalética de los umbrales: es siendo conscientemente destinatario, como en Forsythe, de su anuncio (o su Anunciación), como el espectador ve desrealizarse el Principio, el Fin y la mismísima presunción de una intocable sacralidad (la llamada *suspension of disbelief*) en el lapso que los separa: autor en última instancia, y muy a pesar suyo, no ya de una obra inconclusa sino de la inconclusión de la obra. El universo áptico e interactivo de la teatralidad reciente, las estrategias de integración espacial, emotiva, gestual o testimonial del espectador, los protocolos de la pro-vocación (el espectador de *delante*, llamado a estar *dentro* del espectáculo, y a re-vocarlo desde el interior) constituyen la más eficiente de las histéresis. La actual pandemia áptica es demasiado extensa para analizarla, aunque fuera sucintamente, en el ámbito de este estudio. Por eso, solo hablaremos de esos casos en los que la apertura de la obra parece tematizar directamente el recomienzo como paradoja narrativa.

The rehearsal (2009) de Cuqui Jerez lo hacía con excepcional claridad. En la delirante coherencia del metateatro de la directora y coreógrafa, la idea misma del espectáculo como ensayo de un espectáculo

era objeto de una *mise en abîme* sistemática. El metadiscurso (correcciones, observaciones, incidentes, *real time*), que al interrumpir la ejecución y prescribir su reinicio revelaba su naturaleza de ensayo, estaba siempre pendiente de integrarse a continuación en la ficción, como un metadiscurso falsificado. Todo cuanto había aparecido como un fragmento de los ensayos, al recomenzar la performance pasaba a configurarse como el espectáculo socarronamente metateatral que se estaba «realmente» ensayando, y así sucesivamente hasta la anulación de toda discriminación cierta entre el texto ficcional y su ensayo o, parafraseando otro trabajo de Jerez, hasta la aporía de una *real fiction* (2005), el resquebrajamiento incondicional de los confines del espectáculo definitivo, cada vez más parecido a una parlanchina espera de sí mismo. Mimetizado desde el comienzo en el fantasma de la escenografía invisible (compuesta de sucedáneos imaginarios) que albergaba su ensayo al comienzo de *The rehearsal*, el espectáculo era eso que desaparecía tras muchos estratos de un recomenzar implacablemente maquinado por el metadiscurso, no ya para que el público fuera testigo de una sinceridad performativa y metateatral lo suficientemente pura como para aniquilar toda ficción, sino porque en la *pièce* no había una verdad que no relanzara, al repetirse, su deliciosa falsedad; irresistible ironía sobre las hipocresías experimentales del *try-out* (el ensayo abierto de la práctica reciente) y del *work in progress*. Caterina Sagna había dedicado al mismo tema, con *Rélation Publique* (2002), el apólogo burlesco de una compañía fraudulenta que se encuentra con el público para comentar, discutir y ejemplificar una coreografía inexistente, falsificada una vez más por la manipulación de sus umbrales comunicacionales (de la entrevista al programa de sala o a las recensiones); en Jerez, sin embargo, más que la ironía castiga sobre todo la extraña metafísica inscrita en el concepto de ensayo: recomenzar para mejorar (*répétition* en la jerga francesa) una prestación artística cuyo debut (la *première*) reviste todos los caracteres de una mítica inminencia; paradójica anterioridad de un reinicio que es el ensayo, como verdadero ritual apotropaico, cuando no exorcismo, del Inicio por antonomasia. Así pues, no es extraño que el *leitmotif* de *The rehearsal* sea el tema *new-romantic* del film *The neverending story*, torpe adaptación de la homónima epopeya *fantasy* —un best-seller de los 80— de

M. Ende (1979), cuyo tema era precisamente el acto de la lectura como desencadenamiento de una irresistible, mágica eflorescencia del cuento mismo, llevado al infinito por una facultad de recomienzo *lateral*, de dispersión de lo narrable, cuyo principal mandatario era el lector (la frase clave del libro era «Pero esta es otra historia y habrá que contarla en otra ocasión»). Justamente, con ánimo de exaltar la idea del recomienzo como sabotaje del comienzo, Jerez reescribía el almibarado estribillo de Limahl como «Is a neverstarting story» (es una historia que no comienza jamás). El público de *The rehearsal* no era invocado más que para representar el límite externo, el borde irrenunciable de una ficcionalidad deshecha y reconstruida en todo momento. *Lector in fabula*: autor de una inconclusión, garante de una incredulidad sistemática, dispuesto en todo momento a recuperar su credulidad en la medida en que la *pièce*, a saltos, desfases e interrupciones, rehacía su ficción. Tras haber asistido al eterno no-comienzo del espectáculo *en sí*, era inexorablemente el objeto de la alocución que, en el último de los falsos finales de *The rehearsal*, le atribuía a él y solo a él la responsabilidad de postular, por el agotamiento de una convención totalmente extrínseca a la *pièce*, el término de eso que, al no haber comenzado, lógicamente, no podía, terminar: «El final es que no hay final».

Fuero(n) (2008) de Germana Civera, experimento escénico para ocho profesionales (todos coreógrafos mayores de 40 años) y para un número flexible e idealmente infinito de espectadores *activos* (de una edad variable entre los 5 y los 80 años) integrados en la acción mediante unas pocas indicaciones generales, confirmaba que la aberración óptica del protocolo espectacular infunde en todas las poéticas una inaudita retroalimentación de la ficcionalidad. Fracaso y revocación de los objetivos ficcionales que producen a todos los niveles una histéresis de segundo grado: el naufragio de la performance «oficial» comporta siempre un paradójico éxito de la performatividad específica demandada al participante. Más aún, el sabotaje que el público es llamado a efectuar no deja de dictar una paradójica moraleja sobre la mortalidad: es sobreviviendo a toda ficción como el espectador convierte en infinita la ficción específica que es su presencia justamente en cuanto espectador. Esta histéresis de grado

superior se tematiza (como en Jerez y en Cívera) solo en la medida en que la performance adopta su cociente de aptitud como una astucia más: hacer que las formas de la implicación no logren, como se ha creído, la utópica realización de eso que es falso por definición, sino la falsificación de lo que por definición es verdadero: una simbólica des-realización del público, con la consecuente sospecha –un corolario ontológico– de que la realidad no sea sino una ficción astutamente deformada. Historia suspendida, ficción abierta también ella, a la espera de su Revelación. Así pues, la némesis específica de lo participativo, avalado por sus fans como la conquista de esa emancipación del espectador auspiciada por Rancière¹², sería efectuar no ya la utopía del espectáculo desenmascarado, sino la mismísima distopía (espectáculo total, incontenible falsificación de lo real) que Debord, otra fuente predilecta de las praxis interactivas e inmersivas, denunciaba en *La société du spectacle* (1967). Cuqui Jerez obtenía el efecto por descompresión, absorbiendo todo el tiempo al público en la muda periferia de una *realidad real* que la realidad del ensayo postulaba al reiniciarse y al evacuarse en ficción, para que, de modo coherente, asignar el final fuera la única tarea ficcional de un público real. Cívera trabajaba más bien por compresión: amontonando en el espacio real y simbólico de la acción una cantidad no computable de perfectos extraños, cuya función era sabotear, con su nefasto entusiasmo participativo (comentarios, dudas e iniciativas ilícitas), cualquier eficacia de la ficción. Si Jerez se apoyaba en una matemática exactitud iterativa del mecanismo, en la que nada, ni siquiera el azar, era dejado al azar, la de Cívera esgrimía el fatal diletantismo de todo y de todos, un verdadero desbarajuste organizado. A este naufragio incondicional de la materia escénica servía de contrapartida, en el comienzo y en el final, una versión «de calle» de la célebre *Entrée des Ombres* de la *Bayadère* de Minkus-Petipa: precesión de ánimas, interpretada en el ballet blanco de 1877 por un cuerpo de baile hiper-serial, réplica infinita de una única figura de bailarina, empeñada durante ocho largos minutos en reproponer el paso con el que había entrado. En *Fuero(n)* la cita balletística le infundía a la variedad de cuerpos, tipos, estaturas, edades de cuantos formaban la interminable precesión de las sombras, un análogo sentimiento de ordenada, sinuosa, ultramundana beatitud: *Parousía*, comparación pacífica, multitudinaria,

andante. Pero antes aún de que toda la fila hubiese terminado de entrar, la ilusión se desmadraba en un tumulto que iba a ser la tónica de toda la pieza. En *Fuero(n)* un grupo de intérpretes-coreógrafos, más bien reticentes a admitir su simbólica decrepitud, trataba de montar una coreografía sobre temas apocalípticos (la *pièce* estaba salpicada de torpes escenificaciones de un fin del mundo posible) mientras una muchedumbre de im-pertinentes desactivaba todo el tiempo el programa poético, plasmando a su pesar otro modelo de fin del mundo más generacional y eficaz. Había en el fondo una inaudita correspondencia entre el orden indiferenciado de la primera entrada y la confusión, la concitación derrotista de todas las secuencias del espectáculo; entre la ruidosa realidad de las personas y la silenciosa irrealidad de sus sombras soñadas. Y puesto que la *pièce* trataba del *gap* generacional como liquidación masiva de cualquier generación y de su memoria por parte de la generación sucesiva, era inevitable que los agentes más implacables del Apocalipsis de *Fuero(n)*, los cuerpos extraños que infectaban mortalmente el lenguaje, fueran los niños, llegados como para encarnar la crueldad necesaria de todo Inicio. Fracasados todos los intentos de escenificación, incluida la farsa ceremoniosa de una cierta armonía inter-generacional, en el final de la *pièce* los adultos se colgaban emblemáticamente de los globos dejados por los niños, en un gesto más parecido a una aerostática suspensión de todo final posible, que a una muerte real. Y mientras la aniquilación del mundo adulto quedaba turbadoramente colgada del símbolo de una despiadada e infantil ligereza, que denegaba la literalidad del Fin, la apertura de las puertas del escenario a la calle, en algo que hubiera debido representar un desahogo de la ficción sobre la realidad, mostraba una vez más a la multitud de voluntarios en la misma procesión de Sombras que había dado comienzo al experimento y que ahora des-realizaba no solo su conclusión, sino también el lapso que había sido el espectáculo. La realidad disolvía así las condiciones mismas de la ficción (principio y final de la *pièce*, de la vida, de la Historia) en el embrujo de una procesión, o una innatural procesión sin inicio ni fin, que contradecía a todos los niveles esos EXIT encendidos sobre las puertas de emergencia abiertas al mundo exterior: *exit*, como salida, triunfo y, a fin de cuentas, muerte (*éxitu* es el óbito en la jerga médica).

No existe *anunciación* del Principio o anuncio de un Fin que no sean, como toda profecía, intrínsecamente metanarrativos. Objeto de una inminencia fundamental, el Apocalipsis es la astucia narrativa que procrastina el final reiniciándolo. La incoercible tendencia de las profecías a organizarse por series, enumeraciones, paronomasias, declara en el fondo el extraño incesto entre repetición e incoatividad: re-comenzar elude en un solo gesto la carga de comenzar, terminar o perdurar; elude en suma la vieja oposición entre continuidad y discontinuidad, en la paradoja de un *flujo de discontinuidad*, de una intermitencia. Es la vertiente orgásmica de todo milenarismo: el hecho de que una culminación (repetitiva e ilusoriamente originaria a la vez) se provoque a sí misma en las formas binarias, siempre seriales, de una enloquecida pulsación. Fantasmagórico centelleo de las estrellas danzarinas, producido en un parpadeo de fuego y oscuridad; inefable centelleo del orgasmo cultural, encendido en un trino de vida y muerte; cegador centelleo del recomienzo, insinuado en el *Mientras tanto*, en la simultaneidad de comienzo y fin. Una pulsión hiper-rítmica; una fibrilación telúrica, potencialmente letal. La misma que en 1913 Strawinsky y Nijinsky adscribieron a los bárbaros patrones percutivos de la *Consagración de la primavera*, llamada a fertilizar la naciente modernidad con un holocausto enteramente sujeto al imperativo del recomienzo, en donde la danza de la Elegida se elevaba, por saturación rítmica, a un asombroso temblor, verdadera intermitencia de la figura, que anunciaba a la vez la inminencia de la aniquilación individual y la de la renovación cósmica y comunitaria. Casi un siglo después, dicha fibrilación, inscrita esta vez en la tiranía rítmica del zapateado –otro flujo de discontinuidad– es el detonante poético de *El final de este estado de cosas*, *Redux* (2008), «apocalíptica» *pièce* de Israel Galván, suma de un amplio periplo en torno a los universos del flamenco rubricado, desde las primeras obras del sevillano, por inauditas contigüidades entre formas incompatibles del taconeo tradicional. En *Redux*, este mismo zapateado irreverente, es llevado al extremo de la intensificación o rarefacción, a medida que crece su poder de encarnar el carácter secretamente intermitente de todo Fin, y se exagera su desesperada obstinación en rebatir los apocalipsis reales de la actualidad (el primero de todos, la guerra)

con la histéresis propia de los finales míticos y solo anunciados: atónito telégrafo de la aniquilación, que reúne en un único pulso enloquecido los bombardeos, el zapateado y los escombros del lenguaje bloqueado en balbuceo (la forma oral, dubitativa, pulsada del recommienzo). Poética de la intermitencia que en verdad, según el extraordinario estudio de Didi-Huberman, Galván parece tomar prestada del remate taurino: «... No cesa de *sustraerse* a todo cuanto constituiría el cierre del gesto o la cerrazón del sentido. Abre todo el campo de lo posible no cejando de cejar... Sabe por ende «terminar» sin «cerrar»... Ver a Galván bailando equivale a descubrir, a la escala de todo un cuerpo, el mismísimo conflicto de la fluidez y de la acentuación... En este bailar, entonces, toda fluidez se interrumpe —o *remata*—, se estrella sobre una acentuación.» (Didi-Huberman, 2006: 84-87). El «Redux» del título ilustra la reconducción histórica de todo fin al reinicio que sobreentiende y que lo sobreentiende. El acmé de esta re-ducción sistemática (un drástico acortamiento de los intervalos que permiten cada acto narrativo o descriptivo, toda alocución) es el mismo trino que en el *taconeo* de ciertos maestros recuerda una ráfaga de golpes: eso que, con palabras de Freud, Huberman llama *simultaneité contradictoire* (simultaneidad contradictoria), la forma temporal propia de la crisis psíquica, pero también de la *contra-efectuación* que en el flamenco reabre infinitamente el signo: «Los *remates* de la danza flamenca... ofrecen a menudo unos movimientos enroscados sobre ellos mismos, unos *bucles interrumpidos* o suspendidos en el aire.» (Ib.: 117). El único modo no ya de detener a la danza, sino de *danzar su detención*. Asimismo, cuando Didi-Huberman define la emancipación rítmica de Galván como «un *grand art de la disjonction*...» se refiere a esa disyunción, a ese resquebrajamiento de la figura que, en experimentos anteriores, como la *Metamorfosis* de 2000, el bailar había perseguido sometiendo el flamenco al proyecto de fabular la abyección y sus monstruosidades: la metamorfosis como fuga, involución, tartamudeo de la autobiografía. Pero esta «monstruosa» disyunción, que en Galván justifica todas los desvíos y bifurcaciones de ritmos y sentidos asignados por la tradición, es en el fondo la misma per-versión poética que dicta el secreto alegorismo de la modernidad y que, a fin de cuentas, señala a la muerte como el sentido último de toda alegoría, incluidas

las centelleantes invenciones del cuento apocalíptico. Metamorfoseada en las mil alegorías de la *pièce*, desde la guerra al temblor del suelo, o a una histérica puta de Babilonia, la polirritmia de *Redux* se convierte en fin en el parpadeo, en la intermitencia de las luces que concluye el espectáculo, rematando en un punto genialmente *cualquiera* el último solo que Galván danza desde el interior de un ataúd, introducido a presagiar un inaceptable, un literal *cierre*, obstinadamente aplazado. La Muerte, el final por excelencia del que el Apocalipsis no es sino la fabulación sucedánea la tergiversación mítica.

Notas

5 Danzas del fin del mundo

- 1 Cioran, 1964.
- 2 Cohn, 1965.
- 3 E. De Martino, 1977.
- 4 Didi-Huberman, 2006.
- 5 Calvino, 1988: 25-27.
- 6 Sloterdijk, 2000, y el comentario a sus tesis en Lepecki, 2006: 27.
- 7 *Waterproof* fue un encargo del Centre National Chorégraphique de Angers, realizado en su versión en vivo en las piscinas olímpicas de la misma ciudad (con un amplio recurso a proyecciones en vídeo de las partes bajo el agua) y grabado posteriormente para la televisión en el mismo contexto.
- 8 Valéry, 1938: 25-27.
- 9 Baudrillard, 1992.
- 10 Guisgand, 2007.
- 11 Eco, 1979.
- 12 Rancière, 2008.

6 La danza y el glamour de la muerte

«La morte è la sanzione di tutto quello che il narratore possa raccontare».
(Walter Benjamin)

Pasos, traspasos, contrapasos

Si la danza restablece las seducciones del mito es porque algo bastante próximo a un destino, lo hemos visto, se transparente en la misteriosa coherencia que encadena entre sí a las figuras de la danza, encadenándolas todas a su vez a una causa formal, a un diseño general: el paradigma que se desvela solamente encarnándose en la acción. Fatalidad, *catástrofe* del diagrama. También, se ha visto, la noción de destino colinda con el Mito y con la profecía como formas generales de fabulación retrospectiva (narración de los orígenes) y perspectiva (proyección, inminencia de un futuro). Es asimismo un oscuro cuento ya escrito en el cielo, o en el diagrama de las constelaciones, en el vuelo de los pájaros, en el tránsito de las nubes; una intrincada madeja de pasado, presente y futuro, sincronizada, desplegada en la simultaneidad esquemática de las cartas del tarot sobre la mesa del adivino, o en la red de líneas de la palma de la mano. Asimismo, el Destino, en las palabras del adivino, se pretende inexorable, un *Fátum* en sentido propio (eso que existe por el puro hecho de ser *enunciado* a falta de corroboraciones físicas): seleccionado en un conjunto infinito de cuentos

posibles, su efectividad es directamente proporcional a la superstición del consultante, enredado en el fondo por una cualquiera de las historias enredadas en el diseño. Más redundancia, ambivalencia, incoherencia y magia adivinatoria son todas ellas estrategias que concilian el instinto de contar (la vida, el mundo, la historia o el cuento en sí) con el de exorcizar el fin (de la vida, del mundo, de la historia y del cuento). Acabar, insistimos, es la única condición para que el cuento pueda ser contado infinitas veces. Si no lo atraviesa de parte a parte una extraordinaria tensión entre terminación y prorrogación, simplemente no es cuento, sino crónica. Eso es: la dialéctica entre fin e histéresis, entre las orillas y las oleadas del cuento, reproduce en el fondo la antigua dialéctica que opone la muerte y su espera. El paradigma de toda vida no es otra cosa que ese cuento, hecho de momentos sobresalientes e imágenes ejemplares, que la eleva a la categoría de narración mítica (recuerdo-memoria-biografía-*exemplum*) en el instante y *por* el instante en que la vida se acaba. Muerte es eso que inaugura la imponente, incontrolable labor de ornamentación del recuerdo. Al enredarse y re-configurarse en ornamento literal (del grutesco al *papier peint* o al fresco mitológico), el cuento esgrime por ende la histéresis más grande, el exorcismo del final en distracción: toda decoración escenifica el aspecto puro de un destino (de un *diseño*) sin fin aparente, cuyos signos poseen la forma ingrátida, la soltura, y la implacable concatenación de un presagio sin objeto (algo como una inminencia intransitiva). Ni siquiera la Muerte parece dispuesta a dedicarle más que un *squint* circunstancial, una periférica ojeada. Los Apocalipsis *light* son programados para sobrevivir a quienes los observamos. La verdad es que ser tan endemoniadamente repetitivos termina por matarnos. Los mitos de metamorfosis no son más que el exorcismo figurado de esa condena, que llamamos vida, a ser *alienadamente* nosotros mismos: idénticos y otros en cada momento, hasta el grado extremo de identidad e irreconocibilidad del cadáver que será cada uno cuando llegue *el final de este estado de cosas*. En realidad querríamos que todo obedeciera a un destino, pero nos resistimos a su venenosa compensación, a la sospecha de que el plan subyacente sea repetitivo, beocio, casual, vano y tedioso como un motivo de tapicería; a la sospecha de que el único destino efectivo sea un esquemático aburrimiento. Y

apañamos destinos de fantasía porque tememos que el cuento más urgente, el que más nos concierne, sea un cuento que no puede contarse, un cuento cuyo plan malévolamente, cuya insensatez es sustraerse, algo frívolamente, al riesgo de ser contado.

En la estructura de la danza confluyen todas estas tensiones. Redundante y metamórfica; fatalmente decorativa por descompresión de la referencia; cabalmente mítica cuando disfraza de gestos primeros sus cadenas de gestos segundos, la danza es todo aquello que serían esperanza, recuerdo, temor, conjetura y sospecha si todas estas cosas poseyeran al mismo tiempo la evidencia de un Hecho y la inexorable eventualidad de un Dicho; si a todas se aplicara, en suma, esa «eventualidad presente» propia del mito. Intrínsecamente *mántica*, la danza tiende a compaginar, a constelar sus causas formales de manera totalmente elusiva, pidiendo en el fondo a la mirada una especie de mitopoiesis o adivinación à rebours. La que conocemos o recordamos (aquella misma cuya Historia creemos escribir) no es nunca eso que hemos visto, sino eso que hemos entrevisto: la etiología de una danza que ya fue; o el cuento que elegimos entre todos aquellos que la danza lograba ser siendo simplemente ella misma: danza, un evento único, un caso único, y la ocurrencia única de un paradigma, lo suficientemente claro en su encarnación contingente como para que la conjetura que hiciéramos de él resultara extraordinariamente oscura. Así pues, tal vez la danza sea re-creación y exorcismo del destino en un solo movimiento; la forma encarnada de la destinalidad. Si se la consideró durante siglos un gesto *re-creativo* es porque, en la vacancia de su signo distraído, rehacía, con tal de tergiversarla, la mismísima mortalidad: re-creaba, embelleciendo su insensatez, el dinamismo destinal de una vida oscuramente movida hacia y por su término fatal. La danza no es ni orgánica ni inorgánica: es el intento ságnicamente burlesco de salvar, de prolongar lo orgánico en lo inorgánico, o de engañar a la inorganicidad con un disfraz orgánico. La reviviscencia es una labor no ya de la vida, sino de la muerte. Ahora, si existen raíces fúnebres en la idea clásica de coreografía¹ es porque, bastante antes de que los sabios volcaran cuanto sabían o temían de la mortalidad como destino en la arrogancia de fijar el movimiento escribiéndolo como si de un testamento se tratara,

el Occidente medieval ya había reconocido que la coreógrafa primera, la gran estenógrafa de la danza, era la Muerte misma.

En una Europa arrasada por las pestilencias de la segunda mitad del siglo xiv, la *Totentanz* o *Danse Macabre* representó una precoz interpretación de la danza como metáfora de la vida terrena en su aspecto más fatal: la condena a precipitarse, y a resolverse, en la nada. Mientras la secularidad iba convirtiéndose en el objeto de una nueva narratividad mundana, fue la danza la encargada de fabular cuanto el siglo tenía de menos memorable, de menos narrable: la propia danza; de representar intuitivamente la inutilización, en la muerte, de todo lo vivo. Danza como contra-cuento de ese mismo destino que, en una óptica cristiana, vuelve vana toda veleidad mundana de contar. A finales del siglo xv, y siguiendo la enraizada práctica de la *Danse Macabre* el *topos* de la danza como destino ya poseía una inmensa literatura propia². En el centro de esta sugestión estaba la idea de que el paso de danza, en su vano desviarse del paso corriente y cotidiano, no era sino la profecía y al mismo tiempo la metáfora activa de lo que los predicadores llamaban «el último paso»; en francés *pas* (el paso) es también el principal refuerzo idiomático de la negación, en un extraño cortocircuito entre el paso como unidad mínima de movimiento y el paso como epítome de la nulidad de todo acto: la Danza y la Nada emparentados por el idioma. Pero si el paso de danza, institucionalmente serial, era una despreocupada anticipación del *dernier pas*, toda la danza podía concebirse como un encantamiento del fin: el gesto que lo encarnaba retrasándolo. En la noción de *Trépas* (el tránsito o traspaso, de *tras-pasar*) y en la de *Transi* (el cadáver en descomposición, suspendido entre la vitalidad imperfecta de la corrupción y la impecable sequedad del esqueleto) la Muerte se concebía más como tránsito, travesía o pasaje, que como un verdadero final. No ya la simple negación, sino la *enérgica* afirmación de aquella negación, cuya paradoja no podía comprenderse más que como concepto dinámico, como acto de traslación. Que este acto fuera el más elemental (un pasito) era solo la consecuencia de la indecible frivolidad de aquella vida que la Muerte venía a abrogar: el *paso* era el último gesto activo de la extraña «pasión» de morir y el comienzo de la singular pasividad que era, al morir, sufrir de hecho la acción que se estaba ejecutando (en it. arcaico *pasar* es sinónimo

de morir). Morir, por otra parte, no era menos banal que vivir. E imaginarlo como el último de tantos pasos fue razón suficiente para entretejer la *danse macabre* con pasos «últimos» que eran todos, en realidad, *penúltimos* pasos. Providencialidad de la muerte hecha provisionalidad del gesto. No danzamos para hacer frente a la mortalidad, sino para inmortalizarla.

Y puesto que la letal vanidad del último paso, la diferencia insignificante que anuncia la total indiferencia de la Nada existe sólo dinámicamente (como el salto que une a los dos términos de una paradoja), la Danse Macabre resulta alegórica en el modo más exquisito, que es escenificar una serial vanidad de toda alegoría. En pintura, la Totentanz es una procesión o un corro de tipos humanos variados social y sexualmente. Cada intervalo entre los personajes es ocupado por la réplica de una misma figura alegórica de la Muerte (esqueleto, transi, Parca, según las latitudes): intromisión que subraya con su inexorable inter-mitencia la absoluta ecuanimidad de la Muerte, una indiferenciación que vanifica todas las singularidades. Es cierto, desde luego, que en literatura esta figura macabra es llamada indistintamente «la Muerte» o «el muerto»; la ley y su aplicación en una misma imagen: considerándola solo como una alegoría de grado 0, es decir una alegoría que al encarnarse no cambia de aspecto; viéndola solo como una alegoría *indiferente* en todos los sentidos, entenderemos el potencial que posee de vanificar incluso sus propias máscaras; de proclamar la semejanza secreta de aquello que es diferente o, como la Parca de la mitología, de reducir a la discontinua continuidad de un hilo la variedad aparente de las vidas que va devanando. Danza literalmente vana, la suya, porque es arrastrada toda ella por una repetitiva nulidad, un repetido vacío que habita los vacíos entre figuras. Esa indiferencia es el mensaje de la reducción del cuerpo al «gráfico», al esqueleto que lo sustituye. De hecho, si en la Totentanz la danza occidental descubre el impulso a habitar la linde peligrosa entre cuerpo y escritura, es igualmente en la Totentanz donde descubre su escandaloso parentesco con el ornamento en cuanto vanificación y repetición indiferente de las diferencias aparentes bajo el mando de un grafismo despiadado. El talento coreográfico de la muerte, después de todo, es transformar a los hombres en motivos con la paciencia serial de una vieja bordadora.

El tedio entre bricolage y Alegoría

«L'epos è in effetti la forma classica di una storia della natura
significante, così come l'allegoria è la sua forma barocca».

(Walter Benjamin)

La alegoría de la Muerte es lo bastante polivalente, lo bastante «conectiva» y transicional como para hacer derivar en pura decoración todas las diferencias y referencias que, puestas a su lado, resumen la apariencia y el sentido de la vida (la ornamentalidad de lo que vive es, de hecho, el sentido de toda *vanitas*). La última eficiencia de la alegoría es *amortizar* cualquier variedad alegórica: apagar los significados en la monótona insignificancia de la Nada. Las teorías macabras y Totentänze pintadas que seguían fielmente el perfil de las iglesias norteeuropeas, constituyeron en su tiempo algo así como una verdadera moda serial en materia de decoración sagrada. Escenificada así en las Totentänze góticas, la medita-bunda ecuación entre *dessin* en el sentido más mortífero y *destin* en la acepción más ornamental, resurgió solo cuando, en el debut de la modernidad, la alegoría como forma de procesamiento de lo real y de lo literario volvió a obsesionar a la reflexión poética. Gide definió como «force centrifuge et désagrégante» a la capacidad de Baudelaire de deducir el inaudito potencial alegórico de los escenarios de la naciente sociedad de masa, y concretamente de sus bienes de consumo. Las *Fleurs du mal* (1857) dan voz a la virtud parasitaria de desencadenar significaciones inéditas de la contigüidad alucinatoria, creada (o captada) por una mirada perezosa o malévol, entre las cosas mundanas en lo que tienen de más vano. Floralidad maligna, pues gracias a ella un poeta va derivando sentidos inauditos de la observación, entre distraída y minuciosa, de un mundo cuya señalética convencional, por puro *taedium vitae*, por pura acidia, desprecia. En el universo de consumos descubierto por Baudelaire y analizado, un siglo más tarde, por Benjamin, todo es endemoniadamente significativo, porque todo es endemoniadamente insignificante. El *spleen* baudelairiano repite las hazañas de la Muerte medieval: captar y tejer la diferencialidad del mundo con el único *móvil* de anular su sentido; anunciar

la ignominiosa resolución de la Historia –y de las historias– en decoración y la ignominiosa fuga de todo *pathos* hacia el accesorio, la pacotilla, el interior burgués, la tapicería. En la rizomaticidad de la estructura poética de Baudelaire y de los parnasianos, los más influidos por la pintura de su tiempo, Benjamin reconoció una inaudita capacidad de *tramar* el sentido: «El nexo de los significados podría ser afín al de la trama de un tejido» (Benjamin, 1985: 288). Esta tendencia a elevar los objetos seriales del mercado al rango de diagramas universales (edificando su mensaje fúnebre sobre la circunstancialidad y vanidad de los objetos ínfimos que vampirizaba) se filtró también en el proyecto de ilustración para el frontispicio de las *Fleurs*: «Un esqueleto arborescente, las piernas y las costillas formando el tronco, los brazos extendidos en cruz expandiéndose en hojas y brotes, protegiendo unas cuantas hileras de plantas venenosas en unos cuantos tiestos regularmente dispuestos, como en el invernadero de un jardín» (cit. en Benjamin, 1985: 290). Gracias a tanta solvencia gráfica (que escenificaba en el fondo una paradójica floración del diagrama desde el diagrama que es un esqueleto), la indocilidad semántica de la nueva alegoresis y la profusión ornamental del nuevo consumo parecieron converger en la muerte como en el más glamouroso, el más caprichoso e intoxicado de los diseños.

Si en la Moda anida un efímero potencial alegórico, es porque la alegoría moderna ha hecho suyo lo efímero de la moda, ese insistente envejecimiento de lo Nuevo: «La cosa acaba de ser comprendida y ya las alegorías intervienen para refutar su situación. Aquí ellas envejecen más rápido que el nuevo corte de una casa de moda. Pero envejecer significa: devenir extrañas» (Benjamin, 1985: 364). Gemela fea de la Moda, es en el cementerio de sus gustos y tendencias donde la Muerte selecciona los residuos con los que tejer sus amortizaciones de la realidad, sus visiones y alegorías abocadas a su vez a envejecer por estar sujetas al deterioro, como toda «decoración del sentido» basada no ya en una carga simbólica absoluta, sino en una yuxtaposición gráfica, en una novedosa disposición de conjunto de símbolos ya caducados. Ahora bien, si la alegoría en la óptica moderna se decanta por la inaudita significatividad de lo insignificante, es obvio que su detonante favorito es el especial misticismo del objeto en

serie: la capacidad danzarina (en palabras del mismo Marx), propia del objeto de consumo, de mimar el aura de la obra única cuando su verdadero móvil es el adocenamiento mercantil. El potencial insurreccional del nuevo alegorismo consiste en reproducir a un segundo nivel este aspaviento del objeto de moda que gesticula una falsa sacralidad: «Las alegorías envejecen porque el desconcierto pertenece a su mismísima esencia [...] referirse a las bailarinas de revista. A la *inquietud entumecida de los fenómenos seriales*. Dicha serialización, primer indicio de vanidad, realmente es la primera respuesta de la Edad Media al sistema simbólico del Paganismo» (Ib.: 363). El hecho de intuir que, en el naciente *lujo de masas*, el objeto individual aspiraba a ser el paradigma (y no ya el simple ejemplar) de toda su serie persuadió a Baudelaire a inscribir en la alegoría todas las contorsiones y patologías de la serialidad misma. Benjamin lo ratificaría analizando el tema de la prostitución (un *topos* baudelairiano) en la literatura decimonónica. Emblema del adocenamiento del deseo y última encarnación de una cierta *rêverie* de masas, la meretriz del decadentismo es también el sujeto/objeto de consumo por antonomasia, el módulo *par excellence* de la serie perversamente metamórfica, engañosa y estéril de todas sus colegas. Su principal talento es serializarse por variaciones, por desenmascaramientos continuos; «De entrada, nos hacen creer que hay un gran número de chicas de la calle *por esa especie de fantasmagoría que producen las idas y venidas de esas jóvenes, siempre en un mismo punto, lo que parece multiplicarlas al infinito...* son los numerosos disfraces con los que se atavían a menudo las chicas en una misma velada» (F. A. Béraud, cit. ib.: 563); «De ahí la peculiar belleza de las parisinas. Antes de que un hombre las mire, ellas ya se han mirado al espejo diez veces» (Ib.: 601). De modo análogo, el *spleen* baudelairiano es el poder alegorizante de captar esquemas sincrónicos en la diacronía de los instantes, iluminar la diferencia en la identidad, y viceversa, extorsionarle al juego de las diferencias alguna perversa identidad; es el poder disfórico de sustituir las relaciones causales y sintagmáticas de la realidad por nuevas relaciones basadas en la *extrañeza*. La alegoría separa y enajena los objetos del mundo para volver a conectarlos en su propio flujo de discontinuidad: «El *spleen* pone un espacio de siglos entre el instante presente y el que se acaba de

vivir» (Ib.: 364). Es la capacidad de *epojé* literal (la percepción de lo epocal en lo efímero y de lo efímero en la época), su aspecto más mítico.

No es casual que el ballet haya constelado su estética secular segmentando simbólicamente el cuerpo e instituyendo nuevos nexos de continuidad entre partes de la figura previamente «separadas» por la pedagogía. Es su desmembramiento gráfico el que emparenta el cuerpo de la danza histórica occidental con el esqueleto-títere de las alegorías mortuorias; pero mientras la segmentalidad de este se procesaba inarmónicamente (desmembrando y amortizando la unidad del cuerpo vivo), el cuerpo balletístico aspira a tergiversar su propia segmentalidad armónicamente (reuniendo el cuerpo desmembrado en una unidad viva). Al elaborar en los años 50 el concepto de *isolation*, contra el enfoque holístico del Modernismo, Cunningham funda, sobre la disyunción de los vectores corporales y la antropología segmental del ballet, una renovación general de las técnicas³; y aunque la reforma persiga un enfriamiento de la significación ajeno a cualquier programa alegórico o narrativo, la radicalización de este mismo protocolo segmental, en la *motion capture* de los años 80 y 90, desenterró con prepotencia figuras y temas *macabros* que parecían olvidados: el *stick body* (el cuerpo de «palillos») de la composición coreográfica virtual de *Life Forms* y *Dance Forms*, es otro esqueleto más. Fue asimismo de Cunningham el espectáculo que mejor expresaba la melancolía del cuerpo hecho «representación gráfica» por la tecnología: en *Biped* (1999) la clausura de la danza real entre pantallas transparentes por las que desfilaban aleatoriamente los «espectros» tecnológicos (producidos en *Motion Capture*) de aquella misma danza venía a ser un apólogo harto reflexivo sobre los límites prestacionales del cuerpo de carne y hueso y sobre el extremado poder de prestación abstracta del cuerpo reducido a diagrama, a constelación de sí. Si la crítica invocó el prototipo de la *danse macabre* tradicional fue porque la coreografía de *Biped* confinaba la danza viva en los intersticios de otra danza, amortizada (o inmortalizada) por la última autoridad en materia de «dis-yunción operacional»: la informática, negra señora de la posmodernidad. Desde el *bípedo* del título, que aludía oscuramente a una genealogía «evolutiva» del cuerpo, la *pièce* reubicaba el movimiento humano real en un intervalo de insignificancia relativa

entre los inicios de la estación erecta (la prehistoria de toda danza) y las postrimerías de la estación «gráfica» (su poshistoria, su última vanificación electrónica). El antes y el después absolutos de cada paso. Y la danza como tras-paso fundamental, pura y alegórica provisionalidad.

Pero lo más fulgurante de toda antropología segmental es el hecho de que, en todas las aplicaciones (desde la *Totentanz* tardomedieval a las *Dance Forms*), efectúa una verdadera *rapsodia* del cuerpo; como rapsódica es asimismo la cualidad que hace posible la analogía entre alegoría y narración; no solo porque la modalidad de transmisión del mito y la genealogía oral del *epos* en la antigüedad sean técnicamente rapsódicos (es decir confiados a la autoridad de variación y combinación de los testimonios orales individuales), sino porque «la palabra *rapsódico*... define también una secuencia de pensamientos sugeridos y prescritos por el mundo exterior y el azar de las circunstancias» (Baudelaire, 1860: 63). Ambos, mito y alegoría, se dedican a dispersar los datos para reorganizarlos en falsas concatenaciones de objetos, disyuntos, desgranados paradójicamente por el mismo instante, por el mismo suspense que los aúna. Hecha con los residuos de los *grands récits* caídos en desuso y reducidos a repertorio ornamental, la alegoría baudelairiana repite el carácter intersticial de la antigua alegoresis: el gesto de la discontinuidad inopinada, un salto entre signos y significado.

Así es la *Totentanz* reeditada por Kurt Jooss en pleno expresionismo: en el cuadro de un redescubrimiento crítico del potencial narrativo o épico de la danza, *Das grüne Tisch* (*La mesa verde*, 1932), no se limitaba a narrar linealmente, como un ballet, los desastres de la historia; con una extraordinaria captación de las sincronías ocultas en la fuga de los eventos que llevaron al primer conflicto mundial (y que estaban por entonces madurando la deriva nazi del pos-Weimar), Jooss supeditó la secuencia de los hechos a un paradigma de redundancia que era la implacable ciclicidad, el Eterno Retorno de la Muerte, llamada una y otra vez a expresar la vanidad de las diferencias y la nefasta repetitividad de cualquier historia que cediese (como sucedió con la Alemania nazi) al embrujo de sus mitos. Abocada a ser la sincronía danzante de los signos, de los símbolos que componían su aspecto exterior, la Muerte habitaba todos los intervalos

de la *pièce*, encarnando a la vez su puntuación, su unidad y su disolución, su coherencia y su vanidad, hasta la Danse Macabre de la última parte, en la que los tipos humanos de cada uno de los cuadros volvían a circular, conducidos de Su mano, en un desfile de vidas reconducidas a la generalidad de un destino, de un plan sencillo y letal; como si la capacidad de la Muerte de circularizar la serie de los eventos enzarzándola en su propia coherencia letal, narrando la historia oficial como una inenarrable secuela de vanidad, fuera ya en sí misma trágicamente coreográfica.

De la historia general a la individual, el dossier macabro del Occidente Medieval y del Expresionismo de preguerra volvería a asomarse, décadas más tarde, en el prodigioso trabajo de Pina Bausch sobre la serialidad y sobre la repetición. El típico *Bausch Reigen*, despreocupado y procesional «desfilar» de todos en una total semejanza de gestos, mayoritariamente inspirados en el repertorio de las vanidades sociales, es la última *Totentanz* alemana. La serialidad lleva a cabo allí la reducción alegórica de toda experiencia vital a una sarta de anécdotas: la pura *teoría* (conceptual y figurativamente⁴), que la exhibe para vanificarla. Pero si la Muerte, alegorista y coreógrafa, es el secreto de los *trenecillos* bauschanos, la Muerte es también el patrón más inmediato de la fraseología de Bausch: desmontar los acontecimientos para recomponerlos en un entramado de redundancias, repeticiones, regresiones y desviaciones; exprimir significados paradójicos del choque de los significantes más irreconciliables; y secuenciar las discontinuidades del sentido en el espectáculo mismo como caja de resonancia de cuadros, figuras, objetos y unidades semánticas que se responden de un punto al otro del conjunto. El trabajo de Bausch no es, como se ha creído, una simple abjuración de la narratividad, sino su reconfiguración en un *patrón* situacional que no deja de ser turbador y alegóricamente narrativo; cercano al síntoma; y semejante al *trabajo* del montaje onírico según Freud, Jung e Hillman: entretejer los residuos, cotejar como un *chiffonnier* baudelairiano la basura del pensamiento diurno y, desenmascarándolo, encubrir el paradigma inconsciente que danza a su capricho todos los sintagmas de la conciencia: «La Muerte es el chatarrero que desmonta el mundo en busca de piezas de recambio, separando, destruyendo conexiones, a las que el amor.. funde en

nuevas unidades. De noche la imaginación extrae de la vida unos eventos y el *bricoleur*, al servicio del instinto de muerte, hurga ávidamente en busca de desechos diurnos, removiendo cada vez más desde la vida las basuras empíricas del mundo» (Hillman, 1979: 122). La dramaturgia bauschana efectúa un *bricolage* análogo: hilvana su epopeya sintomática combinando la chatarra de *ready-made* gestuales, situacionales, semánticos e incluso estilísticos que constituyen el panorama residual de lo cotidiano, los huesos del mundo social, relacional y espectacular. Asimismo, la soltura con la que la pesadilla bauschana absorbe y reconfigura sus residuos se parece únicamente a la perversa agilidad con que la decoración logra absorber, amortizándolos en el patrón, todos los motivos heterodoxos que confluyen en ella desde el ambiente exterior: sistema «meta-estable», que refleja el desorden de la realidad solo sometándolo a un orden burlesco, un verdadero «ensamblaje de impuridad», el rescate de la incongruencia en el *pattern*. Es cultivando la contigüidad confusa de este vertedero de signos, de símbolos y de gestos, como la contra-narración del Teatro-Danza va proliferándose. El Modernismo maduro había formulado una hipótesis aún más general sobre las implicaciones narrativas de toda residualidad. Lejos de las patologías bauschanas, *Story* (1964) de Cunningham sugería sarcásticamente la posibilidad de deducir una narración cualquiera de las precesiones aleatorias del material danzado, extraer una *story minimal*, delegándola a la capacidad del público de ensamblar su material anecdótico. El equivalente plástico de este bricolaje exegético era el *bricolaje* plástico que R. Rauschenberg realizaba, en concomitancia con la *pièce*, como sucedáneo de escenografía, ensamblando materiales de segunda mano encontrados *in situ*. *Story* era en este sentido la evolución natural del precepto –la misteriosa coincidencia entre la danza como objeto y el objeto plástico que era su contexto evenemencial– que se había declarado en los tiempos de *Minutiae* (1954). *Minucias* eran los materiales simples, los residuos signícos, las materias segundas elevadas al rango de materia prima que, desde el comienzo de la complicidad Cunningham-Rauschenberg, habían sido reclutadas para sostener un régimen de acontecimiento (visual y dinámico) basado, antes que en la objetividad de sus materiales, en su objetualidad. Al declarar su marginalidad, escenógrafo y

coreógrafo podían urdir «minuciosamente» la emancipación semántica de los elementos, prestar a detalles sin importancia un tratamiento maximal y motivico y, reeditando un antiguo reciclaje del referente en decoración, iluminar el punto exacto en el que la discriminación entre abstracción y fabulación vacilaba.

Catwalks. Éxtasis y precesiones de la Moda

«LA MODA - Signora Morte, signora Morte!».

(Giacomo Leopardi)

Ahora bien, es justamente en la *precesión* de lo idéntico a lo diferente, común a la alegoresis y al ornamento, donde repercute el tema de una primordial alianza entre Muerte y Moda. Enmarcándolas en el imaginario del *spleen* parisino, Baudelaire mismo definió sus *Fleurs* «libro esplendente como un pañuelo o un chal de la India» (Benjamin, 1985: 654). No solo porque la moda representara la materia alegórica preferencial del libro, sino porque el predominio de los temas macabros en los poemas rehacía la literal *circunvención* de la Moda (un engaño circular) como versión degradada del mito del Eterno Retorno: la neutralización de su vitalidad en el incansable caminar a ninguna parte de las vanidades que pululan pálidamente por el universo de los consumos, igual de cadencial e indiferente a sus avatares concretos (los productos) que la Muerte lo había sido a las figuras que coreografiaba: «La idea de Eterno Retorno convierte al mismo acontecer histórico en artículo de masas» (Ib.: 371).

Si el rasgo típico de la modernidad es la revolución permanente de las formas, la Moda encarna, con la anodina precisión de una pantomima mortuoria, el movimiento de imposible adaptación a la corriente de cambio que instituyen los nuevos tiempos. El transformismo de toda boga, obsesionada por la provisionalidad de sus formas pero implacablemente dedicada a su destrucción, posee asimismo algo de una danza: «Cuanto más efímera es una época, más se orienta según la moda» (Ib.: 85); «La moda es una especie de carrera por el primer puesto en la creación social. La carrera vuelve a empezar de nuevo en cada momento» (Ib.: 948);

precisamente circulando y reciclando su involucro la Moda consigue aspirar a la figura humana en el hiperespacio de la decoración, sujetarla a una incontrolable metamorfosis del aparecer, a una rotante *epojé*. Focillon ya denunciaba el aspecto *grotesco* de la humanidad absorbida por exceso de ligereza en el vacío absoluto de la moda: «La mayoría de las veces (la moda) crea... unos híbridos... le impone al ser humano el perfil de la bestia... La moda inventa así una humanidad artificial que no es simplemente el decorado pasivo del medio formal, sino el mismísimo medio. Dicha humanidad, por momentos heráldica, fabulosa, arquitectural tiene... [] por ley... la poética del ornamento, y lo que ella llama línea... tal vez no sea sino un sutil compromiso entre un cierto canon fisiológico... y la fantasía de las figuras» (Focillon, 1934: 85). El efecto más *colateral* de la Moda (y el más culturalmente funesto) es la rarefacción de lo humano en los suburbios del ornamento. Pero puesto que esta transformación conmina a lo humano la cosalidad misma de los objetos triviales, ella funciona como una alegoresis tediosa, que convierte el poetizar mismo en un menester de traperero: «Todo aquello que la gran ciudad rechazó, todo aquello que perdió, que desdeñó, que destruyó, él lo cataloga, lo colecciona» (Baudelaire, 1851: 27). La alegoría moderna no es más que el tratamiento residual de las enormes cantidades de *refoulé* excretado diariamente por la máquina de las costumbres: una compulsión a licuar en oropel de sentido los oropeles liquidados por el sistema de la moda, sobre el fondo de un aburrimiento infinito y de un cierto paroxismo de la implicación psíquica, cuyo primer efecto es capturar, implicar al sujeto en la trama de la alegoría, en el tejido del sentido, o en eso que Michelet describió como «el infierno del tedio en los tejidos». Lejos ya de la alegoresis «objetivante» de la Edad Media, la alegoría urbana, la *epojé* profana de todo lo profano, procede del distraído reconocimiento del mundo que Baudelaire objetivó en la figura del *flâneur*: paseante solitario y curioso de la ciudad, proclive a *perderse* en el mismo tejido ciudadano al que va arrancando esta o aquella serie alegórica: «El aburrimiento es un cálido paño gris, revestido internamente de un forro de seda de los colores más brillantes. En este paño nos envolvemos al soñar. Nos encontramos entonces como en casa en los arabescos del forro. Pero debajo de ese paño el durmiente aparece

gris y aburrido. Y cuando al despertar quiere contar aquello que soñó, no comunica generalmente sino este aburrimiento. ¿Y quién podría con un simple gesto volver del revés el forro del tiempo? Sin embargo, relatar sueños no significa otra cosa... el paseo *sin rumbo* es la rítmica de este entorpecimiento» (Benjamin, 1985: 254). Ornamento y tedio unidos por la prolijidad de un caminar sin meta que es la divagación misma de la alegoresis (también ella errática y efímera) en el *spleen* baudelairiano o, si se quiere, lo errático y glamouroso de toda convulsión inconsciente: «El tedio siempre es la cara exterior del acontecer inconsciente. Por eso mismo a los grandes dandys les pareció exquisito y elegante» (Ib.: 113). En un mundo sin sorpresas, el *flâneur* le exige a los accidentes del paseo, y de la moda, la promesa siempre incumplida de que lo sorprendan, y estas peripecias, del sentido y del yo, relatan ambas un no-acontecimiento, una histéresis cuya sola fantasmagoría es una especie de aburrido mesianismo: «La espera es en cierta medida el interior forrado del tedio» (Ib.: 127). Esta banalidad atónita del paso, del vano ir de la *danse macabre* a la vana permutación de los modelos de moda, a la vana agitación de los referentes en la alegoresis, y al vano pasear del *flâneur*, es el falso movimiento (o la verdadera danza) de la Moda y de la Muerte.

Hay una desidia sustancial en la muerte: el desgaste de una repetición que no es ni aritmética como las iteraciones acompasadas de una cierta danza minimalista, ni geométrica, obsesiva o generativa como el recommienzo cultivado por otros sectores de la posmodernidad. Se trata, por el contrario, de una repetición corrosiva y degenerativa, cuyo mensaje fúnebre se apoya preferentemente en una materia facilona y caduca, a la que deja en los huesos con una crueldad semejante, en la creación reciente, al insuperable cinismo de ciertas *vanitas* barrocas. Es el glamour cool de los ambientes mundanos de *BIG 3rd Episode-Happy/End* (2006) del colectivo austríaco Superamas, en el que los mismos *shortcuts* (los ensayos de un grupo rock y el vestuario de un gimnasio chic), interrumpidos y repetidos con gélida exactitud –son de hecho cortes cinematográficos reproducidos con todo detalle, copias de copias– sostienen, en línea con el pensamiento de Derrida y Debord, un teorema sobre la vanidad de los paraísos soñados a la sombra de los consumos: «... Al final, lo sabemos,

todo esto acabará muy mal! No hay manera de alcanzar el bien absoluto. La presencia siempre está dividida, partida... y aunque alguno nos venda el sueño de una felicidad posible, ¡gracias a Dios, no lo cumpliremos! Porque «sería la muerte, ¡el bien absoluto sería idéntico a la muerte!»⁵. Diversamente trivial es la escualiducha sobremesa de bailarines de desguace que abría *Basso Ostinato* (2006) de Caterina Sagna, donde se alternaban las reflexiones más irrelevantes con anécdotas de gusto escatológico sobre el historial profesional de los intérpretes. Suspendida entre mierda, danza y alcoholismo, la cháchara subyacía en el curso de la *pièce* a una especie de reiteración degenerativa, un involuntario deterioro de su guión coloquial, efectuado por variaciones infinitesimales y desprendimientos mínimos del diálogo, todos isométricos respecto al texto inicial: entre calambures, lapsus y otros desgastes del significante, se iba fraguando en la conversación una inaudita tendenciosidad mortuoria, hasta el silencio que, en la última escena, hacía coincidir el vacío de la Nada con la definitiva consunción de todo el lenguaje residuo. El conjunto de acciones superpuestas a las iteraciones del diálogo perseguía con otros medios su propio diagrama de descomposición, una corrupción de la presencia inversamente proporcional a la obstinación con la que los protagonistas ingurgitaban (y regurgitaban) los restos de un presunto banquete, inconscientes de estar repitiendo, entre las copas y las sobras, un mismo y único fin de comida. Inspirada en la forma barroca del Bajo Obstinado (una tipología musical de bajo continuo centrada en la infatigable interacción de un mismo giro melódico de bajo continuo) la *pièce* de Sagna sugería que la obtusa redundancia llamada a conjurar un innombrable final, debía forzosamente asociarse a un objeto (significante o evento) «bajo», serial y residual, para que de sus extraños rebobinados la muerte misma emergiese como una vacua intermitencia de cosas vacuas: tautología que ya había homenajeado el *Eclesiastés* bíblico en el incipit «Vanitas vanitatum» (Vanidad de vanidades). Así, durante el último bajo obstinado de tema macabro, los protagonistas no podían hacer otra cosa que vestirse de manera impecable y, ajetreándose inútilmente como para llegar a sus exequias, desfilar arriba y abajo por la franja de linóleo negro que atravesaba la escena como una cinta de luto, cayendo y volviéndose

a levantar con una inercia más propia del traje desacostumbrado que del cadáver. Y la Muerte renovaba un antiguo guiño a su colega la moda, como en el trabajo anterior de Sagna, *La Signora* (2001): un cáustico apólogo sobre el esnobismo existencial y la fenomenología de lo efímero, cuyo ceremonial era el montaje en tiempo real sobre el cuerpo de la protagonista, con retales y alfileres (al estilo de la llamada *mode minute*), de unos vestidos que desfilaban como perfectos arquetipos, *parures* alegóricas de la vacuidad que envolvían: la *señora* en cuanto hilvanado carnal de un tedio entre cósmico y alto-burgués.

Era la punta extrema y aporética de un imaginario decenal. Mientras que en los nosocomios del Tanztheater se volvía a exhumar el *topos* dinámico de la Totentanz, el *lifestyle* de los años 80 estaba cada vez más hechizado por la enigmática banalidad de los desfiles de alta costura. En la década que prepara la posmodernidad de masas, las *top models* reemplazan a las divas del cine en el ranking de las mitologías colectivas, y toda la acción posible parece contraerse en el grado 0 de actuación que es caminar con un vestido puesto. La acompañada teoría de los modelos exhibidos sobre los cuerpos de un pelotón de maniqués, que recorren una y otra vez, idénticas y diferentes, unos pocos metros lineales de pasarela, es la Totentanz más definitiva. Monotonía disfrazada, que expresa la última apnea de toda peripecia, de toda aventura del cuerpo y de la historia. No es casual que una parte de la coreografía coeva se dejase tentar por ella; si el destino de toda agitación vital es apagarse en la simplicidad serial del traspaso, el glamuroso fantasma de que la danza estuviera acabada, en la cadencia final de su parábola, solo podía fomentar un cierto coqueteo de la danza de los años 80 con el cinetismo elemental, expositivo y gratuito del desfile de moda. En los furores de la *couture* el maximalismo craso de los consumos parecía encontrar un ambivalente minimalismo de la coreografía: el regreso simbólico de la danza occidental a un acompañado proceder hacia la nada.

En *Défilé* (1983) de R. Chopinot, los que se convierten en *modelos*, paradigmas o *exempla*, no solo eran las irreverentes creaciones sartoriales del fiel J. P. Gaultier (referente de Chopinot en muchas de sus creaciones posteriores), sino los *tipos* gestuales, las extravagancias cinéticas

encarnadas que Chopinot escenificaba: anécdotas hechas vestido. Signo cierto de que la última perversión del paradigma, muy dado en danza a reconfigurar, a volver a tejer el sintagma de la historia, fuera amortizar, reducir cualquier historia al sintagma literal del *défilé* que se podía deducir de él: convertirse en un paradigma de grado 0. Es, en el fondo, lo que ha hecho Garry Stewart, del Australian Dance Theatre, con *G* (2008), donde la trama de *Giselle* (1841) era devanada, hilada y erogada en una parataxis absoluta (y absolutamente legible) de cuerpos, personajes, nombres y situaciones que con alucinante regularidad desfilaban de izquierda a derecha, como en el tablón de anuncios de un aeropuerto, en una franja de escenario que se pretendía *retornante* como un *tapis roulant*: la «cadena de desmontaje» de un sintagma. Ahora bien, si la astucia de la coreografía fue, en los 80, esconderse en la hipnosis lineal del desfilarse, la astucia del *défilé* es actualmente coreografiarse. *Black* (2004) de M. Clark fue la coreografía del desfile antológico de A. McQueen que rubricaba la emisión de una nueva American Express diseñada por él (la *Black/Centurion*). La *partnership* McQueen-Clark fue increíblemente larga; no ya sobre las premisas irreverentes del caso Chopinot-Gaultier, sino porque el estilo coreográfico convulso de Clark se adaptaba como un guante a la elevada performatividad de la alta costura de McQueen entre los años 90 y su muerte, y formalizaba con eficacia su gusto por las atmósferas asfícticas, cuando no fúnebres. Saludados por la prensa como eventos netamente espectaculares, los *défilé* de McQueen eran siempre la versión serial (es decir, el despliegue lineal, la colección en sentido propio) y climática (porque frecuentemente iba acompañada de una verdadera meteorología artificial, que pendía sobre las líneas del desfile y sobre las de las prendas como una turbulencia ambiental) de referentes narrativos explícitos, casi siempre bastante sombríos: homenajes a Jack El Destripador, a *Pic nic* a *Hanging Rock*, o a *Danzad, danzad, malditos*, de 1969, el film de Pollack sobre la masacre simbólica de los participantes en los maratones de danza de la Gran Depresión americana. Fue el último *exploît* del dúo estilista-coreógrafo, y se cerraba con el golpe de la última maniquí-bailarina sobre el fieltro del *catwalk* (como si desfilarse hubiera sido la más letal de las danzas). Sin olvidar la sagrada linealidad del *défilé* de los orígenes, el trabajo de

Clark consistía principalmente en exaltar, en los espacios asignados al desfile, la psicótica absurdidad de la línea (de moda y de recorrido), la secreta autorreferencialidad de un cinetismo tradicionalmente «extrovertido» como el de la maniquí que muestra el vestido. En *Black* todas las «salidas» de las modelos se producían en las diagonales y a lo largo del perímetro de un cuadrilátero cerrado con espejos por los cuatro lados (el público, distribuido en torno a este escenario estereoscópico, no aparecía más que al final, gracias a una estratagema de la iluminación). La colección presentaba el universo de la moda como una célula perfectamente cerrada, un auténtico microclima, oscuro y borrascoso, de su meteorología de ficción, movido únicamente por la propulsión de un narcisismo sin salida.

Colecciones de la Danza

«Cette inaptitude des choses à être sauvées, cette résistance, cette pesanteur des choses».

(Daniel Halévy)

Tal vez la *procesión fúnebre* de la moda no sea sino el sucedáneo posmoderno de la precesión mítica, de aquellas listas que, con su drástica parataxis, constituyen otra posible deriva de la narración *enumerativa*. La lista, parafraseando a Eco, es la forma más «vertiginosa»⁶ de digresión. Al dedicar en *La Ilíada* un incalculable número de versos a la descripción minuciosa del escudo de Aquiles, Homero no se limita a retrasar el relato de la gesta de los aqueos en una ciclópica *écfrasis* (la descripción como *topos* retórico): se trata más bien de una fuga de la *historia* de los griegos al decoro radial, al gran elenco paradigmático que es el *historiado* escudo de Aquiles. Ineficaz por pretender reducir a lenguaje la excedencia signíca de cualquier objeto figurativo, y por tanto implícitamente renunciataria, la *écfrasis* homérica infinitiza el relato en la explicación forzosamente paratáctica de sus accesorios y de todo lo que cuentan. Es el poderío de la forma-lista y la neurosis de todo coleccionista, que delega en la colección toda la inmortalidad que no puede reivindicar para sí⁷. Como la danza, la lista no termina ni determina la precesión de su objeto (ya

que sustancialmente la define en relación a un móvil tan gratuito como revisable). Si vuelve infinito el cuento es porque, lejos de ofrecerle un epílogo (que de hecho retrasa en la cadencialidad del elenco) tiende a configurarse como su prólogo inexorable: pretende en suma agotar la cosalidad del relato antes de exponer sus eventos. El antecedente mitográfico de Homero es la forma simplemente enumerativa de la *Teogonía* de Hesíodo: ingobernable y enciclopédica nomenclatura olímpica de un tiempo anterior al tiempo, genealogía casi sin acontecimientos. No sorprende que el *topos* retórico más invocado, en relación a la imposibilidad de agotar la amplitud del catálogo, sea en literatura la *excusatio*, el simbólico enmudecer del lenguaje ante la innumerable, la indecible sincronía de la lista completa: «Si tuviera mil bocas y mil lenguas» (escribe Dante frente a la multitud de los Beatos en el Paraíso), o «Lo que vieron mis ojos fue *simultáneo*: lo que transcribiré, *sucesivo, porque el lenguaje lo es*» (Borges, 1949: 32). Merced a este colapso simbólico del lenguaje, no existe lista que no sea implícitamente «apocalíptica», ni Apocalipsis que no derive en un paradigma enumerativo: «Y apareció una muchedumbre inmensa que nadie podía contar, de toda nación y tribus y pueblos y lenguas» (Ap. 7: 9). La escatología no solo sintetiza la historia en una *estasis* enumerativa, sino que configura la impensabilidad del *término* en las formas de lo *exterminado* (y del *exterminio*).

A la lista poética atañe asimismo una misteriosa autonomía del significante, el mantra hipnótico de sus nombres, una hechizada parataxis de sonidos más fuerte que cualquier significado: superabundancia del significante, elevado desde la puntualidad de la referencia a lo innumerable de la secuencia en la que desfila como el modelo accidental de una esencia infinita. Los listados son la abolición de las desemejanzas porque están encaminados a reconstruir una semejanza de orden superior y casi siempre son alegóricos: piénsese en las fantasmagorías de Arcimboldo, donde el mismo catálogo pictórico de objetos que la praxis veladamente fúnebre de la *Naturaleza Muerta* coeva estaba perfeccionando, recompone una figura «de síntesis» (cabeza, rostro, torso), una *paraeidolia* que es al mismo tiempo *still life*, lista temática y alegoría general. Es cierto que muchas estrategias formales y fraseológicas de la danza podrían

ser analizadas a la luz de distintas retóricas del listado: *acumulación*, *iteración*, *enumeración*, «*congerie*» (la aglutinación de variantes posibles de un mismo concepto), *conmoratio* (morosidad o insistencia persuasiva de un mismo significado en formas distintas), *clímax*, *anticlímax*, *anáfora*, *asíndeton*, *polisíndeton*. Si algo de danza anida en el vértigo de los elencos, es la ambigüedad del contrato entre la lista como evento diacrónico y el tema como dato sincrónico: una epifanía cruzada del sintagma como paradigma y del paradigma como sintagma. El verdadero prototipo de este intercambio es aquella *Wunderkammer* (cuarto de las maravillas⁸) en torno a cuyo programa (o a cuyo diagrama) proliferó el coleccionismo aristocrático de los siglos xv, xvi y xvii. El principio ordenador del *gabinete* renacentista no era la simple acumulación de objetos curiosos o valiosos según su esencia o su referencia, sino su asignación a un plan, a una transversalidad que organizaba en el espacio a aquellos objetos (obras de arte, reliquias, piedras preciosas y rarezas naturalistas) por su pertenencia simbólica. A efectos de la invención poética y figurativa, la *verticalidad* de la colección permitía hallar, en la «*congerie*» de sus objetos, infinitos recorridos temáticos, conexiones metafóricas o argumentales, fugas de las figuras cuya metodología estaba avalada por siglos de mnemotecnia. De este modo la *Wunderkammer* aludía por un lado al exterminado sintagma del mundo con una aguda selección de sus residuos más sorprendentes, de sus metonimias más eficientes; ofrecía por el otro mil opciones de derivar el rizoma de la colección en todo tipo de sintagma imaginable: verdadera máquina de transformar las metonimias en metáforas. Pero si en la *Wunderkammer*, como dispositivo objetual hecho para exudar cuentos, metáforas e imágenes, cada signo remitía a sí mismo y al signo contiguo, remitiéndose en potencia a todos los signos del cosmos, era porque el coleccionista había concebido la colección como un surtido de basura bien elegida, proyectando la colección misma como una Alegoría espacializada del Universo: desechos paradigmáticos, fragmentos de mundo y esquirlas de naturaleza cuyo requisito era que la Naturaleza se antojara allí «camuflada» por alguna oscura intención formal; que en los artículos de la colección, ya fueran rarezas naturales o exquisiteces artísticas, lo natural pareciera artificial, y lo artificial pareciera natural.

La pura exposición de los especímenes se convertía en *disposición*: una disponibilidad de los residuos, como en los reciclajes oníricos, a mil delirios del sentido; una danzabilidad metafórica de la metonimia, en la que la *Wunderkammer* rehacía las fabulosas malicias de la narración.

Técnicas de eliminación

«Denn alles Fleisch, es ist wie Gras».
(Johannes Brahms)

Si la mercancía es el disfraz moderno de lo innumerable, *défilé* y *colección* de moda son la versión eufórica del asíndeton posmoderno (la glamourosa teoría escatológica del universo consumista, el grado 0 del paradigma) y su verdadera utopía, la átona infinitud de un tranquilo proceder en línea recta; las contrapartidas distópicas y disfóricas de la escatología del consumo puro y del puro consumidor son respectivamente el vertido y el cementerio. Fiel a las poéticas del Arte Povera, pero con importantes antecedentes en las *Accumulations* y en las *Colères* de Arman y del Nouveau Réalisme, una reciente instalación de C. Boltansky en el *Grand Palais* de París (*Personnes*, 2010) reunía todos los aspectos del problema, celebrando la innumerabilidad de muertos en los apocalipsis occidentales con una titánica acumulación de trajes usados (en montones o en *parterres* de cementerio), que una excavadora pescaba infatigablemente al azar y dejaba caer de nuevo con el arbitrio, entre obtuso e «imperscrutable», del Cristo Juez de aquellas escatologías. La actualidad efectúa un reciclado igualmente infatigable de los trapos de la historia: puros envoltorios, suciedad incondicional que crece en los bordes del presente, cuyo único mandato es el de continuar acumulándose a la espera de nuevas inversiones. Basura que se elimina con dificultad porque sus signos, elevados al *packaging* de ellos mismos, ya no son propiamente significativos aunque insignificantes (como en Baudelaire), sino *insignificantes aunque significativos*: «interesantes» en el sentido más irónico y literal, pues se aglutinan, llenándolos, en todos los intersticios de la praxis y de la teoría. Es más, al amontonarse, ejecutan de hecho la conversión matérica de la lista en masa: suma incalculable de signos

en la que no queda otro remedio que chapotear o ahogarse. Es la magia de toda *liquidación*: unas rebajas cuyo delirio residuo es hacer de la cantidad la última cualidad legítima. En la danza reciente, estas rebajas han coincidido con el remate temático de los valores formales inflacionados por la historia del lenguaje, cuando no con su Exposición Universal, su venta por catálogo: tal vez la versión sarcásticamente literal de una vanagloriosa disipación de formas y energías que, en muchos aspectos, se hallaba en las premisas de cualquier danza histórica. De la vanagloria de las formas lujosas a la inutilidad de la forma como «envase no retornable», la danza se convierte en cosa residual y no diferenciable por antonomasia: una pesadilla plástica. Agotado su mandato histórico en beneficio de una idea de forma cada vez más provisional, la venganza de las formas evacuadas es adquirir esta extraña y engorrosa matericidad del involucro. Se diría que, por un atávico apego a la ingravidez, la danza es actualmente el medio más adecuado para denunciar la saturación acumulativa, la embarazosa sincronía de todos los signos. Una sobreproducción que Forsythe pone en escena con eficacia en el acto III de *Impressing the Czar*, donde unas misteriosas figuras doradas (todas verdaderamente inherentes a varios *topos* figurativos del ballet histórico), son también apresuradamente subastadas a *ningún* postor. Aludiendo a las analogías entre el consumo cultural del ballet y los modos del consumismo en general, Forsythe expone una mercancía dancística inútilmente valiosa y decorativa, extraordinariamente serial e inservible. Si el lenguaje sobrevive a su falta de actualidad únicamente en forma de deje o fragmento, mediante figuras aisladas, la única operación sensata es rebajarla en *bloque*, desplegando una parodia del glamour en torno a las protestas de un invendible «man in the box»: la cabeza de hombre en una caja que nadie logra vender porque probablemente es él, *packaging* de sí mismo, el secreto comprador, consumidor y vendedor de todo.

El despotismo de la basura viene así a dismantelar la creencia optimista de que los residuos industriales, como las deyecciones orgánicas en la Naturaleza y las derivas míticas del folklore, podían ser perfectamente reciclables, siempre que se definiera con exactitud su destino cinético, su asignación a un lugar diferente: «Los movimientos migratorios y los traslados de basura tienen esto en común: se trata de encontrar un sitio

–en otro lugar– para aquello que no lo tiene –en este lugar–. Por tanto, el presupuesto de estos movimientos de traslación es que cada cosa tiene su sitio y que hay un sitio para cada cosa... *el orden del destino*... un esquema en el cual a cada cosa se le asigna un lugar... que es su porvenir ineludible, su fin fatal» (Pardo, 2010: 165-166). La posmodernidad occidental experimenta así a todos los niveles, por la improvisada contracción del espacio-otro (cuya otredad desaparece con la globalización), la inubicable sobreabundancia de los residuos que ha creado (materiales, étnicos y simbólicos), y que no son ya ni destinables ni reciclables; y experimenta la calidad cinética de un estancamiento peculiar, que es de hecho más bien una pululación viral, con sus corolarios dinámicos (la llamada *sociedad movediza*⁹), semánticos (la polivalencia e inestabilidad de los significados) y míticos (la pandemia de la anécdota y de la información que revoca todo historicismo). Demasiada traslación, demasiada significación, demasiada narración. La perversa danza de todo cuanto llamamos genéricamente desecho consiste en su estar «fuera de lugar» por vocación, condenado a mil peregrinaciones, ninguna de ellas definitiva; a una verdadera fermentación del destino. Excedencia abocada a un movimiento excedente. O el bullicioso invendido de toda una historia, un desfase objetual, simbólico, formal e incluso dinámico que al pender *sobre* la civilización, amenazando con absorberla o conglobarla o infectarla, también le pesa como un deber pendiente: «Allí donde nada es basura, todo lo es» (Ib.: 176); el diagnóstico popular en torno al laborioso reciclaje signico de la praxis coreográfica actual suele ser igualmente lapidario: allí donde todo es danza, nada lo es.

Constanza Macras trabaja en esta línea: su *Brickland* (2007) y *Megalópolis* (2010) proponen espacios alucinadamente asediados por una acumulación *trash* de baratijas, cuya función no es la de ser integradas antes o después en el sistema simbólico del espectáculo, sino la de no serlo en ningún caso y por ninguna razón, como si hubiesen derivado en estas *Distopías* (unos no-paraisos posmodernos) por el desmantelamiento de otras utopías, confinantes e inescrutables, o por el desvalijamiento de otras escenografías; como si esta descontextualización hiciera de ellas una basura muy alusiva, aunque resulte totalmente vano para el espectador, para el *chiffonnier* de turno, integrarla en cualquier dispositivo alegórico.

El universo escénico de Macras se asemeja de hecho a una escatología en desuso: *Brickland* (inspirado en la construcción de un barrio residencial en el Buenos Aires natal de la coreógrafa) recuerda el fraudulento «inacabado» de ciertas especulaciones inmobiliarias, limbos de ladrillo proliferantes en las periferias de un presente de escasa densidad histórica; microcosmos que no han terminado nunca literalmente de encerrarse en sí mismos. El hemisferio incompleto (un globo defectuoso, apuntalado por todos los lados) que contiene la acción como en una burbuja agrietada es la figura directa de esta inflexión o histéresis interrumpida (por no decir rota) que parece el destino de toda utopía residencial, caída en la trampa del presente puro y definitivo que trataba de modelar, y por eso irremediablemente porosa: para expugnarla a lo largo de todo su perímetro están la metonimia, el bosquejo y el basurero de otros mundos simbólicos, en una serie que no tiene ya necesidad de configurarse temáticamente, porque su norma serial, como en los vertideros, son la compresión e implosión de lo heterogéneo y de lo heteromorfo en un único lugar. Un mundo producido por la especulación mercantil y abandonado a la especulación semántica, siempre denegada y siempre renovable, de quien lo observa.

Patentada por Baudelaire sobre la mercancía, la alegoresis de la modernidad halla su equivalente objetivo en la teoría freudiana del *unheimlich* (lo siniestro): el extraño poder de significación inconsciente que arraiga en los objetos incongruentes por crónica, tópica o semántica que sea su incongruencia. Es comprensible que en el perturbador catálogo de las cosas siniestras predominen los objetos insólitos, las cosas viejas y todo cuanto encarna la alarmante lujuria semántica, el estadio-pesadilla alcanzado antes o después por toda mercancía fantasmal, una vez que el consumo ha dejado de soñarla y el uso privado ha acabado de desenmascararla y de desecharla. En el centro de un despilfarro que representaba el síntoma, cuando no el contrapaso (es decir la reversión o perversión) de la superabundancia material, en el acmé de la modernidad, la basura simbólica de Occidente era ya lo suficientemente incalculable como para amenazar los refugios del sentido y constituirse ella misma como ese paisaje desangelado que T. S. Eliot bautizó como *Waste Land*

(1922) en el poema más distópico de todos los tiempos: escenario de un tumulto alegórico que precedía en poco al panorama de destrucciones contemplado entre dos guerras por el *Angelus Novus* de Benjamin. Ahora bien, la originalidad del meta-consumismo del fin de milenio es añadir al incalculable peso de la basura hereditaria, y a la obsesión por liquidarla, la exudación de un superávit que se convierte en basura antes aún de haber sido habitado por un sentido cualquiera (también los *no lugares* invocados por Marc Augé¹⁰ están llenos de estos residuos de lo nuevo: algo muy evidente en el desguace, imposible de gestionar, que sigue a toda Expo). Es la última versión del *unheimlich*: la inopinada decrepitud de lo nuevo, o la masiva evacuación de eso que nunca estuvo lleno ni habitado, porque al obedecer a un programa económico de cualificación múltiple y renovable no tuvo ningún origen ni gozó de ninguna originalidad. Es el sentido de las distopías escenificadas por Macras: la excedencia industrial de todo lo que ni siquiera llegó a ser siniestro (porque la especulación de la construcción no produce «ruinas», sino chatarra); el barullo infernal de demasiados paraísos planificados por el consumo, proverbialmente deshabitados como todos los paraísos, más cacofónicos que alegóricos.

La multitud y las formas de la discreción

«Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude. Jouir de la foule est un art».

(Charles Baudelaire)

Articulada en serie, enarbolada en diagramas o acumulada en vertidos, a la fenomenología de lo múltiple atañe el misterio de la *masa*: la forma compacta, anónima, urbana de lo innumerable. *Masa* es la categoría sociológica que trata de sintetizar en un referente plástico, en una unidad cualquiera, la hiper-serialidad de las sociedades de consumo: una cosa que solo puede ser descrita prescindiendo de toda anecdótica. *Masa* es la versión entrópica del modelo societario, pero también la densidad de señal, el ruido de fondo en el que confluyen todas las estructuras discretas, las trayectorias relacionales, las polaridades. Discernible solo en la distancia

del cálculo estadístico (que la reduce a modelo), esta vanifica asimismo cualquier intento poético de configurar-la en esquemas de sentido, de volver a captar y reescribir su movimiento-límite en la que fue la epifanía literaria de la *foule*, la multitud baudelairiana: «La multitud es un velo que oculta al *flâneur* la masa» (Benjamin, 1985: 365). A la vista errática del transeúnte, que se mueve en la espesura de las dinámicas ciudadanas, el dato sociológico o político de eso que será la masa se presenta siempre en formas alucinatorias: fantasmagoría de tipos, mareo y fuga de la anécdota. La sociología del vago no es nunca fríamente política, sino implicada, figural, transitoria: una constante transfiguración y reconfiguración de la masa en «multitud», como diagrama tendencial, forma dinámica arrebatada a eso que no tiene forma, ya que su naturaleza de masa no es diagráfica sino toscamente plástica (por eso, para desglosarla, se invoca a los diagramas de la estadística). Con el arbitrio con el que teje su selva alegórica, el *flâneur* supone, «sueña» todo el tiempo con las secretas coreografías de la multitud, con sus dinamismos transversales, con la agitación de su historia secreta y la trama múltiple de sus historias, oculta tras el sintagma burdo de la Historia oficial. La multitud no es, por ende, más que el residuo mitopoético (y la profecía) de la masa: ondea bajo el cielo plúmbeo del *spleen* parisino con la misma malicia con la que los cortejos de los dioses y de las cortesanas se asomaban dos siglos atrás, en una pandemia de figuras, desde las nubes rosáceas de las *Glorias* barrocas. No sorprende que Agamben¹¹ le reconozca a esta multitud precipitada en masa un papel esencial respecto a las «aclamaciones» de los totalitarismos modernos. El siglo xx se columpia entre el ballet real de la masa en cuanto unidad molar (en los aparatos espectaculares, en las concentraciones oceánicas y en la gimnasia de estado de ciertos regímenes) y las fantasmales danzas de la masa en cuanto multitudinaria, molecular interferencia de andanzas, de pasos distintos. Si Canetti analiza en *Massa e potere* la primera modalidad¹², debemos de nuevo a Benjamin la descripción más lúcida de la segunda. Ante un modelo precozmente autoritario de movilización de las masas por la fuerza de choque que proporcionaban, y contra la deriva totalitaria de la política y de la nueva sociología, Benjamin predicaba un modelo de acción y desobediencia «moleculares», cuyo prototipo

imaginario no podía ser más que el cuento, allí donde la masa se detalla en vivencia particular y la vivencia se desgrana en fábula; el primer gesto de disidencia es tramar. Entre épica «eversiva» y actitud lúdica, al espíritu del cuento se le atribuía el poder de contrarrestar la tóxica coherencia del efecto de parada militar que en las concentraciones de Nuremberg y en las Olimpiadas de Berlín, simplificando artificialmente el dinamismo de la masa, la disfrazaba en un *motu* unívoco y unidireccional, la mecanizaba como espectacular ornamento¹³, *parure* de los nuevos totalitarismos; urgía desenmascarar esa falsa coherencia, captar su secreto de fabricación, y disiparla a su vez. Cuento como potencial conspiratorio, falsa docilidad del detalle. Mimetizado en la masa, el rebelde no difiere del «motivo», cuyo amotinamiento sígnico se mimetiza en la aparente coherencia y simetría del patrón. La *foule* moderna es precisamente esa pululación de la masa de la cual es aún posible deducir tramas, paradigmas singulares, potencialidades trayectuales y ensoñaciones apocalípticas, ya sea en el lenguaje poético, en el novelesco o en la conspiración política directa: una historia que acaece de modo transversal a la Historia. La conspiración habita esas mismas galerías y catacumbas que rediseñan e hilan la ciudad superior en una maraña de trazados subterráneos; las descripciones de Hugo confieren una fantasmagórica cualidad de diseño, trama y paradigma a la geografía delectiva de esa red de alcantarillado en que se mueven, se reúnen y conspiran todas las anomalías, todas las disidencias de la ciudad: «Nos haremos una imagen más fidedigna de este extraño plan geométrico suponiendo... sobre un fondo de tinieblas, un curioso alfabeto de oriente, enmarañado como un garabato, y cuyos caracteres deformes se hayan soldado los unos a los demás... azarosamente, a veces por los ángulos, a veces por las extremidades».(Hugo, 1862: 915) En el circuito sumergido de la eversión fluye una fuerza de centrifugación o complicación de la masa que, por sustraerse a todo mapeo, es totalmente imaginable y mítica: el sueño subversivo o «inversivo» de dirigir desde el interior, de revolucionar y *revirar* lo que por definición no es ni local ni direccional; la coreografía discreta, detallada de eso que, al realizarse sobre la gran escala de las derivas revolucionarias o totalitarias, solo puede «precipitarse» en ondas de choque.

Pasada la estación romántica en que poesía y conspiración se consideraban sinónimas, la Historia del siglo xx ha demostrado con dureza que las emersiones de la trama simplifican drásticamente su diseño; es más, que es precisamente el fuerte poder de absorción y amortización, la poderosa *indiscreción* de la masa lo que transforma fatalmente la mitopoiesis revolucionaria en dirigismo totalitario, en una sistemática destrucción de lo particular; eso que disuelve el arrojo del conspirador en el bullicio, en la convulsión «invertibrada» (parafraseando a Ortega y Gasset), en la meteorología de la masa. En el fourierismo, las distintas tipologías de manifestación colectiva obedecen a patrones como «orage, tourbillon, fourmillière, serpentage» (Benjamin 1985: 713); formas de una revocación general de la forma, danzas de un cuerpo múltiple, general, instintivo; es la generalidad climática de este cuerpo colectivo e indiscreto lo que, autorizando a tratar lo innumerable como una excedencia cuantitativa, pervierte los apocalipsis figurados de la *foule* baudelairiana en Holocaustos literales, superproducción de cuerpos, una horrible y cárnica versión de la multitud. A esta fuerza de generalización atribuía Benjamin el eclipse moderno de la gestualidad, de la eficacia del narrar: en la masa, la lejanía mítica de las fabulaciones es reemplazada por la cercanía de las informaciones y por su flujo mediático. La civilización de masa es el lugar en el que la narración «plúrima», «pulviscular» de la muchedumbre decimonónica, hecha de cuerpos e historias y travesías entrelazados, se vuelve pura aglomeración y concreción, sin historia ni travesía, de los cuerpos en cuanto módulos de un volumen general, que no se mueve y no se conmueve sino históricamente; de un volumen que puede ser únicamente *agitado* (la masa de choque que la policía «dispersa» en los motines), o neutralizado en la pura abstracción de los circuitos y gráficos a lo largo de los cuales viajan informaciones, relieves y sondeos. De la danza del siglo xx es legítimo decir que se ha tratado de un valeroso conato, entre otros, de restaurar las lecturas fabulatorias de la realidad recuperando ese estatuto único y particular de la experiencia que Benjamin veía irremediabilmente deteriorado por la disolución de toda narración en información; si Benjamin había entrevisto en la mítica pureza del contar una premisa imprescindible a toda facultad de experiencia, lo específico de

la danza había sido, simétricamente, anteponer a toda capacidad de cuento una pureza del experimentar no menos mítica. Durante décadas la noción de coreografía ha sido el último antídoto «discrecional» contra la tendencial confusión del cuerpo danzante con el cuerpo pululante de la modernidad, el último punto de contacto entre danza y mitopoiesis. Durante décadas el cuerpo de la danza ha encarnado la alternativa de un acontecer tramado e inconsumible al superdeterminado no acontecer de la Historia: equilibrio fragilísimo, destinado a volverse del revés en el momento en que la experiencia del cuerpo pretenda ser más orgánica que mítica (el momento en que la literalidad del cuerpo se convierta en la única coreografía posible); o en el momento en que la danza reivindique, como era inevitable, una mayor implicación en la realidad externa; o también, en el que sea el diseño mismo de la coreografía el que se adense más allá de todo lo discernible, *haciendo masa*. La posmodernidad ha representado todas estas derivas: no ya aniquilar la experiencia, sino proponerla obstinadamente como aporía, y contraerla en el espacio estricto de una dogmática semejanza entre cuerpo danzante y cuerpo real, entre forma danzada y anonimato orgánico; aglutinar la masa del cuerpo y de los cuerpos, o aglutinar la masa del diseño o de los diseños posibles: flirteando con la entropía justo mientras salvaguardaba las razones de una idiosincrasia, de una rebelión y una unicidad experienciales irreductibles. La última epopeya es el cuento paradójico del cuerpo amortizado como protesta en el espesor de la carne, y del diseño amortizado como protesta en el espesor del garabato.

Entre los años 60 y 70 la vanguardia elaboró exactamente, en esta difícil coyuntura, la hipótesis mítica de una forma discreta entre las crecientes interferencias de los cuerpos y de los signos. Los *Events*¹⁴ de Cunningham funcionaban exactamente así: liberar por una parte la pluralidad del acontecimiento formal para que el caos resultante fuera un tipo de interferencia sónica fiel a la textura general de la modernidad urbana, y garantizar con otra una opción de insurgencia, o insurrección, de formas reconocibles, estructuras discretas y concreciones de experiencia. Cuando Cage defendía que la aglutinación de tantas fuentes sonoras, en *Roaratorio*, hubiera producido sin duda un ruido, pero que dudaba de «que ese ruido fuera blanco»¹⁵ aludía precisamente a la ocasión perceptiva de

«fabular» el caos en formas y estructuras coherentes, de coreografiar mentalmente lo innumerable. Ahora bien, lo mejor del posmodernismo utópico fue buscarle una virtualidad de emergencia al bullicio de las metrópolis modernas, y asignarle a la danza la tarea de reconstituir sus propias experiencias y diferencias en la indiferencia generalizada de la máquina urbana. Los primeros trabajos de Trisha Brown eran mayormente colonizaciones, «discretas» en todos los sentidos, de los espacios, de los trayectos y de los contextos en los que la multitud se amortizaba en masa. El principio de dicha «trans-urbanía», a diferencia de la protesta frontal que animaba en los mismos años la noción de *happening*, era ocupar niveles de realidad «desfasados» respecto a aquel plano de la calle que es por definición el teatro en el que la masa interpreta su propio anonimato: la vertical de las fachadas (*Man walking down the side of a building*, 1970), de las paredes de los museos (*Walking on the Wall*, 1971), la topografía aérea de los tejados de la metrópolis (*Roof and Fire Pieces*, 1973), cuando no el simple desfase de las normas cinéticas de la circulación y la deambulación ciudadana (*Leaning Duets*, 1970); planos de aproximación a una sabia invidencia que se pretendía el último refugio de la experiencia, la última conspiración de la danza. Forjada en el corazón de esa desenfadada estación experimental, la noción misma de *performance* no se define solo por su evenemencialidad (como evento de una forma, y forma de un evento), sino por su transversalidad radical, ese desfase cuya discrepancia diagnóstica es el sentido profundo del prefijo *per* (a través): la *discrepancia* es, en este sentido, la forma general de toda *performance*.

La turba y las formas de la agnición

Mientras que el primer posmodernismo afrontaba el trabajo desmesurado de restaurar la experiencia en la discrecionalidad de la danza, las poéticas desarrollaban un trabajo igualmente puntual de reconstitución de la mitopoiesis con las armas de la literatura: a cien años de Dostoyevski, la conspiración volvía a ser el tema novelesco por antonomasia, y a impregnar la mejor narrativa posmoderna (DeLillo, Pynchon, Ellis, Eco, o Mc Inerney) con ese mismo gusto por la hipótesis de complot que ya en

los 90 autorizaría las peores derivas del epos de masa (de Dan Brown a Stieg Larsson).

White noise (Ruido de fondo, 1985) de DeLillo inaugura el filón tratando de una dispersión general de las tramas ocultas (el *network*, la conspiración, el *lobby*) en una trama global, que es la indiferente coherencia de todo con todo: la textura ruidosa e inexpressiva de una realidad que se presta, que se pliega a cualquier conjetura. Mientras que las fabulaciones del siglo anterior habían insistido en la dificultad de detectar las redes de la confabulación por debajo de la compacta apariencia de la realidad, novelas como *La subasta del lote 49* (1966) de Pynchon, *Mao II* (1991) de DeLillo, *Il pendolo di Foucault* (*El péndulo de Foucault*, 1988) de Eco o *Glamorama* (1998) de Ellis insistían en la desconcertante adaptabilidad de la realidad postindustrial a las hipótesis de complot formuladas por los protagonistas: la selva de la realidad exterior se transformaba con facilidad en el objeto de una paranoia absoluta, una hiper-susceptibilidad a los signos que era la última versión, ya psicótica, del milenarismo histórico. Las redes y tramas de unos poderes/saberes míticamente ocultos, anidados debajo de la Historia (Templarios, Rosacruces, Masones, etc.), se daban a conocer en una hipertrofia de signos, confirmaciones e interconexiones, creando un desbordante histerismo de la coherencia y del diseño: una coreografía de la actualidad histórica tan ubicua y redundante que acababa restaurando a otro nivel la misma confusión, el mismo *ruido de fondo* del que la intuición y la agnición habían sabido aislarla. La paradoja de la novela posmoderna es, por lo visto, tratar de un complot cuyas complicidades e implicaciones son demasiado densas para que se puedan contar; y sugerir que esta hiper-coherencia es demasiado parecida a la incoherencia de la realidad evidente para no ser a su vez pura mitopoiesis o pura psicosis: milenarismo en versión industrial y alienada. El nuevo tipo de suspense (*American Psycho*, 1991) es la imposibilidad de decidir si el delito ha tenido lugar en la realidad o solo en los desvaríos de un imaginario trastornado; si el exceso de orden, la decuplicación de la trama no reconstituyen psicóticamente el desorden y deterioro de la realidad. Contra toda suposición, ni la crisis del acontecer ni la del narrar bastan para eclipsar sistemáticamente el cuento. Al contrario, la narrativa posmoderna traza el cuadro sintomático

de una «narrativización» del mundo posindustrial cuya viralidad aprovecha la fuerza de propagación de las redes mediáticas e informáticas. Irresistible proliferación de historias, anécdotas, apólogos y parábolas, lo bastante poderosa como para merecer, ya desde 1995, la calificación sociológica de *narrativist turn* (giro narrativista). En su origen estuvo el descubrimiento de que, una vez fracasados los argumentos de la *realpolitik* y de la economía real, el mejor sostén de las fantasmales cifras de la New Economy y de las estratosféricas patrañas de la política internacional (piénsese en el maniqueísmo apologético y novelesco de la presidencia reaganiana y del pestilente mandato Bush), era la evidencia momentánea, la persuasividad fabulosa de los innumerables cuentos que transformaban la realidad mundial y privada en una efervescencia de historias, creadas y difundidas para amortizar cualquier dialéctica. Iniciado en el signo del llamado *storytelling management* (management fabulatorio), este *imperialismo narrativo*⁶ venía a aliviar la crisis del *branding* años 80 (la difusión de esas marcas y logotipos cuyo poder denuncian las biblias de la antiglobalización) sustituyendo el imperativo de *hacer* publicidad con el nuevo *diktat* de «contar historias». Las empresas se convirtieron en «organizaciones narrativas, atravesadas por múltiples relatos... terreno de un diálogo constante entre relatos que se oponen y se completan» (Salmon, 2007: 53), optando en su mayor parte por el registro épico o rapsódico: «La gente confía sus historias por fragmentos con interrupciones continuas de colegas, que añaden elementos que provienen de su propia experiencia... Así se construye una narración colectiva, polifónica pero también disonante, construida por fragmentos entrelazados, historias que se hablan, se intercambian, a veces se contradicen» (Ib.: 75). Cumpliendo las peores profecías del Barthes de *Mythologies*, los gurús del *storytelling* intuyeron que, en el caos del milenio, el mundo de los consumos podía aspirar con provecho al mismo parasitismo que había marcado antiguamente el pensamiento mítico, y que la mística de la mercancía, desenmascarada por Marx y Benjamin, aún podía declinarse, para no sucumbir al monoteísmo de la economía pesada, en las formas ligeras y anecdóticas de un nuevo paganismo. El consumidor, infiel por vocación aplicaba a los *brands* de siempre un *incrédulo candor* muy semejante

ese escepticismo confiado que según Blumenberg era la base misma del pensamiento mítico: «Los consumidores de hoy tienen tanta necesidad de creer en sus marcas como los griegos en sus mitos» (Ib.: 61). El móvil de este capitalismo de ficción, el deseo, no podía prosperar más que por el input constante de historias siempre nuevas: las convulsiones más brutales en la gestión empresarial, las imprevisibles manipulaciones de los consumos, y las modas que repercutían en las cotizaciones bursátiles, adoptaron un transformismo salvaje cuya estrategia novelesca era la épica del cambio constante. Laberintos empresariales y consumos se antojaban como una aventura emocionante, cuyo peculiar *pathos* exaltaba DeLillo con la expresión «sentirse en la linde de un maravilloso cambio» (Ib.: 107): irresistible prolijidad de la productividad soñante. E irresistible prolijidad del relato político, encaminado hacia una ficcionalización desenfundada, desde las anécdotas edificantes de las derechas americanas a la épica nefasta del choque de civilizaciones. Vender la complejidad del presente en los términos simplistas de un *disaster movie* ofrecía a las masas el histerismo «sedante» de ver el complot hipotético de la novela contemporánea transliterarse en un *epos* escatológico y *real*, cuyo objeto era nada menos que el conflicto entre Bien y Mal. Por esto, si la narración clásica había operado siempre en una distancia de seguridad entre eventos ancestrales y cuento actual, la nueva hiper-narración, ya fuera en la actualidad política, en lo efímero del consumismo, en el tiempo real de los videojuegos, en la concitación de las catástrofes y muertes de papás, o en los resúmenes de Fox News, celebraba invariablemente la prodigiosa sincronización entre evento y cuento, entre acción y percepción y, en un último análisis, entre realidad y virtualidad: la narración en *real time* es una performance a todos los efectos. Dicha fuga de la ficcionalidad tenía todos los crismas de eso que P. Sloterdijk llama «epidemia temática»¹⁷, no solamente porque sus difusores fueron los medios de comunicación de masas como vectores de toda tele-propagación, sino porque expresaba la viralidad de una dispersión del valor que hacía preferible una síntesis de poca monta a cualquier análisis pausado, y una ficción realizada a cualquier reflexión real: «Las historias son como virus, son contagiosas» (L. Silverman, cit. en Salmon, 2007: 210).

En un cuadro tan complejo, que pervierte en manipulación simbólica la natural vitalidad (y *viralidad*) del narrar, habría que preguntarse si la danza no comparte con la novela posmoderna una ambivalencia fundamental: si no enunciará, como ella, la hiper-narratividad del mundo actual en términos lo bastante extremos como para denunciarla. Es más, si la danza no encarna en los siglos una escandalosa inocencia de la mitopoiesis, que es la transparencia misma, la pervasividad y profusión del narrar: «... el relato se ríe de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está ahí como la vida» (Barthes, 1981: 15). Habría que preguntarse en suma si el divorcio aparente entre danza y *fiction*, lejos de representar una renuncia a narrar, no promueve la elaboración de un contra-cuento perfectamente análogo al tipo de conspiración cuyo delirio (una última forma de *resistencia del mito contra sí mismo*), conforma los ruidos blancos de la narrativa actual; si no sería la danza actual uno de esos «cuentos desenfocados» dados a conspirar contra la alta definición del relato contagioso que, imperialísticamente, viene usurpando la Historia. Y si este contra-cuento no es, paradójicamente, la viralidad realizada del cuento mismo, su coherencia, su última ironía. O, para decirlo con Lacan, el significante que mata a la cosa: la perfección del cuento, que es contarse sin contar nada; agolparse, como un ruido blanco, para luego evacuarse, como una turbulencia de nada. La multitud, en donde la modernidad detectaba los delitos del diseño, es esa turbulencia, ese suspense del sentido que escinde y recompone la masa en delirio. Seducida por la misma ambivalencia, la coreografía reciente ha afirmado con fuerza el doble carácter, generativo y degenerativo, centrípeto y centrífugo de la masa como hiper-coreografía, emblema de toda entropía de las historias y de las formas.

Justamente el poderío centrífugo de las anécdotas individuales contra el movimiento arrasador que las aglutina en Historia oficial es el tema del polémico *Turba* (2007), de Maguy Marin y Denis Mariotte, al que crítica y público acogieron, desde su creación, con una desaprobación casi unánime. Como el *De Rerum Natura* de Lucrecio, cuyos fragmentos eran recitados con convulsa generosidad en el espectáculo, *Turba* acuñaba una imagen general del mundo: una teoría de la historia, de la imagen,

del vestido y del lenguaje, una Física, una Metafísica, una Política, una Gnoseología y, obviamente, una maliciosa hipótesis acerca de la danza y su relación con todo lo demás. Todo esto no se procesaba por abstracciones o generalidades: la casi total contumacia de la danza «danzada», que escandalizó al público, era el síntoma claro de una renuncia programática a todo sucedáneo de orden, a toda posible transparencia de diseño: a todos los parámetros *historiográficos* que alimentan el concepto occidental de coreografía. El único orden efectivo, en la excitada precesión de cosas desencadenada por Marín, era la red ortogonal de tarimas (usadas en ocasiones como baúles y convertidas en féretros al final de la fiesta) en cuyos intersticios se desarrollaba la acción. El marasmo, la turbulencia del vivir y del aparecer no podían ser reflejados mejor que en este lucreciano y centrífugo tripudio de la anecdoticidad y de la figuralidad: *Turba* tenía algo de un carnaval medieval: disfraces y trapos, arrojados encima de los intérpretes, se turnaban en la pieza con la desidia evidente de un juego en torno a la pluralidad de los tipos humanos posibles; desfilaban unas alegorías harapientas y sarcásticas (Vírgenes, Matronas, Guerreros, y otros «tipos» del repertorio de la *turba*, una palabra que en la Edad Media designaba a la masa en lo que tiene de más desordenado y peligroso) creadas hibridando los símbolos más heteróclitos (banderas, lanzas, cerditos de plástico, árboles, coronas mortuorias, *Las Meninas*, etc.). Es más, la arbitrariedad y la Vanidad de estas apariciones (desdobladas a menudo por un sabio juego de espejos) enunciaban el asombroso parentesco, inscrito en los modos del Carnaval antiguo, entre *alegoría* y *alegría*: la alegoría como escenificación implacable y triunfal de un esquema integrado de significación que, en lugar de obviarla, exacerba la insensata desintegración de todo el acontecer, su hilarante babelicidad (los textos, por eso, eran hablados en muchas lenguas, vivas y muertas). La sola interactividad en la empresa de Marín era la desorientación programática del espectador, dejado, como un milenarista, que buscara claves y agniciones en el irreconocible tumulto de signos que lo arrollaba; que persiguiera algo como una cuadratura, siempre mortuoria, del círculo de la Vida. Asimismo, la selección de textos cristalizaba en torno a una especie de «teoría del caos», resumida en los pasajes del poema de Lucrecio



Scattered Crowd,
de William Forsythe
© Julian Gabriel Richter

que tratan la doctrina del clinamen: la visión epicúrea de la realidad como conjunto infinito de átomos en perenne caída rectilínea. En este trazado regular de caída se producen ocasionalmente, según la teoría, inclinaciones y desviaciones; de estos *acaecimientos* nacería el encuentro, la turbulencia que agrega los átomos en materia. Esta concreción no sería a su vez más que accidental en un ciclo de transformación y renovación que recurre a la muerte como catalizador de nuevas aperturas de la materia, de nuevas turbulencias. La accidentalidad atómica del mundo era, en Marin, el modelo dinámico de todo acontecimiento y episodio, así como de esa alegoresis «incidental» que componía y descomponía locamente la materia dispersa de la historia y de la cultura. Imposible poner un orden que no

sea burlesco en esta «pulviscular», molecular aglutinación de unicidades. Las sirenas de la policía, que intervenían en una escena, hablaban de la simbólica inanidad de todas las «fuerzas del orden» llamadas a articular el *Grand Récit* de la Historia desarticulando el marasmo de la vida. Imposible no pensar en la danza misma como en un marasmo parecido de emergencia y accidentalidad, escondido debajo del estruendo afásico de la historia (en sus revoluciones) y de la Naturaleza (en esas tempestades que el final reproducía como la *turbulencia* por antonomasia): el afloramiento de una forma *insurgente*, de un orden efímero desde la turba de cuerpos que llenan a rebosar la Historia; la danza como alegoría incidental de la mortalidad misma de esos cuerpos que combina y entrelaza en mil disimulos de la gravedad mientras, sencillamente, caen en el tiempo y en el espacio.

Sobre una visión análoga del mandato de la danza entre las meteorologías de la multitud, el mismo Forsythe ha dejado un extraordinario alegato plástico en el «objeto coreográfico» *Scattered Crowd* (*Multitud dispersa*, 2002). En el Halle 7 del Messe Frankfurt (donde apareció por primera vez) el americano había reunido un centenar de globos blancos de distintos tamaños, apretados y anclados desordenadamente a todas las alturas. El módulo del globo sintetizaba así el sentido de la multitud como conjunto infinito de monadas, convergencia fluctuante, ensamblaje de microcosmos. Se trataba de repudiar la noción *molar* de peso implícita en la idea de masa, y de insistir en la ingravidez, en el suspense propio del gentío como ensoñación poética; en la percepción unitaria de esa multitud como aprehensión de una molecularidad: menos aglutinación compacta de cuerpos terrestres que galaxia ideal de *cuerpos celestes*, constelación infinita y respirante de puntos en el espacio, infinita destinalidad; de ahí, en *Scattered Crowd*, el papel del visitante: su deambular era la ocasión dinámica de las pequeñas turbulencias que desplazaban, reensamblaban y aceleraban en una extraña fluctuación coreográfica a la multitud anónima y aerostática que lo acogía. El movimiento de cada uno repercutía así en la ondulación suspendida del conjunto, la reorientaba orientándose en ella, incidiendo, desviando, declinando la trayectoria frenada de caída de los módulos; encarnando de hecho una discrepancia: la forma humana en

la borrascosa eventualidad de las formas humanamente posibles; eso, que hace de todo paseante, en la multitud, un *agitador*; pero también eso, que hace de toda danza la parcela de orden que suspende –aumentándolo de hecho– el desorden de la realidad.

Notas

6 La danza y el glamour de la muerte

- 1 Lepecki, 2006: 13-43.
- 2 Louison-Lassablière, 2007: 13-23
- 3 Copeland, 2004.
- 4 *Teoría* es la palabra que define, en el arte protocristiano y bizantino, el tipo de figuración sagrada que consiste en la exposición lineal de las efigies, casi idénticas y colocadas en fila a lo largo de las paredes de la iglesia.
- 5 Extracto del texto del espectáculo. Las frases entrecomilladas son del propio J. Derrida.
- 6 Eco, 2009: 12.
- 7 Baudrillard, 1968.
- 8 Bolzoni, 1995 y Bolzoni, 2002.
- 9 Delgado Diaz, 2007.
- 10 Augé, 1992.
- 11 Agamben, 2007: 185-214.
- 12 Canetti, 1960.
- 13 Kracauer, 1927: 75.
- 14 Copeland, 2004: 85-97.
- 15 *Ib.*: 146.
- 16 La definición es de J. Phelan, cit. en Salmon 2007: 36.
- 17 Sloterdijk 2003: 98.

7 Topografías de la danza

«La carta geografica, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è Odissea».

(Italo Calvino)

Fábricas del destino

La idea misma de destino pone en crisis las diferencias conceptuales entre necesidad y libertad; en la dimensión mítica del Hado, tanto el arbitrio personal como el azar obedecen ambos a un plan cuya coherencia capta ocultamente y justifica todo accidente y toda anécdota. Podríamos definirla como la tiránica volubilidad de un paradigma, un esquema del acontecer que acecha a espaldas de sus determinaciones, de sus cadenas sintagmáticas. Por eso, es el juego, de entre todos los sistemas-paradigma, el más gráficamente *malicioso*: «La acción lúdica está libre de fines, pero no es libre frente a la responsabilidad [...]. No tiene sentido para ella el concepto de libertad, pues dice algo que no le afecta en absoluto, ya que se halla en otra esfera distinta [...]. La obligación interna que da origen a la acción lúdica tiene el carácter de una donación de sí misma, donación por la que el donante se vuelve más rico» (Caillois, 1958: 67). La dinámica inscrita en el juego por la confabulación entre libertad (estrategias, opciones, casualidades) y necesidad (reglas, protocolos, convenciones), no

es diferente de esa otra, inscrita en la danza, por el conspirar de la vida en el trazado/destino de una causa formal. Anteriormente sugerimos que la danza no es sino el gesto en el que adquiere su expresión más dinámica el «afloramiento», la susceptibilidad mutua adscrita por la cultura occidental al contrato entre vida y destino: gesto en el que la vida es re-presentada emergiendo del diseño que emerge de ella. Ahora, la necesidad más misteriosa, en el juego, coincide con el indecible arbitrio del azar. De ahí que, en danza, los procedimientos aleatorios de Cunningham no aspiraran, como se ha creído, a liberar la danza de las antiguas servidumbres de la coreografía, ni a revocar el principio clásico de autoría, sino a exaltar los aspectos claramente destinales de una forma que pretende ser más normativa, más tiránica cuanto más inescrutable y gratuito es el principio que la mueve; lejos de toda des-responsabilización o des-autorización, en el «libre albedrío» de la forma dejada al azar Cunningham sintetiza la responsabilidad fundamental y paradójica de todo hacer artístico, por aleatorio o premeditado que sea: la única respuesta ética a la pregunta «¿Por qué esta forma y no otra?» es la pregunta «¿Y por qué no?». Responsabilidad poética es aceptar que la forma se elije a sí misma (o es elegida) con la misma catastrófica gratuidad con la que un dios crearía un mundo, y que, al elegirla, el artista asume su parte de irresponsabilidad operacional, de genuino fatalismo, sin los cuales la forma misma sería impensable. «El artista se halla supeditado al azar; no es danza que se baile solo, sino a dúo; el azar es el de la partida» (Dubuffet, 1967: 58). Es, si queremos, el equivalente poético de la cuestión teológica por antonomasia: «Cur potius aliquid quam nihil?» (¿Por qué algo y no la nada?). Deleuze diría que el gesto precipitado, la «inadvertencia» de la primera pincelada sobre la tela, de la primera palabra sobre el folio, es el mismísimo nacimiento, en la obra de arte, de ese *diagrama* (eso que suele llamarse estilo de un autor) en cuya modulación va devanándose el destino formal de la obra: el paradigma, arbitrario y normativo al mismo tiempo, de una convulsión artística que se sistematiza hasta convertirse en la vibración misma, la respiración de la obra. De esta gestualidad incoativa del trazo, de esta desobediencia de la mano, que produce casi incidentalmente un nuevo orden de necesidad, la figuración brota por afloramientos sucesivos, por

condensaciones y peripecias. Así lo intuyó Dubuffet: «El punto de partida es la superficie por animar –lienzo u hoja de papel– y la primera mancha de color dejada caer en ella: el efecto resultante, *la aventura resultante*» (Dubuffet, 1967: 54). Diagráfico es el gradiente de azarosidad del quehacer artístico, el índice de su gestualidad y la raíz fatal de su mandato lúdico. El juego de la Oca es una espiral. Puesto que cada jugador mueve el avatar de su ficha según dicten los dados, se producen desviaciones, saltos, recesiones y recomienzos de todo tipo. Sobre el diagrama de su involución geométrica, la espiral crea otras *involuciones*, nuevas prórrogas de un final lo bastante marcado como para que se lo considere el paradigma destinal de todos los sintagmas de juego, de todas las peripecias en las que la oca haya incurrido debido a la tiranía de la espiral y al capricho del azar. En el juego cada uno recorre «por turnos» el esquema «giratorio» de un itinerario subdividido en casillas y módulos de parada: la espiral de la oca es el flujo de discontinuidad más transparente. A cada giro, por aquiescencia a la patosa obtusidad del juego, el jugador está tergiversando la línea recta que lo llevaría lógica y rápidamente al centro. La expresión italiana «giro dell'oca» se aplica a los trayectos que alargan inútilmente una distancia y que, llevando al punto de partida, circularizan el recorrido; es inseparable de la sensación de que alguien, o algo, nos la está *jugando* o, en italiano, *prendendoci in giro* (*cogiéndonos las vueltas en el sentido de tomarnos el pelo*). Si una casilla clásica de la Oca representa un laberinto es porque el laberinto circular del mito griego es el prototipo mismo de la vanidad cinética que subtiende el estado de juego. Es el vínculo mítico entre danza y simbolismos laberínticos: una común *redundancia*, en el doble sentido de la circulación y de la repetición, de la histéresis y de la tergiversación, de la vanidad y de la obstinación. Ambos, danza y laberinto, materializan de hecho un saber gestual, una «viabilidad» de lo indecible que no puede producirse y vivirse más que dinámicamente, por flexiones, desviaciones, tangencias. Ahora, esta convergencia de danzas y laberintos en los modos de la significación (por los que en ambos casos se trata de no ir «al grano» más que perdiendo el camino en mil errores gráficos) confirma el extraordinario paralelismo, una vez más, entre las formas de ambos y la desesperante malicia propia de cada gesto narrativo:

articulada en todas sus *histéresis* posibles, la viabilidad del laberinto es un acontecimiento múltiple, parecido a esa verdad que no puede expresarse, arcaicamente, más que en el cuento múltiple y dispersivo del mito. La dialéctica entre unicidad y multiplicidad en el juego, en la danza y en el mito, es la aplicación natural de la dialéctica entre necesidad y libertad. También la espiral de la oca es narrativamente fractal. Su mismo historial gráfico² es naturalmente afin a los modos de desarrollo de la mitografía: lo anecdótico de las distintas versiones del mito se va insinuando entre los puntos fijos del relato potencial, del rizoma, saturando progresivamente sus intersticios, para cristalizarse finalmente en la minucia literaria del resumen mitográfico que la fija, la captura en las redes del lenguaje, cuando no en las de un estilo literario. De manera análoga, en la gráfica del juego el esquema de casillas casi invariablemente vacías de los primeros ejemplares se subdivide a partir del siglo xvii en una coloreada variedad de casillas ilustradas.

Espiral como inflexión, o como inflexión de una inflexión: el sistema cerrado del juego y la convención cerrada de la danza conjuran el milagro de una verdadera arborescencia de lo circular; mejor aún, de una arborescencia del recorrido como metáfora diegética por antonomasia, y como la más antigua de las metáforas destinales: no existe peripecia sin desviación; es más, no existe aventura sin una interferencia fundamental entre linealidad y aberración, puesto que solo la aberración, solo la desviación le confiere al azar esa intensidad de acontecimiento que hace del azar mismo una herramienta del destino. *Aventura* (de *ad-venio*) designa este régimen de inminencia, basado en coincidencias inopinadas y colisiones inesperadas, que mueve el cuento. El acaecer no es ni interesante ni arriesgado si obedece sin fisuras al programa del héroe; lo es si se da por Gracia o Des-gracia (don adventicio, vertical y transversal, siempre caído del cielo, de un encuentro, una ocasión o un peligro). La literatura de ficción se juega por completo en esta interferencia sistemática entre historia tendencial y diagrama accidental, entre vida y destino. Nutrida, en la fase terminal del modernismo literario, por el estructuralismo coevo y por las tesis de R. Barthes, la corriente del Oulipo (Ouvroir de Litterature Potentielle) predicaba justamente en los 60 la

reconciliación lúdica entre formas poéticas e instancias científicas, fiel al principio de que no solo cualquier obra de ficción es a su vez meta-ficcional, sino que la conciencia de la jocosidad intrínseca al narrar y a sus reglas, convenciones, ficciones y suspensiones de incredulidad, constituye la base de toda literatura. Concebida deportivamente de acuerdo con una serie de reglas circunstanciales, la obra literaria no era ya la transcripción de una historia inventada, sino la elaboración en frío de un dispositivo fantasmal creado para devanar infinitos recorridos de ficción: un verdadero laberinto de palabras. Asimismo, el experimento oulipista se sometía a un procedimiento modular que era su espacialidad específica: tendía, por así decirlo, a escandirse en casillas, en bloques de texto y unidades operacionales porque, exactamente como en el esquema de un juego de mesa, el gesto mitopoético suponía la facultad del lector de construir conexiones, recorridos, atajos y saltos entre distintas «estaciones» literarias, que eran no ya la obra, sino su *ocasión*, es decir, según la definición de Deleuze, su *diagrama* o posibilidad de hecho. No sin una cierta ironía, hermana de las anulaciones novelescas de Beckett y de las *mises en abîme* borgesianas, la política oulipista fue reducir drásticamente la extensión del texto efectivo, para amplificar sus potencialidades mitopoéticas en medida inversamente proporcional a su espacio tipográfico, a su «volumen» literario y literal: se pretendía una literatura tanto más infinita cuanto más tendía a un grado 0 del verbalismo, al desapasionamiento y la evacuación del diagrama puro. Solo con reducir su «voluminosidad», el libro volvía a ser *volumen* en sentido propio: envoltorio de historias, previo a todos sus posibles «desarrollos», embrión de un despliegue dinámico adscrito al gesto de la lectura, cada vez más parecido a una conjetura activa, un esfuerzo del imaginario propiciado por la sequedad científica, por la parsimonia del dispositivo. El espaciado y la experiencialidad perseguidos por el Oulipo en literatura tenían fuertes relaciones con todo lo que había ideado la Internacional Situacionista, casi en los mismos años, en materia de uso y reescritura de la ciudad. En ambos casos se trataba de reactivar el potencial mitopoético del libro y del lugar articulando ambos como diagramas sincrónicos de picos destinales, lugares físicos y lugares del texto –casillas de un juego

fabulatorio—: constelación en un cielo, archipiélago en un mar, o retículo de ciudades en un desierto; la misma depuración de lo real en su esquema imaginal y errático que dictó a Italo Calvino, miembro del Oulipo desde 1964, el caleidoscópico catálogo de *Las ciudades invisibles* (1972), la última y abismal colección de «nombres de lugar» del siglo xx. Existía pues una analogía formulable entre fabulación, erranza y adivinación: en *El castillo de los destinos cruzados* (1973) Calvino celebró precisamente este parentesco entre mitopoiesis y profecía. Construida sobre el módulo de los 22 Arcanos Mayores, la novela configuraba distintas opciones de acontecimiento siguiendo distintas combinaciones, distintas «jugadas» de las cartas del Tarot. Ahora bien, la gestualidad evidente de la cartomancia es conminar al azar de una «tirada» el determinismo superior de un destino: el lugar en el que se consuma la ecuación entre Azar y Fátum es el paradigma, la configuración azarosa de las cartas en el espacio de la mesa en cuanto ocasión, campo geométrico del cuento mántico. Inductivo pero inapelable por convención (fático y fatal), este último es una verdadera performance del lenguaje y del imaginario: la danza que consultante y echador de cartas enarbolan llenando de cuento los intersticios del diagrama, parasitando la contigüidad singular, la coreografía de los arcanos y de sus figuras. Suspendidos entre la generalidad del arquetipo y lo anecdótico del «tipo», los 22 Arcanos (los nudos de la red en cuyas mallas se juega el destino del consultante) son a su vez «redes» de sentido, condensados dialécticos de significación, imágenes cuya turbulencia cristaliza en sentidos puntuales solo gracias a una determinación que en el Tarot es completamente «posicional» y espacial. La lectura misma puede oscilar entre maximalismo y minimalismo: el arcano puede exudar sentido por su valor general o por sus detalles ínfimos de forma y color, las periferias de su figuración. Su superficie de apariencia, o su abismo de simbolización. Y si la pandilla de los Arcanos es la parsimoniosa materia prima de un ejercicio mitopoético que se pretende incalculable, la reducción de las eventualidades al veredicto único formulado en la ceremonia del Tarot representa la concreción particular de un universal: la sincronía azarosa de los Arcanos figura todo cuanto ocurrirá específicamente, y ha ocurrido, al sujeto y a su cuerpo: paradigma, entramado de figuras, que solo se

produce en el momento de acontecer, de precipitarse en el caso único que lo verifica. Fabulamos el futuro solo por inducción, como desciframos la danza: danzando mentalmente su sentido.

De las líneas de la mano a los posos de café, el ejercicio de la adivinación —es oportuno recordarlo— no se aplica con menos astucia a otros campos mánticos. Cuando no descifra un dato figural, su mandato es conjeturar semejanzas en el marasmo de datos lineales o puntiformes que articulan un diagrama; todo el linaje profético arraiga en una extraña metátesis entre la turbulencia de los signos y la linealidad de los *designios*; si los segundos habitan el espacio plano y el trasfondo operativo de la mesa de lectura, los primeros acontecen en una especie de profundidad orgánica y residual (de las vísceras animales en la aruspicina de la antigüedad, a los posos de las infusiones) o en una verticalidad inorgánica y trascendental (de los vuelos de los pájaros en el antiguo *augurio* a las constelaciones de la Astrología): el secular ensueño de una ósmosis entre cuerpo y dibujo acredita una cosmología que somete los objetos más disparatados del micro y del macrocosmos (vísceras de animales y estrellas) a una única *sympatheia* (simpatía), a una única resonancia estructural entre infinito e infinitesimal, que hace del cuerpo humano, suspendido entre lo ínfimo y lo excelso, la superficie de inscripción más dialéctica. Por constituir el objeto y el sujeto de toda adivinación, ese cuerpo no es un transcriptor/transcrito entre otros, sino la imprecisión misma del diseño, su eros infaliblemente confuso, siempre a punto de visceralizarse o de constelarse.

Volveremos más adelante sobre las pululaciones del diagrama, las desemejanzas radicales y azarosas entre signos y cuerpos; las «formas indiscretas» de la fatalidad. Por ahora, quedémonos en las formas «discretas» y gráficas. Sigamos jugando.

La Danza y el relanzamiento

Desenvolver la historia eclipsando su narrabilidad tras el re-inicio de todo *movimiento*, de toda tirada de dados; reflejar diagráficamente una peripecia, y encasillar sus andanzas en un paradigma asignado, son

prerrogativas comunes a los juegos de mesa: sincronía desgranada en diacronía. O re-invencción de un destino legitimado por un *nulla osta* lúdico: versiones y desvíos del recorrido cumplen la norma básica de la di-versión (y del *de-porte*) no como una simple exención de la causalidad, sino como intensificación, concentración de la causalidad en Azar. «Nada de lo que ocurre en el exterior de la frontera ideal se toma en cuenta [...]. El terreno de juego es así un universo reservado, cerrado y protegido: un *espacio puro*» (Caillois, 1986: 32). La pureza, lo incoativo, lo diversivo de este espacio repiten en muchos aspectos la pureza del espacio, incoativo, flexivo y *diversivo*, de la danza. Lugares, ambos, del reinicio; y lugares de la ingravidez, no ya como abrogación, sino como suspensión de toda gravedad, moral y causal: juego y danza no son propiamente ni amorales ni inmorales, sino *morosos*; la estrategia «diversiva» es, en ambos, pactar la «gravedad del caso» y reemplazar la norma real con una fatal; subrogar las certezas gravitacionales con una incertidumbre del fin que hemos llamado suspense: no ya la total ignorancia de los eventos, sino su estado de inminencia incondicional: no dudamos, viendo tragedias, que un horrible castigo le será impuesto al héroe «de turno». Suspense es la tensión que estira el trazo simbólico entre la espera y su objeto. En la danza y en el juego este estiramiento remite a la agilidad de un distanciamiento, de una enérgica espacialización en la secuencia de las cosas, que es la fatalidad premeditada del salto físico y lógico en danza, de la omisión en el relato. No existe evento digno de ser narrado si no es al precio de una exclusión espacial o simbólica, de un déficit. La discontinuidad real de la danza es perfectamente análoga a la que subtiende la diégesis: crear la ilusión de la realidad «descartando» sistemáticamente la parte de ella que no se pretende transcribir; parecer fiel al *continuum* del acontecer solo mediante desfases. Juego y danza fluyen solo liberando al signo de todo modelo mimético de binariedad. Por eso mismo, la metáfora del diálogo proverbialmente aplicada al paso a dos no es ni simbólicamente eficaz ni dinámicamente descriptiva. El diálogo es una forma mimética, que depende en excepcional medida del hecho de adaptar la precesión de las entradas a un modelo, verdadero o falso, de coherencia: difícilmente un paso a dos es, por así decirlo, procedente. La danza de pareja debe parte de su hegemonía

histórica al hecho de representar una anisocronía fundamental: la forma misma del contratiempo concentrada en un evento único; una impensable sincronización del desfase. Como interferencia activa, centrada en la mutabilidad de las distancias y en la aceleración del contacto, en una cierta turbulencia de acciones y reacciones (la turbulencia es un flujo deformado por la oposición de un flujo colindante), el arquetipo del paso a dos hay que buscarlo más bien en el prototipo diegético y épico del *Agon* (la *lucha* en cuanto evento reglado y narrable), que es precisamente una de las categorías de la taxonomía del juego de Caillois.

Y allí donde no haya un flujo contrastivo que vuelva discontinuo su flujo, el juego alega la fatal discontinuidad del *Alea*: la versión destinal de un concepto de realidad osadamente hipotético. La dispendiosa vanidad del azar puro funde de manera inquietante el sentido del destino y el de su nulidad. Es la moral del *Jugador* dostoyevskiano; y fue la poética de Cunningham: indecidibilidad de la forma y decisonalidad son lo mismo: la forma se de-cide a sí misma con la fuerza de una caída; el significado del destino es literalmente accidental. Aun así, lo que se reproduce, en el círculo «vicioso» del apostar y en el aire viciado de los garitos, es una atlética dilación. Esclavo del relanzamiento (la acrobacia de la apuesta con la que se espera hacer «saltar» la banca), el jugador vive una diabólica coacción a repetir y perder cuyo *pathos* es la tormentosa vanidad del protagonista de Dostoyevski, la hechizada alienación del Hermann de Pushkin, o el embrujo crónico de los jugadores de Odóyevski. Milenarismo de vía estrecha: el renovable estremecimiento de la inminencia, «porque en el burdel y en la sala de juegos se halla la misma pecaminosa delicia: capturar al destino en el placer» (Benjamin, 1985: 550). Si implica pérdidas o ganancias ingentes, es porque su específico «agon» con el destino no apunta tanto a cautivarlo en el relanzamiento como a capturarlo en el lujo: el derroche es el equivalente objetivo de un lúdico *desparrame* del acontecer que tiene en el apostar su gestualidad más abstracta: «¿Qué es entonces el juego, sino el arte de reunir en un solo instante los cambios que el destino no produce normalmente de no ser en muchas horas o incluso en muchos años, el arte de hilvanar en un solo instante las emociones dispersas en la lenta existencia de los demás... la madeja de hilo del genio?

El juego es un cuerpo a cuerpo con el destino» (A. France, cit. ib.: 15-18). Aliado del Final, el azar engendra una drástica concentración del instante, que no constituye una acompasada abjuración de la cronicidad, sino un frenético confluir en el presente de todos los pasados y los futuros posibles: juego y danza no son pues simples abstracciones de una presencia, sino saturaciones de un presente que subroga y condensa, «a cualquier precio», todos los tiempos. De ahí el peculiar enredo del cuerpo en el sistema-destino de la partida, en donde el movimiento físico del jugador resulta inversamente proporcional al dinamismo destinal proporcionado por el juego: si el *deporte* evade la esfera del juego porque la supedita por completo a la habilidad física del atleta, a su capacidad de acceder a la historia cuantitativamente (con el tipo de *record* acumulativo que ratifican los anales), el sedentarismo del garito condensa todo malabar posible en la temeridad de los relanzamientos. Es más, el juego comprime todo este cinetismo absorbido y desnaturalizado en el espacio angosto, en la geografía destinal del tablero. Ya en el laberinto, una invencible sensación de inmovilidad e inanidad física hechiza la peripecia frente a las aparentes metamorfosis del lugar: un edificio que es evidentemente siempre idéntico a sí mismo, *y sin embargo se mueve*. Si el Apocalipsis es un acontecer crónico de la perduración, el laberinto es su acontecer espacial. Por ello, el régimen de acaecimiento de la danza no coincide con la idea manida e intransitiva de que el cuerpo danzante acontece en el espacio; sería más correcto, conceptualmente, afirmar que ese cuerpo acontece en el *espacio que le acontece*, por la osada inversión lúdica que da al cuerpo la facultad de actuar como un espacio y al espacio, viceversa, la de actuar como un cuerpo. Justamente esta reversibilidad es la que resume la diferencia radical entre la danza y cualquier tipo de actividad deportiva. En su angustiosa pequeñez, la mesa de juego recuerda si acaso a los espacios desproporcionados de ciertos peligrosos pasatiempos, espacios impredecibles e igual de incalculables que los de la danza, cuyo *pathos* (poner en peligro al cuerpo) es precisamente ese *Ylinx* (el vértigo) que en el sistema de Caillois³ las apuestas comparten con los llamados deportes extremos.

Topografías y automoción del cuento

«Siento la muerte cargada de delicias, de dédalos sinuosos».

(Artaud)

Pero la idea de una agitación inveteradamente lúdica de los lugares se había asomado a la reflexión cultural, junto a otros vértigos categoriales, ya desde el siglo XIX: «Se ha hablado de París como de la *ville qui rémue*, la ciudad que se mueve sin descanso» (Ib.: 579). Ya sea en el París de Baudelaire o en la Petersburgo de Bely, la movilidad fantasmática es, para el *flâneur*, una verdadera patología de la ortogonalidad (la irrupción de una sinuosidad serpentina en la geometría cartesiana de los ejes urbanos) muy parecida a ese cariz cinético que Duchamp atribuiría a los ajedreces, destacando cómo el encanto de desplazar piezas sobre esquemas fijos no era «bello en sí, sino bello por el tipo de imaginación del movimiento que crea... Lo que es hermoso es la imaginación del movimiento. Es algo que ocurre totalmente en la materia gris. En el ajedrez hay un juego gratuito de formas que se opone al juego de las formas funcionales del tablero» (Duchamp-Halberstadt, 1932: 3). Una licuefacción análoga de la ortogonalidad actúa según Benjamin en la permanencia o fluctuación de los nombres de calles independientemente de toda ordenación topográfica; vicisitud de una perduración (la del nombre) objetivada en una constante alteridad de hecho (las transformaciones de la calle). Así, pues, la convulsión de los nombres, puestos por el arbitrio de la toponomástica a «significar» los lugares alusiva y elusivamente, es la apoteosis del Nombre mismo en cuanto estratagema fabulosa; dado que el bautismo de las calles no suele obedecer a un criterio descriptivo (una relación entre el contenido de la calle y el nombre asignado), sino a un principio vagamente coleccionista, el nombre de calle constituye otra emancipación del significante, otra gesticulación del motivo. Enredado en una ortogonalidad estructuradora (que desestructura) el nombre significa de manera intransitiva y abierta, autorizando todo tipo de delirio alegórico; y pervirtiendo, como un motivo, la significación y la deambulación en ornamento: «Hay una peculiar voluptuosidad en eso de darle un nombre a las calles» (Benjamin, 1985:

579); es un tóxico encantamiento del significante, completamente análogo a la controvertida capacidad de seducción del mito en cuanto erranza y error: «Aquí lo decisivo no es la asociación, sino la compenetración de las imágenes... El enfermo que de noche merodea por la ciudad, y se *olvida de volver* a casa, ha caído quizás bajo la influencia de aquella fuerza» (Ib.: 580). Con su poder para desatar las mil migraciones del cuerpo y del imaginario, la erranza del nombre se convierte asimismo en fulcro del proyecto narrativo moderno. En la misma *Recherche* de Proust, una incontenible meteorología de los nombres barre todo el tiempo, lo hemos visto, las comarcas del cuento. Sustraídos a la referencia objetiva por una florida subjetividad del recordar y del narrar, los *Noms de Lieux* adquieren una asombrosa fuerza existencial: un suspense –llamar a los lugares– que transforma el mapa de París y de Francia en un dato no menos nominal y desorientador que si se tratase del tablero de un juego interior; es justamente en esta topografía memorial, permeable a mil cambios emotivos o intelectuales, donde prospera la liviandad numinosa, el potencial mítico de los nombres: «los nombres poseen un efecto conceptualmente ligero y puramente sonoro... Los nombres son otros tantos *formularios en blanco* que Proust puede llenar de sentimientos, porque aún no se hallan racionalizados por el idioma» (Spitzer, 1928: 434). Y es paradójicamente por la ligereza danzarina de sus *noms* por lo que la urbe del *flâneur* se vuelve laberinto, fusión de variabilidad y monotonía, la «monótona erranza» a la que alude Benjamin. El nombre propio es, por decirlo con palabras de Deleuze, «la captación instantánea de una multiplicidad» (Deleuze, 1980: 51). Es gracias al acontecer de la perduración en su disfraz urbano (topografía que acontece en la peripecia de los nombres), como la ciudad moderna se convierte en el más poderoso de los *cronotopos* alegóricos: «La topografía es la proyección de todo espacio mítico de la tradición, y... puede incluso convertirse en su clave» (Benjamin, 1985: 929).

Si bien es impensable resumir aquí las implicaciones antropológicas de este nomadismo urbano, que es acto y nombramiento, ganglio de un vínculo atávico entre recorridos, mito y lenguaje, valdría la pena subrayar su protagonismo en las vanguardias del siglo xx. Tratando a la ciudad como

un *ready-made* y visitando sus lugares más banales, las excursiones de los dadaístas (capitaneados por Duchamp y Tzara) pretendieron reformular por primera vez la orografía cultural de París⁴. Las sucesivas Deambulaciones surrealistas⁵, en un crescendo de desmaterialización simbólica de la ciudad, confiaron al paseo sin rumbo una verdadera *escritura automática* del recorrido, una configuración pulsional del espacio; y fueron de hecho el Letrismo y Situacionismo de los 50 (en los *Desvíos* o *Derivas*⁶) quienes conciliaron los paroxismos de la itinerancia con el intento de reinventar polémicamente el uso de la topografía, reivindicando el perderse como único modo de superponer al mapa conocido de la ciudad sus *extrarradios* internos y ocultos, sus inimaginables exotismos internos: la ciudad lúdica, opuesta a la burguesa, volvía a ser diagráfica y operativa como un juego; es más, en los mapas que la describían, las *Psicogeografías* o las *Metageografías influenciales* de Debord, la ciudad era experimentada sobre la base de reglas fluctuantes, y reformulada como red de lugares psíquicos o «unidades de ambiente», archipiélago o red de islas y nominaciones, interconectadas por travesías múltiples en ese vacío nominal (las omisiones y lagunas del mapa letrista) en el que el grueso de la ciudad había desaparecido. Al Vacío imaginífico de los *terrain vagues* (espacios vacantes) le correspondía transformar la ciudad *invisible* en un contexto y pre-texto de acción que era, a la ciudad solo onírica y mental del surrealismo, lo que un «mar del azar o de los azares» sería a la liquidez amniótica de una placenta: lugar de una *experiencia* literal de la ciudad (del lat. *ex-per-ire*: «ir desde y a través de algo»).

En el nominalismo de la topografía reside la escatología secreta de todo dispositivo lúdico. Es como cuando, en el ajedrez, se cierran las posibilidades; cuando hado y causalidad consuman su ecuación en el jaque mate que cierra la partida: fin de la peregrinación, fin de la saga vagamente heráldica de las figuras; fin de las combinaciones; muerte del rey y evacuación del paradigma. *El Séptimo Sello* (1956) de Bergman declina esta alegoría, aunando peregrinación, muerte, juego y Apocalipsis, con insuperable fuerza poética. Pero incluso aquí el relanzamiento desplaza la frustración del fin: no es al darle jaque mate, en la última de las muchas pausas del viaje, cuando la Muerte atrapa al caballero; lo atraparé en

un momento no precisado, en un desubicado *después*, cuya retrasada puntualidad remite a las razones inescrutables de la Muerte en persona (o de su alegoría agente). Es la paradoja mítica del juego: su gesticulación remite a gestos primeros o últimos absolutamente postulables y externos a la dimensión lúdica. Entrar y salir de la partida son los gestos extremos propios del jugador, y los que, en un cierto sentido, menos le pertenecen: «Dios mueve al jugador, y este, la pieza./ ¿Qué dios detrás de dios la trama empieza?» (Borges, 1962: 56). El mandato de todo juego, así como el de toda danza, es tutelar una vez más el enigma del inicio y del fin.

Arribos de la Danza

«...insouciant des histoires de profondeur, de ses eaux vives sur lesquelles notre braque file comme le plus ivre des bateaux».

(Fernand Braudel)

En el origen de esta reflexión se encuentra una conjetura sobre la derivatividad del signo danzado, sobre los parentescos de estructura entre dicha secundariedad y las formas del pensamiento mítico, sobre la danza como encarnación instantánea de algo que no es propiamente el evento narrado del mito, sino la narratividad del evento en sí, ser y contar (*el ser del contar*) en un único gesto. Si adopta un gesto errático o vectorial es porque reconstituye el modelo formal y temático que configura tradicionalmente los temas míticos: el Viaje del *epos* antiguo, la Gesta medieval y la Aventura moderna. Homero es el paradigma mismo de la sinergia entre los contenidos generales (las figuras y las anécdotas del Olimpo) y el acontecimiento inestable del viaje, la deriva literal del navegante perdido, su larga peregrinación hacia casa: cuentos que viajan en el cuento de un viaje. Alegato impagable sobre la incidentalidad del mito, la epopeya se juega por entero en la densa red de interferencias entre dato mítico (figuras, monstruos, dioses) y linealidad del Retorno; su suspense esencial es la doble capacidad, del poeta y del héroe, de hilar la sinuosidad del viaje y del cuento: deducir mediante progresivos ajustes las diacronías del cuento de la infatigable co-incidencia y conectividad del mito, que es su sincronía

subyacente; el retraso crónico de Ulises, el obstáculo a su *telos*, se debe a esta incidentalidad estructural: de Homero a Ariosto, a Cervantes, a Verne o a Conrad, en la genealogía de la *quête* o de la erranza occidental, el *epos* es la facultad que posee la diacronía de sortear, desenredar o soltar los nudos de la sincronía, sobreponerse a esa turbulencia del choque entre viaje humano y capricho divino que la *Odisea* inscribe en la forma misma de la tormenta, como centrifugación del cuento y matriz de todas sus derivas. La alianza de meteorología y cuento repite en el fondo una interferencia atávica entre Tiempo e Historia (entre ciclicidades fatales y procesos causales): el *epos* declina su estado de emergencia, en el *passage périlleux* impuesto por los elementos al conjurarse contra la historia individual; y la resuelve en otra emergencia literal, que es la flotación del náufrago, cuerpo que ha sabido adaptarse al suspense de la borrasca suspendiéndose a su vez, aprendiendo a fluctuar en las «airadas mareas» del tiempo atmosférico y del mítico: fuerza de aberración del *epos*, donde el único modo de superar la incidentalidad es aceptar su desviación, integrar su retraso y legitimar de esta forma su relato. El poema potencia así una retroalimentación que es la modalidad misma de subsistencia del mito a lo largo de los siglos: transformar lo imprevisible en materia prima de la fabulación; incorporarlo a la experiencia; y confiándole el desvío de un cuerpo, autorizar a ese cuerpo a retransmitir el mito no ya como acontecimiento general, sino como vivencia personal; detallar el mito en vicisitud de un cuerpo y trenzar así la fábula épica de un cuerpo aberrado por mil mitos, de un cuerpo a la deriva en el océano del narrar. El atributo *polýtropon*, atribuido a Odiseo en el primer verso del poema, resume este misterio de la erranza: significa el *vagabundo*, pero también *el hombre de las muchas desviaciones*, o de *las muchas astucias*; describe a aquel que ha incorporado el engaño, el retraso cinético y el desvío infligidos por los dioses, trascendiéndolos en una prodigiosa facultad personal para embaucar, en una riqueza de medios prácticos y retóricos. La flexibilidad de Ulises a la hora de lidiar con la deriva va unida a su proverbial talento para el engaño, su célebre elocuencia, su don de gestionar persuasivamente los *tropos*, los desvíos figurales del discurso, la danza del lenguaje. Ulises incorpora así, simbólicamente, la arborescencia persuasiva del mito a la

arborescencia persuasiva de los signos: cuerpo que condensa los rodeos del *cursus* (el recorrido) en rodeos del *dis-cursus*. Por ello, buena parte del material mitológico referido al viaje (desde el Cíclope hasta la Catábasis) es remitido por Homero a las astucias de la metadiégesis, en el gran relato de sus peripecias que Ulises en persona ofrece a Alcínoo, rey de Esqueria, entre el libro VIII y el XII del poema. Para que se produzca esta metadiégesis, que es también una analepsis (un *flash-back*), Ulises habrá tenido que escapar de la última tormenta, y alcanzar a nado la orilla de la isla de los feacios, donde Nausícaa juega a la pelota con sus compañeras. La desnudez de Odiseo, devuelto por las aguas a una especie de segundo nacimiento, a la desadornada evidencia de su cuerpo, y la escandalosa irrupción de ese cuerpo en la despreocupada geometría, en la sincronía lúdica de un juego infantil, en una mítica playa, es una de las imágenes más maravillosamente coreográficas de la épica, pues relata el cruce entre la carne de la experiencia y la de la inexperiencia en un singular intercambio de papeles (desnuda y asalvajada la primera, decente y reglamentada la segunda), descubriendo sin querer un mandato esencial de la danza, que es declinar, acoger en la ligereza de un diagrama lúdico la pesadez orgánica del cuerpo natal y la pesadez trágica del cuerpo experiencial. En Esqueria se consuma el encuentro salvífico entre un cuerpo preñado de los accidentes que lo desnudaron y la dicha de un mundo en el que todas las incidencias míticas están ya listas para declinarse, a salvo de todo, en la doble forma del juego o del cuento; el ambiente más propicio para que el cuerpo, objeto del cuento, se convierta en su sujeto. Al emerger del mar Ulises no es ya más que un cuerpo devuelto por las aguas, un desecho mítico (monstruo o dios) y todavía no es el irresistible fabulador, el sujeto mitopoético en que se convertirá una vez reconocido y vestido de nuevo. Enmudecido por la tempestad y tan extraño, al incorporarse, que perturba y atemoriza a las vírgenes, Odiseo es, en su silencio de naufrago, ambas cosas, el desecho mítico y el sujeto mitopoético: la desnuda vitalidad del cuento encarnado; la condensación de una politropicidad (la pluralidad y aberración de los trazados) que decide revivir, derivar el viaje en las sinuosidades de la fabulación, pudiendo revivirlo, derivarlo, suspenderlo aún más –si Homero no fuera escritor– en las sinuosidades de la danza.

Asimismo, el tenor mítico de la danza no se agota en la idea de que un cuerpo «viaje», sencillamente, a través del espacio. De hecho la travesía dispersiva de sus figuras es la versión activa, la restitución errática y «retórica» de los errores de una aventura, antes que su experiencia directa; *viaje del cuento* antes que cuento de un viaje: no ya representación, sino incorporación; toponomástica fabulosa desplegada en el espacio por el silencio ágil de un cuerpo superviviente o reviviscente, no ya por la astuta elocuencia de un sujeto vivo y presente. No importa que el viaje así encarnado sea la imagen literal de un recorrido o de eso a lo que aluden las poéticas cuando tratan como *Viaje a la aventura mortal* de cada uno: la danza abstracta no es, después de todo, sino reescribir en peripecias espaciales y corpóreas la misma ausencia de referente. El objeto predilecto del gesto de narrar es lo inenarrable.

Si se produce una confluencia, en el cuerpo danzante, de los accidentes que entretujan el destino del cuerpo real, su espacio será obviamente la condensación de muchos lugares dispersos en uno solo: lejos de ser el espacio inconexo, la presunta *tabula rasa* de las poéticas abstractas, el lugar de la danza es una densa pluralidad de trayectos, una red invisible y plural de lugares, recorridos, cruces e inflexiones; dicha red no es ni fantasmal (como una eventualidad teórica), ni literal (como un trazado escrito), sino actual: el cuerpo, al explorarla, no solo la hace conocer, la hace reconocer. Es más, es porque los lugares del viaje (y todos los *tropos* del *récit* que es la danza) están entrelazados en este espacio conectivo, en el mapa invisible de su peripecia sincrónica, por lo que el cuerpo, en un cierto sentido, está abocado a complicarlos ulteriormente: la danza es el retraso, la complicación y la obstaculización de trayectos que serían de otro modo lo bastante rectilíneos y continuos como para constituir un viaje efectivo, es decir demasiado rectilíneos y continuos como para asemejarse a un cuento; su vocación es en suma *gesticular* el *interés* mismo que preside a toda fabulación (*inter-esse*, en latín es el «estar entre» –la incidentalidad del intervalo–). No existe cuento que no sea, siguiendo el análisis de Benjamin⁷, el recuerdo o ensueño de un viaje, ni cuerpo danzante que no constituya, parafraseando el cuento de Leskov, un *Viajero Encantado*: cuerpo que, como por arte de magia,

ha subsumido todo el viaje en los recursos formales de la exposición (la gestualidad del cuento), miniaturizando las distancias y los retrasos del recorrido; llenando de sí todos los destiemplos. La danza es topografía vivida: el fantaseo nominal que, tras la aparente finalidad de fijar los lugares, de condensar la borrascosidad del espacio, moviliza esos lugares a un segundo nivel, ya mítico. Si la topografía es la mitopoiesis de la geografía, la onomástica que devuelve al imaginario el espacio real, topográfico, es también el cuerpo de la danza puesto que fabula el espacio real con el mapeo suspensivo y seductivo de sus signos cambiantes, de sus garabatos figurales: así la forma de la danza «rebautiza» el espacio real con el gesto de un significante amotinado, nominación e incorporación sin fin, que hace del cuerpo mismo no solo la parte viva del lugar, sino su incontrolable vitalidad alusiva, su mito, la actualización infinita de su mapa, la reinención de sus nombres. *Mi cuerpo llama cuerpo a todos los lugares*. Y se traza a sí mismo, con la inventiva del falsificador, como una firma cambiante. Es cuanto Didi-Huberman, en los ensayos monográficos que reconstruyen la aventura espacial de la vanguardia del siglo xx, de Hantaï a Pennone, llama *fable du lieu* (fábula del lugar): la capacidad de *déjouer l'espace* (rodear, jugar o eludir el espacio) y de *déjouer l'histoire* (rodear, jugar, eludir la historia) multiplicándolos, inventándolos, reduciéndolos, envainándolos, plegándolos y desplegándolos; haciendo del espacio mismo y de sus reconducciones y posibles reducciones al cuerpo el último ejercicio de una fabulación que, por extinta que parezca, no renuncia a narrar su extinción.

Atlas y discreciones del recorrido

En los 70 Trisha Brown le confió a la performance la tarea de redibujar el mapa imaginal y estético de la metrópoli, no ya sobre bases descriptivas, sino imponiéndole al esquema ortogonal de la ciudad el trazado transversal e intervalar de la danza misma como conspiración «discreta» de los signos. La finalidad, haciendo de la danza un catalizador de la experiencia, era oponer a las viabilidades ya dadas de la topografía urbana los nudos y los accidentes de una topografía vivida. Actualmente, los herederos de

este enfoque, que hace que el sujeto se reapropie polémicamente de la ciudad, son los atletas del *parkour*: deporte urbano que consiste, saltando atléticamente por encima de normas de seguridad y desniveles azarosos, en recorrer el trazado más corto posible entre puntos distintos del mapa ciudadano, en una alternativa «aérea» al trayecto ordinario del pie de calle (el fr. *parcour* se encuentra entre «recorrido» y «atajo»). Pero si los *performers* del *parkour* propagan una desobediencia espectacular al sistema urbano, el juego de las «transurbancias» de Brown consistía, como hemos visto, en un reconocimiento del mapa tal y como se presentaba: en imaginarlo como un tablero o un dispositivo; en respetar *discretamente* su módulo en vez de «saltárselo». El objeto de este redescubrimiento no se hallaba fuera del trazado urbano; su aparición y su experiencia eran más bien exquisitamente topográficas: su destilarse en lugares, momentos, gestos, articulaciones e imprevistos dinámicos; una estructura que la danza hacía aflorar de la cuadrícula de la Nueva York de entonces, como una Atlántida sumergida (o suspendida), por debajo y por encima de las geometrías del atlas. Menos una inspección de lugares dados, que la agnición, en aquellos lugares, del concepto mismo de *Lugar* (*Locus*, 1975). Por eso, medio y objeto de la exploración que reanimaba el potencial metadiscursivo y fabulatorio de la topografía era el caminar, entendido en su forma más sencilla, simplemente condicionado o «equipado» de cara no ya a una mejora atlética (como en el *parkour*), sino a una pequeña, discrecional dificultad añadida (*Leaning duets*, 1970), que era el único modo de tematizar su modularidad como una danza sin desnaturalizarla.

Posteriormente, Meredith Monk aplicaría las utopías posmodernas a un uso gestual de la vocalidad, que desplegaba las modulaciones del canto en los mismos términos en que la corriente del Judson Church desplegaba su material dinámico empleando analítica y modularmente los movimientos más simples⁸. Si el programa poético había sido, para otros, simplificar las formas en pos de una abstracción ya inscrita en los actos pedestres de la vida cotidiana y ciudadana, las modulaciones de Monk apuntaban directamente a restaurar el estatuto fabuloso del espacio performativo. Las piezas (óperas, oratorios, coreografías) compuestas entre el 70 y el 80, reproponían el motivo del viaje en todas sus variantes mitológicas:

itinerario para las figuras iniciáticas de la infancia (*Education of the girlchild*, 1972), vagabundeo epifánico entre visiones paralelas del mundo medieval y contemporáneo (*Book of days*, 1988), o meditación sobre el motivo de la inmigración y de sus móviles soñados (el film *Ellis Island*, 1981). Cualquiera que fuera su tema, se trataba siempre de condensar la voz del cuento en una unidad mínima vocálica o silábica, un módulo fonador concebido como germen dinámico de todas las polifonías episódicas propias del recorrido musical de la *pièce*. El recorrido era escandido ulteriormente en estaciones o etapas rituales, cada una con su temperatura tonal específica, y regidas todas ellas por un método de modulación que era también su proyección ideal, su asomarse a la estación siguiente, como si en la voz de Monk y de su *ensemble* se alternasen partituras de traslación y partituras de estasis: como si para unir entre sí las distintas estancias corales hubiera retornos y redundancias de los sonidos de desplazamiento en los que estaba inscrita la peripecia tonal de la obra, con una alternancia semejante a esa que en los *Cuadros de una exposición* de Músorgski (1874) confía el pasaje de un cuadro al siguiente a la variación de un motivo recurrente, de un pianístico ir de una imagen a otra, titulado *promenade* (paseo). En la ópera *Atlas* (1991) esta erranza de la vocalidad, esta excursión tonal (la modulación del sistema armónico occidental), expresaba de manera aún más sugestiva el poder de territorialización de la voz humana⁹: sus *trópicos* de inflexión, sus *ecuadores* de equilibrio y la monotonía de sus *polos*, todos ellos explorados en el proceder parcelizado del modular¹⁰. Tales regiones sonoras no podían concebirse más que con los medios de la polifonía, en un complejo sistema de *intervalos* armónicos que constituyesen sus distancias imaginarias; los territorios vocales de Monk no poseían un perfil uniforme, sino «discreto» e inestable: este perfil se producía en la fluctuación de los intervalos y en una sabia y ocasional derogación de la armonía occidental: envolvente sistema de disonancias y discrepancias, que deformaban los bordes externos de la polifonía como la erosión del océano recortaría una línea costera, reinventando en todo momento la forma de los continentes. *Atlas* de M. Monk despertaba así la nostalgia de la condivisión total de un espacio que no era el mensurable y continuo de la sociedad, sino el plástico y abismal de la comunidad; un espacio cuya estructura fuera al mismo

tiempo abstracta y narrativa, sincrónica y cinética, conjetural y normativa, memorial y actual. Inspirándose para ello en un denso repertorio de polifonías alternativas (desde los coros búlgaros al canto tibetano), Monk instituía allí la utopía sonora de una posible identidad entre canto, espacio y mito. La misma que B. Chatwin había encontrado en los aborígenes de *Songlines* (*Los trazos de la canción*, 1987): la subsistencia cultural y material de los grupos estaba allí invariablemente adscrita a un episodio mítico, cuyo resumen cantado y danzado era también instrumento, medida y forma de las travesías que articulaban su topografía invisible, totalmente suspendida, reticular e iniciática puesto que alimentaba una civilización no ya asentada sino nómada, atávicamente errática y performativa en sentido lato. Topografía mítica, o topografía de un soñar colectivo, ya que el mismo sueño es espacialidad errática sobrepuesta a la geografía literal: la danza que aúna cuento de la travesía y travesía del cuento.

Pistas. La volatilidad del recorrido

«Lo mejor es no dejar rastro, solo en el corazón».
(M. Muñoz, P. Ramis)

El topografismo más arriesgado es «signar» el lugar, sin marcarlo: crear la conjetura del dibujo como se deja aflorar el sentido recóndito de una peripecia, en una mitopoesis silente, que no transcribe sus inscripciones, y cuyos trazados son tan misteriosos como los del mapa descolorido de un tesoro. La evenemencialidad, más que el evento de la aventura: el rastro menguante de una promesa o de una esperanza míticas, que en danza es el tesoro enterrado de un sentido infinitamente derivable. Surgido «por ventura» de las emergencias de un cuerpo, envuelto en el misterio de una evidencia solo momentánea, el trazado aflora solo para hundirse en el imaginario del espectador, que le dará mil nombres de fantasía. La misma Brown intuyó que, por mucho que la topografía se apoye en un recorrido literal, su transcripción sigue siendo eminentemente proyectiva y «aérea»: un ejercicio de abstracción y concreción subordinado, de nuevo, a la gestualidad de los Nombres. Como en la narración exquisitamente

cartográfica (entre rememoración y descripción) de *Skymap* (1969), que, devanándose desde un altavoz, invitaba a un público tumbado a reconstituir y recorrer mentalmente a lo largo del techo el mapa del estado americano en sus nombres de lugar: «... incluidos Aberdeen, Chicago, Oakland y San Antonio. Las palabras que encuentran dificultades en juntarse con las demás están siendo asistidas por gnomos invisibles.» (Brown, 2008: 44). Ahora bien, para que la topografía sea algo más que abstracción, es necesario que el cuerpo deje huellas objetivas en el espacio, o que el espacio deje cicatrices objetivas en el cuerpo: que la danza vuelva a configurarse en parte como una experiencia directa e indefensa, y no ya como una fabulación indirecta; en otras palabras, que el espacio sea matérico y el cuerpo existencial. En este caso la incidencia entre cuerpo y lugar no se resuelve en una ósmosis, sino en un accidente, un *crash* tan literal como para sabotear toda astucia de la forma, toda ulterior incorporación. Es el sentido de las muchas formas de *colisionalidad* que entretejen a partir de P. Bausch la praxis del Teatro-Danza. El choque anhelado y siempre diferido entre cuerpo y mesas, entre cuerpo y paredes, entre cuerpo y cuerpo en *Café Müller* es un acto existensivo de este tipo: restauración de la pureza de la experiencia en la pura forma del trauma. No comprenderemos el seísmo narratológico de Bausch sin considerar que el origen de su estilo de montaje es una drástica desestructuración del concepto de danza, devuelto al puro trauma de existir, más acá de la organización de la forma y más allá de toda posibilidad de devanarla como una narración, por sinuosidades. Desde el momento en que un obstáculo físico y simbólico, una discrepancia del espacio o de la emoción, *detiene* a la danza, su única arborescencia será el tratamiento iterativo de todos los bloqueos, las parálisis y las neurosis que la interrumpen. Poseedor de su danza en el ballet, poseído por ella en el Modernismo, el cuerpo es por primera vez, en el Tanztheater, penosamente desposeído de toda danza salvo de aquella que no quiere o no sabe danzar. El único deje narrativo, en Bausch, es un ensamblaje oniroide de personajes y situaciones regularmente desposeídos de su historia veleitaria y de la chance de narrarla persuasivamente. Todo el Tanztheater introduce así, entre cuerpo y espacio, la misma discrepancia, el mismo desfase que

entre cuerpo y danza: una desadaptación mutua, que condena al cuerpo a ensuciar con sus trazados el espacio que lo ensucia: la constancia plástica del roce es una perturbadora testimonialidad del espacio (la tierra removida de la *Consagración* del 75, la hojarasca surcada en *Blaubart*, del 77, los muebles revueltos de *Café Müller*, del 78, los claveles pisados de *Nelken*, del 80, etc.). Ahora bien, es resultando *críticos* para la danza real como los suelos de Bausch detienen a la danza soñada en el *momentum* existencial, el mutuo incumbir que es la resistencia del sujeto al mundo que se le resiste. El suelo se convierte aquí en el depósito material del esfumarse de toda acción, de toda intención: un surco memorial. O el trazado fósil, la imagen sincrona de los gestos y trayectos que la pieza ha ido estratificando de manera doblemente literal: encadenándolos a una convulsa ley de repetición (que expresaba su inanidad existencial); y transliterándolos en una cicatriz matérica que evidencia una inevidencia, como la huella de un «ya no». Un resto de nada.

La praxis contemporánea rebosa de estos «mapeos» del no acontecer y desfases de la topografía: extrañas aproximaciones a las paradojas de aquel *land art* que ya desde los 60 había reimaginado la creación artística como gesto de un pasaje, inscripción provisional de una coincidencia entre cuerpo y contexto, cuyo monumento más atónito sigue siendo la pista rectilínea de hierba pisada en *Line made by walking* (1967) de R. Long: el papel de la huella, de la *senda*, no es solo hablar del cuerpo que la deja y certificar su desaparición; es desmentir cualquier memoria del lugar pues, antes o después, la hierba la vuelve a cubrir. El *mundus* del rito, surco que cava en la tierra los cimientos simbólicos de la civilización, es ya en sí una psico-geografía, un trazado volátil. El arado que estría el territorio es tan «aéreo» como el triciclo alado que en *Dol* (1994) de Pep Ramis va batiendo sus alas cada vez que vuelve a dibujar en la tierra removida el mismo círculo, el mismo cultivo de la memoria individual. En la posteridad del Tanztheater, precisamente Malpelo desarrolla esa arriesgada erraticidad del cuerpo, entre aporía y ascesis del trazado, que es viajar en su propia persecución; contarse solo hipotéticamente, perderse en busca de un perdido «sí mismo». Muñoz y Ramis practican así una verdadera épica de las huellas, de los surcos, de las *pistas*; de todo cuanto



An, (el silenci), de Mal Pelo
Intérprete en la fotografía:
Jordi Casanovas
© Jordi Bover

destiñe la topografía hasta dejarla en una sospecha, una laguna de la memoria. En muchos de sus trabajos el espacio se desgrana en estaciones: etapas de una aventura comprimida, cortocircuitadas en el *circuito corto* del escenario. Ahora, esta topografía de lugares diputados o estaciones soporta paradójicamente un asombroso programa de desorientación: una perplejidad del viaje, un titubeo del recorrer. En el encuadre del vídeo de apertura de *An (el silencio)* (2003) la cámara avanza por una carretera desierta: es de hecho el plano secuencia subjetivo de un Regreso, forma cinematográfica de la que ya Pasolini¹¹ había subrayado con énfasis las implicaciones fúnebres. Según su argumentación, al plano secuencia subjetivo (ejemplificado en *Vampyr* (1932) de Dreyer) le corresponde la aporía de una mirada tan radicalmente receptora que la pasividad gestual de su narración, la capacidad que tiene de retratar sin astucias de montaje, sin saltos, el discurrir de un mundo, se puede ubicar solo en el impensable punto de vista de la Ultratumba: el entierro es el viaje de una mirada imposible, de una imposible objetividad. En la tradición occidental, el relato del enterrado vivo (ya desde las *Mémoires d'Outretombe* de Chateaubriand) es el más errático y, en su sinceridad, el más ilegítimo: la mirada totalmente presente de un cuerpo totalmente pretérito. Como si el testimonio solo se volviese puro en la corporalidad exclusiva (y la irremediable exclusión) del pretérito indefinido. El cuento es movido por una inmovilidad sin esperanza. Todo cuento es, en general, la peripecia desautorizada de un regreso, la adopción del punto de vista de la muerte. Todo cuento es re-visitación: una subjetividad que se fingiría muerta con tal de parecer objetiva. Por la interferencia entre el cuerpo inmóvil del intérprete y el haz de proyección, es la sombra de un cuerpo la que recorre, en el inicio de *An*, la carretera rural; el regreso, el *anábasis* son los de un fantasma, un verdadero *revenant*. *An* es así un apólogo sobre el contraste entre las huellas y la impermanencia de las vidas que se dejan conjeturar tras los densos residuos de su desaparición. El vértigo de una mirada que no capta y no narra el cuerpo más que en la sombra, en el vacío de imagen que deja, es la síntesis de toda la poética de Malpelo. En una trayectoria marcada por los motivos de la muerte, del recuerdo y de la identidad ancestral, la desaparición es la raíz misma de todo «vuelo» del relato:

la tierra sobre la que se danza no es más que un diafragma mediánico, la incertidumbre activa que hace divisar *arriba* todas las ausencias de *abajo*, todos los fantasmas. Fantasmas emotivos y de sentido: Malpelo suele articular sus proyectos como sincrónicos hipotéticos –relaciones, trayectos y nudos– de un referente conocido solamente por los residuos de una «acción» (ausentarse, evacuarse), que es pretérita a toda pasión, a toda elaboración emotiva. Extraviado de esta forma, el referente, ya sea persona o tema, halla en la danza su única chance mítica de regreso (de referencia literal), su única movilización; y se danza a sí mismo solo tras haber sido espacializado por el imaginario en un *topos*, en un «lugar» de la poética: no ya una «localidad» literal, sino una gravitación y desubicación de imágenes, memorias, símbolos, textos y gestos en torno a un vacío de hecho. La migración y la revolución de los símbolos gravitan alrededor de un atractor, de un centro ausente. De estos *topoi*, «lugares comunes» y descomunales, repletos de incrustaciones imaginales, pululantes de sentidos míticos, están entretrejidadas las psicogeografías de Muñoz y Ramis. Solo en el momento en que la memoria colectiva y el uso lo hayan «banalizado», la danza podrá ir a la caza del referente, rehabilitarlo, actuarlo como peripecia. O convertirlo en el *donde* por el que transitan las sombras de un sentido diseminado, una *Calle del imaginero* (1996). La topografía que articula el cuento es un mapeo residual, magistralmente trazado por los restos míticos de su objeto: «No mirem l'escena com a destí final, sinó com un lloc de trànsit, provocador d'altres mirades, generador d'altres matèries. Basta mirar el que hem deixat a terra quan arribem a l'estrena d'un espectacle. És ple de deixalles, idees, dibuixos, imatges... el pòsit d'un treball al qual ara donem una altra forma i una altra estructura»¹².

Así, pues, en *Testimoni de llops* (2006) la selva de referentes simbólicos y narrativos inherentes al *topos* del lobo alimentaba no ya el espectáculo, sino una hipótesis vívida de espectáculo: abanico de huellas, rastreadas por la dramaturgia como se rastrearía la huella olfativa de una manada, no ya transcribiéndola, sino olfateando su proximidad como un peligro, con la alerta febril del cazador que se sabe presa en potencia. Si también Malpelo expresa una ansiedad por nombrar, un anhelo de decir lo

indecible mediante rastros de palabra (que es la base de toda su estrategia textual), es cierto también que, en sus cacerías, a la curiosidad alegórica del *flâneur* se ha añadido una alegórica angustia; *aprensión* (entre miedo y aprendizaje) cercana al espíritu de la erranza surrealista, abocada a convertir el espacio en un *medium*, y la deambulación en un atajo hacia las acechanzas del inconsciente, o hacia el mundo de los muertos. Precisamente esta alianza migratoria entre el extremismo espiritual del Ultramundo (con sus almas huidas) y el extremismo salvaje del mundo animal (con sus cuerpos huidizos) es una de las intuiciones más originales de Muñoz y Ramis: totemismo poético, donde lobos, caballos y pájaros son los verdaderos *psicopompos* del movimiento, los referentes físicos de la danza como excursión anímica, *voyage out*, fuga y retorno. Es la paradoja misma de los muertos y de los animales: sólo huyen; y sólo vuelven. La cacería es infinita: *Testimoni* dejaba de hecho al descubierto la pluralidad irresuelta de todas sus pistas, cada vez que los intérpretes volvían a reunirse en torno al *topos* de una gran mesa de trabajo, que reproducía la forma real de la labor de documentación e ideación previa a la *pièce*. Y estas coincidencias literales de itinerarios, temas y cuerpos, solían producir un *freeze* colectivo, imagen exacta de una suspensión realizada en el lugar de los lugares del espectáculo, que era donde se vivía la espera ansiosa, la apnea de un sentido unitario: la mesa de un médium. Era en el fondo el móvil poético de la pieza, en palabras de J. Berger: articular en danza el recuerdo del cuerpo ausente que se es; actuar, en la presencia, el vacío que se ha dejado; danzar la huella: «Alguien recuerda tu cuerpo ausente; recuerda tu cuerpo con ternura. Sé que es un gran reto, pero ¿podrías representar ese recuerdo, el recuerdo de quien te está recordando? Y, si puedes, ¿podría quién te está recordando recibirte como ese recuerdo?»¹³.

Por razones análogas, trabajando el *Quijote* para *Atlas* (o antes de llegar a *Barataria*, 2005), Ramis y Casanovas ignoraron calculadamente el texto de la novela; fieles a la idea de reflejar la esencia mítica de la antiepopéya cervantina, de comprimir y volver íntima a todos los niveles su materia oceánica, exploraron más bien el *topos* del *Quijote*, las incrustaciones y deformaciones de su memoria colectiva, la persistencia de una oralidad difusa inherente a la novela, más allá de cualquier filología;

conscientes de que, si existía un mito cervantino, debía ser sacado a la luz en esta banalidad de la percepción y la transmisión; más aún, había que hacer que no fuera posible un acercamiento danzado al monumento literario fuera de su mito imaginal. *Atlas* prestaba así los lugares comunes para-cervantinos a una peripecia irónica, la erranza de un colectivo errar alrededor de la obra, y alcanzaba el núcleo poético del *Quijote* únicamente mirando a Cervantes con una especie de distracción, olfateándolo de lejos y rediseñando su geografía poética por huellas e impresiones. El procedimiento de *Atlas* imita en el fondo la mitopoiesis personal del Quijote como arquetipo del antihéroe, que delira su aventura, y desvaría su topografía contándose a sí mismo, sustituyendo una realidad no memorable con la obstinada y patológica tendencia a transfigurar la trivialidad en *epos*: «Él rehizo la epopeya, pero en sentido inverso: esta contaba [...] hazañas reales, destinadas a permanecer en la memoria; Don Quijote, él, debe llenar de realidad los signos sin contenido del relato» (Foucault, 1966: 61).

Panoramas. La danza y los desenrolles de la Historia

«Assisto la notte violentata/ L'aria è crivellata/ come una trina/
dalle schioppettate/ degli uomini/ ritratti nelle trincee/».
(Giuseppe Ungaretti)

Territorialidad e intencionalidad son patrimonio común de la topografía y de la *intriga*. Es el sentido múltiple del ingl. *plot*: a la vez «área circunscrita con un fin», «plan o diagrama de construcción», «esquema de acción del cuento» y «complot». Las topografías vistas hasta aquí son lugares únicos, esquemas y retro-grafías en que confluyen mil dispersiones del acontecer: diagramas de la literal circuns-tancia del viaje (su condición y su sincronía) devanados en la deambulación (paseo, erranza, exploración o cacería) como acto mítico de nombramiento. Fiable como una deducción cartográfica, infiel como una geografía mítica, huidizo como la pista de un animal o inaudito como una estratigrafía del recuerdo, ese diagrama es siempre una destilación: trazo sintético de un viaje y rizoma pretérito *de todos los viajes*;

testimonio de que la tierra inmóvil nos preexistía y de que la tierra removida nos sobrevivirá: el argumento por excelencia del surco es la mortalidad. Si es propio de los hombres aferrar las huellas para afirmar la Historia y nombrar el espacio para fijar los hechos, lo propio del cosmos es devorar el diseño, amortizar la historia, desacralizar el espacio y volatilizar las huellas. El lugar elegido para esa volatilización es el paisaje; ese mismo, extenso y complejo, que la topografía se afana en miniaturizar, en desublimar, para que sea culturalmente habitable. Paisaje es la frondosa o borrascosa epifanía de una permanencia que anula las contingencias; paisaje es el horizonte que se traga a las historias, escupiendo sus huellas: síntomas de vida diseminados como ironías gráficas, como diagramas minoritarios, en una sobreabundancia de signos sin historia. *Anguis in herba*: la serpiente, la recóndita sinuosidad en la espesura del prado (es el sentido del magistral *Paisaje con serpiente* de Poussin, 1665), resume en un solo escamoteo, una sola incongruencia, la angustiosa tentación de la anécdota (una *historia* en el paisaje) y del decoro (un arabesco, un diferencial flexuoso, un zigzaguo innatural en el dibujo). Diabólico en la medida misma en que insinúa la sospecha de un Hado, una desviación malévola y algo funesta en los impasibles paraísos terrenales del paisaje clasicista, este escabullimiento no es distinto, en el fondo, del curioso garabato serpentiforme, creación de Sterne¹⁴, apuesto por Balzac en la primera página de *Peau de chagrin* (1838), para simbolizar, fuera de todo lenguaje, «La vida con sus ondulaciones abigarradas, con su curso vagabundo y su actitud serpentina» (Balzac, 1838: 59). Así es la serpiente: una convulsión lineal; un desvío ornamental de los vectores prescritos por la norma natural, geométrica y divina; esa *esquizografía* (el rizoma que aúna hechos, figuras, universos y dimensiones) que A. Warburg estudió obsesivamente, hasta encontrar su matriz en el arquetipo ritual de la serpiente-rayo de las civilizaciones amerindias¹⁵; y a fin de cuentas el símbolo de una angustia siempre al acecho (*angustia* deriva del lat. *anguis*), una pánico y venenosa percepción del destino y de sus posibles fugas, que para el poeta Lucrecio era la señal misma del ataque epiléptico como centrifugación vivida de la historia individual en la inmensidad de los ciclos cósmicos. Profusión, confusión y sumersión del cuento, que se vuelve tanto más insidioso, tanto

más sinuoso y danzante cuanto más discreto y minoritario es su amago de garabato. En los albores del paisajismo europeo, el pretexto común de este hundimiento del cuento es una vez más el mito. Véase el *Paisaje con caída de Ícaro* (1558) de J. Bruegel: el primer plano está ocupado casi completamente por la imagen de un campesino arando y de sus bueyes, mientras que del mito aludido en el título solo queda el detalle de un torpe impacto entre el desventurado joven y el agua en la lejanía del horizonte marino: aparato hundimiento de un cuerpo cuya arrogancia había sido eludir la gravedad, dominar en vuelo la maraña lineal del laberinto y ejercer la visión cenital del geógrafo. Ruina del protagonista de un mito, que rubricaba la implícita caída del mito y de sus vuelos en el avance irresistible de una hacendosa modernidad, o la enésima derrota del narrar frente al imperioso silencio de la tierra; que diagnosticaba ya la «vanificación» de los temas míticos, su condena a regresar en los vanos triunfos de la decoración: el exilio del mito al detalle. Es el catastrófico comienzo de una doble emancipación, cuya deriva será para el mito la histeria intensiva de los ornamentos y para la tierra la indiferencia extensiva de los paisajes. Si por un lado estos tenderán a minimizar la presencia humana (hasta las delirantes soledades del sublime romántico¹⁶), por el otro constituirán una endémica alternativa a la pintura de *historias*: las muchedumbres que abarrotan la pintura estacional de Bruegel, las *macchiettas* que pululan en Canaletto no son menos anónimas, ni menos moleculares, que las *foules* ciudadanas que a finales de la era figurativa enjambrarán en un cierto impresionismo: todas ellas componen un hormiguo gráfico que vacía el paisaje campestre y urbano de toda narración, a excepción de aquella, generalísima, de la historia o de la Naturaleza como sagas de lo innumerable. Por esto, la *Vista* por antonomasia es fatalmente, en la representación cultural, el paisaje después de la batalla ya que describe el punto en que el choque entre tiempo de la historia y espacio de la geografía devuelve al mito un Nombre de lugar (de Salamina a Stalingrado); no hay homenaje a la historia como sometimiento de la Naturaleza más claro que las cruentas extensiones en las que el sujeto colectivo de esa Historia, caído sobre el campo, se une a la Naturaleza como un signo anónimo, multitudinario, como el decorado orgánico del paisaje que le sobrevive y que amortiza en la inmensidad del exterminio toda

posible anécdota, todo duelo singular, todo *agon* de la guerra: cuerpo a cuerpo ya neutralizado en *cuerpos y más cuerpos*, más allá de toda epopeya; con sus cadáveres despliega la injusticia de una historia contada despilfarrando los cuerpos y relatos individuales, la infinita subordinación del cuerpo a un telescópico Todo –imagen y cuento–, un *totum simul* (todo a la vez) que es otro tétrico ensayo de apocalipsis. Sobre el fondo de las catástrofes bélicas los cuerpos se convierten así en un pespunteado, el signo del definitivo sometimiento de la vida colectiva a un patrón de exterminio del que la historia misma se devana como un dibujo repetitivo, como una decoración burlescamente abstracta, según un antiguo y escandaloso parentesco entre ornamento y guerra¹⁷. Todo el memorialismo bélico y la *trummerlitteratur* (literatura de los escombros) del siglo xx (de Ungaretti a Junger o a Böll) insiste en el siniestro ejercicio de la guerra, que es agujerear, *acribillar* a fuerza de proyectiles, bombas y trincheras todo cuanto cae en su patrón operativo (cuerpos y paisajes), restituyendo el mundo en su forma más anodina, la más lúgubrementemente transparente, la de un encaje luctuoso cuyo dibujo está hecho de la reproducción mecánica de innumerables vacíos, innumerables desapariciones. Una imagen elocuente de este fúnebre desenvolverse de la historia es la que abre *Les Bienveillantes* (2006) de J. Littell, reciente versión novelística de la Segunda Guerra Mundial, narrada por un ex-miembro de las SS convertido en fabricante de dinteles, y nunca arrepentido: «... porque el dintel es frágil, teme la luz, y este resplandor azulado da reposo a mi espíritu... muchas piezas móviles han de ser constantemente lubricadas, pero el aceite evidentemente dañaría el dintel, así que se utiliza el grafito, una mina de plomo triturado... El dintel sale negro... los hilos, guiados lateralmente por unos juntos de cobre sellados en plomo, según una coreografía compleja, codificada por quinientos o seiscientos cartones Jacquard, tejen nudos; un *cuello de cisne* realiza el *pegne*; por fin aparece el dintel, arácnido, inquietante bajo su capa de grafito que viene a enrollarse lentamente sobre un tambor...» (Littell, 2006: 21). Esta versión siniestra de desenrolle histórico, esta sincronía maquina de muerte y paisaje desplegada como una tapicería, había sido en el fondo el tema más frecuente de aquellos *panoramas* que en plena revolución industrial adiestraron a la colectividad en formatos cada vez

más toscamente ilustrativos de narración¹⁸ (un fenómeno que Benjamin definió «decadencia del mito en ilustración»). Abanderado de un cine que debía heredar algunas décadas más tarde las funciones de la novela, el *panorama* parisino expresaba perfectamente ese historicismo que, a finales del siglo XIX, era ya la única aproximación admisible de las masas a la historia: un gusto fantasmal por el pasado como objeto de consumo y boga ornamental. Al contemplar los despliegues histórico-geográficos del panorama, el naciente consumidor adquiría el pasado, como un lujo accesible, en forma de mitopoiesis barata; subrogaba el desarrollo de los eventos en el desenvolverse del panorama, larguísimo «rollo» ilustrado que iba devanándose para desfilarse, con la oportuna iluminación, bajo su mirada fascinada: imagen simultánea de una secuela de acontecimientos violentos, reunidos en una síntesis gráfica y cedidos al suspense propio del envoltorio, que es desplegar lentamente sus volutas, prestar a su cadavérica ausencia de cuento y de acción la cualidad de una diacronía *envolvente*. Esta artificiosa, cinemática diacronía que condensa en el panorama los tiempos largos de la historia real posee algo de una aceleración terpsicórea: «Hay aquí una especie de jocoso precursor de la cadencia acelerada, una traviesa y un poco malévolamente aceleración 'danzante' del curso del tiempo» (Benjamin, 1985: 591-592). El cinismo falsificador de la historia no fue nunca tan claro como en el entretenimiento del panorama, que movilizaba en un tambor ilustrado la inamovilidad de sus cuerpos y paisajes: un extremado reciclaje decorativo del pasado, y un último sucedáneo épico. Había asimismo una danza burlesca en la manera como el panorama exponía sus tapices de figuras rubricándolos con bandas sonoras sugerentes: la ambivalencia de la danza real es al fin y al cabo esta misma capacidad de sintetizar, como la voracidad de un paisaje, diferenciación e indiferenciación, aparición y amortización del mito; si la danza ama imaginarse fuera de la historia y de sus espasmos, es porque sabe encarnar hasta el límite, con la misma soltura con la que asume las formas del mito, la hipocresía mitopoiética de la Historia, que es decorar, para soñarse mejor, todo eclipse, toda matanza de los cuerpos. Así pues, la danza no fue nunca tan transparente al mal como en los tiempos oscuros en los que se dejó que la coreografía desembocara en figuración colectiva, en despliegue de la masa como vista

masiva, como panorama del presente: especialidad de aquellos *pageants* y *tableaux vivants* que del teatro popular *fin de siècle* pasaron a los cuadros temáticos de la Denishawn y a los frescos históricos del cine primitivo americano (*Intolerance* de D. Griffith, 1916) y europeo (*Napoléon* de A. Gance, 1927). En las coreografías de masa del nazismo la pululación ordenada de la multitud denotaba de hecho un letal acortamiento de las distancias entre masas e Historia, y entre Historia y Presente: las masas de la Alemania hitleriana elaboraron coralmente, hormigueando en filas impecables, el mito y el espectáculo de su actualidad en cuanto sujeto absoluto de una Historia que se pretendía toda presente y danzante: la *parada* es un *panorama* perversamente participativo. Es comprensible que, salvo por la estética aún veladamente totalitaria de las inauguraciones olímpicas de nuestros días, la coreografía de la segunda posguerra olvidara cautamente todo parentesco entre danza y despliegue, toda panoramicidad (olvidó del mismo modo su asombrosa deuda con la fenomenología de la guerra). Hasta que vinieron a desenterrar la paradoja los hiper-panoramas, inservibles y residuales, de la posmodernidad.

Paisajes después de la batalla

«E la coscienza che ne abbiamo non è diversa da quella che i guerrieri dipinti su una tela hanno della battaglia che vi è rappresentata».

(Friedrich Nietzsche)

El epítome más espectacular de esta paradoja del panorama es todavía *Panoramix*: la Suma irreverente de las 34 *Pièces distinguées* creadas por La Ribot en diez años y reunidas en la gran performance-instalación de 2003 en la Tate Modern de Londres¹⁹. Como Lepecki ha puesto de relieve, su programa era el desmantelamiento, conforme a una idea de presencia anticoreográfica y antiteatral, de todos los órdenes de ortogonalidad que regulaban una cierta arquitectura de la mirada históricamente asignada a la danza: privilegiando el trabajo en el suelo; deshaciendo los trayectos en una prestación errática, en un desorientado (y desorientador) diseminarse del hacer a lo largo de ejes imprevisibles; sometiéndolo a los

[arriba]

40 espontáneos, de La Ribot

©Anne Maniglier

[abajo]

Behaupten is anders als

glauben, de William Forsythe

© Julian Gabriel Richter



materiales de la performance a un *understatement* jocoso cuya expresión más clara era, en un contexto museístico como la Tate Modern, procesar y dispersar en el suelo de cartón todos esos objetos que al inicio de la maratón aparecían toscamente encolados a las paredes, en un conato de «exposición»; hacerlos acontecer, junto al cuerpo desnudo que exploraba sus funciones, en cada una de las *distintas* «anécdotas de sentido» que eran las *pièces* individuales: otra alegoresis, que le sonsacaba vértigos de sentido al encuentro incestuoso entre objetos y referentes relacionados en gran parte con el universo industrial (incluido el cartón que cubría el pavimento, como un simbólico *emballage* del público y del evento), revelando al mismo tiempo la provisionalidad de aquellas conflagraciones de residuos (de obra de arte a *décor* efímero y a montoncito de basura); y otra topografía fantasmal, porque la deambulación de La Ribot por el espacio asignado, y sus caídas, trazaban un extraño mapa de vivaques operativos: huellas de un acontecimiento nomádico y recualificación poética de los lugares, gracias también a un fabuloso e irónico nombrar (desde el título de las acciones, al nombre propio de sus «propietarios»). La Ribot modelaba así su panorama onomástico, semántico y plástico. Sin embargo, el suyo era todo menos el despliegue, propio del *panorama* decimonónico, de una historia unitaria, multitudinaria e integral, contemplada por costumbre «desde una plataforma sobreelevada y cerrada por una barandilla» (Ib.: 591). La oblicuidad en la que insiste Lepecki (de hecho la tramitación carnal de la verticalidad en horizontalidad), la elección de una alternativa a las formas lineales, planas y prospettivas de la percepción clásica expresaban, en *Panoramix*, una radical y estratificada co-incidentalidad de todo: las co-incidencias entre referente y referente, entre referentes y cuerpo; pero también los afloramientos erráticos de un sentido corpóreo en zonas *designadas* del espacio, que quedaban *diseñadas* por su breve pasaje como por las sobras de un *déjeuner sur l'herbe* (espacio colonizado, habitado, ensuciado por un acto de consumo). De este modo, mientras se aglutinaban en una secuela de moralejas trágicas o irónicas, alternando visceralidad y ligereza, la única moraleja que, en un cierto sentido, se *extraía* de cada una de las *pièces* era la desnudez *anadiomene* del cuerpo de María Ribot, superviviente de todos sus naufragios, de todos

los consumos del significar, aflorante de los residuos que dejaba: escapado de su campo de acción y de nuestro campo de visión. La vista cenital de *Panoramix*, al final del maratón, recuerda un patchwork: *cubrición* casi completa de la superficie disponible, rellena por un acto simbólico y malicioso de supervivencia y deyección, que volverá a conformar el variopinto panorama-patchwork de *40 espontáneos* (2004). No ya paisaje de cuerpos, sino panorama de todos los residuos objetuales hechos cuerpo y dejados yacer, como cadáveres insepultos, por el único cuerpo que todo el tiempo ha sustraído, diferido y salvado el misterio de su vitalidad, abandonando uno por uno los vivaques del significado. Asimismo, los episodios de *Panoramix* no eran propiamente *historias*: su condensación anecdótica, sus títulos lapidarios y su fragmentariedad hallaban un modelo más convincente en la viñeta humorística: esa interfaz ilustrada de la actualidad que en las sub-literaturas decimonónicas constituía una especie de alegoresis ligera y de consumo efímero. Viñetas, ilustraciones y crónica de sucesos habían constituido a su vez un reflejo, según Benjamin, de la estética ya operante en los panoramas: «Hay una literatura infinita cuyo rasgo estilístico representa un perfecto *pendant* de los dioramas, panoramas, etc. Es la literatura de las misceláneas de folletín y de las series de bocetos de mediados de siglo». (Benjamin, 1985: 592). Así como la viñeta era el lapsus irreverente, la ausencia de historia a la que estaba abocado, en pleno historicismo, todo hecho corriente, las *distinguées* expresaban su diferencia, su *distinción* (en cuanto piezas de un lujo muy particular) por fulguraciones efímeras, como si toda su crítica potencial al consumo pasase por una drástica obediencia a la norma consumista del desecho. Adosados al cuerpo, los objetos eran abandonados *in situ* como accesorios en desuso, tanto más cadavéricos cuanto más vivo era quien los abandonaba. Una vez más, el núcleo simbólico del panorama residía en la ecuación fúnebre entre despojo y vestido, entre muerte y moda: «En estos panoramas se entiende cómo incluso las guerras están sometidas a la moda... Hay un guardarropa de batallas; quién no dispone de muchos recursos acude y mira a su alrededor en busca de un campo de batalla de segunda mano para hacerse con él sin mayores gastos.» (Ib.: 591). Frente a un cuerpo siempre listo para zafarse de sus conspiraciones semánticas,



Description d'un combat,

de Maguy Marin

©Didier Grappe

en una danza hecha de sus «deserciones» o vacaciones cinéticas, el parterre de «cuerpos del delito» que proliferaba sobre el suelo era también un guiño a la idea catalogatoria de las *modas* performativas y del convulso mercado que representaban. En la idea de *panorama* la danza reciente oficia de este modo sus prodigiosas ambivalencias: entre ellas, el hecho de constituir, en la precesión frenética de los estilos y de las poéticas, una prosecución irónica de los mismos consumos que había estigmatizado en las décadas heroicas del modernismo maduro. Y de sobrevivir visitando a cada paso la síntesis glamourosa de su «panorama», de su reseña poshistórica²⁰.

El escándalo suscitado por el reciente *Description d'un combat* (2009) de M. Marin, es precisamente hijo de la renuencia generalizada a asumir esas ambigüedades. En Avignon, la ausencia de danza *literal*

fue un pretexto más para no captar a la danza allí donde Marin la había inscrito, tratándola como un campo de amortización del cuerpo y subsumiéndola en el desarrollo textil de un colectivo delirar de la Historia. En *Description* la prestación casi única de los intérpretes era eliminar una tras otra las capas de tejido coloreado que, semejantes a los campos de color de la *heráldica*, meras *parures* cromáticas del espacio, cubrían el suelo, como si sobre el rebobinado, sobre la re-involución del *décor* (decoración y «decoro», «tupido velo» corrido sobre toda revelación) pendiera la aparición, prometida y desatendida, de un sentido global de la Historia, cuya prórroga indefinida era paralela en todo y por todo al suspense, a la promesa siempre desilusionada, en el público, de una danza reconocible. Como ya en *Turba*, los retales de tela eran vestidos por los bailarines con carnavalesco descuido, declamando múltiples fragmentos de una literatura épica cuyos *Leitmotiven* era la inmolación de individuos y masas a las grandes hazañas heroicas, la relación entre sujeto y multitud y las disipaciones de la historia (esta antología *hiper-épica* incluía, entre otros, textos de Homero, Isabel I, V. Hugo, C. Péguy y D. Ibárruri). La Historia salía retratada como una estratigrafía de enmascaramientos, de síntesis engañosas, de épicas serviles, de abarrotadas y triunfalistas unanimidades. El único mandato físico de la danza era desenmascarar este panorama, deshojar el libro de la Historia en el gesto mismo, residual, de realizar su poética: no ya desvelando, sino re-velando la hipocresía del *Grand Récit*, encarnando el movimiento que lo prolongaba, que lo desplegaba sin explicarlo. A la desaparición de la danza, *Description* añadía una sustancial ausencia de cambios rítmicos, de sorpresas dramáticas y aceleraciones fraseológicas (que exacerbó ulteriormente la represalia de crítica y público). Pero incluso esta «indiscreción» crónica cuadraba con la visión de la Historia como pura constatación (o *descripción*), anatomía del actuar, monótona panoramidad de un espacio tendido y deshojado como el cadáver de una mesa autóptica: inconfesable punto de fuga de toda danza, de todo patrón, de toda épica. Y a medida de que la escena se despojaba de sus sudarios para engalanarse con el *epos* de la Historia, bultos humanoides aparecían anidando en las ondulaciones del tejido; el último velo descubría un literal paisaje después de la batalla, diseminado de

fantoches que reproducían a los guerreros caídos de un ejército medieval: síntesis yacente, y forma subyacente, de todo el panorama; *Mannequins* de la Historia: meros despojos que delataban el parentesco letal entre la Gran historia y sus grandilocuentes *parures*; o residuos de un medieval y caballeresco guerrear, impregnado aún de protocolos lúdicos y decorativos, aún suspendido entre épica y masacre. Sepultados por mil capas de lenguaje y representación, desenterrados por una danza de grado 0, que era la simple acción de «desinhibir» a la historia, los simulacros humanos del final eran los únicos cuerpos que habitaban legítimamente el espacio de la danza, el único diagrama sincrónico de figuras que había aparecido hasta ese momento: la contrapartida del *tableau vivant* no es ya la danza viva, sino la muerte de todo cuanto vivía en el *tableau*. Extraña hermandad entre lo vital de la danza y lo inamovible de la muerte. Si apariencia y densidad de la historia se miden por la *constancia* de sus cuerpos, la danza es la vertiente polémicamente activa, el gesto de esa constancia; una *constatación*. Es la ambivalencia declinada en toda la trilogía «lucreciana» de Marin (desde *Turba* al recientísimo *Salves*): anunciar en el eclipse de la danza la culpa fundamental de la Historia, que es amortizar las vidas en vistas; y solicitarle al silencio y a la invisibilidad de la danza un comentario misterioso sobre aquellas «fuerzas diagonales», aquellas danzas del clinamen, también invisibles al ojo, que en la filosofía lucreciana son el secreto de toda turbulencia generativa, de toda existencia, insurgencia y resistencia de la vida frente a la acribillada regularidad de los patrones históricos. Es en la ceniza de las destrucciones donde con más fuerza se *desvela* la tormenta «pulviscular» de la materia, la tempestad que, según Lucrecio, agitando incluso los objetos más inmóviles de la realidad, era el motor de toda creación: danzante e infinitesimal batalla o motín de átomos, capaz de hacer subsistir un universo. El «recato» de la danza en M. Marin es puro atomismo estratégico: contraataca las batallas de la historia, evidentes, inmóviles y descriptibles, con el combate, inevidente y furioso, de una danza demasiado pulverizada, demasiado terminal y germinal para ser visible a simple vista; máquina de guerra (parafraseando la lectura deleuziana de Lucrecio) puesta al servicio de la paz; danza que se ha ocultado tras el velo de la realidad para conspirar su movimiento,

su torbellino, a despecho de la ley estática y de la razón de estado: «Observa, siempre que un rayo de sol penetra y expande su haz de luz en la oscuridad de nuestras moradas: verás una muchedumbre de cuerpos diminutos mezclarse de mil maneras en el vacío a través del haz... y, como empeñados en una lucha eterna, batallar entre ellos... Tales agitaciones nos revelan los movimientos secretos, invisibles, que se disimulan así en el fondo de la materia» (Lucrecio, II: 114-128).

Cartografías, palimpsestos, estratigrafías

«...la toile est un *champ dialectique*, un *champ mouvementé* de batailles qui ont lieu partout, en extension comme en épaisseur».

(G. Didi-Huberman)

En la topografía, como hemos visto, opera un inmenso poder de moción del lugar y conmoción del imaginario; una proyección y conspiración aleatoria o memorial, perpetrada siempre bajo la égida de una normatividad suspendida, ya sea esquema de juego o patrón de peregrinación; ya sea en un soporte matérico (la topografía produce entonces huellas, trazas, surcos) o en paisajes objetuales (la topografía es entonces vértigo, desorientación, alegoresis). Imaginado como inscripción en un espacio y no ya como escritura *sobre* el espacio, su diagrama no interactúa propiamente con la superficie, sino con la profundidad, con los espesores de todo cuanto es constitutivamente superficial. Los giros y jirones de la historia, en el panorama decimonónico, practicaban esta paradoja de ocultamiento y revelación, pliegue y despliegue: la idea de que la profundidad real se encuentra en la síntesis intersticial de los muchos estratos que forman un grosor. Cierta danza (así como la No Danza peculiar de M. Marin) rehace esta malicia estratigráfica, invirtiendo la profundidad en superficie y viceversa: espesor actuado (o espesor activo) de un diseño, cuya astucia es reformular todo el tiempo los estratos que lo componen en una nueva y emergente simultaneidad, disimulando toda profundidad en evento y *eventualidad presente*, exactamente como el paisaje físico representa el producto estático, la simultaneidad emergente de un drama

geológico escandido en estratos de materia (que fueron antiguamente paisajes) y eras de tiempo (que fueron antiguamente actuales). Toda superficie es así emergencia intensiva y máscara, capa exterior de las superficies que subyacen en ella. Se interpreten como se interpreten las ambivalencias gráficas de la danza, hay una tectónica implícita en sus proliferaciones y repeticiones; y una explícita en ciertos procedimientos de retroalimentación (propios, entre otros, de Brown, Keersmaeker y Forsythe) que plantean la danza como estratigrafía «actual» de los signos del cuerpo, de sus sedimentos gestuales. En Brown y Keersmaeker la inscripción coincidía con la acumulación iterativa de un dibujo, de un rastro lineal. Era el espacio de fase trazado por Keersmaeker en *Violin Phase*; y era el residuo gráfico de movimiento exudado por el cuerpo de Brown en la serie *It's a draw/Live feed*: el programa de este concepto performativo (inaugurado en el 99²¹) no fue nunca el de «documentar» el movimiento, sino el de crear lo que P. Eleey ha definido eficazmente «una novela policiaca en dos dimensiones», la transcripción residual de «una frase viajante que se devana en múltiples direcciones» (Brown, 2008: 26); transcripción que Brown efectuaba por traslaciones del cuerpo sobre una base de papel, declinando una dialéctica entre fases «salientes» de control de la danza y del diseño, y fases cayentes, distraídas *rendiciones* del cuerpo al suelo. *It's a draw* no era exactamente un mapeo de las «etapas» que estructuraban la *pièce* y difería radicalmente, por método y resultado, de los diagramas lineales, seriales y descriptivos (verdaderos patrones) con que Brown solía sustentar la composición coreográfica. Se trataba, en este caso, de ofrecer un precipitado gráfico de la precipitación implícita en las fases transicionales y menos controladas del movimiento, una constancia de las caídas en espiral del cuerpo sobre el soporte: los puntos en que el *free flow* de la coreógrafa desarrollaba, por fricción con la superficie, una especie de remolino escrito (el *whorl* browniano). La performance remplazaba así todo posible trazado (el gráfico de un apoyo, la huella «digital» de una danza) con los rastros nebulosos de un desequilibrio repetido: frase que se enroscaba sobre el folio con la literal *in-sistencia* de una yema que aprieta el soporte girando sobre sí misma, para dejar una huella que es dactilar, pero ya no identificadora. Viajando de un margen al

otro del folio en todas las declinaciones posibles, la danza no grababa en el soporte plano más que un irregular fósil de sí: el síntoma lineal, la sombra de una literal caducidad de la forma establecida²², un *pattern* incidental (*incidents* es como Brown define a los *snapshots* recortados a *posteriori* del folio de *It's a draw* y exhibidos como abstracciones, obras gráficas en sí). El resultado era un desenfoque radical de los márgenes externos, de los umbrales de la danza en cuanto hecho crónico y espacial: la misma revocación a la que alude Brown cuando declara que actúa «de manera que la gente no sepa si he dejado de bailar» (Brown, se corresponde con el título, 2008). Este desenfoque es la diferencia entre el *pattern* iterativo que Brown diseña al hilvanar las estructuras de la danza (en la ornamentalidad de sus *square boxes*: las cuadraturas de los posibles movimientos de un cuerpo en el espacio²³) y los *trackings* fantasmales producidos cuando el que encarna el *pattern* es su mismo cuerpo. La topografía inscrita en el soporte de *It's a draw*, toda ella pasajes, insistencias y *de-sistencias*, viene a ser, de este modo, un mapa de profundidad: la vista plana de una acción que tenía por esquema el hundimiento y cuyo gráfico se reescribía sobre sí mismo, como figura de interferencia más que de inferencia; probabilidad –ni mucho menos prueba– de una forma.

La operación de Forsythe en *ALIE/N A(C)TION part I* (1992) era aún más compleja. Fiel al protocolo algorítmico que en los años 90 constituyó el eje de la composición forsythiana, la forma danzada, consagrada a reiniciarse por cada síntesis provisional de los problemas y soluciones que la modificaban, venía a ser una verdadera estratigrafía, el afloramiento momentáneo, el resumen y el disimulo de los trámites acumulativos que subtendía. El hallazgo y el procesamiento de los materiales obedecían a esta misma *tectónica*. Constituida por revelaciones y ocultamientos, superposiciones e inflexiones, reducciones bidimensionales de referentes tridimensionales y viceversa, el mapa operativo de *ALIE/N A(C)TION* representa por así decirlo el epítome de todas las estrategias topográficas vistas hasta aquí: no pretende resumir las ocurrencias y recurrencias de movimiento en una interfaz gráfica sino hacer inversamente del movimiento la interfaz, el afloramiento no lineal de un mapa sumergido, de una topografía *en abîme*; y lejos de obligar a la danza a describir

«geológicamente» la peripecia formal de la que procedía, insiste en que todo reinicio, todo estrato añadido no era más que la síntesis superficial, la fotocopia de todos los espesores que interferían en ella; la costra opaca, la emergencia orgánica de etapas del proceso que habían estado vivas y que acababan siendo como amortizadas por la vitalidad misma del conjunto que entretejían: una biosfera llamada danza, sujeta al equilibrio frágil de todo lo vivo y a las innumerables decisiones o incidencias de quien —el intérprete— lee como un mapa el abismo orográfico de sus estratos y, a todos los niveles, lo interpreta derivándolo, encarnándolo: «La estructura resultante posee por momentos una complejidad que, como Bill decía, no pudo ser obtenida por una sola persona, ya que sus muchas singularidades se habían combinado en direcciones imprevisibles a causa de innumerables decisiones tomadas por muchas de las personas implicadas» (Ib.: 34). De este modo, si la danza de cada uno era la emergencia de un personal bricolage de elecciones propias y datos aleatorios, la coreografía general no era sino confluencia de muchos paisajes y estratigrafías, de muchas aventuras exegéticas y físicas: un *palimpsesto* de palimpsestos. El *palimpsesto* es el resultado de la reescritura de un soporte ya ocupado por otros textos (raspados, en los códigos medievales, para dejar espacio al nuevotexto, y revelados radiográficamente con fines filológicos). En *ALIE/N A(C)TION* el estrato textual más antiguo, el soporte de toda reinscripción, era, emblemáticamente, *Impressions d'Afriques* (1910) de R. Roussel, uno de los más radicales experimentos modernos de deconstrucción de la literatura de género (en este caso el «libro de viaje»): novela cuya ironía era pervertir simbólicamente la letra del libro en una geografía fantasmagórica de lugares textuales y dispositivos lúdicos; ceder todo sintagma a la burlesca espacialidad del paradigma. Desde el hundimiento y el desfonde del libro en cismas formales, la trama se traslucía como un verdadero retículo de *esquistos* (grietas y esquiras del lenguajes) eruptados por la uniformidad, por el falso candor de la página. La fábula ocultaba una incalculable abismalidad del texto. Si las osadías literarias de Roussel versaban sobre un tratamiento irónico de los *lugares* del lenguaje (frases hechas, expresiones idiomáticas, modismos) era por apego a una idea de la literatura como gesto capaz de devastar los estratos de la lengua

(sus distintas oleadas de lexicalización, de endurecimiento del uso) como un seísmo agitaría las placas sumergidas del territorio, en una especie de reprogramación, de revulsión y convulsión del paisaje. La originalidad de la búsqueda forsythiana es de un signo análogo. El cuerpo danzante no está menos sujeto a programarse por capas de incorporación y lexicalización de las formas aprendidas: encarna en cada instante la evidencia momentánea de la pedagogía, de los hábitos de movimiento, de los estilos que ha absorbido. Sincronía viva del sedimento que es. La danza no es entonces, por su parte, sino el accidente geológico que convulsiona el paisaje, que agita capas de cuerpo y lenguaje hacia nuevas compensaciones, nuevos equilibrios telúricos y nuevas superficies de aparición.

En matemáticas los círculos de retroalimentación implican ese tipo de operación no lineal en la que una función es llamada a operar reiteradamente sobre sí misma: el nombre técnico de cada uno de los pasajes que cierran el ciclo es precisamente *cartografía*, pues el gráfico de función que describe las retroalimentaciones tiende a flexionarse como la línea que en la carto-geografía transcribe a escala el perfil real de los relieves físicos. Pero una vez alcanzado un cierto quórum de iteraciones, la ubicación gráfica del punto que las transcribe se va haciendo imprevisible, porque la línea cartográfica misma ha quedado sujeta, mientras tanto, a «innumerables operaciones de estiramiento y plegado» (Capra, 1996: 142). Gracias a esta singular confluencia entre iteración, involución e imprevisibilidad, la cartografía matemática se ha revelado útil para visualizar fenómenos de crecimiento (como el incremento demográfico o la proliferación orgánica); es de un modo semejante como el *crecimiento* tendencial de la complejidad en el trabajo de Forsythe tiende a cartografiarse mediante iteraciones, pliegues y despliegues de superficie cuyo fin es el de hacer cada vez más imprevisible y arriesgada la inscripción de la forma resultante en el espacio, hasta rozar la aporía de una operación demasiado compleja e involutiva para que el cuerpo humano pueda aspirar a ser su cartografía exacta. Los mapas de trabajo construidos por los intérpretes son cartografías cuya última transcripción es, una vez más, la imprevisible interferencia entre distintos patrones operativos y distintas profundidades de inscripción, todas ellas aflorantes

en la horizontalidad simbólica de una común «superficie de registro» que es el aquí y el ahora de la danza viva.

Abismos de la superficie

«...faisant de ton sol d'habitation un champ de bataille».
(Maguy Marin)

La cartografía en cuya planicie operativa tienen lugar todos los procesos descritos no es pues una simple extensión bidimensional. Es un conjunto multidimensional y pluridireccional, aplanado por una total falta de jerarquías o prioridades, muy próximo a lo que Forsythe llamaba *campo de conectividad*. Algo así como una tridimensionalidad no polar (idealmente próxima al espacio profundo de la cosmología actual). En dicho campo no existe originariedad que no sea también derivativa, linealidad que no sea también reticular, profundidad que no sea también superficial, ni interioridad que no sea potencialmente revulsiva: un *Por doquiera de algo*. Recorrerlo significa activar sus capas sumergidas. Y puesto que la originariedad y la anterioridad son allí destituidas en favor de la simultaneidad del aflorar, el tipo de viaje que podemos imaginar a través de esta profundidad emergente no tiene propiamente un inicio, sino muchos reinicios. Su accesibilidad es infinita. En la reflexión de Brown y Forsythe es esta apertura de la incoatividad espacial (*acceso*) y temporal (*inicio*) la que sostiene la idea de cuerpo y espacio en términos de hiper-conectividad. Inicialización o *iniciación* (un simbólico re-inicio de la existencia) y rito de *pasaje*, la puesta a prueba del sujeto efectuada a través de su cuerpo (a menudo en la erranza de ese cuerpo, o en su colgamiento literal, su suspensión física): «La iniciación de un gesto podría proceder de cualquier parte del cuerpo, por inusual u obvia que fuera» (Brown, 2008: 34); «It starts from any point» (Caspersen, 2000: 25). Cualquier acceso con-mueve el entero campo de conectividad, la red que es el cuerpo.

Producido en la suspensión y tribulación iniciática del pasaje, el reinicio descrito le ofrece a la danza una sugestión cinética que trasciende todo viaje, epopeya o *flânerie*. Difiere de las exploraciones discretas de

Brown y del tratamiento del caminar como Grado mínimo de la danza y de la relacionalidad que tuvo su heraldo en S. Paxton (del estudio sobre el caminar de *Proxym*, de 1961, a las caminatas colectivas de *Satisfy in Lover*, del 67)²⁴. Eléctrico, frenético, inefable, múltiple, el tra(ns)yecto en red es mucho más parecido a las marchas forzadas, a las caminatas psicóticas de *Lenz* (1835) de Büchner, a la idea del paseo como modelo de la locura del protagonista: paroxismo de los trayectos y de las conexiones, abismo del paisaje romántico no ya en el pánico de la perspectiva infinita, sino en el infinito *hilado* del sendero. Es la importancia de *Lenz* respecto a los delirios espaciales del mero caminar lo que lo ha convertido en todo un tema de la danza reciente (*Lenz* de Caterina Sagna, 1988, *Déroutes* de Mathilde Monnier, 2002²⁵, *Unlimited Walk* de Daniel Larrieu, 2008²⁶, entre otros), y ha hecho de Büchner, junto con Beckett, el novelista más invocado por Deleuze y Guattari, en *Mille plateaux* (1980), en cuanto a una posible descripción espacial del denominado *rizoma* como problema lineal o «gráfico». Ahora bien, el éxtasis del trayecto, la emancipación del caminar de toda meta o móvil produce, según Deleuze, una total indiferenciación dimensional. No existe desnivel real ni discreción de la escritura que, en las marchas del infatigable *Lenz*, impida comprimir el paisaje (y la novela) en un *plateau* tendencial: la forma del tra(ns)yecto infinito como acaecer de un rizoma. «Un *plateau* se halla siempre en el medio, ni inicio ni fin... región continua de intensidades, vibrante sobre ella misma, y que se desarrolla con tal de evitar toda orientación sobre un punto culminante o hacia una finalidad exterior... Llamamos *plateau* a toda multiplicidad conectable con otras mediante *tallos subterráneos superficiales, de manera que formen y extiendan un rizoma*» (Deleuze-Guattari, 1980: 33). Este paisaje continuo es la última intensidad y la evaporación misma de la topografía como éxtasis nominativo. De ahí el carácter siempre involutivo, de complicación «hacia el interior», de la esfera conectiva en la que se efectúan los trayectos y transiciones de la forma: de la retroalimentación algorítmica al repliegue del mapa coreográfico, a la forma misma del recommienzo sin comienzo, en un infinito y circular aberrarse y desviarse: «*Involucionar* es hallarse 'entre', en el medio, adyacente. Los personajes de Beckett están en perpetua involución, *siempre en el medio de un camino, ya*

en camino» (Ib.: 37-38). Una parte de la creación contemporánea, cuando se deja seducir por las formas circulares, deriva a este *plateau* como al lugar de las superficialidades y de las profundidades absolutas. Es la geografía de los *loop* y de las iteraciones²⁷; y es la parataxis en la que se alza con fuerza el vértigo de las listas: «... hacer que el encuentro con las relaciones lo penetre y lo corrompa todo, socave el ser, le haga tambalearse. Sustituir Y por ES <substituer le ET au EST>. A y B. Esta Y no es ni siquiera una relación... es... el recorrido de todas las relaciones, y que hace hilar las relaciones fuera de sus términos» (Deleuze-Parnet 1989: 71).

Notas

7 Topografías de la danza

- 1 Deleuze, 1981.
- 2 Martínez Vázquez de Parga, 2007.
- 3 Caillois, 1967: 98-118.
- 4 Careri, 2006: 48-51.
- 5 Aragon, 1926.
- 6 Expresada a grandes rasgos en la *Théorie de la dérive* (1956) de G. Debord.
- 7 Benjamin, 1955.
- 8 Strickland E., «Voices/Visions. An interview with Meredith Monk» (1988), en Jowitt 1997: 133-155.
- 9 Monk M., «Voyage to the limit of the Voice», en Jowitt 1997: 94-96.
- 10 «Meredith Monk Process Notes on Atlas 1989», en Jowitt 1997: 171-175.
- 11 Pasolini, 1972: 138-142.
- 12 M. Muñoz y P. Ramis sobre la instalación *Refugi* del 2009.
- 13 J. Berger, extracto del espectáculo.
- 14 El dibujo en cuestión se encuentra en el cap. CCCXII del *Tristram Shandy* (1768), como representación gráfica de las circunvoluciones que realiza con su bastón el coronel Trim sobre sus palabras: «Mientras que un hombre es libre...».
- 15 Warburg, 1988.
- 16 Argullol, 2006.
- 17 Soulillou, 2003: 66-69.

- 18** Para un análisis exhaustivo del significado y de la evolución cultural del concepto de «panorama» remito a Otterman 1997 y a Benjamin 1985: 590-599.
- 19** La lectura más extendida de *Panoramix* y de sus implicaciones respecto al concepto de ortogonalidad de la mirada y de oblicuidad de la presencia es aún la llevada a cabo por A. Lepecki (cfr. Lepecki 2006: 140-155).
- 20** Ejemplos meridianos de un muestreo análogo son Boisseau, 2006, y Bremser, 1999.
- 21** también la lectura de Lepecki (2006: 128-140).
- 22** El procedimiento de Brown tiene de hecho un eco extremo en el trabajo gráfico y performativo de Robin Rhode (es decir, en la polémica superación de la «caída en el dibujo» en una especie de «caída del dibujo», para la cual cfr. Lepecki, 2009).
- 23** Cercanas en su espíritu a los *Wall Drawings* de Sol Le Witt de los primeros años 70, en los que un motivo geométrico era sometido a un ciclo de variaciones seriales, que desarrollaban todas sus potencialidades de esquematización (cfr. Eleey, en Brown 2008: 21)
- 24** Solnit, 2002.
- 25** Mayen, 2005.
- 26** Creado en el ámbito de la exposición de R. Serra titulada *Promenade*, en el marco de «Monumenta» 2008 en el Grand Palais de París.
- 27** Mayen invoca a este propósito la reescritura del *Lenz* llevada a cabo en 1983 por Rodney Graham, en donde al original de Büchner se aplicaba una forma de *sampling* textual que reconstruía la historia misma de Lenz en círculos cerrados o *loops* de acontecimiento.

8 La danza en juego

«God does not play dice with the universe».
(Albert Einstein)

Finales de partida. La Danza y las malicias del dispositivo

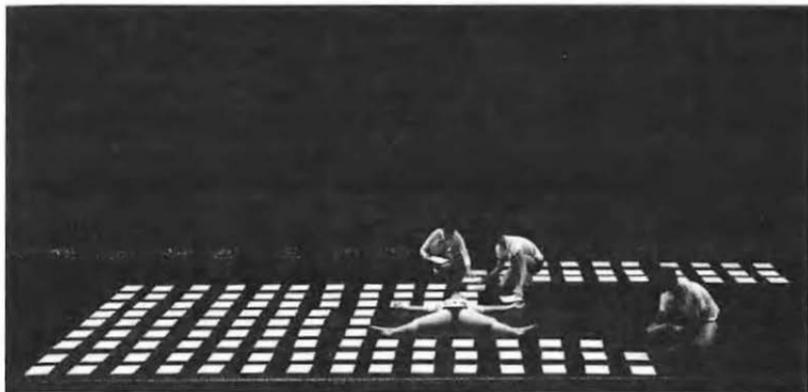
En el diagnóstico de la praxis reciente (especialmente de la conceptual), no basta con alegar el predominio de las instancias teóricas sobre las prácticas, lamentando el destino de una danza devorada por el metadiscurso; el hallazgo de los posmodernos no es la metadiscursividad de la danza (toda la danza histórica es en realidad fatalmente metadiscursiva) sino el carácter intrínsecamente gestual de toda teoría. No existe al mismo tiempo danza menos metafórica, pues la afecta el principal síndrome posmoderno, que es esa aniquilación en la que toda figura, todo sistema simbólico y modo de traslación o referencia, incurren cuando se realizan al pie de la letra. Esta liquidación de las distancias simbólicas conforma una danza bien «anerótica», (marcada a distintos niveles por un colapso de las tensiones del deseo), bien históricamente erótica, (abocada a realizar una tensión indiscriminada, inconexa: la forma, sin objeto, del deseo mismo). Por ello, si la danza es ya en sí el modo de una cierta deriva de la narración, no se imagina la narratividad posmoderna sino como la ejecución empírica y literal de esa derivatividad: deriva de

una deriva. ¿Un calmo naufragar? Tal vez. El efecto excepcionalmente anti-narrativo de buena parte de su praxis es solo consecuencia de la intensificación y la saturación de esas funciones paradigmáticas que habían ya configurado la danza histórica según el patrón de arborescencia propio del narrar en sentido mítico. Así, por ejemplo, si el posmodernismo tardío urde con tanto desapasionamiento sus naufragios de la forma, es porque interpreta literalmente la *insouciance* que en toda la danza preside una distracción general de los signos. Ocurre lo mismo con la presunta metadiscursividad de la danza presente: en los últimos treinta años, la praxis no ha hecho sino intensificar y totalizar esa causalidad formal que la danza histórica solía sugerir en términos suspensivos, disimulándola. Vivimos actualmente el colapso de ese suspense: el abatirse de la danza sobre su paradigma de sentido y estructura. Quizás ese suspense muera de hiper-realización, indiferenciándose en una suspensividad inercial e incondicional, una suspensión que es un fin en sí misma y cuyo único objeto es proliferar en condiciones operativas determinadas. Y ocurre lo mismo con las funciones que tratamos en el capítulo anterior: incluso la jocosidad estructural de la danza histórica ha derivado en una práctica que, cuando no se finge pueril, se suspende a sí misma con una actitud nuevamente lúdica: *jugándose la vida* colateralmente, como en un tablero desplegado adrede, en una vacancia simbólica, una apnea del devenir histórico; afrontando la consistente posibilidad de perderse a sí misma, de desaparecer en ese juego; y *e-ludiéndose* con la máxima seriedad.

Es el caso de aquellos *dispositivos coreográficos* que, a partir de los años 90, optan por una versión explícitamente lúdica de desmantelamiento de lo específico. Próximos a la performance en sentido lato, aunque basados, a diferencia de aquella, en normas propias más de un mero diagrama dramaturgico (una regla del juego) que de una dramaturgia en sentido estricto, los dispositivos típicos (los de A. Buffard, G. Jobin, L. Bonicel, J. Lacey, T. Vergés, X. Leroy, entre otros) difícilmente dan la sensación de expresar una *tesis* que no esté ya implícita en las condiciones de partida del dispositivo mismo (espacio y normas), explicitadas por la acción según el principio lúdico de un azar «reglado» (la improvisación con pautas, en la praxis compositiva actual, toma prestado, de hecho,

un protocolo del mismo tipo). Aunque pueda sufrir variaciones durante el proceso, la regla suele ser transversal, aplicada universalmente por los intérpretes, o declinada simultáneamente a distintos niveles de la performance; por otro lado, el dispositivo reproduce aspectos propios de la *instalación*, no solo por proponer un diseño del espacio marcado por una cierta objetualidad, sino porque el diseño mismo tiende a establecer una frontera participativa. Pero el dispositivo (a diferencia de cuanto ocurre en muchas instalaciones) obedece casi siempre a un imperativo de activación o manipulación de los objetos, convertidos en «pasajes obligados» de la acción; asimismo, a diferencia del *happening* tradicional, que cultiva una utopía participativa casi totalizante, el dispositivo suele limitar su participación al grupo de todos aquellos que conocen la regla del juego; el que se trate de intérpretes parece imprescindible para el patrón de actuación que el dispositivo trata de esgrimir. Las trayectorias individuales suelen quedar rigurosamente sujetas a la norma que las informa a todas. Al ser una norma generalmente enigmática, la acción misma del dispositivo respira a menudo en un clima veladamente conspiratorio: sus elementos humanos y objetuales se dan desde el comienzo, casi por ley, en una disponibilidad absoluta, muda y paratáctica, en espera de que se desvele su funcionalidad, de que se articulen su hipotaxis y su relatividad; no son, pues, *expuestos* en el sentido de la lista o colección de objetos categoriales, o de la exposición discursiva, que debería ordenarlos en una sucesión. Precisamente porque alude a una funcionalidad que hay que descubrir, nos hallamos frente al dispositivo como frente al diseño, a la topografía de un juego cuyo libro de instrucciones nos han ocultado; por esto, si la instalación típica coloniza o parasita el lugar en el que se efectúa, connotando sus umbrales y diafragmas, la instalación del dispositivo expresa su funcionalidad cerrada constituyendo en general un contexto delimitado dentro del espacio de visión en el que se desenvuelve: objetivación de un módulo experimental y centrípeto, una *célula* como la del tablero, que es la misma espacialidad aplicativa de sus reglas. Esta delimitación del espacio es, en muchos aspectos, el verdadero sucedáneo de otros umbrales (como esos, crónicos, del principio y del fin) cuyo poder de de-finición resulta típicamente minimizado. La cronicidad

del dispositivo puede imaginarse por ello como el enésimo acontecer de una perduración: de aquí que la disposición inicial exprese normalmente una especie de sintonía geométrica entre intérpretes (presentes desde el principio) y contexto, como si los cuerpos fueran parte de la evidencia gráfica, de la cuadrícula del espacio. El *contexto* limitado del dispositivo es así, en muchos aspectos, una *contextura* limitada, un esquema de perfecta adaptación de la cosa orgánica (el jugador) a la inorgánica (la forma del espacio): en la quiescencia del engranaje, elementos humanos y objetuales obedecen todos a un mismo esquema de reposo. Por esto es inevitable que el dispositivo tienda a modular los elementos objetuales como modula a los humanos; y que el diseño del espacio (su circuito, su planimetría, su topografía) sea igualmente modular, a menudo en el aspecto de la parrilla: *parrilla* es desde luego, en la jerga de la policía científica y de los laboratorios, el modelo operativo de los procedimientos experimentales. Aunque no se tratara de un esquema cartesiano, quedaría para proclamar su ortogonalidad simbólica una cierta sensación de regularidad, de subdivisión diagráfica del espacio. El dispositivo mismo, en cuya quietud los intérpretes se armonizan a la regla espacial del dibujo, consistirá en extraer de esta modularidad distintos órdenes de turbulencia, distintas metamorfosis funcionales, como si los cuerpos constituyeran con pleno derecho la parte de parrilla que se mueve, la automoción del espacio. Así que el *fin* del dispositivo, lo que minimiza el concepto clásico de final, coincide con el cumplimiento de su regla y de su funcionalidad: a menudo una inmovilidad fatal, por *agotamiento* del dispositivo, bastante parecida a esa inmovilidad «causal» que, parafraseando a Lepecki, intenta agotar polémicamente la danza en la praxis reciente. Lo que sobreviene en el dispositivo no es la convención espectacular que interrumpe el movimiento en el instante más dramático o formalmente sensato, sino algo así como un bloqueo funcional, un encasquillamiento de la máquina que procede directamente de su regla interna y de la interferencia entre la funcionalidad estática de todo cuanto es inorgánico en el dispositivo y la funcionalidad dinámica de sus partes vivas, que son los intérpretes: como si cada dispositivo defendiese la tesis implícita de que el ejercicio de su función incluye el *détraquement*, el colapsarse de la acción en la



The Moebius Strip,
de Cie. Gilles Jobin

Bailarines en la fotografía:

Isabelle Rigat,

Marie-Caroline Hominal,

Rudi van der Merwe,

Jean-Pierre Bonomo

Fotografía: Dorothée

Thébert © Cie. Gilles Jobin

inacción. El último corolario de la regla, aplicada mediante turbulencias crecientes, es el reconstituirse de una con-fusión quiescente entre intérpretes y diagrama que, sin embargo, difícilmente repite la situación de partida. Lo humano, por así decirlo, no se limita a habitar de nuevo, estáticamente, el diseño del espacio; no vuelve al diagrama: simplemente *se vuelve diagrama*. *The Moebius Strip* (2005) de G. Jobin describe esta parábola ejemplarmente: alineados al principio sobre los ejes de la parrilla dibujada en el suelo, los intérpretes empiezan la performance explorando a gatas y con las partes distales del cuerpo los trazados, evitando durante un tiempo atravesar los campos rectangulares del esquema, como si la

habitabilidad del espacio obedeciera a la articulación dimensional de una retícula cartesiana (unidimensionalidad de las líneas ortogonales, bidimensionalidad de los campos resultantes), a una norma diagráfica apreendida a través de una adhesión prolongada y paciente. La estación erecta es recuperada solo en casos excepcionales, que suelen coincidir con los pasajes sigilosos de una a otra aplicación del protocolo táctil asignado. Puesto que la tendencia del dispositivo es a intensificar el contacto distal (extendiéndolo progresivamente a todas las partes del cuerpo), aplicándolo en sucesión a líneas, campos, espacio y cuerpos, el grupo va subrogando poco a poco las funciones del contexto: por momentos parece que el fin es recorrer la parrilla sin tocarla, desplazándose sobre partes del cuerpo ajeno (o sucedáneos de cuerpos, como las deportivas) como sobre un soporte de segundo nivel. Asimismo la intensificación regulada del contacto, cada vez más extenso y diversificado, cada vez más *complicado* (por haber sido confiado a sectores de cuerpos y superficies de contacto cada vez más enrevesadas) lleva inevitablemente a aglutinar el grupo, al término del experimento, en una masa crítica ya incapaz de ulteriores articulaciones, que se agita en vano: esta maraña, una empachada intriga de cuerpos, es el diagrama que se superpone —sustituyéndolo—, al diagrama del espacio. El último llenado de la función ortogonal impuesta por *The Moebius Strip* es doble: saturación intensiva para el grupo, enredado en una masa crítica, y saturación distensiva para la intérprete sola que al final, brazos y piernas abiertas en el suelo, parece «marcar» como una X (es decir llenar, saturar simbólicamente) una de las casillas del trazado ortogonal, encarnando este intervalo específico en una especie de *crucifixión* geométrica, reducción emblemática del cuerpo a un módulo geométrico. El epílogo coherente del dispositivo es así ratificar la saturación del diagrama convirtiéndolo en el sujeto directo, y no ya el objeto, de toda saturación ulterior, que será la acompasada hipertrofia de su norma. Gracias a una proliferación de la parrilla en rectángulos cada vez más pequeños (que son folios blancos dispuestos por los mismos intérpretes), gracias en suma a un crecimiento de la complejidad interna por desmultiplicación del módulo, la obsesión ortogonal del dispositivo se totaliza: el movimiento en el espacio es modulable (sobre intervalos y

trayectos cada vez más restringidos, cada vez más fraccionarios) solo en la medida en que el movimiento del espacio mismo tiende a una modulación potencialmente infinita. Así, si por una parte la invasión de los folios blancos incrementa la inviabilidad de un espacio que los intérpretes, cada vez más invisibles, recorren ya sólo en pasajes furtivos, mediante fulmíneas maniobras de atravesamiento a lo largo de las sutiles líneas de suelo que afloran entre un folio y el otro, por otra, la misma proliferación comporta un incremento del número de los recorridos ortogonales posibles. El resultado es una hipótesis alucinatoria sobre la verdadera esencia del espacio; se podría creer que volverá a ser tridimensional y abierto solo en el momento en que su divisibilidad esté agotada y la retícula sea tan infinitesimal que ya no se deje discernir; cuando, en suma, danzar en ella no sea ya la exención de una norma geométrica, sino la obediencia a una histeria, una infinita retroalimentación, de la norma misma: cuando el blanco, en la reducción de los intersticios entre folio y folio, deje de ser un diseño para aparecer como un campo uniforme; cuando en suma *diseño* y *volumen* aparezcan como las síntesis paradójicas, una dimensión de las infinitas rectas y espacios ortogonales que los constituyen: un *plateau*. Cuando, en otras palabras, el *estriado* del espacio estancial y ordenado del inicio termine por transformarlo, deleuzianamente, en un *espacio liso*, nomádico y desorientador, ya no estructurable por puntos ni divisible métricamente o cuantitativamente, sino solo transitable por vectores y solo «cualitativamente» divisible (por energías, mociones), en el que el cuerpo mismo se «sutilice» hasta convertirse en una sospecha, en otro espacio paradójico unidimensional y multidireccional a la vez; la infinita transitabilidad de una superficie con una sola dimensión que, al no tener ni principio ni fin, es de hecho un puro *medio*. A esta revulsión del diagrama, que es también la revulsión, el intercambio entre espacio y cuerpo, entre blanco y negro, entre diseño y volumen, entre presencia y ausencia, alude el título *The Moebius Strip*, inspirado en aquella «cinta de Moebius» que describe la naturaleza literalmente pervertida (por estar basada en una contorsión y en una reversión gráfica de la línea) de todo proceso infinito. La contorsión que pervierte la cinta en un 8, figura del infinito, es también una metáfora eficiente de todo aquello

que la fenomenología llama *quiasmo* (de la letra X del alfabeto griego), es decir el potencial de reversibilidad implícito en toda experiencia real del mundo: un intercambio fusional entre sujeto y objeto, entre cuerpo y contexto; una continuidad revulsiva y reversiva entre profundidad y superficie, que en la danza de la última década es la continuidad paradójica (así la define J. Gil en un memorable ensayo) entre el interior y el exterior del cuerpo. La X que en Jobin describe el acorde entre cuerpo y diagrama es en verdad la síntesis de esa adherencia paradójica, quiástica, aunque también claustrofóbica, entre intérprete y norma: convertirse en la casilla del juego en la que se es jugado, sacrificarse al diagrama, expiar (o redimir) su geometría.

El sistema de Jobin, la modulación intensiva y extensiva de unos enlaces y contactos que repercuten, por estadios progresivos de complicación, en todas las dimensiones de un dispositivo básicamente ortogonal, hasta acerarlo por saturación, recuerda irresistiblemente a unos protocolos decorativos ya analizados en otras partes de este estudio. El resultado plástico, el entresijo de cuerpos que Jobin aglutina en una especie de sobrecarga, es otra orgía del significante. Gran *entrelacs*, enmarañado por la caída progresiva de toda distancia entre los intérpretes, ese entresijo de cuerpos, un espacio tan conectivo como para resultar inconexo e inamovible; un con-texto en el sentido más literal; se diría que el destino del diagrama es convertirse en materia compacta, abocada a una especie de vibración o conato de movimiento en todas las direcciones: masa *agitada* por su complicación, por su indecidibilidad, muy próxima a eso que Deleuze llamaría con Artaud un *cuerpo sin órganos* o un *cuerpo pleno*: la definitiva intensidad, la densidad estancada de toda organización y organicidad, que sobreviene cuando cae ese intervalo operativo entre partes que obligaba o consentía a cada una desempeñar dócilmente su función en el conjunto. El nudo revulsivo de Jobin, anulación de toda distalidad, es, en este sentido, diametralmente opuesto a la distalidad gestáltica y a la tesitura ordenada propias de Nikolais. Coherentemente, la única contrapartida a esta saturación del diagrama humano es su total evacuación desde el diagrama geométrico, en el final del espectáculo, cuando el espacio se vuelve tan unidimensional, que las figuras humanas

tienden literalmente a esmirriarse en la penumbra, a no dejar de sí más que unos vestidos, dispuestos ordenadamente en el suelo, como señales de una última emancipación de la superficie, de un último intercambio entre interior y exterior; cuerpos bidimensionalizados, drásticamente sin órganos. El programa del espacio es realmente, aquí, conseguir eso que Deleuze (1980: 17) llamaba «multiplicidad plana a $n-1$ dimensiones»: el tipo de espacialidad rizomática —o de *plateau* operativo— cuya apertura infinita no obedece a un incremento dimensional, sino precisamente a un decremento.

Epos y descortesías del dispositivo

Es precisamente en virtud de sus automatismos de acción y reacción, de sus misteriosos bloqueos y saturaciones, por lo que se adaptan al dispositivo coreográfico muchas de las cualidades adscritas por Deleuze a la noción de *máquina deseante*: la idea del cuerpo como dispositivo maquinal propio de los delirios esquizofrénicos (y de todo delirio artístico), cuya funcionalidad es liberar unos flujos de discontinuidad alimentados, todo el tiempo, por los bloques de la máquina misma. Si *machine désirante* es por definición aquella que, fiel a su maquinismo incondicional, anula todo «discrimen» entre organicidad e inorganicidad, entonces su único producto, el deseo, es en el fondo una producción extrañamente desapasionada del producir. Es también la secreta esquizofrenia del dispositivo coreográfico, que delega toda opción de sentido, y todo bloqueo de sí, a la superproducción de sí mismo, al delirio de su coherencia. De aquí su especial ironía compositiva, que es precisamente restituir la posibilidad de hecho, la fatalidad que subtiende toda coreografía (el mapa sincrónico de su universo sígnico) en la forma más celante: la de una parálisis general, de una imposibilidad de hecho. Así como la esquizofrenia quema los puentes entre lo psicótico y el principio de realidad, liberando el automatismo del significante *en la auto-nomía* del delirio, que asigna y realiza por sí mismo sus normas inescrutables, el dispositivo coreográfico disuelve lúdicamente toda deuda con la realidad, adoptando unas funcionalidades inescrutables y suspendidas, cuyo resultado es una radical suspensión de la misma danza,

postergada en todo momento por algo así como una superproducción del deseo de sí (una espera de danza). El específico autismo del dispositivo es impedir el inicio de la danza reiniciando todo el tiempo el test experimental de sus condiciones, de sus normas de existencia: como toda máquina deseante, el dispositivo no invoca otro objeto aplicativo que a sí mismo; por esto, el objeto secundario de su aplicación, la danza, que el dispositivo debería, por así decirlo *acondicionar*, está precedida y suspendida por el despliegue de sus premisas, por la ejemplificación dinámica de sus reglas, exactamente como el potencial de acción de muchos autistas se agota en construir y cumplir hasta el agotamiento el esquema espacial, la función geométrica, la condición maquinial a las que supeditan psicóticamente toda posibilidad de existencia y de actividad reales. Así como en la fenomenología del autismo la maquinación coherente del diagrama desemboca en una coherente saturación, un *plenum* que imposibilita las relaciones y traslaciones de la vida, en el autismo del dispositivo la causa formal misma, el paradigma desplegado de la danza prometida, se va cumpliendo como el único posible efecto de sí mismo.

Así pues, el estatuto experimental del intérprete es aquí ambivalente: por representar a la vez el sujeto y el objeto de las condiciones y cogniciones del dispositivo, podemos imaginarlo como una cobaya oscuramente dedicada a sacar el mayor número posible de datos científicos del experimento en el que es empleada. Si existe un *thymos*, una energía comportamental común a la mayoría de dispositivos, es este extraño *titubeo* del actuar: la impresión de que los intérpretes no estén realizando ni propiamente improvisando una coreografía, sino explorando sus pre-condiciones de existencia; y que este sondeo o tanteo del terreno precede —eludiéndola— a la plenitud asertiva de una danza ya impensable. La sola trama, y la sola moraleja del dispositivo es, en el fondo, el *aprendizaje*, como tema fabuloso (en los cuentos infantiles) y novelesco (en el *bildungroman* decimonónico) por antonomasia: la formación del protagonista, su conversión en sujeto libre y responsable a través de las lecciones que el destino quiera impartirle, y que corresponden, en el dispositivo, con las estrategias que los intérpretes adoptan para aprender e incorporar su regla: *epos* irónico de un aprendizaje que se agota en la

condición subalterna del aprender mismo. El titubeo más ancestral, el andar a gatas del recién nacido, expresa quizás, en el de Jobin y en otros dispositivos, la forma primaria de todo aprender. Lejos del entusiasmo de cierto Posmodernismo utópico (Forti, Rainer, Halprin), el arrancar a cuatro patas del dispositivo es en muchos aspectos anti-dancístico, pero nunca en el sentido de una supuesta genuinidad y primariedad: no habita la distensión holística de la danza que es ya en sí, sino en la tensa aspiración a la danza que no es aún, y a la que precede del mismo modo que una tarea escolar preconditionaría toda posibilidad de jugar. El dispositivo oficia así la alucinación doblemente lúdica de una jocosidad revocada, que es la danza (como la danza histórica oficiaba la alucinación jocosa de una seriedad revocada, que era la vida). El resultado es una sátira implacable de la pedagogía actual y de su hipervigilancia, un apólogo sobre el paralizante exceso de las normas del educar y del aprender. El dispositivo adora pervertir la fe poética en la infancia que impregnaba las utopías de Judson Church (por ejemplo en *Education of the girlchild* de M. Monk, 1973); y aunque su pedagogía paradójica sea legible a la luz del concepto de *task-oriented work* (trabajo orientado a una tarea) preconizado por A. Halprin, parece que ya en los 90 la adopción de una tarea delata preferentemente el autismo, la «tautología» al acecho en la noción misma de deber. Es el caso del pionero *Dispositif 3.1* de Alain Buffard: inspirado en un principio de *apprentissage* básicamente halpriniano, la performance se abría con una sátira feroz de la docilidad y de sus anquilosis. Guiadas y animadas por una intérprete de idéntico aspecto, tres chicas torpemente clónicas (entre ellas se mimetizaban también el mismo coreógrafo y la teórica de la danza L. Louppe), con vistosas pelucas rubias de *girlchild*, recorrían durante un tiempo larguísimo, entre dos bandos de público, la tira de tapiz que cada una tenía asignada. La repetición era tan dócil e infatigable que acababa degenerando en una forma peculiar y amansada de abyección: la progresiva reducción del sujeto a un estatuto animal, cuando no una verdadera metátesis entre la intérprete y la línea de espacio en la que medía sus fuerzas, con la calma de un animal en cautividad. Queriendo, en el marco de una poética constelada de apólogos polémicos sobre la mala educación (desde los tiempos de *Good Boy*, de 1998, y *Mauvais Genre*,

de 2003), denunciar la represión implícita en todo aprendizaje normativo (el de la danza así como el de la identidad sexual) Buffard quiso que el recorrido de las intérpretes fuera monótono y repetitivo, que no las llevara propiamente a ninguna parte: un tormento de Sísifo, que tenía la forma obsesiva –sin tener los beneficios simbólicos–, de ciertas pruebas iniciáticas que solían infligirse a los héroes del mito y de la fábula. De hecho, toda la «iniciaticidad» de *Dispositif 3.1* se neutralizaba en el reinicio incansable de una acción lo bastante simple como para no precisar ser tan practicada. Aprender la humillante humildad del aprender es la tóxica santidad y ejemplaridad del dispositivo; *epos* terminal, cuya travesía no se vuelve viaje y cuyo acontecer no se vuelve aventura, porque no se alimenta en absoluto del principio de *individuación* y *autodeterminación* que guía los descubrimientos de los héroes goethianos o dickensianos en el *bildungroman* (o novela de formación) del realismo literario, sino de una des-individuación fundamental: el mimetismo del sujeto, por no decir su eclipse, en la regla asignada.

Es el sentido, en las *pièces* de Jennifer Lacey, y especialmente en *This is an epic* de 2003, del *décor vivant* (decorado viviente): la figuración anónima distribuida a lo largo del perímetro y en los umbrales del dispositivo; enésima encarnación del espacio, este asombroso coro no parece propiamente testimonial, sino más bien invasivo, im-pertinente e indiferente al hecho escénico que viene a decorar; ya se despliegue en líneas o en masas, no se configura nunca de manera discreta (es decir, por polarizaciones o asimetrías). Por hallarse entre el dinamismo de una coreografía, y la estasis de un *tableau*, el *décor vivant* es la metáfora «cumplida» del *cuerpo de baile* de la danza histórica: un coro amortizado en fondo, cuyo dinamismo, a menudo maquinal, no puede ser descrito más que como una *automoción de lo que es hijo*. Al moverse en la penumbra y por distribuciones misteriosas, el grupo no aparece nunca iluminado: para subrayar esta colateralidad, N. Lauro dota a cada uno de los miembros del *décor* de *This is an epic*, de una bombilla cuya luz, demasiado débil para iluminar alguna cosa de la acción central, programáticamente ni siquiera ilumina a quien la lleva. El enjambre de luciérnagas al que el *décor* se asemeja en la oscuridad tiene la misma inconsistencia decorativa

y suspensiva expresada, en el dispositivo escénico de Boltansky por *Le saut de l'ange* (1993) de Bagouet, por las bombillas que adornaban la fachada interna del *Couvent des Ursulines*: respunte de luces que no era ni una escenografía (ya que redibujaba los perfiles de cornisas y ventanas), ni una «iluminación» práctica. Más bien, era el trazado puntiforme, la constelación de una arquitectura real de la que estaba suspendido por anclajes provisorios. No ya *décor* o decorado, sino *petite décoration* (pequeña decoración).

En los trabajos de Lacey y Lauro converge una multitud de arquetipos y referentes (narrativos, históricos, simbólicos), concitados con un ecumenismo digno de C. Macras; Marie Antoinette, Fantomas, Jacky O, pero también *Shining*, *La Cosa* de Carpenter, *Pic Nic en Hanging Rock* de Weir; Lacey pesca en distintos repertorios semánticos y culturales, reales y de ficción, no ya para aglutinarlos, como Macras, en vertidos o distopias de la referencia, sino para someterlos a una transformación, a un reciclaje conceptual que es la labor propia de sus dispositivos, semejantes a grandes plantas de eliminación de residuos: aceleradores de un deterioro de los símbolos, llamados aquí a erogar su resto de potencial épico, que es a fin de cuentas el definitivo abatimiento de los referentes —*récit*, danza, identidad y cuerpo— en el paisaje: el decaer de todo en *décor vivant*. Es el sentido de las referencias, en *Hmmmmmm* (2005), a la película fantástica *Picnic en Hanging Rock* (P. Weir, 1975), que trataba de la excursión campestre de una escuela femenina y de cómo tres alumnas, habiéndose alejado del grupo, desaparecieron para siempre, simbólicamente tragadas por el paisaje. Toda la *pièce* oscila por eso entre lo dos paradigmas de suspensión que conforman la narración de la película: el picnic o *déjeuner sur l'herbe*: el tapete, lugar de cuchiños y conspiraciones juveniles, como parcela flotante, provisional, de habitabilidad de un paisaje, y la desaparición, el hundimiento como únicas prolongaciones del sentido más allá de todo límite funcional y temporal.

Los mismos motivos constituyen de hecho el núcleo central de *SShot* (2000): *money shot* es, en la jerga de la pornografía, el primer plano de las eyaculaciones masculinas (su número suele determinar el cachet del actor). Ahora bien, la estructura narrativa del porno resulta generalmente

debilitada por la peculiar *prolijidad* de sus tiempos muertos, los rebuscados enlaces entre una secuencia erótica y la otra. La evidencia directa del sexo parece sustraerse a toda inversión épica: paradoja de una narración que gravita en torno al orgasmo como triple esencia de lo *in-contable*, eso que el pensamiento, de Bataille a Bachelard, interpretó como concentración absoluta sobre el presente, pura empiria y anticipación perceptiva de la muerte (el primer y principal *inenarrable* de la representación cultural). Sustraído a toda simbolización y a todo relato, el orgasmo parece hallar su única objetivación en la llana denotación de la pornografía, que se limita a documentarlo, a exhibir su facticidad incontrovertible. *Ceremonia del porno*, en el análisis de A. Barba², es la litúrgica realización, en la mirada, de la realidad de eso que está realmente ocurriendo: una tautología exquisitamente posmoderna. Estructuralmente, el orgasmo es menos el objeto de una censura que la sustancia de una *cesura*: un salto, un vacío de la representación, por omisión o intensificación. Combinado con las retóricas del *hic et nunc*, el fabuloso vértigo de la culminación sexual permite explicar la recurrencia, en el discurso moderno, de una cierta visión *orgásmica* de la danza en cuanto fenómeno inenarrable en cuyo gesto ingrátido, en cuyo éxtasis dinámico, confluyen muerte y placer. Y si bien este planteamiento del problema no está desprovisto de elocuencia, sería absurdo aplicarlo a *SShot*, que trata el motivo del orgasmo como vanidad del cuento en un tono diversamente polémico: al notificar –filmándola– la aparatosa evidencia del orgasmo masculino, el porno suele pasar por alto la sustancial inapariencia del orgasmo femenino, que resulta por ello, a su manera, narrativamente vacante y dramáticamente simulable. Sobre la histéresis del orgasmo femenino en cuanto *final negado*, y sobre el ceremonioso transformismo de los simulacros que le sirven de preliminares, se funda toda la acción del dispositivo en *SShot*. No se trata sencillamente de confiar al dispositivo el repertorio de las fantasías masculinas sobre el cuerpo de la mujer, sino de neutralizar el circo de las poses eróticas femeninas abatiéndolo todo el tiempo, hundiendo su acrobacia un poco ridícula en el soporte: en *SShot* el suelo es un tapiz especial formado de celdas, cuyos módulos están llenos de un fluido lechoso y blando que alude al esperma. Sobre este apoyo blando, la

obscenidad de las poses adquiere una especie de embarazosa abstracción, que es otro bloqueo del dispositivo: es como si la *inflación* de lo obsceno propia del porno se volcase aquí en una innatural, literal hinchazón de ambos, pose obscena y soporte obsceno; en el reajuste inacabable de un preliminar erótico que expulsa todo el tiempo la verdadera obscenidad hacia su sede etimológica, lo *ob-scenum*, eso que queda excluido de la escena. Que el orgasmo simbolizara culturalmente el vacío del cuento y su suspensión era cuanto había expresado magistralmente Jiri Kylian en *Petite Mort* (1988)³, donde intervenía, para condensar en una especie de vacío fúnebre la apnea alta, el nexo perdido del orgasmo, un enorme telón horizontal de tela tempesta, cuya turgencia *fundía en negro* todas las transiciones de la *pièce*: es el sentido mismo del verbo alemán *schwellen* (cuya raíz reúne la idea de la hinchazón y la del umbral, del pasaje). Pero si el interés de Kylian era sacar partido poético de la enigmática instantaneidad del orgasmo «cultural», la prioridad de Lacey es subrayar que el tedio del suspense erótico de ficción es directamente proporcional a la suspensividad de cuanto promete: no ya la *apnea alta* del placer, sino su *hinchazón e inflación* en sentido propio (la puesta en círculo de una moneda cuyo poder de adquisición va disminuyendo a medida que circula). Aquí el suspense es más bien la fluctuación cambiante, la incierta cesión que se introduce entre cuerpos y soporte cuando aquellos se *insinúan* en este, *insinuando* a quien observa contenidos eróticos tan fantasmagóricos como para quedarse rigurosamente en las periferias de la acción. El autismo específico del dispositivo no es otra cosa que este desapasionado y tedioso autoerotismo de la forma: el solo medio de arrebatarse al consumo la gestualidad del porno, para devolvérsela sorprendentemente a la danza, que es su estancamiento, su impensable arborescencia; y su hundimiento.

Eros y fetichismos del dispositivo

«I giocatori sospirarono e cercarono di alzarsi, ma era tardi. Erano ormai attaccati alle sedie».

(Vladimir Odóyeski)

Reciclar los automatismos del referente y subordinarlos a la plástica de un conjunto es, en muchos aspectos, el intrínseco *fetichismo* de la dialéctica, en todo dispositivo, entre cuerpos y objetos. En el fetiche, después de todo, opera un trastorno metafórico de la metonimia: escindida del todo, la parte (que sea orgánica o inorgánica es indiferente a la jurisdicción del anhelo fetichista) no se limita, como en cualquier metonimia, a representarlo, sino que lo trasciende, se le antepone, por así decirlo lo convierte en su propia metonimia invertida. Si en psicoanálisis la fase-fetiche constituye el primer síntoma de deterioro del universo simbólico, de su disponibilidad a nuevas movilizaciones fantasmales, fetichista es por extensión todo significante evacuado en motivo, todo artículo de colección y de colación; cualquier objeto o concepto que, por una forma de frío apasionamiento, prolifera a partir de su propia singularidad mutilada para convertirse en el paradigma exclusivo de sí mismo antes de ser derivado a las incineradoras de la historia: «absuelto» de su función en el sistema orgánico e inorgánico y absolutizado por este gesto de cercenamiento, no deja de encarnar el prototipo y cada tipo de la serie completa de los fetiches de su misma clase. Es en obediencia a esta específica fantasmalidad como la procedencia y la experiencia del fetiche pretenden ser exquisitamente literales y táctiles: haber adherido al cuerpo del que procede y adherir al que lo palpa; zona de confín, intermitencia erótica en la que el universo orgánico *es cedido* a lo inorgánico, y lo inorgánico *se cede* a la organicidad. Esta cesión mutua se tramita en una blanda connivencia entre separación y aprehensión: la mano se hunde en la textura del peluche, del seno, del vestido, como en la carne de una imagen que es tanto más táctil cuanto más simbólicamente rescindida. El hundimiento, el titubeo del contacto repetido, ralentizado, deseante, es la última convulsión de una territorialidad del desear (que la posmodernidad abrazará en todas sus formas) en la que el colapso de las

distancias, la adherencia incondicional a la letra, al cuerpo, y a la letra del cuerpo, anquilosa toda asertividad, toda vectorialidad del movimiento; subroga el *contrato condicional* de las operaciones simbólicas y de las transacciones físicas, con un *contacto incondicional*. El fetiche opera así entre «la insubordinación de la cosa ante el organismo viviente, el sistema y la estructura que pretenden arroparlo» (Perniola, 1994: 76), y la docilidad táctil en la que se extenúa, con masturbatoria prolijidad, su relación con el nuevo sistema: una petulancia del dispositivo.

Todas las modalidades del contacto, todos los procesamientos objetuales del cuerpo y de su contexto plástico son, en *SShot* y en otros trabajos, modulaciones fetichistas. Igualmente fetichista, en Lacey, es todo reciclaje de los referentes colectivos (la Historia y las historias de ficción) en asuntos, adherencias y lapsus privados (una historia personal); y puesto que el parasitismo táctil de los fetiches culturales se lee como intrínsecamente obsceno, acaba constituyendo la parte censurable, el *epos* silenciado del dispositivo; o sufre, por así decirlo, el deterioro, el desgaste propio de un contacto prolongado: las historias posibles cuajan, se ralentizan en la viscosidad de un orgasmo sin historia. Véanse las observaciones de Lacey acerca de los zuecos blancos (el super-fetiche de *SShot*) y de su reciclaje en la performance *Châteaux of France* (2001): «¿Serán tal vez los zuecos blancos los sustitutos modernos... del dios Pan, versión cósmica, versión clínica de un mundo en el que los dioses ya no son representados por seres míticos?» (cit. en Baudelot, 2007: 36⁴). El *pánico* de la patología es, en consonancia con su modelo mítico (aquí invocado con ironía), un paroxismo de la adherencia entre el sí y el mundo, una catástrofe de las distancias. La estación «pánica» de la danza contemporánea es tan antigua como el *lugar de los contactos* (*Kontakthof*) vaticinado por Bausch a finales de los años 70, o como el *contact improvisation* patentado por Paxton al comienzo de aquella década. Pero es solo en la coherencia autista del último posmodernismo donde el delirio del tocar y del tocarse deja de ser la circulación del contacto soñada por Paxton, o la intermitencia dolorosa declinada por Bausch, para convertirse en un fetichismo radical, en una prolongada blandicia, semejante al abrazo lento, frenético y extrañamente erótico de los boxeadores trabados en el estancamiento de la lucha. Es

el «pánico apático» al que alude Lacey en las entrevistas: una pegajosa y obscena normalización y cercanía de todo, dioses incluidos. *This is an epic* (esto es un *epos*) proclama que este fetichismo del referente es también la última movilización, el último anhelo de la referencia. Los objetos diseminados por el tapete de fieltro que delimita el dispositivo no son exactamente funcionales aunque, en algún momento, todos ellos son tocados sin más. De ahí las alusiones a la filmografía de G. A. Romero y a sus *zombis*, los retornantes del horror posmoderno, los no-muertos lentos pero amenazantes del *new gothic*: brillante aproximación a la idea de un cuerpo-fetichismo, rescindido de la vida para subrogarla con la siniestra auto-moción del objeto. Desde el abismo de su absoluta exclusión y abyección de cadáver (de sujeto degradado a objeto), el zombi vive en sintonía fusional, en oscura armonía con su nuevo contexto: entre las películas de Romero, se cita *Dawn of the dead* (1978), donde la incursión de una multitud de zombis en un centro comercial es la clara metáfora de una irónica ecología consumista: la cadavérica adherencia del consumidor a los automatismos y a los objetos del consumo; esa aquiescencia al canibalismo del sistema que hace de ambos, el zombi en la muerte y el consumidor en la vida, perfectas funciones de un macro-dispositivo que es el mismo consumismo. La «recidividad» del zombi, edición posmoderna del *revenant* gótico, es también la última versión, y la menos mítica, del Eterno Retorno: la encarnación del recommienzo como gestualidad del consumo, el no-acontecimiento por excelencia. Todo el suspense posible, de la Historia y de las historias, se convierte en Lacey en esta lenta voracidad, en esta peristalsis del sistema. Devorar su parte viva es el último gesto y el gesto siempre reiniciado de la danza reciente: una complicada *di-gestión*.

Por ello, el uniforme de los intérpretes es el *anorak* que llevan puesto los personajes en *The Thing* (1982) de J. Carpenter, *horror-cult* en donde la entidad parasitante, como en el posterior *Alien* (1979) de R. Scott, se gestaba en el cuerpo de sus víctimas, para enunciar el inédito mimetismo de la amenaza, de eso que es externo y *otro*, en el corazón de lo idéntico por antonomasia, que es el sujeto. El dispositivo declina este mismo parasitismo letal y recíproco entre la danza y el cuerpo: no sabe concebirlos ni en los términos de una extrinsecidad tranquilizadora

(como en el ballet), ni en los de una consoladora intrinsecidad (la perfecta identidad entre el cuerpo y su danza en el discurso moderno). «La danza *suspendida* entre un acontecimiento exterior y lo exterior de ese movimiento» (Baudelot, 2007: 64). Este intrusivismo, esta «captura en sí de sí mismo» son tan inquietantes que, antes de afrontar sus implicaciones y afrontar los paradójicos parentescos, en la praxis reciente, entre cautividad y narratividad, antes de enunciar sus fugas y colapsos, parece oportuna una pausa algo convulsa. Cuando en las películas el zombi empuja para entrar (o el alienígena empuja para salir) es obvio contener la respiración y retroceder horrorizados. Pues esto haremos: dar un salto hacia atrás en apnea alta. Zombis y gangrenas pueden esperar.

Primera apnea. Vitalidad y cuento de las redes

A comienzos del siglo xx, en el marco de un común fermento de modernización de las categorías de pensamiento, las ciencias antrópicas y la iconología de matriz gestálgica adoptan ambas el fetiche teórico del patrón como configuración de las normas, relaciones y modulaciones características de un determinado sistema: un modelo estructural y procesual aplicable a distintos órdenes de grandeza y a distintas grandezas de módulo (como un tema musical que sigue siendo siempre reconocible a pesar de los cambios de tonalidad). Contextualmente, las ciencias naturales estrenan ese *Pensamiento Sistémico* destinado a cambiar para siempre la percepción del mundo físico, la explicación de los fenómenos inherentes a la vida en todas sus formas, y la lectura de las relaciones tradicionalmente intransitivas entre esfera corpórea y entidades incorpóreas como el lenguaje, la emoción y la cognición. Fieles a la sospecha de que en las manifestaciones de la vida orgánica (operaciones mentales incluidas) el todo trasciende la simple suma de sus partes, y persuadidos de que las leyes de esta síntesis intensiva están aún por descubrir, los científicos adoptan en bloque la denominada «teoría de las propiedades emergentes»: la idea de que los infinitos sistemas que a todos los niveles constituyen los campos de estudio de la biología, de la bioquímica y de la cognición son comprensibles solamente si se acepta que todo sistema vivo posee

la facultad de derivar en una síntesis simple de sus complejidades, por extremadas y múltiples que estas parezcan; de que, aunque las partes en sus interacciones parciales representen la causa objetiva y, por así decirlo, «histórica», del efecto de conjunto, no es analizándolas singularmente como se puede comprender la emergencia, el aflorar de ese simbólico superplus que es la vitalidad misma del sistema. Para C. D. Broad, en los años 20, propiedad emergente es lo que surge del sistema solo a un cierto nivel de complejidad, permaneciendo invisible en los niveles inferiores. Toda la *Historia Naturalis* (de las teorías evolutivas a las ciencias ecológicas) será reescrita a partir de esta idea de emergencia sistémica a la que con frecuencia creciente se aplica la etiqueta metafórica de Trama de la Vida: las leyes que subyacen a los fenómenos biológicos obedecerían a un patrón que se deriva a sí mismo, transversalmente, en distintos e infinitos órdenes de conectividad; del microcosmos al macrocosmos la realidad declinaría este programa interno (extraño a cualquier concepto de *telos*, voluntad divina o proyecto histórico) que se hace patente solo aconteciendo en su emergencia, en el salto operativo y consuntivo de las partes al conjunto. Descrito así, el salto sistémico rehace simbólicamente el afloramiento ágil del diseño desde la suma operacional de toda tesitura, o la emergencia de un destino, de una oculta auto-moción del acontecer desde el conjunto de eventos y eventualidades entretejido por toda narración.

Resulta asimismo emblemático que el concepto de patrón fuera elaborado por N. Wiener junto a la llamada cibernética, la disciplina de los sistemas cognitivos. *Kybernetes* es, en el griego del *epos*, el timonel o piloto: cibernéticos y sistémicos piensan en términos de flotación y suspensión el aflorar de la vida desde el conjunto de las interacciones orgánicas, o el aflorar del conocimiento desde el conjunto de los actos cognitivos. Ahora bien, la tendencia del patrón es transcribirse en términos irremediamente hipotéticos: «En el estudio de la estructura medimos y pesamos cosas. Los patrones, en cambio, no pueden ser medidos ni pesados; deben ser cartografiados. Para comprender un patrón debemos cartografiar una configuración de relaciones... estructura implica cantidades, mientras que patrón implica cualidades» (Capra, 1996: 99).

Suspendida entre la evenemencialidad del patrón (o la eventualidad de su percepción) en la vida de lo que vive, y su ilimitada adaptabilidad, la cartografía descrita no es ni anterior ni posterior al proceso al que corresponde: es la cohesión misma del sistema, su tensión interna, el potencial de su porvenir y su devenir; verdadero mapa in fieri, la cartografía del sistema habita un límite borroso entre experimentar y narrar, en cuyo trámite imponderable la experiencia coincide ya con su narración. Deudora de la cibernética, la teoría de Maturana y Varela, conocida también como Teoría de Santiago, adopta un pensamiento análogo al afirmar que una forma veladamente gestual de *cognición* es consustancial a la eficiencia misma de los sistemas vivos. Ajena al dualismo implícito en el concepto de información (la captación de un dato inmóvil), la cognición descrita es un acto de adecuación estructural a los procesos autorreguladores del sistema mismo, apreciable en cada una de sus partes vivas, de sus «actores», o más simplemente de sus sub-sistemas: «Vivir es conocer»; el apotegma de Santiago describe con exactitud el parentesco entre cognición y evenemencialidad. El cuento del mundo adscrito al conocimiento se replantea en términos de incorporación y afloramiento: «... la cognición no es una representación de un mundo independiente y predeterminado, sino más bien el alumbramiento de un mundo. Lo que un organismo particular da a luz en su proceso de vida no es el mundo sino un mundo determinado y siempre dependiente de la estructura del organismo» (Ib.: 280). Tan vertiginosamente sistémica como para haber subrogado durante más de un siglo la exigencia de un patrón de autorregulación en el concepto de coreografía, la danza actúa en muchos aspectos como la cognición activa del pensamiento cibernético: ni cuento objetivo ni presencia ciega o ciego devenir, sino relato «vividido» de la presencia en cuanto devenir y adaptación. Si es un error plantear automáticamente sus problemas de narración en términos de representación, es porque resulta errado, en general, suponer que la presencia o la ausencia de representación constituyen para la danza un discrimen tan esencial como suele creerse: de hecho, la representación depende del mismo modelo de captación simbólica y de inmovilidad de los referentes que preside el concepto de información; mas si pensamos la danza en términos cognitivos, como procesamiento, aprendizaje y

gesticulación de una ley relacional, nos acercaremos sensiblemente a la naturaleza real (y realmente movediza) de su narratividad –por oculta e indirecta que parezca–, a la extraña convergencia mítica que realiza de acontecimiento y cuento: el aflorar de una causa formal como red de normas, de un diseño como red de trayectos, y de una trama como red de acaecimientos.

Toda la danza devana la saga gestual de un afloramiento: el prorrumpir del sistema que la determina y al que la danza determina encarnándolo; el cuerpo como superficie de afloración del sistema, y el sistema (ya sea coreografía, paradigma, diagrama o programa), como superficie de afloramiento del cuerpo. Por paradójico y tautológico que pueda parecer, la danza no es comprensible sino como el acto exquisitamente cognitivo que es *incorporar gestualmente un cuerpo*. Y reconfigurar (o reticular) su vitalidad en términos sistémicos. Los mejores coreógrafos de la última modernidad han superado la inveterada hostilidad entre arte y ciencia justamente aplicando a la coreografía las potencialidades autopoieticas de los sistemas vivos. De hecho, es decantándose por un programa imperioso de autopoiesis de la forma como la danza ha podido trascender las engorrosas implicaciones autoritarias de la noción de coreografía. La aventura experimental de los últimos cincuenta años, mucho más allá de la esclerosis entre escuelas y corrientes (incluida aquella, críticamente golosa pero conceptualmente débil, entre Teatro-Danza y danza abstracta, o entre «danza danzada» y Non Danse) no ha perseguido en el fondo más que la determinación, a todos los niveles, de unos patrones autopoieticos cada vez más eficientes: de unos protocolos compositivos cada vez más orientados y funcionales al hacerse sola de la forma danzada (sin ir más lejos, las aleas de Cunningham y el Contact de Paxton fueron las dos aproximaciones más acusadas a este ensueño de una partenogénesis de las formas). Pero, puesto que en los sistemas vivos la eficiencia de los patrones implica la autoperpetuación (la supervivencia, evolución y perduración del conjunto) era obvio que, entre las medidas autopoieticas asignables a la danza, las más indicadas para garantizar su efusividad y proliferación acabarían emulando los estilos de procesamiento de esas Redes que la biología había investigado durante décadas. Los algoritmos forsythianos se

revelaron tan eficaces, desde los años 90, precisamente porque postulaban un principio de retroalimentación y re-programación de las formas cuyo conjunto operativo, cuya resultante y cuya norma coincidían, tal y como se ha visto, con la no-linealidad y la conectividad casi bio-tópica de la kinesfera labaniana en cuanto microcosmos: «La primera y más obvia propiedad de cualquier red es su no-linealidad; va en todas direcciones. Por lo tanto, las relaciones en un patrón en red son relaciones no-lineales. En particular, un estímulo o mensaje puede viajar por un camino cíclico, que puede convertirse en un bucle de retroalimentación. El concepto de retroalimentación está íntimamente ligado al de patrón en red» (Ib.: 100).

Si la vitalidad de la danza estriba en una oceánica exudación de infinitas emergencias a partir de infinitos patrones, el problema esencial de las poéticas recientes coincide en buena medida con la laboriosa determinación del sujeto/objeto prioritario de todas las emergencias: ¿Qué es lo que la danza reciente anhela dejar aflorar? ¿La conjetura de un cuerpo? ¿La de una forma? ¿La de una historia? Dilema sistémico ulteriormente complicado por el hecho de que estos nudos de emergencia son siempre fenoménicos (apariciones de algo dentro de los límites tiránicos de su estar sucediendo), y sujetos a normas o vicios poéticos, y no ya a la infalible eficiencia autopoética y autorregulada de los sistemas vivos físicos. Consciente de la diferencia, una cierta praxis ha incluido en la danza las disfunciones potenciales de un sistema vivo que, por paradójica obediencia a su protocolo cognitivo, a su mandato poético, tiende a aniquilarse solo. Es el caso de esos dispositivos coreográficos cuyas premeditadas ineficiencias se producen experimentalmente en un conjunto (el dispositivo como mapa de condiciones, acciones y reacciones) estructuralmente afín a los principios de autorregulación propios de los ecosistemas. La consigna poética, suya y de mucha coreografía actual, es en un cierto sentido la idea de la danza como sistema cuya extrema propiedad emergente es desaparecer. En este auto-eclipse se inscribe la diferencia irreducible entre la vitalidad del sistema-Danza y la vida de los sistemas vivos (o entre la conectividad disfuncional de la danza y la funcional de la cibernética). Las redes de datos de la telemática son a las redes del paradigma dancístico lo que una raíz física es a un rizoma filosófico: la autorregulación de la primera a la

irregularidad potencialmente suicida del segundo; la prosperidad vital del uno a la letal proliferación del otro. «Humano, demasiado humano», el campo rizomático de los procesos formales exhibe una extraordinaria capacidad de contradicción. Es de hecho el único orden *tentado por* su eventual deriva entrópica y no simplemente expuesto a ella. Ahora, la entropía no es determinada, como suele creerse, por parámetros de movilidad o de inmovilidad (que miden una diferencia penosamente denotativa), sino, exactamente como en termodinámica (de Boltzmann a la cosmología inflacionaria), por parámetros de orden y desorden: una diseminación y una intercambialidad de los signos tan elevada e irreversible que se vuelve cada vez más improbable poder captar sus cambios de configuración o de aspecto; poder distinguir su cociente de vitalidad e inercialidad. El síntoma más extremo de la vitalidad de eso que vive (Nikolais lo intuyó a su modo) es poderse ceder infinitamente a lo inorgánico, enredarse en órdenes, en geometrías discretas. Algunos han intuido que el momentum de la danza (la circunstancia que la pone en ser y en aparecer) es completamente afín a las fuerzas suspensivas que impiden también a los ecosistemas caer en la entropía irreversible. El apólogo más hermoso sobre este suspense orgánico de la forma es aún hoy la performance-instalación de T. Brown *Floor of the forest* (*Suelo de la selva*, 1970), donde unas cuerdas, tendidas y entrelazadas a pocos decímetros del suelo, atraviesan distintas prendas de vestir, que resultan al mismo tiempo suspendidas, colgadas, capturadas en la «telaraña» del dispositivo. La acción de los intérpretes es deslizarse de una prenda a otra poniéndosela sin tocar el suelo, buscando las soluciones cinéticas y las adaptaciones progresivas (actos cognitivos en sentido biológico) que les permitan cumplir la tarea asignada. Coreografía aérea un poco torpe y estupendo comentario sobre las fragilidades de la danza: adaptarse, vestirse de una formas suspendidas en red, que se concretan, que cobran cuerpo solamente en la medida en que un cuerpo se adhiere a ellas, enredándose en su entramado.

La tarda posmodernidad ha desarrollado este principio hasta los últimos corolarios. En el espacio de conectividad forsythiano resuena para la nueva danza una invitación vertiginosa a superar cualquier noción de sujeto, objeto, forma o ejecución; a concebir la danza como el enjambre

infinito de unas relaciones operativas no ya entre objetos o sujetos estables, sino entre ulteriores órdenes de relación: una red de redes. El error moderno por excelencia es creer que en el fondo de este vértigo conectivo existe un dato o concepto estable como el cuerpo, el sujeto o la forma. La licuescencia de la posmodernidad cultiva por el contrario una absoluta falta de apoyos: flotación del cuerpo en la flotación de la danza.

Estudiar el mundo como red de redes ha comportado un giro inquietante respecto a la epistemología clásica, consagrada al hallazgo de leyes inamovibles y aplicaciones previsibles: las *arquitecturas* clásicas del conocimiento (fundamentos, axiomas, anclajes objetivos) han derivado hacia una idea ténsil del mundo y de su posible aprehensión: la flexibilidad de la red, sus propiedades intersticiales y relacionales; un tejido infinitamente plegable y desplegable, cuya observación al microscopio acaba revelando ulteriores paradigmas de conectividad, ulteriores redes. La aparente homogeneidad y continuidad del mundo solo constituyen la emergencia de una discontinuidad –nudo, trayectos, intervalos– nunca tan densa como para no dejar entrever otros nudos, trayectos e intervalos en órdenes inferiores de la red. Pero mientras esta densificación y auto-complicación del diagrama obedece, en el denominado Sistema Gaia (la Tierra como conjunto vivo, sistema de ecosistemas) a una autorregulación funcional y exhaustiva, el irresistible espesamiento de los diagramas, en el terreno plástico y dancístico, no es necesariamente funcional, ni necesariamente autoperpetuante: su suspensión es mucho más difícil; y difícil su flotación, su *homeostasis* (el mecanismo que permite a los organismos mantenerse en equilibrio dinámico a través de la fluctuación de sus variables dentro de unos límites de tolerancia preestablecidos). Si hay astucia en la sandez de reducir la esencia de la danza a una idea áridamente cinética de movimiento, a una rancia ecuación entre moverse y danzar, esta se encuentra en el hecho de que, gracias a este imperativo de dinamización indiscriminada, la danza ha podido sortear durante siglos toda forma, real o simbólica, de estasis; aprovechando el desequilibrio solo para conjurar el ulterior desequilibrio que la mueve; huyendo de toda estabilización y desmarcándose progresivamente de la homeostasis técnica y metafórica de los métodos o de los estilos «cerrados» (las autorregulaciones, en la

modernidad, de Graham, Limón y otros), aunque sea al precio —paradójico— de detenerse, de inmovilizarse allí donde fuera útil para desequilibrarse simbólicamente una vez más, para volver a *mover el movimiento*: saltaría en la catatonia con tal de seguir otorgándose un desfase (esta es, en el fondo, la verdadera acrobacia de la No Danza). Aniquilarse por defecto de autopoiesis y asfixia de la conectividad, o aniquilarse por hipertrofia. No existe, desde luego, una gran diferencia: si por un lado la autopoiesis de la nueva danza es calculadamente defectuosa, por el otro, su astuto defecto es la hiper-eficiencia. Una vez alcanzado el grado máximo de retroalimentación, una vez rozado el punto de inflexión que es el espesamiento extremo de sus patrones, la danza debe paradójicamente interrumpirse para seguir existiendo. Esta interrupción, ya sea el límite asignado al campo morfogenético del espectáculo (perímetro, duración, modos de empleo), o la revocación absoluta, la abstención de la danza del danzarse, es una ulterior tecnología del diferimiento: discontinuidad que conspira para la continuidad de todo un lenguaje. La última tentación de la danza es morir de coherencia, matarse de funcionalidad, reventar de salud. Parar, o no saber ya parar. No existe coherencia estructural ni autonomía de funcionamiento que pueda vencer su vocación deseante, el rizoma de su Historia. Los últimos capítulos de este estudio recorrerán las formas de este delirio de eficiencia, los distintos paroxismos del diagrama (cuando la red se vuelve trampa, vorágine o masa).

Sería obligado, por muchas razones, pasar revista a las consecuencias del pensamiento sistémico en esas Redes que amparan actualmente el ceremonial informático de la telepresencia; detallar las innumerables intersecciones operativas entre danza, performance y nuevas tecnologías. Tratándose de una epopeya realmente superior a la medida de este estudio, en su próxima apnea nos limitaremos a iluminar, de la aventura tecnológica reciente, los aspectos indicativos de una posible adherencia entre gestualidad, narración y diagrama. Porque, declinado en la forma interactiva de la instalación, o en la representación directa de la relación entre cuerpo y entorno tecnológico; activado digital o protésicamente, el tecnocuerpo de las poéticas recientes nos parece la última y paradójica frontera de un extremismo del diagrama al que la danza se ha aproximado

en la última mitad del siglo con distintas estrategias: lúdicas, topográficas, textiles, matemáticas. Y si es cierto que el dispositivo coreográfico, por el hecho de desarrollar al máximo las potencialidades autopoieticas de la forma, constituye ya en sí mismo una forma de automatización de la danza, es cierto también que en el sector de la creación conquistado por las nuevas tecnologías lo que se ha producido es una incorporación literal y definitiva del diagrama no ya como metáfora, sino como objeto plástico: la amortización de la diferencia entre cuerpo y dispositivo, entre sujeto y objeto, entre espacio y postura, entre orgánico e inorgánico, entre centro y periferia. No ya la encarnación del cuerpo en el diagrama, sino la encarnación del diagrama como cuerpo, elevado a sistema de sí mismo; puesto en Red. Antes de calibrar sus paradojas, será oportuno volver a la narratología y revisar, con el sujeto del sistema, los sistemas y auto-sistemas del sujeto.

Notas

8 La danza en juego

- 1 Kaye, 2000.
- 2 Barba y Montés, 2007.
- 3 Ávila, 2005.
- 4 J.-L. Blanc, *All about Eves*, entrevista en *Châteaux of France* (2002).

9

Un novelesco estar

La danza y las patologías de la trama

«Ami ami ô mon fourmillant tapis/ ta barbe est mon bateau/
Ta barbe est mon eau j'y navigue.../ Élément tissé de fluides/
Tapisserie de récits...».
(Jean Dubuffet)

Planes de vuelo

Las mil y una noches expresa con insuperada gestualidad las histéresis de la narración: el móvil de Scheherezade es, al fin y al cabo, un instinto de supervivencia cuya estrategia consiste en propagar hasta el infinito, en un verdadero encantamiento del contar, el suspense de la escucha. Puesta en marcha en cada uno de los cuentos y en su concatenación fantásticamente capciosa, la máquina del destino consigue retrasar, demorar la ejecución de la condena a muerte de quien narra. Tejidas por un memorable engaño a la letal obriedad del tiempo, las noches del cuento son siempre mil y una, colgadas de una impensable unidad excedente del narrar: la prolijidad salvadora, la mágica serialidad que desequilibra toda narración hacia narraciones ulteriores. Sobrevivir narrando no sería tan acrobático si esgrimiese una enorme variedad de temas; al contrario, el paradigma de la «congerie» es tan infinito como sucinto en el repertorio de temas, figuras

y dinámicas. Denota, si acaso, una destreza en el narrar que remite con fuerza a la gestualidad del tejer: tecnología de una histéresis nocturna, que Penélope había ya interpretado, deshaciendo tras la puesta de sol el tejido del día, con el único fin de *engañar al destino* con los instrumentos del *fátum*. Para que se fugue, Scheherezade enlaza del mismo modo el hilo de su hado a los de mil hados de invención. Este mismo poder diversivo del cuento de desviar, retrasar y enroscar la obviedad de los trazados lineales, de los recorridos, de los *destinos* (en los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer), muerte incluida (en el *Decamerón* de Boccaccio), atañe a todo gran dispositivo narrativo y meta-narrativo de la Europa medieval, renacentista y barroca. De ahí que el verdadero fetiche fabulatorio, el emblema de todas las *fugas* que embrujan el relato sea, en *Las mil y una noches*, la alfombra *voladora*: objeto de un suspense literal, tejido por retroalimentación en el inagotable brotar metadieético del cuento de sí mismo (cuento de un cuento contado en los cuentos que Scheherezade cuenta). Esta proliferación dispersiva del narrar no es a su vez el resultado de una simple secuencialidad aritmética (la de los cuentos que conforman la colección), sino el efecto plástico de una serialidad intensiva que actúa insinuando siempre nuevos niveles en los niveles dados de cada relato. La emergencia más inmediata de una estratigrafía tan compleja es la hechizada supremacía del contar en sí sobre cualquiera de sus contenidos posibles y reiterables: Scheherezade distrae de sí y de su cuerpo al pretendiente-asesino distraendo sistemáticamente el cuento hacia cuentos contiguos; la metamorfosis del cuento es una estrategia de seducción o persuasión cuyo secreto erótico es la redundancia misma de los excesos y de los accesos narrativos: una exuberancia del cuento estructuralmente hermana de esa paradigmaticidad que, en la trama de la alfombra y en la intriga de la decoración, logra la hipertrofia de los motivos, la vertiginosa hipotaxis de las figuras. Extraordinario aislamiento del suelo sobre el que se despliega, la alfombra concentra en peripecia gráfica, en floralidad endémica, la irresistible deriva metamórfica del cuento en cuento y del referente en referente; suspendida entre figuración y decoración, rehace el salto del grafema a la figura (en la caligrafía floral de las alfombras persas), y de la figura al grafema (en la «puesta en cursiva» de los temas del grutesco

occidental). Gracias a esta fluctuación de la referencia, la alfombra «vuela» incluso en contacto con el suelo: suspense del narrar, en el gesto vital de contar y en un contarse danzarán del cuento mismo a través de mil y una voces, de mil y un cuerpos con tal de no acabar. Las alfombras son anónimas: territorios movedizos como las esterillas de J. Lacey y los vivaques de La Ribot, nadie las firma con tal de que *infirmen* la estabilidad del mundo. Con la infinita traslación de lo idéntico hacia lo diferente, concentran toda posible turbulencia y auto-moción del suelo; reinventan su centro como un absoluto móvil (una escritura enrollable): *Locus Solus* (cuyas histerias figurales no son inferiores a las de la novela homónima de Roussel, 1914), regido por la suma distracción (y la suma de distracciones) que es olvidar la tierra firme.

En los grandes ciclos narrativos se manifiesta una rizomaticidad del sistema cuyo efecto estructural es el repercutirse, a todos los niveles, de los modos del pensamiento mítico. Ahora bien, como vimos en los primeros capítulos, si en el mito la arborescencia del cuento es indiferente a su disfraz lingüístico, en la literatura narrativa propiamente dicha el compromiso con el lenguaje obliga a reconstituir esa arborescencia a través de las estrategias diegéticas: la parte mítica, la danza del relato escrito es la tendencia del narrador, en el acto mismo de rendirse a la gramática, de intoxicarla flexionando, gesticulando, zarandeando deliberadamente, con los medios corpóreos de la intriga y de la retórica, la mismísima diégesis que congela el sintagma en secuencias y versiones únicas. La oralidad y gestualidad aventurosa del cuento no renuncian a asomarse, con los rasgos de un cuerpo huidizo, de entre las mallas rígidas de toda literatura. La misma metadiégesis de *Las mil y una noches*, la *mise en abîme* de las voces narradoras es solo la primera de muchas astucias en las que el cuento envuelve al lenguaje; el punto en el que lo hiper-literario de la construcción acaba convergiendo con una asombrosa corporalidad: cuento de un cuento de un cuento de un cuento, cadencial como los nudos de una alfombra, o como las olas de un mar.

Flujos hipotéticos.

La danza y las viglias de la conciencia

«This is the pre-verbal language that linguists call mentalese. Hardly a language, more a matrix of shifting patterns».

(Ian Mc Ewan)

La peripecia de la forma-novela en el siglo xx no es ajena, por ende, a las derivas de las *series* narrativas tradicionales. Es difícil librarse de la sensación de que la literatura europea, en el crepúsculo de los realismos y en el experimentalismo de los años 20 y 30, buscara replantear lo novelesco según un *modus operandi* más enigmáticamente afín a los esquemas del mito y de la fábula que al tipo de narración lineal practicada por los maestros del siglo xix. Proximidad paradójica porque, si el paradigma mítico precedía idealmente toda versión, y se aplicaba en los ciclos populares a un sintagma de escasa densidad estilística, las vanguardias de comienzos del siglo xx (Proust, Joyce, Woolf, Svevo y otros) tendieron a decantarse por un concepto de estilo totalizante, una radical personalización del lenguaje, adoptando casi sin excepción la idea de la literatura como escenario sintomático de una envenenada supremacía –y una aparatosa derrota– del sujeto. Puesto que su vocación era celebrar el estilo en cuanto expresión directa de una subjetividad irreductible, la prosa de las vanguardias operó una prodigiosa refusión literaria de algunos protocolos que habían pertenecido antiguamente al pensamiento mítico, y que el psicoanálisis coevo estaba ya captando en los dinamismos de la psique profunda.

Titulando *The waves* (*Las olas*, 1931) a su obra más experimental, Virginia Woolf explicitaba el cariz íntimamente ecuóreo de toda literatura basada en el denominado *stream of consciousness* o *flujo de conciencia*. Los nuevos conceptos novelescos comportaban algo así como una interiorización del suspense en la vida interior del sujeto y en la relatividad de su relato: vigilia de la conciencia turbulenta y por momentos túrbida que, resistiéndose al desarrollo coherente y procedente de la novela realista, desataba en la modalidad lingüístico-expresiva las suficientes turbulencias e involuciones como para disimular, a veces del todo, la simple

exposición de los hechos. Pero el duermevela que trataba de aprehender en palabras la desordenada liquidez del pensamiento, persiguiendo una utópica fluidificación de la escritura, no podía producirse en las formas de una continuidad absoluta, que era constitutivamente negada a la discreción, a la segmentalidad del lenguaje. La única continuidad que se podía obtener del encuentro entre lengua y sensación era un nuevo flujo de discontinuidad, no menos diferencial, intersticial, maquinal y *deseante* que otros flujos también analizados en este estudio. Incluso al final del *Ulysses* (1922) de Joyce, el *stream of consciousness* modernista, el alud de pensamientos consignado al lenguaje está estructurada por un asertivo «Sí» que es el sucedáneo de toda interpunción, de todo respiro posible en el duermevela de Molly Bloom. Su indolente y crepuscular *Sí* repite de hecho en clave vitalista y carnal, discontinuando la fusión de los módulos que conecta (interrumpiendo el flujo para relanzarlo), la misma función que el pensamiento alegórico asignaba, en los intersticios de la danza y del mundo, al seco *No* de la Muerte. La mismísima negación, la Nada implícita en el remate de la novela queda como revocada por su última casi-palabra, el enésimo primitivo *Sí* de Molly en los umbrales del sueño. El indescifrable tiouvivo idiomático de *Finnegans Wake* (1939) representaría, en el último estadio de la experimentación joyciana, una definitiva fusión entre la turbulencia del pensar y la morfología de la escritura: licuación temeraria de las gramáticas en una pandemia sonora que no era ya la vigilia estructurada del monólogo interior, sino un delirio, una saturación oniroide del lenguaje mismo, suspendido entre balbuceo y deliquio: el evento puro del lenguaje llegado para travestir, para anegar el caos del mundo. Es lógico que precisamente en *Finnegans Wake*, en el culmen de una trayectoria poética seducida por las posibles analogías entre teorías del Caos y prácticas de la forma, se fijaran Cunningham y Cage para la creación de *Roaratorio* (1986), macroevento musical-coreográfico, en cuyo patrón excepcionalmente complejo confluían fragmentos de la novela, texturas sonoras ambientales, músicas tradicionales irlandesas y el enorme material danzado surgido de la relectura cunninghamiana de la danza folklórica (como las famosas *gigas*). La aglutinación de las huellas sonoras, reunidas en una verdadera cacofonía (el título aunaba el oratorio

de la música sacra y la onomatopeya inglesa *roar*, que designa el ruido del mar, el rugido de los motores y cualquier tipo de estruendo), representaba la mejor aproximación posible a una hiper-urdimbre de los signos: *pattern* incalculable que pretendía ser el reflejo caótico de una realidad incalculable, sustraída a toda cuenta y a todo cuento, pero siempre, como en Joyce, desesperadamente abocada a contarse con la mayor adherencia posible, a cancelar, como en un *plateau* idiomático, todo «discrimen» entre caos interior y confusión exterior, entre ruido, onomatopeya, música, palabra y gesto. Insinuando despectivamente¹ que esta estratificación sónica corría el riesgo de invalidarse en una especie de *ruido blanco*, cierta crítica captó involuntariamente el sugestivo parentesco entre el caos germinativo de *Roaratorio* y las convulsiones literarias de la narrativa moderna y posmoderna. Pero si el monumental experimento de Cunningham-Cage mimaba por saturación el *stream of consciousness* extremo de Joyce, había modos más analíticos, en narrativa y en danza, de restituir su fluidez. *Woolf phrase* (2000) de Forsythe, basado en *Mrs. Dalloway* (1925) de Woolf, y en su variación temática (*The hours*, 1999), de la mano de Michael Cunningham, homenajeara, coherentemente con su fuente de inspiración, la idea de que la danza constituía una forma peculiar y diferencial (no ya una informalidad general e «indiferenciada») del pensamiento. Puesto que el desafío de la novela había sido declinar verbalmente las visiones de la protagonista en un día de ordinaria deambulación urbana (la epopeya interior de una *flânerie* a través de la topografía real, parecida a la del Dublín joyciano, reformulado como un condensado mental del Mediterráneo homérico), Forsythe desarrolló un paso a dos femenino sobre la idea de que la danza de cada una de las intérpretes era dinámicamente la imagen amplificadora, la resonancia aberrada de la danza realizada en el mismo momento por la otra intérprete, en un vertiginoso intercambio de papeles, por el que cada intérprete encarnaba al mismo tiempo la imagen objetiva y su desarrollo, su alucinación gestual subjetiva, un eco (copia y aberración en un solo fenómeno sonoro): el tiempo de *Mrs. Dalloway* está análogamente jalonado por el líquido repicar de las campanas que, deformado por la distancia, ritma la jornada de los protagonistas. Pero puesto que la reverberación dinámica del gesto imponía una atención



Loïe Fuller

Por cortesía de The Bancroft
Library. The University of
California, Berkeley

visual que era a su vez intermitente y quebradiza, hecha, como un eco, de captaciones silábicas (terminaciones abocadas a deformarse y disiparse) el flujo de danza resultante era inevitablemente interrumpido e incierto; tan *hipotético* como el que Forsythe había declinado sobre Tiepolo, con otros medios, tres años antes. Por eso era importante que *Mrs. Dalloway* retornara, para *Woolf Phrase*, con el mismo juego de refracciones, derivas en el tiempo y desdoblamientos llevados a cabo por Cunningham en *The hours*: ecos de un flujo de escritura que quería ser a su vez el eco lingüístico de una experiencia interior y que, como todo eco físico, existía solamente en la distancia, en la redundancia, en la periodicidad y terminalidad de aquello que afirmaba.

Danza y oleadas del narrar

«Dormida, Alfonsina/ Vestida de mar».

(Félix Luna)

«La mer jamais la même» escribe Proust. La inmutabilidad mutable del horizonte marino en Balbec no es simplemente una nota paisajística, de las muchas que constelan la *Recherche*: es el principio guía de toda la operación proustiana, con su asombrosa señalética de reviviscencias, redundancias, oleadas del relato. Contextualmente a una licuación del narrar que fue propia de todo el modernismo, y sobre el fondo de ese Art Nouveau cuyos avatares dancísticos se han puesto de relieve en otras páginas de nuestro estudio, se comprende mejor el programa de *La Mer* (1925) de L. Fuller: verdadera catedral coreográfica rubricada por el homónimo poema sinfónico de Debussy (1905), que consistió en recubrir de seda la escalinata exterior del *Grand Palais* parisino para que unas setenta bailarinas, escondidas bajo la tela, la agitaran en una extenuante simulación de la auto-moción absoluta, y absolutamente cambiante, del océano. Un mastodóntico apólogo sobre la fluctuación literal del mar en las ondulaciones de un tejido cuya caída era conjurada por un pelotón de bailarinas; y sobre la fluctuación de la danza en sí, mantenida en suspense por una infatigable metamorfosis de las figuras, en todos los solos que habían forjado la gloria de Fuller. *La Mer* daba en cierto modo una evidencia, intuitiva y literal, al parentesco antiguo entre las metáforas del fabular y las del flotar, entre narración y navegación; quizás su verdadero antecedente fuera aquella *Scheherezade* (1910) de Kórsakov con la que los Ballets Russes habían conmocionado París unos pocos años antes y cuyos episodios sinfónicos más destacados hacían referencia explícita a las travesías de Simbad el marino. Si bien *La Mer* fue el *pendant* plástico de una cierta épica de las olas, no podemos ignorar su cociente de abstracción: no se trataba a fin de cuentas más que de un enorme retal del que las figuras humanas emergían solo en la forma *anadiomene* de un cuerpo dispuesto en todo momento a hundirse con la misma facilidad con que se había manifestado, exactamente como el débil delinear y desvanecerse de los accidentes melódicos en la partitura

correspondiente. Desde luego, en el ámbito de la música programática el concepto de *poème symphonique* se basaba en una idéntica ambigüedad, una idéntica flexibilidad de la abstracción. Forma, antes que contenido de un suspense, la obra de Fuller no hacía sino declinar la transformación y la perseverancia del mismo en *otro*: el mar, siempre idéntico y siempre diferente –o diferido– en mil iridiscencias; mar que literalmente disfraza su eternidad en las metamorfosis de una superficie; mar como variación incondicional, inmensa fábula de un acontecer en estado puro. Espacio «liso» y desorientador por antonomasia, el mar es también, recuérdese, el soporte de todas las estelas, y de todos los «estriados» (comenzando por la cartografía de los viajes de descubrimiento): el océano de Fuller recreaba esta misma ambivalencia maquinando las metamorfosis de superficie en el espacio, «estriado» donde lo hubo, de una escalinata urbana. Asimismo, procrastinada por sus convulsiones, la superficie de *La Mer* (que se exhibió en el marco de una Fête du Théâtre et de la Parure) lo tenía todo de una versión metafísica de la Moda, con su E(x)terno Retorno y sus falsos movimientos. Indudablemente frívola, pero también abismal: después de todo celebraba la secreta, la inamovible unicidad de una sustancia a través de los mil accidentes que la encrespaban, empleando una metáfora teológica inmortalizada, siglos antes, por Santo Tomás y Dante. *Gran Mar del Ser*: la fijeza de la Esencia invisible frente a los accidentes, a los devenires que agitaban la superficie de sus mil aspectos. *Logos* «imperscrutable» contra esa *lógica de la inconsecuencia* que J. P. Richard detecta también en la prosa proustiana: presentar los eventos, elementos y accidentes del narrar aplazando su sentido definitivo, entre análisis y parálisis², a la gran catarsis del *Temps Retrouvé*, el último volumen. Último volumen y falso final, ya que al revelar que la *Recherche* no es sino el historial de una vocación literaria (escribir la *Recherche* misma), garantiza la reactivación inmediata de la máquina narrativa, del libro oceánico que acaba sin haber ni siquiera iniciado. Entremedias, la meteorología interior de Proust está tan densamente tejida de inversiones, elipsis, reversiones temporales, saltos cronológicos, aceleraciones, desaceleraciones, síntesis sucintas y proverbiales prolijidades que es casi natural interpretarla como una misteriosa gesticulación del narrar, o una

misteriosa entrega del relato a los modos imprevisibles y enrevesados, pero también estructurantes, de una verdadera danza. Ni siquiera el lector más avisado sabrá deducir sus desarrollos y genealogías sin deconstruir la novela científicamente; la aventura del Marcel proustiano es una conjetura siempre rectificable. En una narración tan astuta, donde la trama misma elude cualquier linealidad y donde, pese a todo, sobre las dilaciones y pérdidas de tiempo del pensamiento aletea la oscura intuición de una estructura, de un diseño y sentido subyacentes, no sorprende que el sentimiento más presente sean los celos (de Swann, Marcel, Charlus), la tormentosa «psicomancia» del enamorado volcado en descifrar los signos de su infelicidad. Esta decodificación incansable y abocada al fracaso, este alegorismo autobiográfico, acaba produciendo, en la *Recherche*, sus propias series apocalípticas: es el sentido, analizado por Deleuze³, de las «líneas de Sodoma y Gomorra» (las prosapias contra natura de la homosexualidad masculina y femenina) imaginadas por Marcel como una densísima red, cuando no un complot, de atracciones a distancia, sumergida, letal, exponencial y fatalmente transversal a todo sintagma de la Historia, de las historias y de la autobiografía. La aprehensión de esta serie es siempre patológica: epifanía alucinatoria de un sistema de relaciones, de parentescos inorgánicos o hiper-orgánicos entre miembros de una misma «estirpe maldita», capturada en la tela de la obra y del mundo, como un diagrama cuyas redes son quizá la estructura secreta, la única verdad de esa tela. La simple sospecha de su existencia provoca en el protagonista una susceptibilidad bastante cercana a la intoxicación milenarista. Al enamorado infeliz, en el final de *Sodoma y Gomorra* (1922-1923), el mundo conocido se le antoja como la conjura general, la metástasis de una homosexualidad que prolifera en él como si fuera su paradigma. Es emblemático desde luego que, al interpretar la homosexualidad como una genealogía del deseo, se insista por un lado en su aspecto *precesional* (el invisible movimiento recíproco de acercamiento, la *se-ducción* entre sujetos, y su marcha común, encadenada, al fondo de la Historia) y, por el otro, en su total indiferencia ante cualquier fin y cualquier finalidad (la ausencia, en la homosexualidad, de un contacto definitivo o satisfactorio, la ausencia de una finalidad semántica o reproductora). La esterilidad

de la pura *desideración* (otra máquina deseante) es el factor de atracción principal de las dos series, cuyas señaléticas se organizan en una especie de intervalo o vacío narcisista, donde lo idéntico anhela en vano a lo idéntico como a otro diferente de sí, pero no lo encuentra más que a una distancia irremediable. No es casual que la imagen que describe esta prolífica esterilidad, que se reproduce por traslaciones y saltos inopinados, vuelva a ser, en Proust, la de la flor: los homosexuales habitan la trama de la *Recherche* (por duplicaciones, repeticiones, simetrías, resonancias y tortuosidades) como ninfeas de ficción, suspendidas en la extraña danza, inocente y perversa, estéril y proliferante, de una tapicería a la que no se mira más que de reojo.

Cuerpos extraños. Danza y metalepsis

Este es el eje de nuestro análisis: sabemos que la danza es sustancialmente refractaria al intento de interpretarla según parámetros narrativos clásicos, basados en la clara posterioridad de la narración respecto a lo narrado, siguiendo en suma las modalidades diegéticas que marcaron la novela occidental entre los siglos XVIII y XIX: una diégesis tendencialmente realista, fiel a cierto historicismo tendencioso, que la hacía narrarse en una perspectiva unitaria y en *el tiempo pasado*; la adopción de una trama coherente en el ballet y en la ópera contemporáneos reflejó de hecho una general adopción en toda ficción de la univocidad del cuento por excelencia, que era por aquel entonces la novela histórica. Las *Lettres sur la danse* de J. G. Noverre no fueran una excepción: estrecha adherencia de la danza a una trama (a menudo histórica), propuesta utópica de una diégesis «silenciosa», y paradójico realismo de un objeto tan fantástico como la danza teatral de finales del siglo XVIII. El *ballet d'action* fue el encarnizado intento de convertir el ballet al Credo de la narración histórica o heroica, desechando las mitologías que habían constituido hasta entonces su fuente prioritaria. Incluso así, como se ha podido ver, el ballet narró la Historia y las historias con toda la malicia que cabía. El sistema de alternar números cerrados y pantomimas fue todo un compromiso entre las razones de la coherencia narrativa y las de la emancipación formal,

claro indicio de que la danza no se amoldaba fácilmente a la economía de exposición ordenada y direccional prescrita por los patrones diegéticos de su tiempo. Por eso nos obstinamos en leerla a la luz de otra narración, pre-moderna o hiper-moderna (el mito y la fábula, por un lado, la novela modernista y el Nouveau Roman por el otro). En narraciones extremas como el mito y el *flujo de conciencia*, extradiegético el uno, trans-diegético el otro, el paradigma es siempre dominante, como se ha visto, respecto al sintagma. La dispersividad y complicación formal de la novela moderna (su total saturación del estilo) es en cierta manera análoga a la dispersión y complicación temática del mito clásico (su total indiferencia al estilo). En ambos, la arrogancia del paradigma comporta de hecho un verdadero acto *de presencia*: en el mito porque, preexistiendo simbólicamente a quien lo narra, como crónica ancestral y *eventualidad presente* (Blumenberg), es el cuento mismo el que actúa su presencia; y en el *récit* moderno y contemporáneo, de Proust a Robbe-Grillet o al último Pasolini, porque a cada estadio del relato el narrador se hace presente con una intensidad casi fisiológica (o directamente orgánica, si el narrador finge narrarse de entre los muertos): con una opacidad que vuelve casi superfluo contar nada. Un indicio de esta extraña correspondencia es el hecho de que ambos, mito y fábula, puedan ser narrados sin cambios sustanciales *en el presente* como el cuento simultáneo por excelencia del siglo xx, el *stream of consciousness*. Es precisamente en esta contingente gestualidad, íntima o universalísima, del narrar, donde se engasta toda conjetura narratológica inherente a la danza.

Si en la narración de tipo histórico-realista el hecho narrado se extiende claramente entre los dos polos no intercambiables de un comienzo y de un fin, lo propio del mito, de la fábula y de la novela contemporánea es, tal y como se ha podido ver, la tendencial irrelevancia de esta polaridad. La dificultad para encontrar genealogías unívocas en el material mítico es, por eso, estructuralmente análoga a la dificultad de reconstruir, en la materia proustiana, la cronología de los acontecimientos o la amplitud de las lagunas temporales. Esta convulsión de los umbrales se repite siempre que, en el contexto fabulatorio, el fin de la historia constituye, como en las *Las mil y una noches* o en la *Recherche*, el comienzo

de una historia contigua o de la historia misma que creíamos acabada: prodigioso entramado de incoatividad y teleología que aúna fenómenos tan diferentes como las fábulas orientales, el *stream of consciousness* y el dictado proustiano bajo la única utopía de aprehender el «estado naciente» del cuento, su danzante inicialidad. Es más, por una extraña coincidencia entre subjetividad y generalidad, que parece ser el síndrome del primer modernismo (y que confluye asimismo en las poéticas del solo de danza moderno), la parábola del Marcel proustiano se asemeja a una *hiperfabulación*, una verdadera saturación de los potenciales meta-crónicos del narrar. Si el llamado *éxtasis meta-crónico* es su moraleja, es porque entrega la soledad del sujeto al consuelo mítico de una total sincronía, vivida interiormente, de todo con todo; haciendo de él un escritor. También la danza es un enroscamiento, una «reptación de la diacronía» (expresión que Genette aplicó a la sinuosa temporalidad de la *Recherche*): en ningún caso un presente absoluto, sino la convección turbulenta de una anterioridad y una posterioridad en el tiempo presente y en el modo indicativo del danzar. Menos signi-ficar que *hacer signos*: subjetivar u objetivar radicalmente su propio objeto (convirtiéndolo en un apólogo íntimo o ancestral), y actuar, en palabras de Ricoeur, la organización del cuento como finalidad primaria y vital: si para Scheherezade *contar algo* es un modo de sobrevivir, siglos más tarde, para el Pasolini de *Petrolío* (1975), el único propósito de la novela será «producir algo escrito», narrar la simple urgencia fisiológica de escribir. Son casos extremos de una *metalepsis* narrativa (el mostrarse del autor, cuando se narra desde el presente mismo, vital, del acto que es narrar) común a un amplio linaje de autores, de Dante a Cortázar. Por sarcástica (como en Sterne), o confesional que sea (como en Proust), la auto-delación del narrador logra siempre desmentir la fiabilidad del cuento: lo que se evidencia es la insinceridad del narrar, o su exceso de sinceridad –en ningún caso su verdad u objetividad (los axiomas de la narración histórica)–; la novela moderna presume de una cierta propensión a la misma falta de fiabilidad que caracterizaba el pensamiento mítico. Genette reconoció por eso una singular fijación con el destino en toda estrategia metaléptica; al actuarse, el narrador replantea el destino como una impensable intersección entre

fátum y *factum*, entre la trama como mecanismo supra-personal o absoluto y el tramar como maquinación personal y relativa. Haciendo señas desde los intersticios de la trama «oficial» el autor sugiere así una oscura finalidad orgánica: que la verdadera y única trama del cuento es contarlo como estrategia de supervivencia o de reviviscencia, un rechazo del autor a desaparecer detrás de lo narrado; su incansable «actualizarse». He aquí, si queremos, un nuevo tipo de prolijidad: cuando la conciencia misma de que escribir es el capricho o el vicio de un cuerpo mortal, una *vanitas vanitatum*, suscita una escritura antieconómica, la gesticulación desbordante y un poco abyecta de la literatura. En esta idea de la narración como excrecencia y exceso orgánico, *Petrolío* cuenta con antecedentes ilustres como Lautréamont, Miller o Céline. Redactar un libro que por su estructura, extensión o saturación estilística resulte programáticamente ilegible es la última represalia de la presencia, la última reivindicación de la escritura en cuanto empuje sintomático de una *inhibición* que es el cuerpo mismo del autor; y la última expresión de una ecuación entre escritura y *tedio* (una tristeza de la carne) que nace con Poe y Baudelaire⁴. Ahora bien, la exégesis en general ha rodeado –algo hipócritamente– la cuestión de si algo, en el aburrimiento que una gran parte de la praxis contemporánea suscita en el público, puede ser parte de una astucia poética, o el reflejo de una patológica sinceridad. La coartada más invocada sigue siendo la escasa disponibilidad de un público reaccionario a apreciar esas virtudes de repetición, lentitud o excedencia crónicas propias de cierta vanguardia. La misma coartada suele desplazar el debate a una cuestión secundaria como la ausencia, en ciertos «carteles» posmodernos, de una prestación reconociblemente danzada; pero la anti-coreografía de los últimos años es entre otras cosas la expresión performativa de un *taedium* carnal al que por muchos aspectos es apropiado responder tediosamente. La misma coartada (considerar que el problema es la ausencia de danza y no la hiper-presencia del cuerpo) impide de hecho detectar el aburrimiento que arrecia en fenómenos dancísticos que, al contrario, no escatiman en materia de prestación danzada. Al atribuir el aburrimiento a la incultura del público por negarse a asumirla como una retorsión consciente del artista, las poéticas recientes desaprovechan una ocasión de contribuir a

esa aventura del tedio que ha marcado la mejor modernidad. Es verdad que una cierta excedencia de los signos parece una prerrogativa general de la danza en Occidente; pero es cierto también que en la praxis reciente esta prolijidad parece objetivarse en una sobreproducción de las duraciones que parece desmentir precisamente esa ley de adecuación entre signo y sentido en cuyo nombre la primera modernidad había consumado su repudio del ballet. Lejos de querer emular la sobreabundancia de los números cerrados clásicos, la tentación de cierta danza actual es exceder polémicamente no ya en la ofrenda formal, sino en la imposición temporal: sólido, genuino, premeditado aburrimiento. Al minimizar la esencia poética del tedio, se está avalando involuntariamente el mismo pensamiento único que ha desterrado el aburrimiento (existencial y estético) del universo de los consumos (para reemplazar la estática improductividad del tedio clásico con el tedioso y rentable embarazo de la elección consumista: un hastío hiperactivo). Invocar una revolución del gusto colectivo contra el daño colateral del aburrimiento implica no solo predicar la extensión del consumismo a los fenómenos artísticos sino ignorar que el último refugio del anticonsumismo, la última resistencia poética, el verdadero despertar de la conciencia moderna del sueño de los consumos es el tedio —Baudelaire enseña— por lo que tiene de cabalmente tedioso y no por lo que tiene de secretamente apasionante. La desmesura crónica de cierta praxis contemporánea (donde la insistencia sobre un idéntico signo o una total ausencia de signos plantea adrede una tediosa insignificancia) no es, en este sentido, muy diferente de la desmesura dinámica de otros sectores coreográficos (donde la insistencia sobre la variedad y saturación de los signos acaba produciendo la misma indiferencia, el mismo tedio). Allí donde, en suma, la hiperactividad del significante es más fuerte que su «depresión» simbólica, el amotinamiento de los signos no desemboca ya en una histéresis activa, en una verdadera urgencia poética de prolongación, sino en un oscuro prolapso de las formas; un desdentado rumiar de formas que no son nunca lo suficientemente líquidas como para que se las pueda digerir. Como si la danza replanteara su prolijidad congénita empujándola hacia el punto de fuga de un tedio cada vez más literal, un autismo que parece ser la última eficiencia poética de la forma:

el inútil girar de una máquina deseante y esquizofrénica llamada danza que, al no desear por tedio ya nada de todo cuanto cabría desear, desea únicamente desear y produce, en serie o de forma aleatoria, la intransitividad de su desearse⁵. Ahora bien, incluso esta intransitividad interpela a la narratología: es lícito preguntarse si los tiempos largos de la praxis actual no representan un reto, exquisitamente narrativo, a toda presunta congruencia y proporcionalidad entre el tiempo razonable de la acción y el tiempo razonable de su exposición (la llamada *isocronía*); si el vacío o el *plenum* de la acción no denuncian un divorcio entre dos instancias, performativa una y narrativa la otra, puestas a reivindicar antagónicamente, en bandos opuestos del universo sígnico, el derecho a una presencia exclusiva, que se traduce respectivamente en una verborrea *de* danza, y en una verborrea *sin* danza; si la razón del exceso crónico no será, después de todo, una desolación del durar que se impone como *tema* solo en la medida en que a la economía temática y como *forma* solo en la medida en que desbanca a toda economía formal. Esta excrecencia es en la actualidad la forma casi única de una *anisocronía* que representa el carácter más problemático de la danza en todos los tiempos: *anisocronía* es la impredecible variedad de las relaciones de duración entre los contenidos «informativos» de la acción, y la exposición activa de esos mismos contenidos; la flexibilidad de las duraciones recíprocas de la danza como contenido de sí y de la danza como forma en sí. Por paradójico que parezca, la danza es una *forma* expositiva fatalmente prolija en relación al *contenido* que expone, aun siendo ese contenido. La «velocidad» de exposición de la danza es, por así decirlo, *absolutamente relativa*: funda malévolamente su variedad de tiempos por anisocronía respecto a una isocronía ausente, aunque siempre postulable; simplemente, si no existiera esta anisocronía fundamental entre la danza y ella misma, este efecto de desfase, no existiría la posibilidad de que la danza nos aburriera o nos apasionara. El mismísimo *relato escrito* de su acontecer puede darse en formas sucintas (la leyenda «On danse» —«Se danza»—, de los libretos barrocos), mediante hibridaciones narrativas (en el libreto romántico y posromántico) o paráfrasis bastante prolijas (es el caso de ciertos análisis coreográficos, heroicos en la minucia un poco anodina con que tratan de transcribir

isocrónicamente los acontecimientos de la danza). Durante siglos, de hecho, la música ha subrayado y contenido, como «relato sonoro», el relativismo crónico de la danza, cuya descripción es tan ardua precisamente porque su gesto es ya en sí una *écfrasis*, un desvío y una digresión. En la actualidad, el recurso de cierta danza a los *loops* de la música minimalista y posminimalista (o a esos célebres colchones sonoros que a menudo la acompañan), expresa de por sí una solemne congestión del narrar⁶. Ahora bien, cuando la letra del libro describe eventos, siempre es posible pactar un *código de isocronía* (es la estrategia, y el engaño, de la novela realista); pero cuando la letra se aparta de los eventos para fabular su colateralidad, lo que desencadena es el total arbitrio crónico de la *écfrasis*, su temporalidad relativa. Sería como decir que, si la danza dicta su posible relato coincidiendo con este y creando por inducción una ilusoria isocronía, hay momentos en los que sugiere un desfase programático, parecido a ciertas clamorosas digresiones de la literatura moderna y posmoderna: la involución del presente narrativo en un hipertrófico *excursus interior* o exterior; o la excursión cronológica, la ágil *elipsis* de años y eventos fundamentales que la pluma de Proust podía condensar en una frase o en un simple salto de párrafo, desorientando todos los hábitos crónicos del lector. En ambos casos, ya sean los eventos los que «contienen el aliento» para dar voz a la digresión autoral, ya sea el autor quien calla, para desencadenar la conjetura del lector; que el texto maree la perdiz o cree atajos, lo que produce es otra irregularidad en su respiro, otra *apnea* de la narración, otra asombrosa emersión de un cuerpo de entre las olas del relato. Las distensiones del tedio son estructuralmente gemelas de su contrario, las tensiones del suspense. Ahora bien, hasta los años 80, todos cuantos recurrieron en danza a distintas prácticas anisocrónicas, lo hicieron en nombre de una cierta renuencia carnal del cuerpo a desaparecer tras las progresiones ficticias del narrar y del danzar; lo hicieron, por así decirlo, creyendo en la *pregnancia estilística* de toda interferencia entre cuerpo y escritura, convirtiendo el desfase entre duraciones del cuerpo y duraciones de la forma en un verdadero manifiesto poético. En el 89 el mismo Bagouet decidió por primera vez apoyarse en un texto literario e introducir una actriz en la coreografía. El carácter más destacado de

Aftalion, Alexandre (1928) de E. Bove era justamente un anisocronismo exasperado: extremismo de las descomposiciones, inversiones, repeticiones y elipsis, en la serie de los eventos narrados; cuya contrapartida fue, en la coreografía, una irrefrenable deriva hacia la abstracción de los gestos nacidos en principio para describir esos eventos. Si por un lado Bagouet mostraba con qué radicalidad la danza podía sacar a la luz la naturaleza rizomática de este específico sintagma narrativo, por el otro, conseguía convertir la danza misma en una especie de *meta-relato*: en contacto con la letra novelesca el gesto de cada cuerpo asumía una carga narrativa automática e inauditamente autobiográfica. Como si, en el intercambio, danza y narración delataran algo así como una recíproca impureza (la secreta gestualidad de cierta narración, y la secreta narratividad de cierta gesticulación); y como si, una vez más, el aspecto evidente de la danza no fuera, como se suele creer, una congénita carencia de arraigos narrativos, sino una sobreabundancia de historias posibles: «Y eso marea un poco, porque es allí donde nuestras *historias de bailarines*, un poco habituales, un poco privativas, cobran de repente unos sentidos absolutamente gigantes» (Bagouet 1989, cit. en Ginot 1999: 242). El secreto de la anisocronía es esta privacidad algo triste, algo pobre, del cuerpo.

Anisocronías. La Danza entre convulsión y erogación

En presencia de un programa diegético es relativamente simple determinar un cociente anisocrónico: lo evidencian, en el ballet, todas esas digresiones que hemos tratado al discutir el principio de *variación*, interpretando el número cerrado como *excursus* literal. Ahora, el aspecto más desconcertante de esos desvíos es que, aun representando una suspensión expositiva y una desaceleración del relato, suelen dar lugar a formas generalmente «aceleradas»: la rarefacción del relato autoriza de hecho, en el ballet, una intensificación de la danza. La involución dinámica de la fábula, comprimida en el número cerrado como en un nudo de formas «fabulosas en sí», volvía sensiblemente más rápida, más virtuosa la prestación. Si en el *Grand pas de deux* el primer tiempo es típicamente un adagio y el último un allegro, es para que se aprecie por completo

el sentido paradójico del número como «pausa acelerada» de la trama. Y esto ocurre gracias a la enorme excursión entre el tiempo rarefacto del adagio y el tiempo contraído de la *coda*, en una gama completa de las anisocronías posibles. Asimismo, la rarefacción crónica del tiempo lento tiende a exaltar la densidad cualitativa del paso y de la pose, en los siderales equilibrios, en las lentitudes innaturales que precisa la llamada «técnica de adagios». Toda la estética de la variación articula alrededor de su incongruencia crónica los valores simétricos del suspense (en los equilibrios impensables) y del frenesí (en los dinamismos precipitados). Al prescribir una cierta variedad en la oferta formal del número, esa estética exige de hecho el mayor grado posible de anisocronía: el máximo de distracción en el máximo de prolijidad imaginable.

Ahora, si el extremismo del ballet es evacuar el relato saturando en los números el acontecer de la forma danzada, el extremismo de la actualidad es evacuar el presunto relato de la danza precisamente *desaturando*, por rarefacción crónica, su acontecimiento. La *slow motion*, tan frecuente en la praxis de los 80 y 90, lo ilustra a la perfección: si bien su raíz poética es esa ralentización analítica de la acción predicada por Y. Rainer y otros disidentes del Judson Church, en la praxis posmoderna la moción lenta parece desbanca a toda finalidad humanística o científica: apunta a ralentizar toda acción no ya para re-naturalizarla orgánicamente (y descubrir de paso que la praxis cotidiana es «naturalmente» danza), sino para des-naturalizarla artificialmente (y descubrir de paso que toda praxis cotidiana puede ser la más innatural de las danzas). El interés se ha ido desplazando progresivamente de la acción en sí a los artificios de la desaceleración. Lejos de la lentitud pedagógica de los años 60, y de la lentitud sacral predicada aún por Carolyn Carlson en los 80, la *slow motion* propia de cierta danza contemporánea y de cierto virtuosismo hip-hop es mecánica e indiferenciada como una moviola televisiva; no pone propiamente en evidencia la pregnancia de la acción que ralentiza, sino que denuncia su insensatez y su eventual *tedio*; o la definitiva incompatibilidad de la acción danzada con toda hipótesis de relato, ya sea en la forma «discreta» del cuento o en la forma «discreta» del fraseo abstracto: una anisocronía totalizante, ajena ya a toda sorpresa, a toda espera. Si la

anisocronía novelesca expresaba una crónica incompatibilidad, una intermitencia entre lo narrado y el narrar, que acababa siendo malditamente hiper-narrativa, en las anisocronías de los últimos años la danza narra en muchos aspectos la incapacidad, el rechazo, o el pudor a narrar lo que sea. Banalización contra variación. *Indiferencia* contra *divertissement*. No sorprende pues que el escenario predilecto del debate sobre la cronicidad⁷ haya sido la *Non Danse* de los años 90. En los coreógrafos conceptuales, la de-saturación del hecho físico de la danza conduce inevitablemente a la de-saturación radical del hecho metafísico que es la danza según los preceptos de siempre: a la negación de la danza en cuanto «ser acontecimiento». Por haberse convertido en este acontecimiento negado, la danza conceptual está abocada a ser un acaecimiento únicamente al precio de sustraerse a toda semejanza con la narración (de aquí que a menudo sea un acontecimiento programáticamente aburrido); o más simplemente a narrarse sin acaecer. De aquí la ironía de su frecuente derivación en subrogados épicos: la única danza que puede ser contada, por *pre-sunción* o *con-sunción*, es aquella que en un cierto sentido no ha ocurrido ni ocurrirá jamás. Existe solo, como en toda entidad metafísica (el *concepto*), en sí y para sí. O existe solo en el *epos*, en el mito que se narra de ella (y del cual trataremos en los próximos capítulos). Hija pues de la deslegitimación de esa variedad de tiempos que había regido la estética clásica (y la moderna hasta los años 50), la pureza y esencialidad del gesto predicadas a partir de los años 60 tuvieron como efecto irónico, después de los 80, el encantamiento del gesto esencial en una especie de mágica tautología, obstinada y sin salida como ciertas variantes del hospitalismo autista. Las lentitudes y prolongaciones de la praxis posmoderna no intentan, por ende, restaurar el valor existencial de eso que Bergson definió *durée* (y que era la medida de la vital anisocronía del mundo interior), precisamente porque su objetivo poético (o su efecto involuntario) es, en la mayoría de los casos, enunciar polémicamente la distancia, el desfase y la anisocronía masiva entre la Danza como concepto (y como precepto) y toda manifestación verdaderamente vital. Los primeros síntomas de todo esto fueron de hecho las repeticiones obsesivas del Tanztheater, prototipo trágico de las muy poco trágicas anisocronías que

le sucedieron: era precisamente repitiendo el esfuerzo de intensificar el sentido de la acción como Bausch las descubría dolorosamente insensatas: cuanto más intenta la danza ser isocrónica respecto del factor vital, más anisocrónica se vuelve. Empujada por primera vez a exponer la danza como vida (en el pensamiento abstracto de Judson Church) y a exponer la vida como danza (en el pensamiento concreto del Tanztheater), a ser en fin y de una vez isocrónica y esencial, la danza, hacia finales de siglo, incurrirá en la extraña némesis de un colapso generalizado de toda significación, de toda esencia y de toda pretensión de isocronía; más sencillamente, en el momento exacto en el que pretende presentar algo de manera frontal y honesta (sin fabularlo ni fabularse), descubre que su afán de transparencia la enturbia; que el esfuerzo mismo de «ser la vida sin narrarla» la vuelve malditamente hiper-narrativa; es más, que volverse radicalmente y neuróticamente anisocrónica e irreal es la única manera de perseguir su codiciada isocronía con la realidad: su salida será de hecho estabilizarse, más pronto o más tarde, en una condición desvitalizada de exclusiva isocronía consigo misma: exactamente el tipo de tautología (un calmo, desapasionado repetir) en el que derivan todas las obstinaciones del Tanztheater de Bausch; o también el tedio metafísico que preside simbólicamente el calculado esnobismo de cierta No Danza. Claro que el precedente más antiguo de dicho esnobismo es el dandismo de M. Cunningham, el profeta de la indiferencia de las formas⁹. Pero si justamente en Cunningham esta indiferencia azarosa podía convivir con un trabajo formalmente exuberante, es posible que sus derivas en la posmodernidad no se limiten a los vacíos de la danza conceptual. La automática sobreabundancia, el calmo frenesí de las formas (otra duración sin *durée*) que se trasluce en coreógrafos como Emio Greco y Édouard Lock, y asimismo en cierto posclasicismo acrobático o en cierto *release*, procede de un *taedium* absolutamente análogo al atónito nada-de-hecho de la creación conceptual: la «danza danzada» del presente celebra una hazaña autista de danzar por danzar, o danzar cualquier cosa, análoga a la hazaña, propia de la novela posmoderna, de contar por contar, y contar lo que sea. Así como, una vez alcanzados los límites del replanteamiento moderno, la narración pudo paralizarse en una especie de blanco asombro,

una apnea casi total (si se piensa en las anti-novelas de S. Beckett) o, viceversa, propalarse en una acumulación no selectiva de incisos, una digresión pura (si se piensa en las anti-novelas de N. Baker), la danza también exorciza sus espectros narrativos paralizándose en unos casos, y desbordándose en otros. De hecho, con su negativa tendencial a establecer jerarquías formales, energéticas, espaciales, musculares y rítmicas, la técnica *release* no deja de ser en muchos aspectos la versión más literal, y la más dinámica, del *taedium vitae* clásico. Posee el innegable mérito poético de haber dado una cualidad plástica al sentimiento de vanidad que destensa la era posmoderna. Cercano morfológicamente a la energía del *release*, Emio Greco da propiamente razón, en *Rimasto Orfano* (2002), de esta secreta melancolía del *fluir* de las formas, con virtuosismo y rapidez, pero también con una llamativa insistencia en imágenes de sabor penitencial, comenzando por el *sayo* informe (verdadero uniforme, desde entonces, de muchos trabajos del coreógrafo italiano). El título (*Dejado huérfano*) parece asimismo aludir a algún desasosiego de la danza, huérfana de parámetros estéticos y como condenada a practicar agitadamente su auto-digresión, su pervivencia sin objeto, su pérdida literal de avales y referentes. Huérfano es desde luego también ese héroe-tipo de la novela realista y del *bildungsroman* decimonónico, de cuyas peripecias edificantes rebosan las páginas de Dickens, Malot, Balzac, Hugo y muchos otros. Traducirlo en la indeterminación de un imparable flujo de figuras es un gesto sumamente irónico. Si del lado de la *Non Danse* sendos dispositivos exponían las formas primarias del aprendizaje, la Danza danzada ofrece el espectáculo de una última etapa educativa para la danza huérfana de sí: la no-experiencia, la efervescente nada de hecho de una forma *relajada* y *agitada*; una venturosa acedia. La supervivencia de la danza expresa así, en la óptica posmoderna, toda la perplejidad de una verborrea póstuma: indulgencia sin perdón; o penitencia sin pecado. De aquí su asombrosa simetría: si asume hábitos disfóricos en el aburrimiento de cierto público y en la acedia formal de ciertos estilos, también puede mostrarse cabalmente eufórica. Ocurrió de hecho siempre que en la última década se reivindicó la vanidad de la danza como razón in-necesaria y suficiente para danzar: postulado irónico de *pièces* como *On Danfe* (2005) de Hervieu-

Montalvo; de O.C.C.C. (2006) –pronunciar «Ohsísísí– de R. Chopinot (que corona una trilogía irónicamente titulada *On the end of times*); *Just for show* (2005) de L. Newson, y otras que por razones de espacio no nombraremos. Más allá de estos vértigos de la superficialidad, brilla como apólogo especialmente elocuente sobre la indiferencia del alto rendimiento, del *haut débit* formal, el trabajo reciente de É. Lock y de un cierto posclasicismo: impresiona, en *Amelia*, (2001) la precisión y la eficiencia *des-acentuada* de las figuras, maquinamente «erogadas» (*haut débit* es precisamente la elevada velocidad de erogación de los datos telemáticos) en secuencias cuyo virtuosismo se halla a mil años luz del flujo orgánico y emocional que dominó las poéticas de la primera modernidad (de Duncan a Graham), o de ese «flujo detenido» y dialéctico propio de la modernidad madura (Cunningham). Si acaso, el objetivo de Lock es una estelar indiferencia y algo así como un frío histerismo de la forma, la perfecta esterilidad de su replicarse, interrumpirse, suspenderse o reanudarse fuera de todo orden temático de referencia, y fuera de todo orden formal de fraseo; flujo tan maquinal que, cuando se detiene, lo hace como en un temporal «apagado» de la danza: por apneas inorgánicas; *Amelia* desarrolla así un universo transgénico (que no distingue entre orgánico e inorgánico y cuyo motivo de fondo es la transexualidad) y engodonidio (autofecundado), una verdadera involución de la danza sobre su forma en cuanto infinita capacidad de morfo-génesis; y un punto de inflexión del lenguaje, a cuya representación plástica concurre en *Amelia* la inflexión misma, la concavidad cerrada de la escenografía: no hay mejor imagen de esta autorreferencialidad de la danza en *Amelia* –detenida en sí misma y remitida a sí misma todo el tiempo– que la de su parquet elevado por los cuatro lados para sustituir cualquier posible fondo; suelo convertido en el útero-ysteron de la forma, desenfrenadamente superficial, que re-produce.

Fantasmagórica digresión de la danza sobrevivida a sí misma, y dedicada a sabotear toda narración (que sería su fin) danzándose a destajo. Desde esta óptica, una vez transcurrida la década de los 80 (que puso en tela de juicio su legítima supervivencia) la danza se imagina fuera de tiempo máximo, excedente. Pero, al habitar un tiempo que no es ni propiamente externo ni propiamente interno al de la Historia de la danza,

sino una revocación de ambos (una *actualidad* que no es un presente), es también digresiva, histerética e histórica, dedicada a modular su esterilidad. Danza no ya infinita, sino, por su supervivencia a ninguna muerte y su sustancial incapacidad de terminar –puesto que ni siquiera el agotamiento del que habla Lepecki sabe erradicarla–, literalmente *definitiva* (privada de un final y de un fin cualquiera): el síndrome asignado por Baudrillard a todas las expresiones de la posmodernidad. En la excrecencia, en el suspense de la primera noche después de mil, sobrevivir no es ya un problema de seducción, sino de autoseducción: ¿serán estos el complacimento, el onanismo y la autoindulgencia a los que aluden los medios cuando hablan de la nueva danza? El tedio, después de todo, no es más que el autoerotismo –inefable– del narrar.

Fábulas del espacio y espacios de la fábula

Es verdad que la tendencia de la narración moderna ha sido trastornar la cronicidad del cuento; también es verdad que este divorcio entre cuento y *crónica* ha desembocado, contra toda expectativa, en un paroxismo de la temporalidad. Lo contrario de la cronología no es, según Ricoeur, la simple acronía, sino la temporalidad misma, eso que se despliega no ya por *distensión*, sino por *intención*; no ya «*secundum distentionem, sed secundum intentionem*» (la *intentio* de San Agustín se asemeja asombrosamente, por lo tanto, al suspense, a la tensión interna de la narración). La danza conjura una intensidad-intencionalidad del mismo tipo: *Cuento presente* (no ya cuento *en el presente*) cuyo parentesco con el Ahora real es, por el hecho mismo de «espaciarse», tan ambiguo como el parentesco entre el tiempo pasado típico de las narraciones y el pasado real; el suyo es un «espacio de temporalidad», sujeto a las mismas operaciones de doblado y despliegue que el pasado fabuloso inscrito en la página, totalmente presente, de una novela. La danza tiene así una manera específica de compartir incluso el aspecto más sobresaliente de la novela moderna, que es esta intrínseca y engañosa *espacialidad* del narrar, el lugar físico del libro, que se explora solamente «tomando en préstamo la temporalidad desde... el tiempo de la lectura... un *pseudo-tiempo*» (Brooks, 1984: 22). Es el pseudo-tiempo

que se transluce en la inaudita sincronía y contigüidad de los lugares proustianos, capturados en un juego de redundancias y metamorfosis de los nombres, «sin descanso recordados, reintegrados, reinvertidos, siempre presentes todos al mismo tiempo» (Genette, 1972: 60). Las mismas distancias físicas, los mismos trayectos parecen difuminarse, contraerse, dilatarse bajo la acción plástica de la memoria (la incansable migración de las «partes» –entidades territoriales y psíquicas– que sirven de escenario a las vicisitudes humanas de Marcel: Swann, Guermantes, Méseglise, etc.): «Soberana ubicuidad del cuento», en palabras de Genette: una espacialidad que repudia paradójicamente toda ubicación y toda datación fijas del mundo interior, de la carne, de la experiencia; y que al mismo tiempo anhela algo como una sincronía y ubicuidad soberanas, la síntesis operacional que reúne las diferencias en una coherencia misteriosa; la inmovilidad, la estasis secreta (o eso que Proust llamó «éxtasis meta-crónico») subyacente en la infinita danza del recordar: «Y es en fin toda la materia de la novela, todos los personajes y acontecimientos que vienen a *entrelazar sus hilos en un solo punto*» (Ib.: 61). Más allá de su extensión oceánica, impacta al lector de la *Recherche* esta vitalidad rizomática del relato: el incontrollable actualizarse del pasado a cada momento, en los accidentes memoriales, en los recuerdos abruptos que Proust mismo, al llamarlos *intermittences du coeur*, califica como interferencias, nudos o tramas de líneas diacrónicas irreconciliables. Y justo porque es propio del rizoma propagarse por susceptibilidad de cada uno de sus nudos y puntos a la solicitud de todos los demás, el mar de acontecimientos y replanteamientos desplegado por Proust, donde el lector sufre mil naufragios, merecería el mismo título que un reciente trabajo de B. Viola⁹, *Ocean without shores* (Océano sin orillas, 2007): esa cortina acuática, en las pantallas múltiples de la instalación, a cuya superficie decenas de figuras anónimas, con sus gestos y sentimientos (figuras de «intención») afloran tras haber andado despacio, como desde una profundidad inmemorial, en apariciones efímeras y a veces simultáneas; la única orilla de este universo (de este literal Más Allá), es un agua que corre, invisible: un diafragma de emersión que coincide directamente con la superficie de las pantallas.

Tejer la novela a la luz diurna de la crónica y licuarla, como Penélope, en el secreto nocturno del deseo, tejer y embrollar: la fluidificación de la materia narrativa fue tan esencial para la poética de la *Recherche*, que a la muerte del escritor la forma definitiva del libro se transformó en la conjetura sin fin de editores y filólogos; ni siquiera la muerte pudo interrumpir la metalepsis, el gesto autoral de fisurar el texto, de dejarlo abierto, de mostrarse y mostrar las convulsiones del recuerdo; el cuerpo del narrador transitado, metamorfoseado como en sueños por mil cuerpos. No existe de hecho *work in progress*, proceso de creación o *try out* que no represente en los hábitos de la performance contemporánea una forma análoga de metalenguaje operacional; que no construya un suspense referido no ya a los contenidos o a las formas, sino a la de-finición y finalidad misma del gesto creativo; que, revocando el fin del proceso y el estatuto de obra, no invoque implícitamente la *no ausencia* del autor como la forma residual (póstuma y anticipadora a la vez) del acto de presencia históricamente consustancial a la danza: el principio mismo de la No Danza es el abandono del acto que es la danza a cambio del infatigable actualizarse de sus actores, en un *hacerse* totalmente opuesto al hacer definitivo, *escritural*, propio de la noción de coreografía (cfr. Lepecki 2006): una *no ausencia* viva e incalculable, meta-narrativa en el sentido más estricto, decidida a resistir en algo como un más acá, o un más allá de la danza.

De aquí que el enmudecer meta-narrativo, el obstinado silencio del cuerpo, su inactividad testimonial y polémica acaben derivando, paradójicamente, en las formas directamente épicas y discursivas de mucha danza reciente (existen ejemplos en la obra reciente de E. Salamón⁴⁰, G. Civera, R. Quaglia, O. Mesa y otros). El «relato» del espectáculo, verbalizado en ausencia de toda «actividad» danzada, impregnado de humores autobiográficos, subroga la performance con su verbalización; es más, la exposición oral de las razones autobiográficas, la proyección fabulosa de lo que hubiera sido (y que no será) el movimiento, elimina de entrada la necesidad de danzar; la difiere *sine die*. Forma específica de la metalepsis, la *prolepsis* es, en literatura, esa anticipación de los contenidos que puede volver inútil su exposición posterior. De forma análoga, en muchas piezas recientes, el relato de una danza eventual o su declaración de intenciones

ilustran no ya el sintagma efectivo de la danza (su literalidad ausente, remplazada por la pseudo-literariedad del cuento), sino su paradigma, la causa formal que esta no realizará; dicha causa formal, confiada a la verborrea del cuento proléptico, es propiamente mítica: cuento desarrollado en un vacío crónico entre lo que sucederá y lo que podría haber sucedido, entre balance y presupuesto. La palabra vanifica a la danza que vanificaba a las palabras: la danza se reduce a la fabulación de un coreógrafo demasiado sincero o demasiado fraudulento para pasar a la acción, puesto que toda acción es vana. Asimismo, estas fugas diegéticas del espectáculo constituyen una clara emancipación de sus umbrales: *inicios infinitos* de algo que no inicia. Por eso mismo, la turbulencia crónica favorita de la danza contada es casi siempre revocar, re-evocándolo, el espectáculo que no tendría lugar en ningún futuro porque se subroga en la verbalización *memorial*, la repesca y la reapropiación singular de su pasado: la vivencia inactual ahoga la actualidad del vivir. La contingencia del contar no hace de hecho más que trenzar, re-cordándolos, Pasado y Futuro de una acción como la danza, inopinadamente expulsada de su dominio de elección, que era el Presente. Extraña prolepsis retrospectiva, que puede aplicarse a espectáculos aislados (R. Quaglia), a enteras trayectorias existenciales y artísticas (E. Salamón, G. Civera, O. Mesa), o incluso al conjunto de la historia de la danza¹¹, con la consigna implícita de privatizarla en forma de anécdota personal, y de enunciar su fin en cuanto Historia. Asimismo, la sensación es que la danza posmoderna no puede elaborar ninguna hipótesis de futuro sin volver a los archivos de su pasado, cada vez más pesado a medida que se perfeccionan las tecnologías capaces de almacenarlo; o sin exorcizar ese pasado en la liviandad de una cita indiferenciada, convirtiéndolo en el *décor* de un presente ya inmune a toda Historia. La danza no comienza antes de haber agotado el compendio de sus deudas, su lista de nombres, su pie de página, todo ello organizado con una mezcla de eficiencia y distracción, como en una base de datos. La actual eflorescencia de la rememoración, cuando no de la arqueología¹² nada tiene que ver con el interés historiográfico: el vértigo de sus listas es más bien cáustico; ninguna nostalgia verdadera, salvo el reverso calculadamente cursi de todo historicismo «particular»:

el hermoso recuerdo de un tiempo en el que las aventuras de la forma aún hacían historia. Ni nostalgia, ni preservación y mucho menos reivindicación: sólo el recuento autista de una herencia. Las posibles consecuencias poéticas de esta privatización de la Historia son dos: la primera es ratificar el deterioro de la danza en cuanto experiencia de lo nuevo, y convertirla en reciclaje explícito de lo ya existente; es el caso de *The last performance* (1998) de J. Bel¹³, cuyas trampas semióticas se basan en la reutilización de materiales rigurosamente ajenos: los legados de la modernidad son catalogados y rebautizados como si se tratara de restos arqueológicos, *ready-made* performativos, transparentes a cualquier malicia de la nominación; en *The last performance* la Historia de la danza se defrauda reactualizándose drásticamente, renombrándose según el mismo audaz nominalismo (el cambio de nombre como alimento de una vitalidad semántica residual) que en muchos aspectos había presidido la iconoclasia coreográfica de Bel desde sus inicios (*Nom donné par l'auteur* 1994, Jérôme Bel 1995¹⁴).

La alternativa a este nominalismo es la renuncia drástica al reciclaje semántico que es «renombrar» el pasado: la adhesión hipnótica a su letra. Es lo que sucede en las llamadas *Danses d'ameublement* (2007) de Vincent Dunoyer: performance cuyo sentido es repetir infatigablemente, con escasos cambios de duración y en perfecto silencio, unas sucintas frases coreográficas de *Ottone Ottone* (1988) y *Achterland* (1990) de A. T. De Keersmaeker, y de *Primary Accumulation* de T. Brown (1972), acompañado por la pieza musical que J. Cage, tomándola prestada del *Socrate* de Satie, tituló *Cheap Imitation*. Como si la repetición, obsesiva y analítica, de una misma frase danzada se propusiera en este caso dejar una constancia clínica del pasado, o ser el mantra que permite incorporarlo; parecidos al típico «Y repito» de las explicaciones (que precisa su objeto únicamente reafirmandolo), los giros de frase de Dunoyer acaban produciendo una nueva evacuación del sentido: en esta forma clínica, la persuasión no pretende ser persuasiva sino solo atónita y contemplativa. El título define exactamente esta ambigüedad: hay algo de estático, de inamovible en los reinicios cada vez más desacelerados de las *pièces* que componen la performance; hay algo de una decoración del espacio con piezas firmadas:

no ya movimiento, sino *amueblamiento* del espacio con los fragmentos de un pasado abocado a decorar los interiores vacíos del presente.

Hay una tercera vía: privatizar el *récit* de la historia, más allá de toda ironía nominal o indiferencia literal, en otro encantamiento topográfico. Y danzar ese entramado espacial de distintas temporalidades que el mismo Braudel aplicó al estudio de la Historia, al desglosarla en distintos estadios dinámicos: la gesticulación de la vida individual, las «oscilaciones breves, rápidas, nerviosas» de los llamados hechos históricos, la viscosidad de la Historia colectiva, y finalmente la casi inmovilidad de una historia cuyos tiempos de transformación son poco más que geológicos. Ahora, es deteniéndose en una lentitud telúrica como la gran Historia converge inesperadamente con la peripecia individual: en la exploración y el descubrimiento; en todas esas aventuras del espacio que, al recrear la desorientación del hombre en el Universo dado, vuelcan la Historia en Geografía, o en ese *Temps géographique*¹⁵ al que alude Braudel. La topografía que se dicta a partir de la peripecia no es más que la fabulación de un cortocircuito entre los tiempos breves y convulsos del tiempo individual y la lentísima espacialidad del Tiempo general.

Histoire(s),
de Olga de Soto
© Grégoire Romefort



Cuerpos y pantallas del narrar

«Lorsque l'histoire est vraie, sa vérité est double, étant faite à la fois de vérité sur le passé et de témoignage sur l'historien».

(E. Marrou)

Pensemos en el trabajo quinquenal de J. Bel sobre la figura del intérprete¹⁶ y sobre la reincorporación de la historia a las vivencias de quien, a diferencia del coreógrafo, ha atravesado muchas estéticas: actualizar la Historia en autobiografía; minimizar la arrogancia del *récit* en confidencia; restituir la historia, amortizadora de cuerpos, al cuerpo del intérprete. Bel ensalza de este modo la autoridad específica de un testigo interno, el bailarín, regularmente des-autorizado por la *auctoritas* sobreimpuesta del coreógrafo y del historiador, oponiendo a ambas «generalidades» las razones fragmentarias y adventicias de un solo cuerpo y una sola memoria: desmantelamiento de la historicidad de los hechos históricos, y reivindicación de la extemporaneidad de toda danza, consumados en las fugas diegéticas, en los monólogos de los intérpretes-coautores (Doisneau Foster, Andrieux y otros).

Ahorabien, la ósmosis entre sujeto e historia resulta especialmente interesante cuando capta, en su reducción de la Historia a relato, el diferencial imaginativo de todo contar; cuando, lejos de empobrecer el pasado propiciando su reciclaje decorativo, y lejos de subjetivarlo en la autoridad de la experiencia directa, lo amplifica en una Fábula que, aun siendo por regla general lo contrario de la Historia, sabe *explicarla* persuasivamente. Es el tipo de mitopoiesis memorial que subtiende *Histoire(s)* (2004) de Olga de Soto¹⁷. En una penumbra interrumpida solo por la luz débil, anecdótica de una lamparita, y moviéndose en los bordes del espacio (que atraviesan por motivos casi exclusivamente de acompañamiento técnico), dos bailarines-asistentes presiden la proyección de la entrevista realizada por de Soto, con un protocolo de preguntas fijas, a unos cuantos espectadores que en 1946 habían asistido al estreno de la mítica coreografía *Le jeune homme et la Mort* de R. Petit. El vídeo de las entrevistas incumple en muchos aspectos, a pesar de

adoptar su sobriedad, las poéticas del documental, para que *Histoire(s)* no pueda bajo ningún pretexto ser definida como una «videoconferencia» de historia de la danza. Fragmentaria a todos los niveles, la entrevista versa en parte sobre los detalles del ballet, en parte sobre el recuerdo general de la época del debut, sobre su contexto histórico y social (la inmediata posguerra francesa) y en parte sobre la biografía de los testigos (datos personales incluidos). Discontinua por saltos de montaje y «tiempos técnicos» (encendido de los proyectores, manipulación de las pantallas), la edición de los vídeos es abiertamente analógica (ocultando las preguntas hechas por de Soto y mostrando, en una sucesión más bien libre, las seis respuestas de cada uno a cada pregunta); la misma extensión del silencio o del vacío de imagen que resquebraja el cuento es sujeta a una cierta variabilidad. Variable igualmente es la duración de las secuencias del vídeo, y en el montaje definitivo algunos *snapshots* de las entrevistas tienden a volver como intermitencias del relato. La selección del material no privilegia la reconstrucción documental del *hecho de danza* que fue *Le jeune homme et la Mort*; es más, las confusiones y titubeos, cuando no las claras inadvertencias mnemónicas de los testigos, entran con pleno derecho en la edición definitiva. Si existe una fraseología, esta se encuentra en la tendencia a comenzar con fragmentos muy breves, destinar a la parte central los testimonios más amplios y digresivos y volver en la última parte a unas telegráficas intermitencias del vídeo, cuyo último gesto de edición es desaparecer: el final de la vídeo-performance es un simple montaje sonoro de los fragmentos en los que los testigos dicen su nombre y su edad; algo así como un resumen autobiográfico, una firma vocal.

Es evidente que el *eclipse* de la danza danzada (la performatividad de los intérpretes en vivo fue reduciéndose a medida que *Histoire(s)* giraba por teatros y festivales) coincide una vez más con una fuga de la danza hacia el cuento oral. Pero, confiado a un soporte fantasmal como la imagen proyectada (que se capta solo a medida que un diafragma intercepta su haz luminoso), el relato en vídeo aparece *gestualizado* (más que simplemente gestionado) por un verdadero fraseo coreográfico de respiros, (dis)continuidades, saltos y redundancias; sus analogías internas de sentido se

tejen en analogías externas de forma, que liberan nuevas turbulencias del significado. Sacado a la luz por la astucia del montaje, el contraste entre recuerdos diferentes de los detalles relativos a la danza, a la escenografía, a la coreografía e incluso a la trama de *Le jeune homme*, obtiene un efecto opuesto al del documental: no informa de los hechos, sino que los deja envueltos en una especie de conjetura memorial absoluta. El objetivo de este ensamblaje coreográfico, es decir paradigmático y motivico, del testimonio de la danza es en el fondo revelar las implicaciones míticas de ese testimonio, y de toda actividad memorial, toda invención del pasado, todo embellecimiento emotivo de las mil cosas que el recuerdo procura renombrar como causas. En el cuento contradictorio de los seis testigos, la Historia única de la danza se ramifica en la pluralidad mítica de las *historias*, vidas y afabulaciones personales: se *salva* a la Historia dispersándola. Es más, al aplazar su sentido general se la difiere en otro suspense orgánico: la irreductible singularidad y mortalidad de las personas físicas, las menos dotadas de autoridad documental –y las más dotadas de autoridad mítica–. En *Histoire(s)* conmueve constatar con qué obstinación la memoria de los testigos, lo suficientemente mayores como para poder permitirse un balance general de sus vidas y de su tiempo, tiende a confundir o a denegar los datos simbólicos que en *Le jeune homme et la Mort* daban forma al tema del Fin. Piedad mítica (reinventar el final para eludirlo): la imprecisión senil de los testigos en *Histoire(s)* no es existencialmente diferente de la *pietas* posbélica que, también en el apólogo estetizante de Cocteau y Petit (cuya Muerte no dejaba de ser una enésima alegoría consolatoria), traicionaba una cierta voluntad de exorcizar a los muertos en masa de la historia reciente, y una cierta prisa por considerar remota, ya en el 46, esa historia. Hay una sutil resonancia estructural entre los finales (in)ciertos de la pieza evocada, y los (in) ciertos crepúsculos de la existencia de cada uno de los entrevistados. Hay una traza de melancolía en cómo al final del espectáculo las pantallas oscuras proponen al espectador el desafío memorial mínimo de ponerle una cara a la voz que pronuncia el nombre de cada uno (comienzo normal de una entrevista convertido en su final), resumiendo toda la historia en el *gesto de un nombre*. Si el de *Histoire(s)* es un espacio evacuado, es

para propiciar en todo momento la sensación de que todo cuanto acontece aquí no es propiamente ni la acción de los intérpretes (simples oficiantes de una extraña liturgia pragmática del recordar), ni el ballet de Petit, sino un mito, farragosamente tejido por los hilos de memoria de unos cuantos; y que este acontecer del cuento no ocupa el espacio mensurable de la escena, sino su vacío simbólico, que es el intersticio o el intervalo necesario para el ademán ágil, el vuelo de toda empresa memorial (*salvar*, en todos los sentidos, una distancia: preservarla y anularla gestualmente). La descomposición y difracción de las pantallas dice con claridad que el relato de la danza (la danza de un relato) es una fábula lo bastante intersticial como para que haya siempre una periferia física, una *surface d'inscription*, para captarla, para darle una dimensión: un diafragma para interceptar, para capturar y mostrar, el haz –cinematográfico o memorial– de una *proyección*. Esta misma interceptación, que concreta el relato en imagen, en *Histoire(s)* es a su vez desplazada en todo momento, como si el presente fuera la verdadera pantalla múltiple, la superficie cuyo desplazamiento tectónico, cuyos distintos grados de incidencia o divergencia, captan, distorsionándola o contrayéndola, la danza danzada por el mito en *ningún* espacio, o en un espacio tan mental que escapa a toda captación estable. A fin de cuentas (y de cuentos), los espectadores, invitados a adivinar por sí mismos la persona física de todos aquellos que vieron y oyeron durante una hora, tendrán que hacer un esfuerzo memorial semejante al de los testigos: la adivinación senescente de lo que ha sucedido; una profecía retrospectiva; o una pequeña mitopoiesis. La apercepción fragmentaria de una vida que viene coreografiando como una danza el gesto mismo de recordarse.

Reconquistar para la Historia una nueva mitopoiesis; resquebrajarla, centrifugarla para volver a capturarla en la red de mil versiones íntimas, mil diafragmas de inscripción: a este programa responde también la poética de Rachid Ouramdane. Es cierto que (en trabajos como *Superstars*, 2006, *Loin*, 2008, y *Des témoins ordinaires*, 2009) el coreógrafo franco-argelino opone implacablemente al *récit* de la Historia oficial la urgencia de retratar a sus comparsas, víctimas o expropiados, con una insistencia en el tema del exilio, de la emigración o del mestizaje parecida

a la insistencia de J. Bel, en estos mismos años, sobre el tema del bailarín como «desahuciado», como emigrante y expropiado de la Geo-historia de los estilos. Pero es también cierto que Ouramdane ha perfeccionado a lo largo de los años una contra-narración cuya estrategia principal es filtrar la centrifugación de las historias anónimas en una centrifugación violenta del Yo que es, en muchos aspectos, lo opuesto de la reivindicación subjetiva, de la afirmación de la identidad que marca el trabajo de Bel: una nueva turbulencia en la que el sujeto del coreógrafo-intérprete se instituye y se reconstruye como superficie de inscripción y nudo fisiológico del fluir de todas las narraciones: como si toda reapropiación invocara una expropiación, como si toda integración y circulación del narrar invocara la desintegración, el cortocircuito del «relato de sí». En el mismo año en que de Soto lo labraba en las proyecciones memoriales de *Histoire(s)*, *Le jeune homme et la Mort* de Petit-Cocteau fue también el detonante poético de *Les morts pudiques* (*Los muertos púdicos*, 2004), sobrecogedor solo de Ouramdane sobre el suicidio juvenil y sobre el sedimento mediático de sus concreciones y testimonios, sus innumerables «interrupciones de una historia», en la gran red de Internet. Apoyándose en la proliferante y viral generosidad de esos buscadores virtuales que de una sola palabra saben devanar, en un abrir y cerrar de ojos, infinitos paradigmas temáticos, el coreógrafo retrataba la nebulosa virtual de los destinos interrumpidos en una escena-ring (lugar de una lucha, en este caso el verdadero *agon* interior que es toda agonía clínica) en la que algunas pantallas de plasma a lo largo del perímetro del espacio estaban conectadas entre sí e idealmente conectadas al cuerpo mismo de Ouramdane por un serpenteante circuito de cables que bombeaban por momentos un líquido rojo, azul o blanco, en una alusión a la inoculación casi fisiológica de la identidad nacional que es el destino de los hijos de emigrantes. En el más reciente *Loin*, Ouramdane reproduciría una situación análoga distribuyendo por todo el escenario, al alcance de los pies y con una selva de cables a la vista, todas las fuentes de «sampleo» de la música. En este caso la poética sería la de una lejanía (en las travesías de la emigración y del viaje) violentamente reconducida a la cercanía táctil del dispositivo. En *Les morts*, en el centro de este circuito integrado de flujos, humores, identidades y destinos,

Ouramdane exponía las historias nómadas capturadas en la Red haciendo de sí mismo un verdadero cruce carnal de máscaras, arquetipos, actitudes y energías, el *refoulé* mismo del buscador: cuerpo sin órganos atravesado todo el tiempo, sacudido, agitado o hecho ondular por el gran dispositivo clínico que, alimentándolo, lo repartía y canalizaba hacia mil periferias. Se escenificaba así una metátesis fragmentaria y terminal entre el Yo y las parafernalias inorgánicas que conformaban su circulación externa: meta-narratividad hecha meta-bolismo, en el despliegue de un verdadero cuerpo-diagrama redistribuido como maraña de conductos, de flujos discontinuos (sangre, humores, sudores; dolores, deseos voliciones), en una trágica conectividad y extrusión de los tejidos; una nueva máquina (auto)deseante. Concebida como dispositivo segmental y funcional, la red tubular descrita comportaba algo así como una resolución gráfica, un desentrañarse lineal del cuerpo, cuando no su explotar en diagrama. El momento más escandaloso de la *pièce* era aquel en que las mismas fleboclisis llenas de sangre que colgaban del cuello de Ouramdane eran levantadas en el típico gesto del terrorista dispuesto a saltar por los aires: a pulverizarse en un letal acto de «pudor», por el que la parte invisible de la Historia reivindica su visibilidad desapareciendo del modo más espectacularmente homicida, inmolándose por el fantasma de circular en la Red con los demás restos orgánicos e inorgánicos arrastrados por su flujo. Haciendo de sí una enésima y literal «pantalla de plasma», catalizador de mitos y mentiras.

Éxtasis y anquilosis del cuento

«Day after day, day after day,/ we stuck, nor breath nor motion;/
As idle as a painted ship/ upon a painted ocean».

(Samuel Taylor Coleridge)

Proverbialmente conocido como el *medio* del baile, el cuerpo es hoy más que nunca el médium de su relato, la mortalidad susceptible, la superficie de inscripción que narra los espectros de la danza. Sería erróneo creer que tanta verborrea, en la danza reciente, comporta una simple expulsión

del cuerpo o de su movimiento (y hemos visto cuán complejo es un cierto silencio del cuerpo en la praxis posmoderna). Al contrario, el paroxismo del cuento, por la radicalidad misma con la que parece prescindir del movimiento, termina por reproponerlo como un síntoma en el sentido más clínicamente orgánico. La exposición cristalina de esta tesis la ofrecen, en *While we were holding it together* (2008) de Ivana Muller, los cinco intérpretes que mantienen estoicamente su postura sin cambiarla durante la hora que dura la pieza. «Teniendo duro», cada uno va desgranando en el presente una fantásica crónica de viaje, excursión, peregrinaje, turismo sexual (precedida implacablemente por la fórmula «I imagine..»), cuyas andanzas parecen transfigurarse precisamente por el hecho de ser narradas a través de una total inmovilidad. Cada *black-out* produce saltos de tiempo y cambios de estado igual de fantasmales que las divagaciones a plena luz. Pero es justamente la inmovilidad fotográfica de las poses la que postula, aquí, como en un nuevo umbral de virtuosismo, una inaudita empresa muscular: hacia el final del relato los cuerpos son sacudidos por el típico temblor que afecta a los músculos cuando el esfuerzo mínimo de la postura, por simple que sea, se prolonga más allá de cualquier plazo aceptable. Y mientras que el relato adopta registros cada vez más irónicos, algo de espasmódico y casi patético, como la forma preterintencional de un titubeo, aparece en la vibración involuntaria de los músculos voluntarios de cada uno. Es más, se llega a presumir que todas las apneas de la oscuridad son aprovechadas para desentumecerse un instante; que el movimiento real de la *pièce* se produce clandestinamente, como una conspiración, únicamente cuando no lo vemos, en las elipsis del relato. El vínculo, por un lado, entre hipertrofia del cuento y parálisis; y la vibración, por el otro, o el pulsante estancamiento del cuerpo paralizado como efecto colateral de su inamovible anhelo de contarse, son las dos figuras-límite de una «patología» que se encuentra en el corazón mismo de la praxis actual: la sagrada excedencia de un cuerpo que ninguna danza, y ningún cuento, saben ya representar. Pero incluso esta parlanchina y vibrante inmovilidad posee un patrón preciso en algunos aspectos de la narración moderna.

La *Recherche* narra en todo momento su génesis: novela infinita porque es infinitamente incoativa desde las célebres cuarenta páginas

de duermevela que inician su aventura. Y no solo porque la alegoría del recordar proustiano, en el primer capítulo, esté inspirado en el libro del Génesis bíblico (el nacimiento de Eva del costado de Adán), sino porque el crepúsculo memorial del protagonista alumbrá tantos *reinicios* mentales de la historia cuantos son, en la intermitencia febril del duermevela, sus despertares físicos, y porque el dinamismo psíquico de estos reinicios, pese a la inmovilidad del yacer (o gracias a ella), se traduce en una automoción misteriosa, caleidoscópica, de todos los muebles y objetos de la habitación, una danza del *décor*, como si este fuera la extrusión simbólica, la difracción del cuerpo del narrador.

Procedimiento destinado a extremarse, con implicaciones poéticas totalmente distintas, en la corriente del Nouveau Roman de los años 50 y 60 (cuyo *penchant* cinematográfico fue la llamada École du Regard) y en las obras de A. Robbe-Grillet: la impasible contigüidad de los objetos reales e imaginarios, confiada a un estilo expositivo en el que «... los gestos se alinean lado a lado, al hilo de las páginas, como las figuras planas sin misterio de los frescos de Saint-Savin o de la tapicería de Bayeux» (Ib.: 77). Todos los efectos oníricos o psicológicos del relato son de este modo deudores ya no de la desenfadada in-subordinación sintáctica que encontrábamos en Proust, sino de un aplanamiento sistemático de la estructura de la realidad, que parece comportar la confiscación de toda profundidad psicológica o connotativa. Se trata, por así decirlo, del mismo realismo *integral* que, una vez liberados los referentes de toda subordinación mimética o simbólica, y vueltos perversamente fieles a sí mismos, hace de las tapicerías el género más extraño a cualquier realismo *convencional*. En Robbe-Grillet hay así un onirismo de segundo nivel, por el que los objetos de la narración se reducen a un «desfile de imágenes mentales» (Ib.). Desprovistas de toda hipotaxis y de toda perspectiva, hablando siempre y únicamente en presente de indicativo o en infinitivo, las tapicerías ilustran verdaderamente la alucinación decorativa del Nouveau Roman, en el que la actitud narrativa resulta siempre, al mismo tiempo, telescópica (la frialdad de quien escribe) y microscópica (su cercanía excesiva a los objetos descritos). Trabajando en la planicie de una parataxis implacable, Robbe-Grillet obtiene el mismo colapso narrativo

que Proust confiaba a una hipotaxis abismal: prueba de que los extremos de la objetividad y de la subjetividad están abocados a parecerse, o que el operador narrativo de este intercambio acaba asemejándose, nuevamente, a la ósmosis decorativa del fondo y de la superficie, del detalle y de la totalidad.

El clima alucinatorio de *L'année dernière à Marienbad* (1961) o *Dans le labyrinthe* (1959) se debe, según Genette, a que en ambas novelas todo el material metafórico está secuenciado según un enfoque estrictamente metonímico; a que, más sencillamente, todo lo poético recibe un tratamiento prosístico, cuando no prosaico (en Proust, viceversa, era el procesamiento poético de la prosa el que elevaba su densidad literaria). Aplanados en una paridad sin prominencias de tiempo y espacio, lo real y lo imaginario exhalan mil paradojas de la significación. La tesis implícita del Nouveau Roman es que un realismo lo bastante «observador» como para limitarse al puro registro paratáctico de que todo lo que la realidad amontona sin premeditación acaba siendo más surrealista, más metafórico en sentido lato, que cualquier realismo histórico, basado en la organización selectiva de una relación creíble o *contractual* entre realidad y literatura; que la ultra-denotación de Robbe-Grillet (como la ultra-connotación de Proust) desenmascara el carácter secretamente falsario, denunciado en su tiempo por Baudelaire, de los verismos literarios: «Realismo... palabra vaga y elástica que significa... ya no un nuevo método de creación, sino una descripción minuciosa de los complementos» (Baudelaire, 1852: 413). Asimismo la fantasmagórica objetividad de los objetos en el Nouveau Roman recuerda de cerca los hechizos del decoro propios de la opiomanía romántica (Quincey, Coleridge), los paraísos artificiales posrománticos y los experimentos de Huxley con la mezcalina; no es un caso que el género surgido por excelencia del posromanticismo «alucinógeno» fuera la hibridación denominada *poème en prose*: «Cada novela de Robbe-Grillet posee por ende una estructura *temática*, es decir que se organiza como una *suite* de variaciones alrededor de un número restringido de elementos que desempeñan el papel de tema fundamental o... de paradigma» (Ibidem). El efecto del procedimiento es la extraña inmovilidad de tiempo y espacio que subyace en todo desfile aparente: «explaya horizontalmente, en la

continuidad espacio-temporal, la relación vertical que une las distintas variantes de un tema, dispone en serie los términos de una elección, transpone una *concomitancia en concatenación*, como un afásico que conjugara un verbo creyendo construir una frase» (Ib.).

Las anamorfosis, metamorfosis, inversiones, sustituciones, repeticiones, reanudaciones, ecos, analepsis, prolepsis, en la temporalidad del cuento, y las inauditas contigüidades (eso que Borges definió «aventuras secretas del orden») en su espacialidad, parecen abocar la narración avanzada del siglo xx a una verdadera exaltación del decoro: si el afán y la imposibilidad de objetivar narrativamente el mundo impulsan a «objetificarlo» literariamente, a convertirlo en cosa, por otro lado el objeto mismo, la cosa, se convierte en el centro, en el tema, en el motivo de todo acto diegético. De hecho, ya Benjamin había encontrado en el intercambio, en la confusión entre la accidentalidad de la ornamentación y la sustancialidad de la descripción la más importante de las energías operativas en el campo de fuerza de la modernidad: «Se trata de leer el propósito del adocenamiento en su nexa con la intención teológica más profunda... *de que todo el acontecer puede tener lugar en un mismo espacio*. Se puede decir que las verdades más profundas tienen la facultad de readaptarse a lo oscuro y a lo ordinario, y saben reflejarse, a su manera, *en sueños irresponsables*» (Benjamin, 1985: 410). La producción en serie del mundo hecho objeto no es simplemente el último recurso de la narración, es también el onirismo extremo, la alucinación residual del universo corpóreo convertido en cosa serial, la última concentración y profusión dancística de todo su acaecer en un mismo espacio.

La irónica equivalencia de la danza al creciente automatismo del cuento y del mundo es adocenarse (en las provincias del minimalismo y en las retóricas del *work in progress*, de la serie, de la trilogía o del proyecto plurienal), o hacer *economía de sí misma* (en las provincias de la No Danza), o bien, por reacción, des-automatizarse: más simplemente, *manualizarse*. El primer trabajo conceptual de Bel, *Nom donné par l'auteur* (1994), fue la realización drástica de esta manualidad: sentados, Bel y F. Séguette desplazaban, eliminaban o juntaban diversos objetos de uso doméstico. El acompasado mundo de cosas movilizadas por los dos intérpretes-

coreógrafos estaba hecho de trazados y peripecias objetuales que el público no sabía abstenerse de objetivar narrativa o metafóricamente, de traducir en historias y sentidos, guiado por innumerables incrustaciones culturales y tentaciones de la referencia. Sometidos en un espacio mínimo a un vagabundeo gratuito, los pocos trastos manipulados por los intérpretes eran en *Nom donné* los únicos cuerpos cuya organización y docilidad dinámica hacía pensar en una coreografía; los únicos que parecían danzar su fábula. Escandalosa fragancia de la danza y de su inevitable narratividad: puesto que era naturalmente absurdo formular un diagnóstico de tipo formal sobre la animación de objetos tan triviales, se sentía el impulso no solo de consumarlos metafóricamente, sino de descifrar sus trayectos en términos diegéticos; todo aquello que en la danza de la figura humana había dejado desde hacía tiempo de parecerse a un acto, volvía a serlo en la danza totalmente gratuita de los objetos (y en el involuntario descuido de los dos únicos cuerpos orgánicos que, efectivamente, estaban actuando). Tal vez no sea casual que el escenario de tantas combinaciones objetuales, de tantas peripecias del sentido confiadas en *Nom donné par l'auteur* a la complicidad entre un coreógrafo manual y un espectador mental, fuera una vez más el objeto bajo cuyo signo, arborescente y meta-narrativo, abrimos este capítulo: una alfombra; la cosa-cuento por antonomasia, el lugar-objeto en el que todo se cuenta aunque –o para que– allí nada suceda. Y puesto que sobre esa alfombra la manipulación se llevaba a cabo con un total y abstracto candor, por la mano de un coreógrafo que se limitaba en el fondo a probar los objetos sin nombrar ni titular su tema, era completamente lógico que el único verdadero autor, el único nominador y firmante de la pieza fuera el público mismo; que fuera suyo y de sus protocolos receptivos, exegéticos y fabulosos el *dispositivo coreográfico* por el cual y a través del cual la danza fabricaba a mano, eclipsándose, su propio deseo.

Segunda apnea. Mortalidad y cuento de la carne

Al tratar de la cognición como gestualidad propia de los sistemas vivos, ya intuimos un difuminarse de la frontera entre objeto y sujeto, que es

la base misma de toda aprensión, interpretada fenomenológicamente, del mundo y del sí. En M. Merleau-Ponty, el concepto de Carne (Chair) supera el inmovilismo de la noción tradicional de Cuerpo sustituyéndolo con una idea más huidiza, más conectiva y abierta, más cognitiva en sentido sistémico, de lo corpóreo y de su presencia: porosidad y relatividad del nuevo cuerpo como sistema vivo y emergente, «tupido» de conectividades que lo atraviesan a todos los niveles, desde los más excelsos (la filosofía) hasta los más ínfimos (la fisiología). Cuerpo que cuenta el mundo únicamente incorporándolo, y cuya misma apariencia física no se puede definir más que en términos de con-textura: esa arquitectura elástica de modelado y de contención fisiológica llamada, en el lenguaje poético de las ciencias, *tejido conectivo*. Desplegado por todo el organismo como una red tridimensional, este «imbuye al cuerpo de una manera tal que es parte del entorno inmediato de cada célula» (Myers 2001, cit. en Kozel, 2008: 30). Su incalculable perfusión de procesador invisible, entre anatomía y fisiología, entre estructura y función orgánica, hace del tejido conectivo una verdadera potencia intersticial: *fascia* (*faja*, como también lo llaman) que enfunda el exterior de todo cuanto, en el cuerpo, es más interno e indivisible; un intervalo puro: el contenedor «contenido» en todos los diafragmas de contacto entre lo orgánico y lo orgánico; un verdadero atlas interno y multidimensional, semejante a una conjetura lineal infinita, que no se inscribe sino como una eventualidad, una sospecha cartográfica entre las «capas de cuerpo» que ofrece la tomografía clínica como estratigrafía de los espesores orgánicos. Rizoma infinito de una función biológica tan general como la vida del cuerpo vivo, la fascia es también el colector de sus vivencias propiamente dichas, la base de datos de su historial fisiológico y emotivo. La terapia cráneo-sacral, que interviene sobre el líquido cefalorraquídeo y sobre la memoria orgánica, la imagina como la red en cuya incalculable extensión se licua u ondea la peripecia de cada uno, la meteorología de su somatización del mundo. Así pues, no hay que buscar a la *Carne* en el volumen matérico del cuerpo (su literal consistencia), sino en esta apertura conectiva que es etimológicamente su con-sistencia (el *estar-con*, el «mantener juntos» al cuerpo consigo mismo y con el mundo): un espesor completamente hecho de intersticios.

En su estudio sobre las relaciones entre *performance* y fenomenología, y en los experimentos performativos realizados ya desde el año 2000, la americana Susan Kozel¹⁸ insiste en replantear la interactividad, propia de muchas fusiones entre arte y tecnología, como *responsividad*. En las instalaciones participativas de Kozel, todas articuladas en torno a la inscripción tecnológica del cuerpo del *performer* (*rendering*, *motion capture*, etc.), el principal vehículo de dicha responsividad es precisamente la naturaleza intersticial de la Carne, reinterpretada como una forma de reactividad recíproca y generativa entre cuerpos y soportes, rediseñada en un sabio mapa de sensores (los dispositivos que, encarnando a una especie de «sensibilidad diseminada» del espacio, provocan reacciones a distancia entre cuerpo y con-texto tecnológico). En *Trajets* (2001), el visitante, moviéndose por la instalación, estimula la respuesta cinética de un sistema de pantallas transparentes (velos sobre los cuales se proyectan secuencias danzadas), inducidas aleatoriamente a alejarse de los cuerpos reales, o a perseguirlos y rozarlos. De este modo se replantea la experiencia del visitante como una verdadera movilización de la Carne, transitada no ya como masa compacta o sede estable de la vida orgánica, sino como respiración, elasticidad del intervalo, retículo translúcido de estímulos: «La metáfora dominante era la de andar por órganos internos o acceder a un espacio espeso de carne» (Kozel, 2008: 199). La misma pantalla móvil reproducía esta idea textil de Carne por la cual era todo el «cuerpo de la instalación» (y por extensión el cuerpo de cada uno) el que representaba una intensificación, una redistribución de la piel como catalizador superficial de responsividad: «En cuanto este espacio en y de entre las pieles (*in-between*) sea reconocido, nos hallaremos en el espacio de la carne» (Ib.). La aventura alucinante de los cuerpos a través del cuerpo humano, última frontera épica de cierta ficción popular o divulgativa, se vuelve en Kozel la experiencia directa no ya del contenido del cuerpo, sino de su potencial de *con-tención*: carnalidad impulsada hacia fuera hasta comprender e incorporar el espacio entre los cuerpos, o hacia dentro, hasta multiplicar las inter-conexiones de todo cuanto el cuerpo puede comprender. Una vocación epidérmica que Kozel extiende al tejido de las pantallas (la piel médium que capta el fantasma de la

danza, un cuerpo-vaina convertido literalmente en el diafragma sobre el que la danza se proyecta): «Cuando encaro una pantalla veo sus *patterns* de luz deslizándose y la mismísima urdimbre de su fabricación» (Ib.: 188). Y puesto que en la transparencia de la carne lo que se evapora es la solidez de la subjetividad, en *Trajets*, sobre todo, ver las pantallas y ser vistos por ellas es todo uno. Todo el dispositivo sirve para producir esta precipitación y revulsión táctil de la mirada: palpar la *imagen que nos toca*. Ajena al carácter «local» de la percepción, la imagen misma, auto-movida, se de-subjetiva en la ubicuidad de la sensación, como dato no ya estético, sino cinestético; incorporación de todas las periferias de lo percibido, impensable como la expresión de un fantasma táctil que se vuelve palpable solamente en la región nebulosa de un «entre sí y sí mismo»: «No ya ver el exterior, tal y como lo ven los demás, algo así como el perfil del cuerpo que uno habita, sino ser visto específicamente desde el exterior, existir dentro de él, emigrar en él, dejarse seducir, cautivar, enajenar por el fantasma» (Merleau-Ponty, 1968: 139). Migrando a la carne misma de la realidad, la cinestesia reinventa el lugar del cuerpo en términos intransitivos e interrogativos (cuerpo convertido en un dónde en el donde del mundo), precisamente llevando al extremo su transitividad, su potencial de extrusión. El cuerpo poético y fenomenológico no es más que la circuitación de la carne en el entorno simbólico de un cuerpo solo impropriamente dicho¹⁹: su sentido carnal solo acontece en la expropiación, en eso que lo transporta fuera de sí y hacia sí, redibujándolo como interferencia de trayectos y de energías, verdadero territorio mítico. La palabra misma *exo-esqueleto* expresa la aporía de una irreducible y mineral profundidad del cuerpo (su esqueleto, el diagrama totalmente interno de su universo motor) convertido en entorno, fascia externa, cuando no prótesis e integración, de ese mismo cuerpo. Pero precisamente porque su mandato es el de re-configurar simbólicamente en el exterior el esquema postural de una «osatura», los exoesqueletos de la praxis reciente perpetúan de hecho en términos paradójicos ese programa de destilación gráfica del cuerpo que ha marcado desde los orígenes toda interacción entre movimiento y *motion capture* (los *stick bodies* y los *piles of blocks* del *rendering* actual), reafirmando la secreta implicación fúnebre de toda danza: la idea de que el cuerpo tiene en sí mismo, y puede expulsar

en cualquier momento, la seca alegoría de su mortalidad. Reconstelándolo en los puntos de la pantalla y reconstruyéndolo mediante segmentos de relleno, la *motion capture* no deja entrever simplemente, como sucedía en los intentos de Cunningham, una coreografía más allá del cuerpo, sino un verdadero *Más allá* de la coreografía misma, una danza fantasma. En *Ghost Catching* (Caza a los fantasmas, 1999) la danza de Bill T. Jones, filtrada por un atrevido *rendering*, se reconfiguraba, gracias a los algoritmos de los artistas gráficos del grupo Riverbed, como un fantasmagórico enjambre de líneas y colores²⁰, cuya finalidad poética era justamente evitar una transliteración meramente segmental de la coreografía. Precisamente para evitar la deriva de la figura humana en una virtualidad demasiado esquelética, Kozel distribuye los sensores de la *motion capture* no ya, como suele hacerse, en los puntos de articulación vectorial del cuerpo, sino en sus entornos aleatorios (entre ellos el vestido): la galaxia de puntos que resulta en la pantalla tiene algo de desmaterializado, algo de intersticial y solo lejanamente semejante, que podríamos definir como una Carne: no ya la transcripción gráfica, sino una aproximación heterodoxa y corpuscular al cuerpo.

Incluso así, existe una cierta fascinación fúnebre en el hecho de extrudir el cuerpo en eso que –esquelético o espectral– es lo más esquemáticamente parecido a la parte menos orgánica, a la más mineral de su arquitectura; cuando subraya con optimismo, en apoyo de los *wearables* (los dispositivos endosables de la realidad virtual, cascos, guantes y monos) el valor identitario y comunicacional de los vestidos y del *look*, la misma Kozel termina por revitalizar involuntariamente el secreto prestigio mortuario de toda Moda, el viejo parentesco entre esqueletos y costura. Ni siquiera el *rendering* más heterodoxo logra neutralizar esta melancolía. Es la paradoja del exoesqueleto: prolongar el cuerpo, ser su segunda piel hiperactiva e hiperactivante, mientras representa la encarnación protésica de su caducidad, la realización de un inquietante, paradójico *antropomorfismo* del cuerpo mismo. Si la metamorfosis es el re-figurarse del sí en la prisión de otro distinto («mi cuerpo pero ya no mi figura»), el exoesqueleto es la re-configuración del cuerpo en una forma-de-cuerpo «semejante», organizada y mecanizada que, sin embargo, precisamente

como el cuerpo resultante de las metamorfosis clásicas, se contiene a sí mismo: cuerpo implicado, engastado en la explicitación de su esquema implícito; convertido en el esquema mismo –una alegoría realizada– de todo aquello que lo amenaza. No ya resumido en diagrama, sino reducido, rendido, cedido al diagrama. No se trata solo de la caída lúdica de toda frontera entre sujeto y entorno («me vuelvo el entorno eficiente de mí mismo»), sino de un cortocircuito exegético: si el ordenador descifraba el movimiento y proyectaba su esquema para que una mirada dedujese de él un cuerpo, el exoesqueleto es la adherencia definitiva entre la carne y un esquema que ya no la deja deducirse puesto que, al ponerla en evidencia, al potenciarla, la contiene, la viste como un despojo, y se reviste de ella como de un despojo: no tra-duce la carne, la se-duce en el sentido más irónicamente literal, que es referirla a sí mismo, sobre sí y dentro de sí. La prótesis tecnológica transforma así en virtualidad toda noción de virtuosismo: el cuerpo que la endosa está abocado a una cierta pasividad y responsividad (más que respuesta), hecha de solicitaciones o estímulos cuya gama sensitiva oscila entre el erotismo y la coacción (el exoesqueleto tienta el cuerpo al tocarlo, y a veces lo violenta). Aprisionamiento y estancamiento simbólico del cuerpo, capturado en la comprensión de todo el actuar en sensación, cuando no en pasión. No ya *motion capture*, sino *motion captured*: una pasional cautividad del movimiento.

Lector apasionado de las *Metamorfosis* de Ovidio, Marcel·lí Antúnez interpreta estas aporías con extraordinaria coherencia. Es justamente remitiéndose con generosidad al mito como el artista catalán impregna sus dispositivos de una inaudita narratividad. Los fantasiosos exoesqueletos elaborados a finales de los 90 constituyen en este sentido la verdadera profecía plástica de todo cuanto, en los comentarios al proyecto *Membrana* (*Protomembrana*, 2006; *Hipermembrana*, 2007; *Metamembrana*, 2009: conferencia performativa, formato teatral e instalación interactiva, respectivamente) Antúnez mismo define como *Sistematurgia*: «dramaturgia de los sistemas computacionales, que sirve para tejer una narración llena de fábulas» (Antúnez cit. en Salabert, 2007: 501²¹), dramaturgia, o traumaturgia, o taumaturgia del sistema. Como suma poética, *Membrana* declina precisamente la perfusión de las estructuras sistematúrgicas,

programando la performance y sus funciones interactivas en los mismos términos en los que las redes computacionales crean en informática el diagrama, la posibilidad de hecho de la aplicación. Ahora bien, en el «lenguaje-máquina» de la programación antuneziana convergen datos universales, viscerales, tecnológicos y carnales, curiosa-mente reunidos alrededor de la Cosmogonía (la génesis del Cosmos) como mito de los mitos de inicio: «La metáfora de la membrana como contenedor 'transpirable' se ajusta a una de las intenciones del proyecto, consistente en representar una cosmogonía propia, particular, diferente. Una cosmogonía que... sea el contenedor de mis intuiciones y delirios» (Antúnez cit. en Salabert, 2007: 503). Fiel a este anhelo de concentración y transpiración, la poética sistémica de Antúnez hace hincapié en un paradigma, que es el esquema sincrónico de la carnalidad como estado y el esquema diacrónico de la encarnación como acto. Sujeto, objeto, lugar de toda cognición –incluidos el dolor, la abyección y el placer– la Carne se constituye allí en todo momento como un dispositivo en sí mismo, una constelación activa y transitiva de significaciones y sensaciones; como el operador de un verdadero alegorismo carnal, si alegoría es, como vimos, el aflorar efímero de un sentido desde el ensamblaje de cosas nunca continuas, sino solo perversamente contiguas. La teratología occidental (el catálogo de monstruos del pensamiento mítico) trabaja desde siempre en la regeneración artificial de nuevas quimeras desde la fusión de criaturas morfológicamente heterogéneas. Semejante en todo al trabajo del sueño según Freud (hecho análogamente de condensaciones y desplazamientos), la civilización clásica trataba a sus materiales monstruosos con la misma desenvoltura con que el grutesco gestionaría el patrimonio mítico, es decir como una retórica encarnada, cuya astucia más común era convertir en metáforas sus constituyentes metonímicos: el todo del monstruo era la síntesis metafórica de aquellas partes que se daban allí a conocer como metonimias, recortes representativos de la criatura de la que procedían. Concebida como el arreciar de este vicio combinatorio sobre las partes que forman el todo del cuerpo, la teratología de Antúnez, maquinada en las malversaciones de la tecnología infográfica, no hace otra cosa que diseccionar su objeto, constelarlo en partes significantes, para condensar su monstruosa contigüidad en un nuevo cuerpo que se

convierte así en la turbada alegoría de sí mismo: conectividad fabulosa, Carne en estado perversamente puro. Los monstruos antunezianos, versiones ácidas de cuanto la tecnología llama imagen de síntesis, son en las series infográficas de los últimos diez años (*Caprichos*, 1999, *Epidermia*, 2008) emocionantes ensamblajes de partes humanas cortadas, reducidas, amplificadas, serializadas y reubicadas con la ayuda de la programación. Ahora, en estas alegorías del cuerpo «encarnado en cuerpo», convergen los recortes corporales más asociados a la esfera de la sensación y la percepción (órganos de sentido, zonas erógenas, partes distales): el resultado es una especie de hiper-sensitividad e hiper-genitalidad del cuerpo de síntesis y de sus «miembros»: un paroxismo de sensatez. Es el procedimiento alegórico de Antúnez: extremar las alegorías de la Carne hasta una especie de *Carne de la alegoría*; porque de esta proliferación del sentido (e hipertrofia de los sentidos) surge la sospecha de una temible vitalidad o viralidad del juego combinatorio: una patología de la alegoría misma. Para la bioinstalación *Joan, l'home de carn* (1992) el artista fabricó un simulacro de cuerpo cosiendo entre sí, sobre un endoesqueleto animado, unos cuantos jirones de carne de cerdo: la verdadera teratología del dispositivo animatrónico es que solo gracias al bricolage tridimensional de una carne «gemela» de la carne humana y al endoesqueleto que hace su esquematismo, el cuerpo (de manera algo mortuoria) consigue parecerse a sí mismo; ser, una vez más, su propia alegoresis.

Es por tanto ilegítimo interpretar el trabajo de Antúnez como la enésima contribución a un viejo debate sobre la relación cuerpo orgánico-soporte inorgánico, o la enésima celebración *cyberpunk* de un cierto erotismo maquinal, porque lo que aflora de la transacción que la sistematurgia establece entre cosas orgánicas y medios electrónicos, o del re-ensamblaje del cuerpo como monstruo, es la noción mucho más amplia de Carne en cuanto Sistema de Sistemas, modelo de todos los paradigmas que configuran la experiencia, red de todos los intercambios, e infinito catalizador de fábulas. Asimismo la palabra membrana vuelve a proponer la idea de una superficie ubicua, hecha de una envolvente porosidad que pertenecía ya al tejido conectivo, a esa *Fascia* del pensamiento psicossomático, que la sistematurgia convierte en Interficie: no solo medio

tecnológico del procesamiento de la información (la interfaz propiamente dicha), sino «mucosa mecatrónica» en cuyo tejido vivo se hilan y se dispersan todos los actos cognitivos de incorporación, como un intersticio convertido en diafragma revulsivo, sede de un intercambio de derecho y revés. Todas las interfaces biomórficas o sexomórficas de Antúnez (controles a distancia que reproducen en su aspecto los órganos sexuales y sensitivos) preanuncian, por eso, la gran extrusión del exoesqueleto; anhelan ya el delirio performativo, danzante, del cuerpo artaudiano, que ha puesto cabeza abajo, ha vuelto del revés su anatomía: «Entonces le enseñaréis a bailar de nuevo puesto del revés... y este revés será su derecho verdadero» (Artaud 1974: 104). La interfaz no es más que una general *heterotopia* del cuerpo: el desplazamiento y la diseminación de sus partes en los cuerpos quiméricos que manipula a distancia; la conmoción y multiplicación de toda su superficie en membrana ubicua, tan heterotópica como el cuerpo del monstruo, cuyas partes eran redistribuidas por una especie de pánico sensitivo: mucosa completamente sexual, múltiple y expuesta. En la posibilidad de *maquinar* de esta heterotopia (ser un epidérmico «por doquier») se funda la analogía, invocada a menudo por Antúnez, entre obra de arte y sistemas vivos. Curiosamente, la mismísima física subatómica ha llegado de hecho en los últimos veinte años, con la teoría de las supercuerdas y de las Branas, no solo a postular la naturaleza conectiva, vibratoria y metafóricamente textil o intersticial del universo microscópico (lo que B. Greene llama *trama del cosmos*), sino, además, a plantear la conjetura teórica del mundo de la experiencia como holograma: la interfaz tridimensional (la propiedad emergente) de un procesamiento de la materia enteramente realizado sobre la superficie absoluta de una *brana* que envuelve a toda la realidad visible del mundo y del horizonte cósmico. La poética de Antúnez se nutre de una análoga ósmosis entre hechos de superficie (pantallas, mandos, interfaces, interfaces) y vivencias de lo profundo: comportamientos cárneos de la envoltura. Por eso mismo, lejos de imaginar los procesamientos de la forma como una copia exacta de los procesos naturales, la de Antúnez es más bien una ecología, o una cosmología, de la incongruencia: imaginado en la viscosidad de la membrana, verdadera placenta que mantiene en

flotación el objeto que gesta, el Sistema antuneziano es una red en cuyo suspense físico y simbólico pueden germinar todas las pesadillas, todas las focomelias y anomalías del cuerpo orgánico; heterotópica antes que biotópica, fabulosa antes que orgánica: el cuerpo se convierte en todos sus monstruos con la misma desenvoltura con la que un mito se convierte en todas sus variantes; es más, se presta a esta des-composición de forma literalmente pasional: en los experimentos participativos, se ofrecía al espectador el cáustico aprendizaje de observar cómo las partes de su cuerpo virtual, solicitadas por las interfaces del caso, se emancipaban desatando un verdadero circo de metamorfosis, en una extraña dialéctica entre la apticidad del dispositivo (tocado, «tentado» por el sujeto) y lo imprevisto de su resultado (sustraído a todo control). Esta es también la sistémica de *Tantal* (2004), inspirada, no por casualidad, en el mito de Tántalo: el soberano mítico atado, como a un exoesqueleto, a las ramas de un árbol, condenado a la frustración de ser tentado eternamente por todo aquello que, al tratar de tocarlo, se le escapa.

Ahora, la paradoja del sistema no reside solamente en la gaja ciencia de crear intersticios funcionales, sino también en la doblez de esos intersticios, cuya danza específica es fluctuar entre una distancia mínima (el contacto directo, la palpación entre cuerpo y soporte) y una distancia máxima (el abismo morfológico entre el cuerpo y la quimera nacida de su interacción con el dispositivo). En este sentido, el exoesqueleto no hace más que extender a todo el cuerpo ese contacto, ese *remote control*, que la era *digital* ha reducido a una interacción táctil entre la yema del dedo y la tecla, hiper-sensible, del mando. Así pues, si la relación entre cuerpo e interficie, entre interficie y computación y entre computación y animación recupera en Antúnez algo de *analógico*, su verdadero desafío es reformular la analogía en términos literalmente digitales, entre la adherencia epidérmica de las causas y la incongruencia de los efectos. Todo el cuerpo es allí pulsador y yema, una enésima máquina deseante, que se propaga mediante licuaciones y discontinuidades: fusiones, contactos, roces, pero también saltos, disfunciones, convulsiones. La visualización del dispositivo rinde homenaje no ya al mecanismo que lo procesa, sino a la *maquinación* que lo pervierte.

Lejos, por tanto, de las ilusiones de Alta Fidelidad de los experimentos americanos, la infográfica de Antúnez se decanta siempre por la desproporción entre gesto y delirio. Su rendering no se limita a transcribir las interacciones entre sujeto y máquina; es más bien la proyección tecnológica de otras «proyecciones», propias del dispositivo en cuanto inconsciente encarnado; proyección de las proyecciones de una Carne (una maraña de impulsos anímicos y materia orgánica) que es también ella proyectada (literalmente arrojada fuera de sí) en el exoesqueleto que la deriva. Esta es también la sustancia mítica del trabajo de Antúnez: el hecho de que el cuerpo exuda su relato por saltos y extrusiones. La membrana simboliza justamente el diafragma funcional cuyas emergencias y filtraciones, como en toda transacción de cuerpo a lenguaje o de lenguaje a imagen, no pueden sino ser incalculables. Por eso mismo, toda emergencia del sistema esgrime una membrana ulterior que comprende, oculta, trasciende y proyecta todas las demás. Tras haber devastado la topografía del cuerpo en sus monstruosas variantes, Antúnez encarna así una peculiar versión de tomografía, en la que cuerpos, imágenes y universos se elevan a sistema concéntrico, relleno culinario y fabuloso de membranas que no es solo cosmológico en un sentido irónico, sino cosmogónico (el afloramiento de un universo de la monstruosa cópula entre muchas interfaces carnales): «Se toma un huevo y se coloca en el conejo, y este en el gallo, el ave en la panza de la cabra, embutida a su vez en la barriga del cerdo. Y todos juntos en el vientre del buey... Aquí observo que el plato vuelve a ser una metáfora de la emergencia... Un plato cocinado funciona cuando el conjunto trasciende los elementos que lo componen y da lugar a otro producto... La forma del dibujo que representa la vianda podría ser el esquema de una cosmogonía» (Antúnez cit. ib.: 532).

A diferencia de los *wearables* de Kozel, los exoesqueletos de Antúnez no son herramientas inorgánicas empleadas para formular una enésima metáfora tecnológica sobre la organicidad del cuerpo «natural»: expresan la hiper-organicidad del cuerpo escénico, su excrecencia, su emergencia, su sagrada capacidad de desviarse y desvirtuarse. De paso, los sabrosos neologismos de Antúnez no son sino la versión «onomástica» de esta misma teratología, otra deriva del nombrar. Así

pues, el exoesqueleto de *Epizoo* (1999) es rebautizado *parazitebot* (robot parásito). Exterior y epidérmico como un síntoma, el esqueleto representa algo así como una epidemia del diagrama: porque hace un intruso del cuerpo que lo habita, representando de hecho el exantema metálico de ese mismo cuerpo, coherentemente con el tema de *Epizoo*, que es la imagen en cuanto proliferación de lo indecible, neoplasia, sarpullido del lenguaje. El exoesqueleto excreta sobre la carne real como en otro lugar (*Joan, l'home de carn*) la carne real excretaba sobre el esqueleto; y la des-realización de carne y esqueleto que resulta de su bricolaje, de su maquinación, se excreta a su vez en el bricolaje virtual de las imágenes del deseo, del sueño, del mito. Alienación o, por decirlo con palabras de Forsythe, *Aliena(c)tion*: cuerpo habitado por el diagrama que habita, como por un parásito extraterrestre. Ahora bien, este parasitismo delirante comporta un verdadero vuelco de las normas cibernéticas. Contra la idea difundida de que el conjunto del sistema es tendencialmente más incómodo que sus partes (la síntesis llamada mente resulta por eso más incómoda que la materia gris en la que es procesada), lo que emerge de los sistemas antunezianos es un superplus de corporalidad: no ya deriva de la carne en cuerpo y por tanto en pensamiento, sino deriva del pensamiento en cuerpo y por tanto en carne, por una extraña ecuación entre las cualidades concretas del fantasma y las cualidades quiméricas de la carne. La Carne como fabulación incontenible es también el tema del primer cuadro de *Afasia* (1998): la imagen de un estanque, el biotopos por excelencia, en cuya agua germina, mediante afloramientos y hundimientos, la cabeza *anadiomene* del artista, la sede carnal y mental del fermentar de todo el delirio. *Afasia* es una performance en 10 episodios, basada en una «interfaz corporal exoesquelética de metal (Dreskeleton)». Esta última desarrolla las acciones del *performer* en secuencias proyectadas, que constituyen una versión fantasmagórica, cuando no psicodélica (*trip* más que viaje), de la *Odisea* homérica. Reescrito por la responsividad de la interfaz, el *epos* de *Afasia* es así una «narración discontinua y chocante»: nunca exposición de una historia, sino deflagración del potencial combinatorio de las imágenes míticas que la componen, en eso que Salabert describe bien como un entresijo entre narración, acción e imagen: «Afasia, palabra

que significa pérdida de algunas funciones del lenguaje por perturbación cerebral, propone un discurso ligado al imparable avance de las formas discontinuas de la imagen respecto a la tradicional secuencialidad de la escritura» (Antúnez cit. ib.: 388). Si el fin de Homero es hacer proliferar la peregrinación, el de Antúnez es superar el carácter literalmente y literariamente cinético de la peripecia desplazando en su lugar todos los procesos lineales de referencia y significación, conjurando en suma una verdadera deriva del sentido y de los sentidos. La que resulta trastornada (re-mitificada) no es solamente la secuencia del relato homérico, sino la misma topografía del cuerpo (es decir la capacidad del lenguaje de explorarlo y nombrarlo): en la afasia clásica, que Salabert interpreta siguiendo Freud, «(las fibras nerviosas)... contienen la periferia del cuerpo como un poema contiene el alfabeto... pero en una nueva organización que sirve a otros fines en los cuales los diversos elementos tópicos pueden presentarse asociados de manera múltiple...» (Freud cit. ib.: 385). Capturar el relato homérico en la red de redes que es la arquitectura computacional de Afasia implica concebir sus acontecimientos como los desfuegos exantemáticos, las emergencias visibles de algo así como una patología del narrar sobre toda la epidermis, la periferia del cuento: no ya el corpus literario del texto épico, sino su carne delirada, maquinada en todos los intersticios interactivos (inter-pasivos) del sistema. La peripecia de una peripecia.

Los miembros mecánicos, la piel sensible del exoesqueleto son entonces hijas de otra operación quimérica, otra hibridación entre el cuerpo y él mismo. Interfaz hecho cuerpo: carne quimérica llamada a copular consigo misma para parir ulteriores quimeras. También por esto, a años luz del pulcro optimismo orgánico de los experimentos de Kozel, Antúnez trama, junto con la «eficiencia» del sistema, todas sus posibles cocciones, oxidaciones y fermentaciones: el cálculo que lo configura está siempre amenazado, o tentado, por lo incalculable de esa Carne a la que está potenciando. Esta fantasía de una continuidad tan absoluta como para asumir la delicuescencia definitiva de la membrana, la muerte del sistema, no es en el fondo otra cosa que el punto de fuga, según Bataille²², de todos los erotismos: la parte de muerte anhelada en



[arriba]
Réquiem,
de Marcel·lí Antúnez
© Darius Koehli

[abajo]
Metzina,
de Marcel·lí Antúnez
© Carles Rodríguez



todas las convulsiones de lo que vive. La sistematurgia adopta de hecho ambas paradojas: la ingravidez, la potencia de salto del diagrama y su potencial de caída, de decaimiento orgánico; la eflorescencia del delirio y su putrefacción. Una parte del trabajo de Antúnez es de hecho enarbolar sus sistemas –ya sean plásticos o mecatrónicos– como esquemas de una fermentación tanto simbólica (en el deseo, en la proyección) como física (en la corrupción, en la putrescencia). Así pues, los dispositivos en cuestión apuntan a suspender (juntar, exaltar y retrasar) una catástrofe paradigmática que es la carne en lo que tiene de más brutalmente literal, con la conciencia de que corromperse es al fin y al cabo su acontecer más ferviente, su pasión más viva. Este es el sentido del exoesqueleto neumático de *Réquiem* (1999), «artilugio colgado por la cabeza... quedando suspendido a poca distancia del suelo... Réquiem extiende la idea de las prótesis hasta sus últimas consecuencias al mantener la apariencia de vida, gracias a sus movimientos mecánicos, después de la muerte» (Antúnez, cit. ib.: 449). El exoesqueleto es siempre histéresis encarnada; o atavío, parure mecánica cuya astucia es transformar en periferia y ornamento, bordadísimo andrajo de carne, el cuerpo que reviste: «*Réquiem* alcanza un punto en el que el organismo ya convertido en cadáver se torna ornamento, y la máquina es la única generadora de vida» (Antúnez, cit. ib.: 459). La burla, la verdadera efervescencia de la carne, es la corrupción que la emancipa de sus formas, la putrefacción algo festiva que la hace pulular sobre el esqueleto como una salvaje bordura de la vida, en una última fuga de los nombres del cuerpo hacia lo innombrable. El exoesqueleto es, por eso, un verdadero diagrama de corrupción, o la forma, quimérica y lineal a la vez, de un deterioro. Era un diagrama de este tipo el «mapa» o «juego» de los 21 pseudo-estómagos llenados de alimentos y fijados a una pared de la bioinstalación *Rinodigestió* (1987), cuyas fétidas aguas residuales, guiadas por el peso y encañaladas por la red de tubos que interconectaban los estómagos, confluían en una única cloaca colocada en la base del esquema; y análogos esquemas de corrupción vuelven a ser el endoesqueleto de *Joan, l'home de carn* y del posterior *Metzina. Sistema Necrosis* (2004), inquietante ataúd-teca de cristal, en la que la putrefacción deja paulatinamente al descubierto, bajo el ensamblaje cárneo del cadáver

expuesto, el esqueleto de metal que le hace de soporte, colonizado por un verdadero bullir de larvas necrófagas: como si aquello que aflora de la corrupción acelerada de las partes efímeras del sistema fuera el paradigma mismo, el esquematismo sobre el que el cuerpo, su imagen, su alegoría, o la putrefacción de toda imagen y cuerpo y alegoría, han proliferado ellos también, más parasitarios que un sueño, y más parasitados que un tejido necrótico. Nada es más onírico que la carne literal, devuelta a sí misma, de los cadáveres. En esta toxicidad de la carne, nunca tan soñada, soñante y proliferante como cuando se corrompe, insiste también el lema de la instalación: «És quan dormo que hi veig clar/Foll d'una dolça metzina» (J. V. Foix, cit. ib.: 497): imposible decir si «sueño» es aquí propiamente la carne crecida sobre el diagrama, o el diagrama interior, el esqueleto que acecha tras la carne y sus prolapsos; tal vez, reconfigurada por el sistema como dialéctica entre el diagrama en cuanto excrescencia de la carne (el exoesqueleto), y la carne en cuanto excrescencia del diagrama (la materia orgánica), la que se desvela aquí como puro afloramiento es la realidad solo soñada, solo fabulosa de la cosa llamada cuerpo.

Notas

9 Un novelesco estar. La danza y las patologías de la trama

- 1 Copeland, 2004:146.
- 2 Barthes atribuía este mismo estilo expositivo a buena parte de la narración popular. Véase Barthes, 1977.
- 3 Deleuze, 1964: 63-78.
- 4 Los análisis del mismo motivo en Blanchot, 2007 y Benedetti, 1999.
- 5 Sobre el motivo de las máquinas deseantes aplicadas a los fenómenos artísticos en general Deleuze, 1972.
- 6 Fernández Porta, 2008: 194-219.
- 7 Los términos del debate están ampliamente documentados y resumidos en Fontaine, 2004.
- 8 Remito para esto al extraordinario análisis de las poéticas cunninghamianas de Copeland, 2004.

- 9 La vídeo-instalación fue creada para la 52ª Bienal de Arte de Venecia.
- 10 Recordemos de manera especial *Magyar Tancok* (2005) de E. Salomon, y *Solo. Une hypothèse de réinterprétation* (2008) de R. Quaglia y L. Touzé, «reducción» a solo del precedente 9 (2007), *pièce para 9 performers*.
- 11 Sigue siendo emblemático, en este sentido, el trabajo de D. Boivin (*La danse, une histoire à ma façon*, 1994).
- 12 *Naverán*, 2010 reúne diferentes aportaciones poéticas y teóricas, suficientes para demostrar la centralidad, en las poéticas actuales, de un replanteamiento de los conceptos de memoria, recuperación y actualización.
- 13 Para este punto remitimos a la excelente lectura ofrecida por Lepecki en el ámbito de un análisis más general de la obra del coreógrafo (Lepecki, 2006).
- 14 La lectura más completa hasta este momento de la obra de Bel es la de Lepecki (2006: 87-122)
- 15 Braudel, 1969.
- 16 *Véronique Doisneau* (2004), *Pichet Klunchun & myself* (2005), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009) y *Cédric Andrieux* (2009).
- 17 O. de Soto, «historia(s) diario de a bordo (fragmentos)», en *Naverán*, 2010: 125-134.
- 18 Kozel, 2007.
- 19 Para ulteriores observaciones sobre las transformaciones de la localización del cuerpo en la praxis posmoderna remitimos una vez más al brillante análisis expuesto en Lepecki, 2006.
- 20 Kozel, 2008: 232-234.
- 21 Para un análisis capilar de la ópera de Antúnez remito al extenso estudio de Pere Salabert (2007), cuyo tratamiento constituye la base insustituible de las reflexiones contenidas en esta parte de mi estudio.
- 22 Bataille, 1957 y 1961

10

Textos, texturas y testamentos

La danza y las formas del hundimiento

«...sobrevivir, si entendemos como suele hacerse que los supervivientes son aquellos que *pueden contarlo*. Y la conjunción de la urdimbre y la trama es el tejido mismo de la existencia humana, la textura de la supervivencia».

(José Luís Pardo)

La danza enredada

El relato puede volverse cuerpo; el cuerpo puede volverse relato: maravilla del Cuento (no ya del Verbo) hecho carne, en un embrujado «Viceversa», cuyo misterio –la identidad entre el fantástico «Érase una vez» del relato y el carnal «Ser aquí y ahora» de la danza– reproduce en el fondo la misma magia textil por la que todo tejer, toda *tesitura*, empujada al extremo, desemboca pronto o tarde en la trampa llamada *textura*. Trampa de la mirada, aprisionamiento del signo (cuerpo, trazado, trama), secuestrado y perdido en una síntesis, en una unidad superior, que es su propiedad emergente: un hacerse cuerpo de la imagen, y un hacerse gesto de la mirada. *Textura* es esa revulsión simbólica, ese juego entre profundidad y superficie, entre cercanía y distancia, que vimos operante en todo fenómeno de ornamentación, en toda topografía y estratigrafía, en todo

sistema y dispositivo, en toda novela y anti-novela; en la estructura de la misma Carne, entre profundidad del esqueleto y superficialidad de la piel; *textural* es asimismo el enredo del cuerpo del autor en las narraciones impuras de la modernidad; y *textural* el enredo del cuerpo del *flâneur* en el alegorismo impuro del *spleen* decadente. No hay tejido, lo hemos visto, cuyas determinaciones, cuyos diferenciales no acaben resolviéndose en una impresión de conjunto; ni conjunto que al producir algo así como un conato táctil, un salto perceptivo, no termine siendo tocado por la mirada que lo escruta. La textura es esta última traslación, la emergencia cognitiva del Todo como una innumerable unidad. Ya sea la transformación del grafismo en figura, o de la figura en grafismo, en el tupido conjunto de las alfombras; ya sea la del hilo en tejido, o del tejido en imagen, o de la imagen en materia, o de la materia en delirio: llamamos *textura* a esta acrobacia, a este convulso enmarañarse de órdenes y dimensiones en una maraña siempre abierta, siempre pasible de una mayor complicación. Funciona como un rizoma deleuziano: en su esfera conectiva, las dimensiones mismas fluctúan en una metamorfosis constante, un verdadero cambio de naturaleza. ¿Acaso el punto de inflexión de todo tejido no es precisamente este extraño irrumpir, sobre la linealidad geométrica del tejer, de una «línea de fuga» por la que una cierta ortogonalidad (la de la tesitura) se eleva a espesor, una opticidad se eleva a apticidad y una polaridad (líneas, bordes, perfiles, terminaciones, finalidades, umbrales) se convierte en *mezzo* y *medium* (consistencias, intervalos, rellenos, densidades)?; ¿No será *textural*, en el fondo, también el viejo axioma de la forma precipitada en materia, y de la materia precipitada en forma? Volvemos a la fenomenología: en el gesto que lo constituye como *textura*, el conjunto expresa el estado naciente de algo (ya sea figura, sensación táctil, concepto, diseño) que se hunde mientras emerge y que seduce la mirada precisamente en virtud de su dinamismo indecible, de su semi-invisibilidad. Siempre hay algo reptando en la hierba, trazo o serpiente; siempre hay algo estrellándose en el paisaje, dios o soldado: suspense del qué y del quién. Le tocará a la mirada tantear todo aquello que, eclipsándose, sabe *tentarla*; es más, todo cuanto la *contagia*: aflorar, no lo olvidemos, es en muchos sentidos un acto venéreo. La *textura* es el

último estadio y la intención, cuando no la conspiración, de las urdimbres y las tramas: triunfo y fracaso de la infinita paciencia mecánica del tejer. Su misma ubicación es *medial*, pues no se encuentra ni en el objeto ni en la mirada, sino en el intersticio simbólico entre los dos, como el efecto superficial de lo que es profundo y la profundidad soñada de lo que es superficial. Triunfo y fracaso del paradigma como esquema «discreto»: diagrama transformado en masa (o carne) gráfica, en una sensación, en la vibración de algo que es todo cuanto queda de un cuerpo o de un diseño. A esta abyección del cuerpo absorbido por la textura sirvieron de preludio, en Occidente, los ensueños de la decoración (que lo proliferaron en cuanto motivo) y los delirios de la corrupción (que lo proliferaron en cuanto necrosis). A esa misma sutil abyección remite una parte de la creación reciente, que cada vez más derrite el cuerpo en su soporte; que lleva a cabo insistentemente su figuralidad des-figurándolo en la pululación de un fondo; que, con-fundiéndola de esta manera, transforma la «danza que queda» en un gesto convulso, impensable, de *supervivencia* o *reinvención del intersticio*: el sospechoso bullir de cualquier diferencia, de cualquier forma, en una indiferenciación, que ya no es el simple vacío, sino un lleno demasiado lleno para no conjurar un vacío de segundo nivel. Esta bulliciosa saturación de todo será el coletazo, la última aventura orgánica de la danza. Su último diseño. Su destino, tal vez.

La textura y los colapsos del intervalo

En la gran mayoría de los fenómenos decorativos analizados hasta este momento, las figuras se dinamizan reformulándose en motivos. Lo consiguen exaltando de hecho la propiedad más histórica de la imagen en la figuración occidental: no ya la semejanza, sino la *desemejanza* (la única que salvaguarda la tensión entre imagen y referente). *Exégesis* implica etimológicamente el gesto de «sacar fuera de», de abstraer: en su origen definía la exigencia de captar el sentido, la clave de las desemejanzas significativas en los textos sagrados. La exégesis fue por tanto, durante siglos, la capacidad mental de *echar a danzar* los textos bíblicos en cadenas de sentido que no pertenecían ni al orden lógico de la referencia ni al

orden icónico de la semejanza, sino precisamente a ese otro, inaudito, de la *semejanza desemejante* (el entrelazarse de las figuras a través de una distancia y pese a ella, según un modo de lectura o interpretación propio de la alegoría y de la profecía). Ahora bien, la forma que organiza la percepción en la exégesis tradicional, estructurada mediante saltos integradores y generadores de semejanzas entre cosas distintas y distantes, entra por derecho propio en la genealogía occidental de nuestro problema: lo que llamamos textura no representa, después de todo, más que la semejanza turbulenta entre cosas tan desemejantes como Figura y Motivo. Si la primera es definida, en la estética renacentista, por el hecho de destacarse sobre un fondo, la misma estética suele relegar el segundo a un estatuto semi-figurativo y a una función de relleno. Cuando no protagoniza las hazañas del ornamento, el motivo está abocado a abarrotar, por aglutinación y extensión, el *fondo*, el *campo* de la pintura. Se expresa en él, más que una verdadera identidad, algo así como un incumplimiento de la diferencia normativa entre fondo y figura. Gracias a esta ambivalencia, pues, en los hechos figurativos al igual que, exegéticamente, en los textuales, el fondo no se limita a contener a las figuras sino que, en muchos aspectos, las genera en un estadio primario de figuralidad: la desemejanza preponderante de los motivos que lo llenan (más «parecidos a ellos mismos» que parecidos a algo), como verdaderas tentaciones exegéticas, en contraste con la semejanza «evidente» de las figuras reconocibles y de referencia directa. Este carácter crítico y generativo del fondo es elocuentemente expresado por esa floración generosa, ese conato de *papier peint* que despliegan los prados y pavimentos de la pintura sagrada del siglo xv. Las manchas florales y los signos mínimos que puntean jardines, suelos y muebles en las pinturas sagradas de finales de la Edad Media constituyen asimismo una extraña linde de la semejanza. En su memorable análisis, Didi-Huberman¹ los define más bien como «signos de conversión», operadores de una laboriosa transformación semiótica. Valen, pues, más por la traslación, el pasaje, la asociación, la inestabilidad que generan, que por su identificación, su referencia, o su predicación inmediata. Señalan una zona de des-figuración, en la que los signos, gracias precisamente a una cierta gracilidad de la referencia, cobran una

significancia abisal, un sentido figural realmente acrobático: significantes puros, o significados impuros, en la medida en que su significar pasa a ser vertiginosamente abierto e *intransitivo*, es decir sometidos a una norma no ya lógica, sino para-lógica o pseudo-lógica, que permite asociaciones peregrinas (literalmente erráticas, indolentes y danzantes) como las que llenan a rebosar los sermones religiosos coevos²: «La *figura* por ende se ha de comprender como aquello que pone a los signos en desplazamiento, en conversión, aquello que permite a los signos devenir *translata*» (Didi-Huberman, 1990: 96). La misma consigna de *ser figura* a la que se sujeta secularmente el cuerpo danzante no se concibe fuera de esta virtualidad de traslación, de esta facultad de alimentar, respecto a un referente básico que es el cuerpo, mil diferenciales, mil flexiones operativas, exactamente como las pseudo-figuras garabateadas en los fondos sagrados ceban con sus desemejanzas el gesto de la exégesis. Si la danza es el *retornar* del cuerpo en cuanto síntoma de sí, y si el síntoma es disimulación del inconsciente, biografía exteriorizada en convulsión, el cuerpo que danza estará abocado, no menos forzosamente, a desemejarse, es más, a actuar *su propia desemejanza*. Es el sentido mismo de lo que llamamos, en el primer capítulo, derivatividad de la forma danzada: lo que enturbia su significación no es la simple semejanza con los gestos de la vida, sino la desemejanza tendencial que fabrica al derivarlos (*exagerándolos, saltándolos, convirtiéndolos*). Es pues a esta desemejanza la que conjuran sus atajos y divagaciones; y esta misma desemejanza se prolonga al final en la convulsión exegética del espectador de danza. *Imago agens* (según la definición de las imágenes sagradas que vienen cargadas de un poder activo de conversión o persuasión), que gesticula su desemejanza y que mueve la mirada a la búsqueda de nuevas semejanzas simbólicas, la danza no es propiamente figuración, sino pre-figuración (anuncio o profecía de un cumplimiento del sentido siempre denegada mediante el aplazamiento de los signos) o rememoración (vestigio de una semejanza perdida).

En el *Político* de Platón el lugar «caótico» y terrenal en el que se hunden y del que surgen las ideas (las imágenes arquetípicas) es llamado «mar de la desemejanza»: la pérdida, el naufragio de la figura pura en la materia que la niega, y la anega (abnegándola). Principio, este último,

avalado posteriormente por el pensamiento escolástico medieval, que interpreta el declinar de la figura humana en la materia, en la muerte y en el pecado, como el síntoma cierto del pecado original, el suceso que degradó al Adán *imago dei* (imagen y semejanza de dios) hasta convertirlo en el protagonista desemejante de la historia: «*Verumtamen in imagine pertransit homo*» (huérfano de verdadera semejanza divina, el hombre *transita* por la imagen). La imagen es pues tan imperfecta respecto al modelo divino, que acaba concibiéndose como una transitoria aberración de la materia de la que está hecha y en la que se disolverá: por esta tara genética, la imagen atañe menos al dominio ideal de la forma, que a la miseria, al ilusionismo letal y pecaminoso de la materia y de su movimiento. Incluso su multiplicidad, en el aspecto del mundo, es una prueba de falacia. En el arte, por tanto, toda semejanza con las cosas del mundo sólo empeoraría el lastre terrenal de la desemejanza respecto a Dios. Es comprensible que la pintura sagrada, hasta la llegada del Humanismo, trate angelicalmente de captar el aspecto perdido de las cosas divinas no ya en el engaño de las semejanzas obvias, sino a través de las vibraciones de la materia, de los desemejantes signos de conversión que agitan el fondo de la escena sagrada, en la periferia matérica del cuadro. Detectar a dios en los aspectos de la materia (cuando no en la matericidad del aspecto) es menos absurdo exegéticamente que hacerlo en la efigie humana corrompida por el pecado. A la variedad matérica de la naturaleza y a su alfabeto críptico se le atribuye el mismo poder de revelación adscrito a las Sagradas Escrituras en cuanto disfraz de una única verdad escatológica: «*tunica polymita... mirabilis ac pulchra innumerabilium colorum varietas*» (túnica variopinta... admirable y bella variedad de innumerables colores), en palabras de Dionisio el Aeropagita. Los aspectos más informes y cambiantes de la naturaleza –nubes, follaje, piedras, tierra y toda la materia pasible de figurarse sin recaer en ningún orden de semejanza directa– son depositarios, en el mundo creado, de esta desemejanza reveladora. Son las mismas materias que, en las artes aplicadas, conforman el inmenso repertorio de las texturas: vibraciones de un fondo, espesores de una periférica generalidad. El potencial alegórico de estos «temas matéricos» era asimismo análogo al poder que otros

sectores de la reflexión medieval asignaban a los valiosos materiales de la decoración sagrada: el brillo de esos oros y gemas que, en palabras del abate Suger de S. Denis, constituían la mejor «vía anagógica» (un ascenso del espíritu) hacia el resplandor metafísico de la comprensión de Dios: «El espíritu estúpido se eleva a la verdad gracias a aquello que es material/. Y viendo esta luz, resucita de su antigua sumersión»³. La exégesis, que capta en la historia sagrada y en las apariencias matéricas los móviles de una rizomática fuga de las figuras, es ella misma una *e-narratio*. Verdadera eflorescencia, invención continua de los recorridos interpretativos: «Flos enim pullulat de uno» (pues las flores pululan todas desde una). Didi-Huberman reflexiona ampliamente sobre la relación, en los fondos sagrados, entre los diferenciales que los constituyen y la sensación de conjunto, sobre esta intermitencia entre la determinación de las semejanzas y la indeterminación perceptiva: «La proliferación de los signos –tallos, retículos, puntos– indica la más alta determinación, una red de florones o de damasquinados, por ejemplo, es decir una materia trabajada, elaborada. Y al mismo tiempo dicha proliferación sabrá inducir la mayor indeterminación: *la red proliferante tiende siempre a disgregar la percepción de la red. Entonces el sabio juego de los lazos se vuelve una superficie incierta, hecha de sinuosidades incontrolables, una superficie rizomática o, simplemente, una superficie-mancha*» (Didi-Huberman, 1990: 129). En la ubicuidad de la sensación matérica surgida de la síntesis de las operaciones diferenciales del signo en los tejidos, en los falsos mármoles, en las texturas pictóricas, es donde se reafirma la ubicuidad (la no localidad) del dios al que estas materias evitan asemejarse. Dios está tan difuso, tan disimulado y protegido por la vibración de la materia que incluso la disgregación matérica, la desfiguración del cuerpo al final de la vida terrenal, parece un acto de justicia: trascender las semejanzas parciales e imperfectas en una desemejanza general. Abocada a restaurar la *imago dei* en las periferias de la imagen, esta puede resultar angelicalmente alegórica y anagógica, o ser diabólicamente alegórica y autorreferencial, *grotesca* como cuando, pervertida en pura decoración, actúa como desemejanza desplazada; no ya *imago dei*, sino conspiración atea y libertinaje de los iconos, cuando no *vanitas*: un desfile de caducidades, de signos

convertidos al culto y cultivo de sí mismos. La decoración es siempre un poco indecorosa. En la época barroca esta fraudulencia alcanzará su ápice, entregando toda la figuración, y la sagrada *in primis*, a una falsificación y *fluidificación* sistemáticas: «... constitución de una forma turbulenta que siempre se nutre de nuevas turbulencias y solo acaba como la crin de un caballo o la espuma de una ola: la tendencia de la materia a desbordar el espacio, a conciliarse con lo fluido, al mismo tiempo que las propias aguas se distribuyen en masas» (Deleuze, 1988: 13).

Pliegues. La danza y los misterios de la adherencia

«Si ton regard était plus subtil, tu verrais toutes choses se *mouvoir*: tel le papier qui brûle s recroqueville, ainsi s'évanouissent toutes choses en se recroquevillant».

(S. Hantai)

El disímulo y la in-sinuación (del lat. *sinus*, «seno, curva»), la persuasividad envolvente de la materia *plegada* a cualquier finalidad, la ósmosis constante entre masa e involucro, el conspirar de cuerpos y vestidos, conforman la desenfadada texturalidad del *grand siècle*: «Si el Barroco se define por el pliegue que va hasta el infinito, ¿en qué se reconoce de forma más simple? Se reconoce, en primer lugar, en el modelo textil, tal como lo sugiere la materia vestida: ya es necesario que el tejido, el vestido, libere sus propios pliegues de su habitual subordinación al cuerpo finito... Ese traje será amplio, ola hinchable, tumultuosa, burbujeante y, más que traducir los pliegues del cuerpo, rodeará a este con sus pliegues autónomos, siempre multiplicables» (Ib.: 155). Esta emancipación del pliegue barroco anuncia la asombrosa metamorfosis del envoltorio en cuerpo, su *masiva* euforia: el gesticular de un verdadero diagrama de profundidad, efectuado no ya en la superficie del decorado, sino en su espesura matérica (la tridimensionalidad del pliegue). La textura es allí el grosor potencial que *respira* en los intervalos, en las mallas del tejido, pariente de esa fusión de las partes en un todo *vivo*, una corporalidad del texto, que es la figura retórica de las poéticas: un trastorno de la referencia, verdadero desvío

y amago del trayecto entre signo y signo o entre signo y referente. El mismo *Imago*. *The city curious* (1963) de Nikolais invocaba por ejemplo el misterio biológico de la *imago*, el último estadio vital del insecto, el que libera –o libra– una figura inesperadamente alada del capullo, donde se ha gestado, como en el torbellino textil de un ovillo, su metamorfosis, su meta-esquematismo. La segunda parte del título era en cambio una alusión directa a aquel *flâneur* (el baudelairiano curioso de la ciudad) cuyo pasatiempo era devanar las metáforas y alegorías de la modernidad gestadas en la maraña topográfica urbana. Por eso mismo *Imago* era la extraña epifanía geométrica de un repertorio de líneas y volúmenes inspirados en la variedad vital de la existencia moderna: conjunto de formas que, aún no siendo una historia en sentido estricto, era una *trama* en la medida en que le confería a la imagen danzante ese áura descrita por el mismo Benjamin como «trama singular de espacio y tiempo». Pero lo que le faltaba al sortilegio óptico del mundo nikolaisiano era la parte táctil de la metamorfosis, la dialéctica entre distancia y adherencia, entre aspecto y sensación que expresa el pasaje del tejer como acción a la textura como pasión, del cuento clásico al contra-cuento contemporáneo: el genuino pánico del *flâneur*, hundido en los pliegues de la ciudad.

El teatro barroco de la materia es esta capacidad de fingir, de insinuar los estiramientos de una materia en los pliegues de otra, y viceversa. Enloquecida por el decorativismo, la respiración o cons-piración que engrosa la envoltura no es tanto el explicitarse de un movimiento, como su carencia implícita, el colapsarse del impulso en una auto-conmoción totalmente interna. Y precisamente porque son menos una forma del movimiento que el *movimiento de una forma*, pliegue y despliegue acaban siendo los modelos dinámicos dominantes de cierta praxis coreográfica, actualmente hostil al cinetismo directo (direccional, explícito, extrínseco) de la danza histórica. La retórica del pliegue avala todavía, en plena posmodernidad danzante, un cierto optimismo biomórfico: creer que las flexuosidades del cuerpo recrean en danza una energía de floración por despliegues progresivos que es la fábula misma de la ontogénesis, el proceso que trasforma el embrión en individuo⁴. Pero si bien para algunos el misterioso no-movimiento del plegar (moción en el sitio, por no decir

moción del sitio) ratifica por enésima vez un concepto holístico de cuerpo (y casi siempre el «natural» plusvalor del cuerpo desnudo, «vestido solo de danza»), para otros creadores sucede lo contrario. De entre las insinuaciones de la carne «insinuada» en mil pliegues, la más persuasiva es la de una impensable proximidad entre lo corpóreo y lo inorgánico: el cuerpo como envoltura infinita e infinitamente reversible. Si consideramos las artes plásticas, es en el «pliegue como método», de Simone Hantaï, donde con más fuerza la esencia de la corporalidad renace adoptando precisamente los aspectos inhumanos, los más disparatadamente geométricos del mundo físico: «Allí transitamos sin descanso del espacio desplegado al repliegue, y del repliegue al estiramiento difuso del lugar. Una especie de lugar 'fractal', en el sentido de que unas fisuras fabrican en él todo un mundo» (Didi-Huberman, 2008: 54). La última topografía del cuerpo es este danzarse de su *localidad*, que multiplica hacia el interior sus planos, sus líneas, sus inflexiones y sus superficies, en una especie de lenta implosión, el lento encogerse de los tejidos, físicos y fantasmales, que lo conforman. El pliegue es así el gradiente textural, el índice de resistencia y de docilidad, la unidad mínima del hacerse forma de un cuerpo que esta tratando de ser materia: «El elemento genético ideal de la curvatura variable, o del pliegue, es la inflexión. La inflexión es el verdadero átomo, el punto elástico... es el punto-pliegue» (Deleuze 1988: 20). En este punto de inflexión cae cualquier «discrimen» entre la síntesis lineal del imaginario topográfico (hecha de puntos críticos, de trazos elegidos y de cruces), y la síntesis molar del cuerpo (hecha de confusiones, de *indiscreciones de la carne*, adosada a su esqueleto como un continente inexplorado, como un intervalo sin nombre). Flexible, refractario a toda articulación definitiva, el cuerpo-lugar de la nueva danza, como las telas de Hantaï –sometidas a un implacable *pliage* antes de ser nuevamente desplegadas– es una ciega ubicuidad del acento, del punto y del cruce, un eclipse de la topografía por exceso de marcas de orientación: «Tiempo y lugar de la extensión que se vuelve intensidad, del *esparcimiento* (el cuadro como campo) que se vuelve *estrellamiento y constelación (étiolement)* (el cuadro como choque)» (Didi-Huberman, 2008: 86).

Respiros del involucro

«Poi vide una camicia scendere dal cielo. Camminando la vide cadere, agitava le braccia come nulla in questa vita».

(Don DeLillo)

El programa poético del francés Christian Rizzo es esta movilización coreográfica de lo inorgánico: en el *objet danzante 100% Polyester* (2000), dos vestidos siameses (pegados por las mangas) y suspendidos a un aparatoso sistema de perchas realizaban, insuflados por unos pocos ventiladores, algo así como un minucioso *pas de deux*. La innaturalidad del material aludido (el poliéster como quintaesencia de lo sintético) y su volatilidad complicaban la ejecución lo bastante como para confirmar que la materia del ropaje, cuerpo *sin órganos* por excelencia, resiste a la norma formal de la coreografía más que cualquier cuerpo vivo. La tónica de Rizzo ha sido durante años algo así como un replanteamiento metafísico de la Moda y de sus fluctuaciones, destinado a repercutir en el siguiente... *et pourquoi pas* «*Bodymakers*», «*falbalas*», «*bazaar*» etc.?, homenaje directo a la serialidad fúnebre, a la intercambiabilidad de los signos y nombres del vestir. Si el régimen del objeto-cuerpo en el dispositivo es tendencialmente fetichista, no hay fetichismo más descubierto y más trágico que la orgía de abalorios escenificada por Rizzo, pocos años después, en *Autant vouloir le bleu du ciel et m'en aller sur un âne* (2005), donde parte de la acción consistía en recubrirse el rostro de perlas y *lentejuelas* (las texturas más emblemáticas de la alta costura): títulos, estos y otros, fantásticamente prolijos, semejantes a los jirones de un soliloquio algo abúlico cuyo tema es lo indecible que resulta cualquier título, y que afirman la idea, declinada en los mismos años por J. Lacey, del fetichismo como *desbloqueo* de la Historia general y *bloqueo*, atasco de la historia personal. La energía póstuma del narrarse se resume en este gesto indolente, entre minucia y pereza, de adornarse hasta la saturación (las perlas en el rostro son las glamorosas exequias de una identidad); sea cual sea, el programa de la pieza no puede concretarse más que en el *ornamento* del título in-exacto que lo tergiversa, que lo encanta como una psicodelia (Rizzo parangona

sus títulos a «unos neones parpadeando en mi cabeza», en Boisseau, 2006: 483), y que palpa su tema como si midiera la consistencia de un retal. El *objet dansant*, en este sentido, es la entrega extrema del fetichismo y de sus humores mortuorios a la idea históricamente distal de coreografía: fetichismo que se realiza y se exorciza danzando el objeto con un mando «a distancia». Misticismo de la mercancía (como antaño la mesa danzante del *Capital* de Marx), transfigurado por un *remote control*. Es más, en Rizzo el mismo fetichismo prefigura de hecho un nuevo estatuto *objetil* (y no simplemente *objetual*) de la danza. La performance de los vestidos emulaba la extravagancia escénica, ya intentada en pleno Barroco, de hacer danzar solos a los arquitectónicos trajes de la época: inicio de la aventura estética que fue, en Occidente, encadenar e hilar en sartas simbólicas y transformismos mortíferos todo cuanto era proverbialmente más vacío, ya fueran las *cocottes* parisinas de Baudelaire, o los maniqués de R. Chopinot. Formas de una repetición intensiva que Deleuze describe apoyándose en la semántica de los tejidos: «... una repetición vestida, que se forma a sí misma vistiéndose, enmascarándose, escabulléndose... en este dominio, es lo enmascarado, lo disfrazado, lo travestido lo que acaba siendo la verdad de lo Único» (Deleuze, 1968: 32). Apólogos sobre esas malversaciones textiles de la identidad que la obra maestra de T. Carlyle, *Sartor resartus* (1833) ya había llevado bastante lejos, debatiendo el significado trascendental de la moda (el vestido como esquematismo kantiano, formato de toda apercepción) en una despiadada sátira del idealismo alemán. En danza también las metáforas textiles invaden las poéticas para reivindicar la secreta insignificancia del cuerpo como significado: un indiscriminado peligrar del cuerpo sobre su fondo, de la esencia sobre el ornamento, de la forma sobre la materia, de lo lleno sobre lo vacío. Los vestidos *in-spirados* de 100% poliéster comentan la frívola vacuidad no ya de las cosas corpóreas, sino de la idea misma de cuerpo; y escenifican sin lugar a dudas un «despojo de danza» digno del posmodernismo más temerario (el expirar de la danza en el «expirar» del aire a través de las prendas); y constituyen la última deriva de una identidad que a este punto acepta exponerse solamente en el respiro (no ya en la acción) de un involucro *movido por nadie*, acabando con el

despotismo del Yo danzante, y exaltando las automociones de la moda; no ya la estabilidad de los sujetos, sino la variabilidad, la anatomía deslizante de sus máscaras y atavíos, que no son ni cuerpo ni sujeto, sino el despojo de ambos: el diafragma que le permitía a un cuerpo disfrazarse de sujeto, la librea del *Yo mismo*, finalmente emancipada, móvil como la superficie encrespada, apenas ondulante, que atestigua el suicidio de Narciso.⁵ No existe identidad más que en la transformación, ni metamorfosis real más que en la radical dimisión de un cuerpo demasiado inconsistente para garantizar un sintagma y demasiado consistente para articular un paradigma.

Esta idea de una envoltura sustancial (involucro que se contiene a sí mismo) resuena en el corazón mismo de muchas revoluciones plásticas: Jean Dubuffet fue, sin ir más lejos, un insuperable maquinador de texturas visuales, volúmenes gráficos cuya astucia era la interferencia contradictoria entre ondulaciones lineales de la superficie escultural (ya de por sí moduladas en intervalos y frecuencias cambiantes) y torsiones de la masa; fue asimismo un radical fautor del papel estético del involucro como superficialidad absoluta, *res extensa* desarmante en su evidencia y matriz exterior de toda la profundidad imaginable: «y una vez que quise pelar una cebolla, quité la primera capa, luego la siguiente y así sucesivamente hasta que me di cuenta de que iba a quitar todo y que ya no quedaría cebolla alguna, ya que una cebolla solo está hecha [...] de envolturas sucesivas que finalmente no envuelven nada en absoluto. Por lo demás, puede decirse de todas las cosas que, en general, *no están allí donde se las busca*. El arte tampoco está donde se lo busca, sino *ahí cerca*, debajo de vuestra nariz» (Dubuffet, 1967: 301).

El apólogo de la cebolla se aplica con elocuencia a los mandatos teóricos de la danza actual: superar, junto con la separación antigua de forma y contenido, el prejuicio de la danza como forma-envoltura, y el del cuerpo (o del sí) como sustancia-contenido; porque la finalidad de la danza no es, como afirma Monnier, revestir de formas un cuerpo desnudo, sino reinventarlo como turbulenta stratigrafía de envolturas (ostentarlo como un vestido vacío, plegarlo como un velo o una membrana, adosarlo sobre sí mismo) capaz de invalidar por sí misma toda noción de cuerpo, de

sustancia y de contenido. Cuerpo de un vestido de un cuerpo de un vestido de un cuerpo de un vestido. Danza infinitamente forrada de sí misma, cuyas seducciones ya cautivaron el imaginario occidental en el arquetipo de Salomé y de aquella «Danza de los siete velos» que Richard Strauss trató musicalmente en 1905 y que Fuller presentó al menos en dos versiones. El cuerpo desnudo de Salomé (púdicamente eliminado de todas las versiones de Loïe⁶) constituye un contenido excitante, un objeto de suspense, únicamente mientras le corresponda a la danza liberarlo, eliminando siete veces el velo que es (en siete *apocalipsis* sucesivos): cuerpo siempre prometido y aplazado, cuya aparición es un vacío letal y una homicida y capital literalidad; «inacabado» que acaba con San Juan. La estupidez de Herodes, en el fondo, es honrar su propia promesa a cambio de una promesa carnal tan desatendida. Salomé vuelve a figurar la insustancialidad de toda danza: «La belleza de una obra de arte en la que no haya división de forma y contenido... se compara a la misteriosa, inexpresiva belleza de la bailarina, y especialmente de Salomé» (Kermode, 1957: 60).

Inspirado en *El sistema de la moda* (1967) de R. Barthes, *Shirtology* (1997) de J. Bel declina un programa análogo: la insurgencia siempre aplazable del cuerpo por la eliminación de las capas-camisetas que lo revisten; o la re-velación *cheap* (confiada a las escrituras parasitarias de la moda) del cuerpo en cuanto escatología socarrona de la danza, soporte y contenido ausente, maniquí envuelto en toda la ideología de los *grands récits* (la coreografía entre ellos). Intimidad absoluta, siempre disimulada del cuerpo, que también A. Buffard declara, en *Good Boy* (1998), colocándose innumerables estratos de ropa interior, ya no para revelar como Bel una somática Nada, sino para amparar el aspecto más profundamente semiótico del cuerpo –su sexualidad, su Todo pre-simbólico–, contra la proliferación viral de los significados, y contra las manipulaciones de la visibilidad: contra todo eso que, en el imaginario colectivo y en los protocolos del poder, emula y manipula la forma viral del sida en cuanto enfermedad hiper-sígnica, triunfo espectacular de lo epidérmico.

La operación de C. Rizzo es todavía más extrema: dejar de juzgar el vestido como una útil metáfora de los disimulos perpetrados por los

lenguajes; dejar de adscribir al cuerpo los misticismos de la danza; y haciendo del vestido el único y último cuerpo danzante sugerir, en una óptica realmente escatológica (próxima a la mentalidad macabra del Occidente cristiano), que el cuerpo orgánico no es más que un traje de la forma y que la danza es su valle de Josafat (sede de la convocatoria universal de los cuerpos en los apocalipsis bíblicos): lugar, tiempo, tumulto, donde resurge y converge y se revela no ya aquello que el velo ocultaba, sino el velo y nada más. Definitiva revocación de la carne, enredada en la trama, enjaulada en el tejido y en sus suspensiones, parte de él, superficial y profunda como él, densa e inconsistente: la más nimia de las mil diferencias que entretejen la indiferencia de la superficie. Y cuerpo totalmente textural, que ya no sabe si ser la única diferencia material (una excreción cárnea) de la forma danzada, o ser la única diferencia formal (una discreción signica) de la danza en cuanto materia, en cuanto masa espesada por su exceso de paradigmas.

La danza como arte aplicado

«...pour qu'à la fin son territoire soit peuplé de mille réseaux, filets, rides, craquelures, crevasses, sillons, chemin creux, *plissés* de tout espèce».

(Hubert Damisch)

Este intercambio, el peligrar del cuerpo clásico, comporta solo ocasionalmente una renuncia sistemática a la noción de técnica y de coreografía: las saturaciones estilísticas de Forsythe, Lock y Teshigawara convergen, en este sentido, con las de-saturaciones de Buffard o Rizzo. El extremismo y la automatización de la escritura coreográfica comportan casi inevitablemente esa hipertrofia del paradigma que intentamos definir. Es posible, incluso, seguir su evolución en esa parte de creación que, en plena revolución teatral-dancística, no abandonó de golpe el problema del estilo; en esos autores, casi olvidados por el metadiscurso de los 90 (que se volcó en la semántica límpida y sin fisuras de la danza conceptual), que en la década anterior habían defendido con entrega una supervivencia algo melancólica

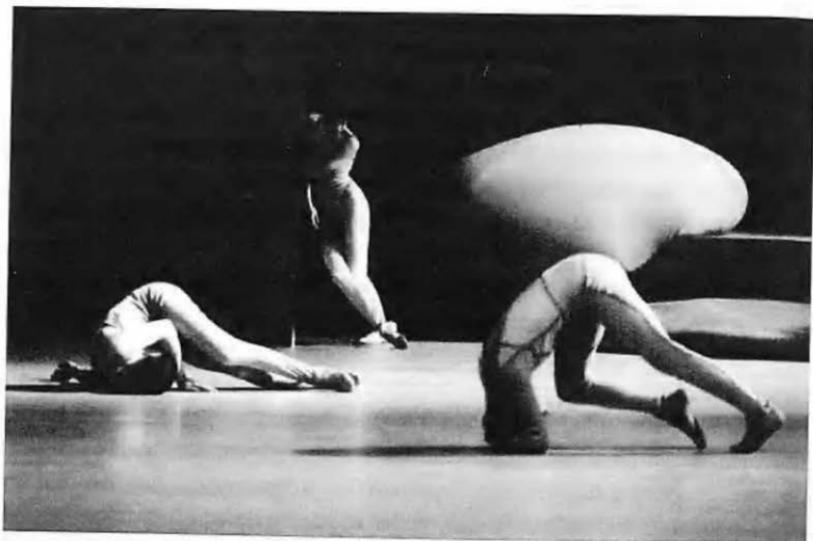
de la «danza danzada», tutelando de hecho la excedencia, el desecho de todo cuanto, en cuestión de formas y estilos, las poéticas alemanas y más tarde las conceptuales estaban liquidando como ineficiencia semántica. Jeune y Nouvelle Danse francesas reeditaron, ya con Bagouet, un cierto imaginario textil porque intuyeron posiblemente que, entre toda las semánticas, la ornamental era la más fiel a una cierta excedencia y redundancia, cuando no a una fascinante insignificancia. Por paradójico que parezca, el único modo de continuar danzando después de los años 80 fue captar en la natural ineficiencia o ambigüedad semántica de la danza no ya una carencia por remediar, sino el índice de una prodigalidad, de una capacidad de distracción del signo que los universos ornamentales manejaban desde siempre, siendo los únicos sobre los cuales la artesanía ejecutiva y el esmero del material pesaban aún como un valor; y adscribiendo su sentido profundo a una generosa colateralidad del significar, tratar la danza en el fondo como la última de las artes *aplicadas*, la última modalidad decorativa y el último maximalismo de un mundo ya conquistado por las poéticas *minimalistas*. Danzar tozudamente por encima de los Juicios universales del concepto, por encima de los puritanismos semánticos; *Aplicar* (del lat. *ad-plicare*) la danza a sí misma. Las demás poéticas bosquejaban mientras tanto sus aventuras de la residualidad: el conflicto entre el cuerpo y la danza en el signo de un déficit recíproco cada vez más fuerte; es difícil decir si el cuerpo era la excedencia de la danza, o si, viceversa, era la danza lo que le sobraba al cuerpo. Ahora, la conciencia de una implicación cada vez más crítica del cuerpo en las aplicaciones de la danza fue lo que persuadió a la Nouvelle Danse posterior a Bagouet a reformular su obsesión textil en términos texturales: a reemplazar en suma las viejas cuestiones de estructura formal con nuevas cuestiones de vibración y espesor material. No se trataba sencillamente de añadir cláusulas a un contrato ya vencido entre forma y materia, sino justamente de explorar el entorno, la linde en la que la forma desemboca en una inaudita sensación de materia, de masa, de consistencia. Se trataba de investigar sus signos de conversión y su síntesis intensiva. De sugerir que la danza podía configurar de por sí una especie de masa emergente, un «cuerpo de formas» que, aun implicándolo, no coincidía necesariamente con el cuerpo orgánico y no se agotaba en él;

que la danza no era ya la revelación del cuerpo o la urdimbre analítica a la que recurría para explicar el mundo o para explicarse, sino el momento textural de ese cuerpo: el índice de su extravío en una forma-materia general, maximal y cada vez más indiscreta.

«Esta liberación de los pliegues, que ya no reproducen simplemente el cuerpo finito, se explica fácilmente: un tercero, unos terceros se han introducido entre el vestido y el cuerpo. Son los elementos. Y ni siquiera hace falta recordar que el agua y sus ríos, el aire y sus nubes, la tierra y sus cavernas, la luz y sus fuegos son, en sí mismos, pliegues infinitos, como muestra la pintura del Greco» (Deleuze, 1988: 156). Son pues los elementos los que engrosan, en la mentalidad barroca, el intervalo entre cuerpo y envoltura. Materias texturales, como en la pintura del siglo xv (donde germinaban desde el fondo), por ser misteriosamente ajenas y al mismo tiempo partícipes del cuerpo y de la envoltura, al igual que el respiro es dinámicamente poseído y desposeído, incluido y excluido tanto del aire exterior como del cuerpo que lo respira. Las apneas narrativas expresaban la misma ambivalencia: suspense que se insinúa en el *continuum* de la narración como el aire se insinúa, respirando, en el *continuum* de un cuerpo: intromisión que crea una intermitencia, el volumen de un vacío, para expandirse. El respiro es asimismo siempre una trama mínima: llenado y vaciado a la vez de una brecha material que existe entre el interior del cuerpo y sus bordes, semejante al llenar y vaciar de la brecha temporal entre el inicio y el fin de todo cuento, esa brecha que se llenará con las hinchazones y espesuras variables de la intriga. Un respiro análogo lo constituyen, en la pintura del siglo xx, las vibrantes entropías cromáticas de los cuadros de Rothko: el espesor vivo, el parpadeo de la masa crítica de color desde las diferencias de trazo, desde los signos de conversión que la aglutinan. No ya el color plano, el polémico relleno de D. Hockney o de Y. Klein, del Pop Art y del Nouveau Réalisme, sino un corpuscular y volumétrico agitarse del diagrama sobre y en el vacío que es su medio y su móvil, por una especie de comportamiento áptico de las masas ópticas, ya experimentado en el *pointillisme* posimpresionista de Seurat y Signac; y un mimetismo puntiforme, un ruido de fondo cromático, que el mismo Rauschenberg termina aplicando a la escenografía y al

vestuario de *Summerspace* (1958) de Cunningham –espacio de verano o, siguiendo el juego de palabras, espacio *operador de sumas*–. Incluso reducido a una pululación elemental (o pululación del elemento) en un medio dado, el grado de inflación, espesor e insinuación de estos signos-respiros sugiere también siempre el grado de resistencia y docilidad del conjunto que aglutinan o que despejan, exactamente igual que, en el mito, la arborescencia del narrar y del variar sugiere implícitamente la manipulabilidad, la maleabilidad de un tema general. Un tejido más ligero se hinchará con más desenfreno. Un signo más nimio pululará más bulliciosamente. Vale la pena recordar que, sobre el fondo de una reivindicación poética extrema como la del Art Brut, adversa a toda forma de academismo técnico, Dubuffet fue de los primeros en denunciar la hipocresía de las separaciones clásicas entre arte noble y arte aplicado, y en exaltar como un *refoulé* de las estéticas modernas y de su puritanismo la instintiva *felicidad* del decorar. Subordinado (e insubordinado) por naturaleza, el ornamento acogería infinitas posibilidades de más insubordinaciones, más júbilos de la forma. En el enorme catálogo de artistas desconocidos de las colecciones de Arte Bruto, impresiona el grupo de esas bordadoras anómalas (y casi todas psicóticas) que ejerciendo una habilidad tan proverbialmente femenina consiguieron desatar un verdadero frenesí del diagrama, del relleno, del motivo. Es por tanto en el salto de la docilidad óptica de la urdimbre a la pululación matérica, al respiro de la textura, donde se sitúa, para Dubuffet, el punto de fuga, el momento artístico de toda artesanía extrema. La historia del arte oficial ha llegado después de todo a las mismas paradojas desde una dirección opuesta. Si la tendencia general de la pintura moderna fue adherirse a la superficie renegando de las falsas profundidades de la perspectiva, la idea misma de conseguir una «verdadera profundidad de la superficie» (de Pollock a Barceló) ha reconducido paradójicamente a la pintura a una perturbada matericidad: lo que hubiera debido emanciparla de su esclavitud decorativa ha terminado en el fondo por confirmarla en ese embrujo de la materia y de sus metamorfosis perceptivas que había sido desde siempre el secreto de fábrica de todo fenómeno de ornamentación. La textura no es más que el síntoma táctil, el sedimento tangible de

una reticencia de la superficie a ser solo y llanamente superficie; o de una reticencia de la esencia a ser solo y *profundamente* esencia sin revestirse, sin *incrustarse* de sí. La textura habla invariablemente de una dialéctica entre resistencia y hundimiento de la materia, de la forma, y de sus conceptos respectivos. Dubuffet la describe así, en términos de resistencia, docilidad, flexión, estratificación o colapso del volumen y de la superficie: «Las fuerzas pasivas o la resistencia material... Quizá sea ese el límite donde mejor aparece la textura, antes de la ruptura o del desgarrar, cuando el estiramiento ya no se opone al pliegue, sino que lo expresa en estado puro, según una figura barroca... (más que estiramiento, histéresis)... por regla general, la manera de plegarse de una materia constituye su textura... así, la textura no depende de las partes, sino de los estratos que determinan su cohesión: el nuevo estatuto del objeto, lo *objetil*, es inseparable de los diferentes estratos que se dilatan, como otras tantas ocasiones para el rodeo y el repliegue» (Dubuffet, 1967: 79-81). Asimismo, la ceguera táctil del pliegue con el que la *pospintura* de Hantaï había resuelto la pelea entre superficie y espesor, entre diagrama y masa, entre línea y espacio, puede recordar a las retroalimentaciones de Forsythe; pero no puede olvidarse que esta *estratigrafía*, esta acumulación de pliegues aspiraba secretamente, en Hantaï, a aniquilar su objeto en el acto mismo de proliferarlo: «En el momento en que el cuadro se hallaba acabado, en lugar de firmar, lo cortaba en pedazos. Volvía a trabajar –doblaba, repintaba, etc.– cada fragmento. Cuando lo había acabado, en lugar de firmar, lo cortaba en pedazos. Y así sucesivamente» (Hantaï, cit. en Didi-Huberman, 2008: 95). La tribulación reciente de la forma danzada no es menos aporética: la motiva una análoga sospecha de identidad entre infinito e infinitesimal, una multiplicación por desintegración que obedece en el fondo a la misma lógica que indujo a Hantaï a enterrar literalmente sus telas, a finales de los 90, en un último gesto de auto-parasitaje y autopoiesis de las formas (telas crudas «puestas a florecer», puestas a pulular a la intemperie). En la danza del nuevo milenio la versión extrema de la denominada *composición* será el *compostaje* simbólico, la fértil putrefacción de la forma.



Projet de la matière,
de Odile Duboc

© Jean Gros Abadie

Por cortesía de Françoise Michel

La danza y los presagios de la materia

*Projet de la matière*⁷ (1993) de Odile Duboc fue el experimento coreográfico que con más determinación, como cierre de la aventura formal de los años 80, exploró las ambivalencias y las resistencias de la materia, tratando de contagiar poéticamente al cuerpo de los intérpretes la consistencia y la resistencia de distintas materias diseminadas en el espacio (sacos de poliéster o de agua, globos de aire, etc.). Co-tejido del elemento con el que interactuaba, el cuerpo se convertía en la figura misma de su materialidad, la encarnación y el trastorno de una textura. Recurrir al imaginario de los elementos como matriz de un movimiento ya no *métrico* o cuantitativo

como el de la danza histórica, sino plástico y cualitativo en un sentido conscientemente moderno había sido la estrategia improvisadora de Mary Wigman desde los años 20: se trataba de alterar la propiocepción imaginándola según consistencias, densidades, temperaturas y resistencias alternativas a las habituales; de reinventar en suma la materia del espacio en cuanto medio del cuerpo, y del cuerpo en cuanto medio (trámite y *campo* orgánico) del espacio: en el italiano medieval la palabra *mezzo* definía a cualquier elemento lo bastante continuo como para ser transitable. En muchos aspectos, se puede creer que la idea fecunda del cuerpo como lugar por el que transitan las energías de transformación de la danza había nacido en ese momento. La transustanciación fantasmal de la carne en agua, metal, tierra, piedra, fuego, etc., confería a la danza una inaudita variedad de aspectos cualitativos. Aún así, el procedimiento wigmaniano era siempre meta-empírico (una psico-técnica y, a fin de cuentas, un tipo de inspiración). Quien planteó la hipótesis de su afinamiento fisiológico fue, veinte años después, el mismo Nikolais. La palabra *Grain* (el grano, la textura), en sus textos programáticos, trató de explicitar los aspectos físicos de aquellas metáforas materiales que en Wigman dependían aún de una síntesis imaginal: no se refería a la sensación matérica como a un móvil psíquico, sino a la idea de que el referente matérico pudiera trasvasarse a la fisiología del intérprete solo reformulándose como un problema de consistencia (el «estar-con» de los elementos –partículas, *clusters*, moléculas o átomos– que trata las materias como simples aspectos de diferentes oscilaciones y equilibrios atómicos). Al asumir que el cuerpo no se transustanciaba por psiquismo, sino por una semejanza inducida entre la organización de su materia y la de cualquier *otra* materia, Nikolais estaba anticipando un principio de texturalidad destinado a proclamarse, unas décadas más tarde, en la filosofía de Deleuze y en la práctica coreográfica: que las transacciones matéricas entre cuerpo y realidad se produjeron replanteando a ambos no ya en términos molares, es decir dualmente y como masas compactas, sino en términos moleculares, como agregaciones corpusculares de partículas que podían agitarse y reconfigurar su modo de cohesión empleando unos *inputs* indiferentemente físicos y mentales y en virtud de una continuidad, más estructural que figural, entre psique

y fisiología. No ya la materia del cuerpo como sustancia denotativa sino, siguiendo a Deleuze, su *materialidad* como transformismo connotativo. Es cierto que el *graining* del movimiento nikolaisiano se hacía eco de la contemporánea física de las partículas. Pero así como la vanguardia científica afrontaba con perplejidad la doble naturaleza, ondulatoria y corpuscular, del mundo atómico, el sistema-Nikolais, insistiendo en el carácter direccional y vectorial del *graining*, renunciaba a desarrollar hasta sus últimas consecuencias la molecularidad que sugería, y a admitir la posibilidad de que el cariz matérico del cuerpo fuera lo bastante turbulento en sí mismo como para poder evitar toda deriva metafórica y aplicarse tal cual, simplemente renunciando a cualquier movimiento voluntario, asertivo, direccional, escrito; de que el precio de esta danza microscópica fuera el eclipse de toda danza macroscópica.

El hecho de que en *Projet de la matière* los intérpretes interactuaran en todo momento con parcelas de materia estudiadamente informales (el saco era, en el concepto escénico de M. J. Pillet, una aproximación a esta informalidad) exaltaba de por sí una cierta imponderabilidad del cuerpo, entregado a unas materias que no cristalizaban en formas reconocibles, en estados sólidos ciertos, y que se desplegaban a lo sumo en una serie de *shapes* (formas intransitivas de *no-se-sabe-qué*, antes que en formas de *algo*). La cesión de los cuerpos al soporte material era, en Duboc, la mutación de toda decidibilidad en transferibilidad mutua del cuerpo y del soporte, casi una transfusión (sugerida por la obra siempre que los soportes, los sacos, engullían a los cuerpos). Es más, la inmovilidad que seguía a estos hundimientos daba la sensación de que los cuerpos se fosilizaban en un calco de materia al que habían conferido, perdiendo la suya, una forma *propia*, igual que la materia parecía fosilizarse (es decir fijarse, desemejándose) en el movimiento de esos cuerpos con los que se compenetraba. Náufraga en este encantamiento de la materia, la coreografía misma no era ya una clara sucesión de formas, sino la indeterminación, la desorientación activa (la apertura y *béance*) de un estado sólido. Su coherencia literal no era ni lógica ni pseudo-lógica, sino puramente plástica: la glutinosidad del límite entre cuerpo y materia, cuerpo y forma, cuerpo y cuerpo, forma y forma. Es innegable que el

fraseo de Duboc, sus protocolos de interacción objetual y la idea misma de ceder la estructura de la danza a un medio elemental que le prestara su norma y sustancia anticipaban muchos de los procedimientos destinados a plasmar la noción de dispositivo coreográfico. En el trabajo de Lacey, como vimos, la misma cesión será el verdadero deterioro del referente, su irse a pique, físico y simbólico, en el dispositivo. De Duboc es el mérito de haber pensado con finura esa revolución táctil que la danza moderna predicaba desde hacía casi un siglo; y de haberla declinado como una interferencia molecular, entrecruzando simplemente la masa del gesto con la masa del medio. Es la última deriva del cuerpo metafórico y gestáltico invocado por Nikolais. De tejido a textura no se producía solo la transmutación de una forma organizada y casi inorgánica en otra orgánica y desorganizada, sino el pasaje sensible desde el mimetismo explícito del cuerpo, hecho imagen para eclipsarse en la imagen, al mimetismo implícito de un cuerpo hecho materia para eclipsarse en la materia: la interferencia plástica entre las partes está aquí comprometiendo toda lectura de conjunto porque invita a interpretar la concitación de los cuerpos en el soporte como un problema de adherencia más que de manipulación, de extravío pánico más que de exploración óptica; la fusión y *co-inflación* de un volumen *simple*: «Siempre encontré que los volúmenes sencillos crean unas poderosas sensaciones de *gestalt*. Sus partes se hallan tan unidas que ofrecen el mayor grado posible de resistencia a toda *percepción separada*» (R. Morris, cit. en Baudelot, 2007: 18).

Aunque en deuda con la filosofía de S. Paxton, la reflexión de Duboc prescindía de los ensueños comunitarios o de la ética ponderal que constituían el pensamiento del *contact improvisation*: la pasividad calculada, la cesión mutua de cuerpos y materia estaba en las antípodas del concepto de responsabilidad o ex-ponsabilidad predicado por Paxton en la fase utópica del posmodernismo americano. Mientras el *contact* había cultivado, al menos poéticamente, la improvisación absoluta, la espontaneidad (por no decir el candor) del *dejar ser*, en el intercambio matérico de Duboc permanecía activa una vigilancia sutil, perfectamente apta para la forma literalmente *in-sinuada* del gesto que acompañaba: una conjetura infinita sobre el próximo estado del movimiento, sobre el próximo estado de la

materia. En Duboc, el impulso al cambio se asemejaba menos a un acto que a un *presagio* (etimológicamente un *pre-agere*, un actuar que se da previamente bajo la forma de la sospecha): algo así como una adivinación infinitesimal, que algunos años más tarde afinaría el programa de *Projet* en una pieza emblemáticamente titulada *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* (*Nada deja presagiar el estado del agua*, 2005). De este presagio activo estaba impregnada la pedagogía de Duboc entre los años 80 y 90: suyo es el ejercicio que habituaba los intérpretes a improvisar en grupo, no ya según la norma de la sincronía, sino aglutinando de hecho, por pequeñísimos desfases intuitivos, una masa crítica semejante a la de los pájaros en formación, cuyos cambios de dirección o de forma obedecen a un patrón supraindividual, que se va modificando, trasladando, acaeciendo por instinto a medida que se desplaza ese conjunto suyo, molar e «imperscrutable» en el aspecto general (*shape*), pero molecular y puntiforme en la sustancia (por estar hecho de innumerables intervalos): «Una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose» (Duboc, en Perrin 2007: 43). Al vuelo misterioso de esta masa crítica, a su causa formal se dirigía el esfuerzo de los antiguos augures: deducir un posible sintagma del futuro de la inestabilidad de una textura avistada confusamente en el cielo. Los intérpretes y alumnos de Duboc se entrenaban para presentir las tendencias de la materia (y las del grupo) con la paradójica lucidez del augur atrapado en la misma bandada que trata de descifrar. Consumada igualmente en la inestabilidad de la materia-cuerpo, la experiencia matérica del mundo y de la danza está marcada en Duboc por esa duplicidad que caracteriza a toda adivinación: desliar en una «tendencia», en un destino del movimiento, la madeja de los datos perceptivos inmediatos, no ya distanciándolos, sino confundiéndose con ellos, incorporándolos; y vivir esa intermitencia entre saber y ser, entre ver y ser vistos, que es el estado, el gesto fenomenológico por excelencia; se trata una vez más de no poder organizar el relato, la previsión estructurada del acontecer si no es a través de la propia anexión, de la propia consustancialidad matérica de cuerpo, mundo y cuento. No existe forma de cognición que no sea gesto y presagio a la vez, ni saber efectivo que no surja como una conjetura, por indicios y fulguraciones (las *fusées*, los hilos o *destellos* del filosofar de Benjamin)

desde una región de la experiencia totalmente prelingüística y corpórea. Es lo que Merleau-Ponty llamó *sur-réflexion* (sobre-reflexión): la *presencia* quiástica, inversiva, del sujeto que aflora como sujeto, que se *pre-siente a sí mismo*, solo en la experiencia vertiginosa de prolongarse, de ignorarse en la alteridad del mundo, incorporándolo o dejándose incorporar; integrando, sin neutralizarlo, el desfase entre ser, saber y actuar, como en virtud de un espesamiento textil de la relación entre la fibra del sujeto y la tela, el tejido de la realidad: «El círculo de la sobre-reflexión puede ser tan *sutilmente consistente (grained)* en bucles tan *diminutos* que puede producirse en el mismísimo medio de la experiencia» (Merleau-Ponty 1945, cit. en Kozel, 2007: 22).

La bandada de pájaros es la suma intensiva, la síntesis plástica y la serie geométrica de sus unidades; tal vez el intercambio entre diferencias y totalidad perseguido por Duboc a través de la redundancia del uno (el intérprete) en los otros (el grupo) y en lo Otro (la masa dinámica), sea una metamorfosis afín a ese metaesquematismo que, en pleno Barroco, Leibniz había alegado para explicar los fenómenos biológicos, defendiendo que todo animal es doble, aunque en términos heterogéneos y heteromorfos, como la mariposa-*imago* respecto a la oruga de la que procede por síntesis orgánica. La diferencia entre las fuerzas elásticas y plásticas que flexionan la materia respectivamente inorgánica y orgánica estriba propiamente, según Leibniz, en la facultad animal de efectuar, bajo estas presiones, un cambio no ya métrico o cuantitativo, sino íntimamente cualitativo. Parecida a un afloramiento del sí desde sí mismo, la plasticidad del metaesquematismo animal se expresa siempre por extrusión y explicitación de una forma que es al mismo tiempo más simple y menos computable que aquella de la que germina en virtud de un movimiento interno. Su punto de fuga es la tendencial entropía, física y cognitiva, del conjunto: un inefable y irreconocible vuelo de partes cohesionadas; la forma más compacta, más saturada, más repleta de posibilidades. El trabajo de Duboc, en el que todo improvisador contribuía vibratoriamente a la gestación grupal y orgánica de nuevas formas y direcciones, no fue solamente el origen de una tendencia textural que se filtró en varios aspectos de la praxis posmoderna, sino la anticipación de un trabajo sobre las masas discretas destinado, en la

danza posterior, a suplantar el concepto espacial de coro o grupo así como el concepto temporal de síncrono y asíncrono, preconizando un danzar colectivo cuyo modelo era solo «volátilmente» sincrónico y armónico. *Accords* (2007) de Thomas Hauert ha resumido con elocuencia este modelo de pluralidad conjetural. Se trataba de trascender las singularidades de una forma que, aun repitiéndose aproximativamente en todos los miembros del grupo, no seguía ningún patrón musical, ya fuera sintónico o diatónico, porque no era ni un unísono ni un canon. El intervalo formal y crónico entre las secuencias dinámicas de cada uno no era a su vez lo bastante amplio y calculable como para permitir una interpretación armónica del conjunto (por ejemplo en términos de contrapunto). Al mismo tiempo, la frase danzada que cada intérprete proponía al grupo procedía de una adhesión personal a la música, relativamente libre de subordinaciones rítmicas o expresivas, que era a su vez incorporada y repetida por cada uno de los bailarines, de nuevo, con una cierta libertad de interpretación, como el presagio de un presagio, en un pasaje fluido de lo individual a la generalidad. Llegaba así a producirse una verdadera textura de espacios y tiempos (y un improvisado concierto de pájaros –la textura melódica del bosque– se encontraba emblemáticamente entre sus constantes acústicas): la estructura dinámica unitaria que expresaba la semejanza disímil entre las danzas de sus unidades, cada una de ellas implicada al mismo (y en Otro) tiempo en un movimiento que era el mismo, el propio y Otro para todas.

Ahora bien, esta energética, en la poética de Duboc, tenía raíces más explícitamente meta-narrativas. Era la praxis de intercambio entre danza y entorno, certificada desde los años 80 por los denominados *fernands*: aplicaciones de la textura a otro nivel, que era la ósmosis directa, la metamorfosis actuada (o el mimetismo animal) de Realidad y Danza. Un *fernand* consistía en acumular repeticiones de una misma acción cotidiana o de una frase danzada mínima en un contexto cotidiano, casi siempre un lugar o circunstancia social: la acción podía ser repetida por un único *performer*, o contagiarse a distintos intérpretes. El objetivo era insinuar la sospecha de que, gracias a esta innatural repetición de lo idéntico, la realidad se estaba metamorfoseando en

coreografía, y viceversa, con la misma fuerza de progresión orgánica por la que la *imago* se despliega y despega de su germen en los fenómenos de metaesquematismo. Asimismo, el *fernand* no era una espectacular irrupción de la forma sobre la informalidad del mundo, sino un discreto e intuitivo desenmascaramiento del paradigma implícito en el sintagma de la llamada realidad, la enunciación de la secreta y orgánica *doblez* de todo acontecimiento aparentemente único; es más, este desenmascaramiento era dejado a la conjetura del transeúnte; a él le correspondía captar la artificialidad del *Fernand* como un sistema de coincidencias, como una conjura de los hechos, o una dramaturgia de la realidad; a él adivinar una trama (la parte de premeditación, de coreografía que subtiende cada desdoblamiento gestual) en esta fosilización orgánica de un gesto, que cobraba vida fijándose; e intuir en el sistema de semejanzas alimentado por el *fernand* algo así como una or(de)nación de lo real, su capacidad de enunciar la propia estructura profunda solo artificializando, convirtiendo en motivos recurrentes sus prominencias e incidencias. La dialéctica de los diferenciales (o *différends*) que caracteriza a todo gesto artístico de ocupación del contexto (ya sea performance, instalación o *site specific work*) es una vez más la misma que, en los fenómenos de ornamentación, tiende a reducir la diferencia entre sustancia y accidente: los que en ella oscilan son precisamente los parámetros de la pertinencia y de la impertinencia, de la continuidad y de la discontinuidad. Así como en el funcionalismo, que repudia toda decoración, la perfecta armonización funcional del objeto en un entorno tiende a neutralizar su diferencia, un *site specific work* que se adhiera sin fisuras a su contexto debería ser extrañamente invisible, debería desembocar, por así decirlo, en una *no performance*. No hay experiencia *in situ* que después de todo no se base en un «ornamento dinámico» del contexto, que es la gestión ordenante, y casi siempre la repetición, de sus diferenciales. Es cierto que en los mismos años de los *fernands* Bausch desarrolló un discurso igual de virulento en torno a los milagros de la repetición; pero la «serie» bauschana, por no ser ni mimética ni dispersiva, no derivaba nunca en una textura dinámica. Su objetivo era desestructurar la brecha entre danza y mundo, no licuarla; desnaturalizar a ambos, no ya proponer su metaesquematismo orgánico.

Mientras Duboc elegía acciones discretas y acompasadas, Bausch privilegiaba las muecas gestuales, las patologías del actuar. El intercambio entre formas de la danza y formas de la vida era aún, en el Tanztheater, ferozmente dialéctica, un trágico precipitarse de la vida en la danza y viceversa –no la sospechosa indiferencia entre danza y vida rozada por Duboc–. Cuando Bausch declaraba que la combinación de las diferentes andaduras de los transeúntes, oportunamente aislada en un escenario, era «espectacular en sí misma», señalaba una aparatosa variedad de apariencias y no, como Duboc, la emersión de una identidad *discreta*, nada espectacular, desde un sistema de diferencias aparentes que de hecho eran ya solo *diferenciales*.

Notas

10 Textos, texturas y testamentos. La danza y las formas del hundimiento.

- 1 Didi-Huberman, 1990: 27-56.
- 2 Bolzoni, 2002.
- 3 En Panofsky, 1967:44.
- 4 Véase Monnier-Nancy, 2005: 18.
- 5 Un esquema de interpretación de los vestidos y de su relación con la representación cultural de la identidad se encuentra en G. Heard, 1924.
- 6 Garelick, 2007: 90-103.
- 7 Para un análisis detallado de la obra, remito a Perrin, 2007.

11

Efectos de pan. Textura y formas del cumplimiento

«Il narratore – per quanto il suo nome possa esserci familiare – è qualcosa di già remoto, e che continua ad allontanarsi».

(Walter Benjamin)

Delirios de la cercanía

El mimetismo de los signos expresado en los *fernands de Duboc*, orientado a fomentar una especie de captación fenomenológica de los diferenciales de danza y vida, y de su ósmosis cada vez más radical, fue también un paso ulterior hacia la *con-fusionalidad* de los distintos conceptos que habían permitido, hasta los años 90, una percepción «separada» del cuerpo, de la forma, del sujeto y de la historia.

La creación reciente propicia, por así decirlo, el caos de los lenguajes como un problema, físico y conceptual, de adherencia: un delirio de la cercanía; el mismo que se produce en las entropías del universo físico, donde la estabilidad y la captación de las formas se ven impedidas por un desorden de la materia lo bastante profundo y coherente como para comprometer todo trayecto firme, toda conexión unívoca, toda trazabilidad: toda *discreción* del conjunto. Cohesión violenta y pululación

molecular a la vez, indiferenciación y parálisis cuyo equivalente novelesco fue, en materia de existencialismo destinal, el magistral cinismo narrativo de *Les particules élémentaires* (1998) del francés M. Houellebecq. La erogación indiscriminada y melancólica de las formas, en los sectores más vitalistas (en ningún caso vitales) de la coreografía reciente, representa en muchos aspectos el sentimentalismo residual del caos descrito. Pero ese mismo caos, en los umbrales del milenio, preside también la lenta fetichización de la danza en mil equivalentes objetuales. Si durante siglos se ha soñado con una fusión simbólica entre forma y materia, los últimos años han realizado el ensueño con insuperable ironía: convertir por un lado la materia, la materialidad y matericidad del cuerpo en la única forma aceptable; someter, por el otro, la forma danzada (cuando no la coreografía en sentido tradicional) a un tratamiento matérico que invalida de golpe todo programa semántico, y toda determinación estilística. En ambos casos, la deriva del cuerpo y la deriva del diseño consuman la definitiva disolución de una forma cierta y transitiva, cuyo protocolo es in-formativo (*Form*), en una cierta forma intransitiva, cuyo protocolo es de-formativo o in-formal (*Shape*). Tras haber asumido que la danza pudiera expulsarse del cuerpo (en la *non Danse*), no puede sino afirmarse la ardua poética que, desacreditando la unidad, la elementalidad y esencialidad del cuerpo, lo expulsa a su vez de la danza: el cuerpo sin danza de los años 90 abre el camino a la danza sin cuerpo (Rizzo es un ejemplo de ella) de la última década. Ambas tendencias se apoyan de hecho en un mismo vértigo de adhesión, un literal pánico del lenguaje, que si por un lado hace posible la confusión total entre cuerpo y danza, autoriza por otro el prolapso de ambos, cuerpo orgánico y danza, en todos sus opuestos fantasmales, de la materia inorgánica a la inmovilidad. La definición misma de No Danza, en todos sus avatares y aplicaciones (de la performance al dispositivo) no solamente determina la supervivencia de la danza en el concepto residual llamado a suplantarla, sino que incluye en la danza la paradoja de su negación. Ahora bien, este pasaje de la danza material a la danza conceptual no es otra cosa, técnicamente, que un ulterior metaesquematismo, puesto que la negación descrita constituye también la realización radical, la última concreción (la entelequia, por decirlo

filosóficamente) del concepto mismo de danza, de la *danza en sí y para sí*, nunca tan concerniente, tan adherente a sí misma, nunca tan «realizada» como en los años en que parece alejarse con más fuerza de sus orillas, en que parece vivir su deriva más radical, objetivándose, u objetualizándose en otra cosa. Si bien es cierto, como ha demostrado Lepecki, que la mejor vanguardia apunta a agotar las apariencias de la danza danzada, es cierto también que en ciertos sectores de la creación las escrituras «últimas», los testamentos melancólicos de coreografía, danza y estilo se hacen, lo hemos visto, en la saturación, en la plenitud realizada de sus conceptos respectivos: en una hiper-coreografía que se adhiere a la noción originaria de coreografía con una fidelidad (por no decir una *High Fidelity*) no menos literal y agente, ni menos histérica, que aquella con la que la *Non Danse* (en cuanto Hiper-danza) se adhiere a la noción de danza.

Si hablamos de *adhesión*, y no simplemente de *referencia* al concepto, es porque el fenómeno que intentamos describir recuerda con asombroso parecido dinámico esas *adherencias* de cuerpo y materia que conforman la poética de Duboc y Lacey; su naturaleza es igual de gestual: estado de hundimiento, o subsidencia de la danza, cuya inmovilidad aparente funciona en realidad como un estancamiento lo suficientemente progresivo e inacabado como para constituir asimismo una ocasión ulterior y residual de danza. Residuos gestuales, estilísticos, temáticos y narrativos: la peripecia sin salida de la danza en sí misma, en su maleza formal y matérica, su *selva oscura* dantesca (antecámara de un impensable Más allá), es una última aventura que la danza narra únicamente desde el fondo, desde la espesura de eso que la pierde. El cuento puede acelerarse, apuntar a la apnea total de una danza que literalmente desafíe a la velocidad de la luz (Greco, Teshigawara), y a las desmaterializaciones catódicas de la videodanza; o ralentizarse tanto como para rozar los umbrales del silencio, de la rendición física, de la licuación conceptual, de la inmovilidad (J. Lacey, J. Bel). A esta pensativa lentitud del hundimiento, y a esta extraña lucidez, parece exactamente aludir el título de Rizzo: *Soit le puit était très profond, soit ils tombaient très lentement car ils eurent le temps de regarder tout autour* (Ya sea que el pozo era hondo, ya sea que caían muy lentamente, tuvieron tiempo de mirarse alrededor, 2005): cesión/

cese de toda narración, hecha desde un interior, un bache. Insistimos en que, más que simplemente metadiscursiva, la danza del final del milenio es oscuramente meta-diegética: se «enarra», pero en las formas idiosincrásicas y aporéticas que han marcado la última narrativa moderna, contándose, presagiándose y sobreviviéndose de entre el relato, desde su espeso, orgánico *promedio*. Alucinación de un cuento tan cercano como para convertirse en esa materia pegadiza, en esa complicación orgánica en la que la narración misma, todo cuanto el lenguaje pueda fabular de sí, danza sus últimos golpes de ala, atrapada. Enredarse en sí misma, agonizar de *baja definición* es la última histéresis de la danza. Es, si se quiere, el mortal triángulo semiótico enunciado por *Blow-up* (1966) de Antonioni, donde toda la reconstrucción por parte del protagonista de una posible trama criminal, en torno al presunto testimonio fotográfico de un cadáver medio escondido por la vegetación, desemboca en un estancamiento, en un «no haber lugar» para el gesto de la interpretación y de la deducción, puesto que el mismo aumento del detalle fotográfico transforma el supuesto cadáver en la textura granulosa e ilegible de algo que ya no se parece a ningún cuerpo: una prueba inservible. Y es, si queremos, la versión autista de ese mismo mecanismo que enreda al oyente de las *Las mil y una noches* en la desenfadada metadiégesis del cuento; o que hilvana la extraña telaraña en la que se envuelve y desenvuelve, desorientado por sí mismo, el relato de Proust: el diagrama textil, tenso y suspensivo que se teje en la eficiencia y en la paciencia instintiva del animal que lo fabrica, como un paradigma directamente inscrito en su código genético. Este acto, una literal rebaba, no es ya la objetivación de una forma ópticamente premeditada, sino la subjetivación de una forma táctilmente (y tácticamente) solo profetizable, que la araña reconoce y conoce, sin saber que sabe: la secreción de un secreto de fábrica, que no se vuelve visible hasta que es demasiado tarde, en la hora fatal en la que la presa y el depredador forman un todo, enredados en una trampa sutil y lineal colgada en medio de un vacío («In the middle somewhat elevated», diría Forsythe); volúmenes de un diagrama, puntos finales de una urdimbre orgánica, que es ya solamente su gradiente táctil, su sensibilidad general e inescrutable: una textura que los suspende y en la que no dejan de

hundirse, agitándose, evacuándose, como el Marcel de la *Recherche* según Deleuze: «Un cuerpo sin órganos... una araña replegada, fijada sobre su tela que no observa nada, sino que responde a los mínimos signos, a la mínima vibración abalanzándose sobre su presa» (Deleuze, 1972: 81).

La danza más reciente habla de esta forma de letal *responsividad*: la sensación entre pánica y apática de que nuestro cuerpo y el cuerpo de la danza, al igual que el cuerpo y las acciones del Bergotte proustiano¹ en los momentos que preceden su muerte, permanezcan enredados en el espesor pictórico de un *pan* (un panel de pintura), una forma-trampa, una espesura de signos de conversión; de que ese enmarañamiento es tan extremado como para fundir, para evacuar, para digerir cuerpo y danza en su trampa mutua (en su secreto), en esa que es probablemente la muerte y la supervivencia, a fin de cuentas la suspensión de ambos. «¿Muerto para siempre? Quién puede decirlo...» escribiría Proust. Efectos de *pan*. Efectos de *Pan*.

Una gráfica soledad

«Nessuno può dire quanto a lungo la pausa del respiro, questo sperare e pensare; quanto essa duri ancora».

(P. Celan)

Pero si el hundimiento al que alude Rizzo tiene algo de lúdico (y el *look* clownesco de sus específicos zombis en la pieza citada lo expresa con elocuencia), es porque una vez más, como en los *décors vivants* de Lacey, interpreta la dispersión de la danza en sí misma como un fenómeno más historicista —y decorativo— que histórico. Por fúnebre que parezca, este hundimiento, verdadero Apocalipsis *light*, no es un acontecimiento de la historia de la danza sino un comentario sobre el secreto adocenamiento de toda pretensión de hacer Historia; es en suma por el hecho de licuar un *epos* de la danza por lo que, como todas las liquidaciones épicas, puede desarrollar una cierta euforia ornamental. El mal gusto decimonónico, abocado a decorar con motivos tediosos los interiores de su mismo tedio, no estuvo menos enamorado de un cierto decorativismo de la historia: «Vivir en esos *apostos* significaba *quedarse entretejidos y herméticamente*

envueltos en una telaraña, alrededor de la cual el acontecer del mundo se encuentra suspendido como cuerpos de insectos a los que se les ha chupado la linfa» (Benjamin, 1985: 229).

No hay ámbito en el que esta dinámica sea más evidente que en los asolados soliloquios de la danza reciente. Ahora bien, a principio de este estudio insistimos en que el cortocircuito entre Ser y Narrar fuera considerado, por muchas razones, el verdadero axioma del solo moderno, por no decir la raigambre mítica de su extraordinaria difusión en la praxis del siglo xx. La única explicación posible del ser, la única manera en la que el «yo soy» del subjetivismo moderno puede darse a conocer como un «yo sé», es una ciega redundancia del *gesto de ser*: «cuento quien soy volviendo a serlo en cada momento». Gesto de ocupación del Ser: un Ser ahí, un *Da-sein* cuyo único atestado es renovarse. El solo del siglo xx restablece así en términos ontogenéticos (al nivel del individuo y de su historia personal) una verdadera filogénesis de la danza (el origen de sus generalidades expresivas y su Historia): si la danza salda su deuda con el mundo mediante redundancias y supervivencias gestuales de un prototipo perdido, en la forma del solo la danza gesticula necesariamente la redundancia del sí originario de cada uno: el insistir en un primordial y mítico «Ser Yo». Esta convergencia entre ontogénesis y filogénesis queda atestiguada con fuerza en la obra de las llamadas pioneras: la obstinada soledad escénica de Duncan, Fuller, St. Denis y Allan apuntaba, al igual que «una vox clamantis in desierto», a anunciar la novedad inaudita de un lenguaje cuyas fórmulas actúan en y desde la carne de una única intérprete-coreógrafa; un lenguaje que podía existir únicamente al amparo de una «particularidad» tan extremada como para adquirir el rango de una nueva generalidad, un absoluto de otro tipo (*absolutum*: absoluto, absuelto, desvinculado tanto de las reglas de la gramática histórica como del sintagma de la realidad). Este absoluto venía evidentemente acompañado de un implícito misticismo del cuerpo femenino (y de sus «fueros» físicos y simbólicos) en cuanto matriz de las nuevas formas, irreductiblemente orgánicas: pro-creación no ya de otro *cuerpo* por duplicación (por ejemplo por las analogías y emulaciones propias del lenguaje clásico), sino de un *cuerpo Otro* por metaesquematismo, autogerminación de las desemejanzas:

de ahí que el dogma del devenir fuera desde entonces tan irrenunciable para las retóricas de la danza moderna. Cuerpo puesto a proli-ferarse. Ontogénesis, pues, pero también *cosmogénesis* posible de una danza: el evento mítico y carnal de su *Inicialidad*, revivida en la coincidencia entre la perduración de una idea de Danza cada vez más sagrada y la provisionalidad absoluta del acto que no paraba de traerla al mundo; así pues, en el «yo-aquí-ahora» del solo acontecía, sin contradicciones, una mítica intemporalidad del danzar, cuya expresión más elocuente fue la «urgencia» del *impromptu* duncaniano: efusión de un autobiografismo pasional y sintomático, que exaltaba el yo y su anécdota gestual como figuras de una peripecia más general. El mito mismo, inenarrable, de la danza captada en su nacimiento, divinamente *anadiomene*.

Lugar de una ósmosis entre la generalización mítica del sujeto, y la individualización del mito, cada solo moderno aspira implícitamente a ser el primero y el último paradigma de la Danza, la contingencia y aplicación de una instantánea eternidad. En sus orígenes, de hecho, sigue modelándose a pesar suyo sobre el *exemplum* hagiográfico: nacimiento, peripecia y muerte; versión monódica (concentrada en un tiempo y un espacio reducidos) de una verdadera épica del Yo, y a fin de cuentas autobiografía reducida al repertorio restringido y paradigmático de sus *pathosformeln* particulares, sus fórmulas pasionales. El solo primitivo solía devanarse como una *parábola*: venturosa ejemplaridad del ser-yo, cuya longevidad como prototipo poético es incalculable (no deja de constituir el patrón lírico de autoras tan recientes como S. Linke y C. Carlson), y cuya forma física y simbólica era siempre una curva (incorporarse/danzar/recostarse; nacer-vivir-morir; normalidad-abyección-redención³); la curva misma de la tribulación, el arco activo entre dos estados de quietud que coincidían con una cierta inamovilidad sagrada, cuando no fúnebre³, o la turbulencia de un movimiento en espiral (viejo como el arte de Fuller), cuyo sentido simbólico, de evolución vital e involución mortal, llegó a impregnar las poéticas de Graham y Humphrey. Convección de lo alto y lo bajo, empinamiento de un desvío lineal, la espiral fue la más formular de las fórmulas del *pathos*. Enroscado en la danza, el cuerpo terminó siendo esa imagen dialéctica (o imagen-torbellino⁴) a la que Benjamin

reconocería el poder de concentrar y englobar –como en un ovillo– a toda Historia, para esgrimirla como un arrebató de claridad desde la espuma de las más turbias temporalidades. Así funcionaba la espiral grahamiana: como condensación, movilización vertiginosa de un sentido que pretendía ser general y que precipitaba en un cuerpo particular y femenino con tal de (no) contarse, de «divagarse» sin caducar en el relato lineal que lo habría fijado de forma unívoca; Historia «detenida» más acá de ella misma en el «no detenerse» de la espiral como forma príncipe del Retorno, detenida en las circulaciones espasmódicas del mito, con un gesto que si por un lado suponía la incorporación centrípeta de todo el acontecer de la danza, por otro propiciaba su fosilización en ese único embrión de movimiento, la inmutable espiral grahamiana: el embarazo histórico con el que, durante sesenta años, siguió gestándose el «nuevo» lenguaje. No ya «cuento por gestos» (y en ningún caso pantomima), sino una *gesta*, un cuento de acción declinado en repeticiones, exageraciones y ritualizaciones, en donde la *larga historia* de un Yo generalmente inventado se convertía en formulario pasional, suspendida entre inmediatez carnal y profundidad épica. «Historia dicitur ab ysteron, quod est gesticulatio» (*historia* viene de *ysteron*-útero, es decir, de la gesticulación): en palabras de E. Langdon, autor en la edad media de una *Historia Scholastica* célebre por sus etimologías de fantasía, el sentido de la relación entre danza e historia es fulgurado con involuntaria precisión. Es por ende el espíritu formular del solo lo que garantiza toda posible proyección del hecho personal sobre el universal; y lo que conmina al lenguaje a una paradójica derrota de la misma muerte: «¿No es el gesto según Rilke ese gesto que se remonta desde la profundidad de los tiempos? ¿No es la *Pathosformel* en cuanto *movimiento de la supervivencia*?» (Didi-Huberman, 2002: 276). Por eso, reconociendo la naturaleza melancólica de la relación entre escritura coreográfica y urgencia de inmortalidad, Lepecki ha olvidado quizá la diferencia capital que existe entre la inmortalidad como competencia de los sistemas metafísicos o políticos y la supervivencia (el *nachleben* de Warburg) como prerrogativa dinámica de los sistemas figurales, que es precisamente donde carne y mito, actual y pretérito, periódicamente, «reinciden»; donde se condensa, precisamente, la turbia temporalidad de

la danza. Las implicaciones libertarias del improvisar han sido objeto, en este sentido, de una incansable sobrevaloración: no existe improvisación que no sea un acto de reviviscencia. Para conjurarla, en el trabajo de las pioneras, estaba todavía la volatilidad del estilo, diagrama, por así decirlo, de la convergencia entre una criatura y un lenguaje, tan nacientes ambos que no dejaron casi constancia de haber nacido. La astucia de las descalzas de comienzos de siglo fue en un cierto sentido desvanecerse con el sintagma, con la transcripción exacta de sus solitarias conjeturas acerca de la danza, el cuerpo y la modernidad, del que dejaron apenas un paradigma fantasmal, o el gesto fantasma de una naciente modernidad. El paradigma no se limitaba al valor ejemplar de aquellas epopeyas creativas (el siglo xx seguiría repleto de mitologías vocacionales y obsesivas), sino que inauguró ese principio de turbia coparticipación entre cuerpo individual y forma danzada, que la danza moderna heredó como un cielo de nacimiento. Fue, a su modo, una profecía: si hizo por entonces de la forma danzada un destino inequívoco del cuerpo, su legado más duradero consistió en hacer del cuerpo el destino equívoco de la forma danzada, la materia, la estructura y el límite de todas sus historias posibles: su tema dominante y su principal tribulación. De ahí, también, la singular modalidad de precesión de las formas en la historia de la danza moderna, no ya vehiculada, como la danza histórica, por el concepto de tradición y por la implícita continuidad de las escuelas, sino des-orientada por el re- incidir convulso, a saltos, de ciertos síntomas, de ciertos diagramas, que eran novedosos y atávicos y la vez: desenfrenada sarta de *dejá vus*, entre pasional y patológica. Una historia de roturas convulsas y continuidades subrepticias, gravemente desmemoriada y bastante repetitiva: un perfecto flujo de discontinuidad; mejor aún, un flujo cuya continuidad es interrumpida por un paradigma, una incidencia –o incidente– de la forma, que es el cuerpo a la vez abstracto, biológico y subjetivo; nunca como causa directa, sino como el desfase orgánico que renueva las formas solo presentándose en ellas como un atavismo, un destiempo (cuerpo siempre atrasado o adelantado a su danza; siempre misteriosamente ajeno a lo que quiso hacer exclusivamente suyo). La tensión formal del siglo xx no es la de un lenguaje que renuncia a contar algo, sino la de un lenguaje que no

sabe renunciar a contar aquello que ya no puede contar: la aventura del cuerpo convertido en la única aventura.

La destinalidad del cuerpo es eso que persiste, emigrando a través del lenguaje, aunque su permanencia no esté escrita de forma exacta sino más bien esbozada en el imaginario, y dispuesta a volver en virtud no ya de una coherencia causal cualquiera, sino de la redundancia de algo que resuena de un cuerpo al otro, de un punto al otro de la historia del lenguaje. Toda la modernidad de la danza consiste en imaginar el cuerpo como un destiempo de la forma y la forma como un destiempo del cuerpo. Una espléndida maldición: de hecho implicó que a medida que la forma se las ingeniaba para aproximarse a las doctrinas sobre el *cuerpo-verdad* formuladas por las poéticas, el verdadero cuerpo se escabullía hacia nuevas periferias, huía nuevamente, con la irónica falsedad propia del síntoma, de toda pretensión de sinceridad o de sintonía formal, cada vez más desagradecido con la forma que pretendía ayudarlo a reconocerse. Irresistible sarcasmo del cuerpo semejante, entre tantas explicaciones y elucubraciones somáticas de la danza moderna, al *Wiz* (el chiste) o al *lapsus* freudiano: el pensamiento errático que denuncia la irrupción en el sintagma de la frase de algo así como un paradigma inconsciente, siempre remotamente fisiológico. Entre aceleraciones y convulsiones formales, a la salvaje persecución de un cuerpo huidizo, la danza del siglo xx es pensable en los mismos términos en que algunos describieron clínicamente la llamada *fuga de las ideas*: una patológica aceleración de las conexiones en el pensamiento del maníaco, sus atajos lógicos, sus saltos de un tema a otro: «Cuando el salto es festivo, es una danza... cuando no lo es, es una decadencia, una caída, un torbellino con gritos y accesos gesticulantes y violentos» (Binswanger, 1932: 89). El maníaco es, después de todo, el hombre de las ideas repentinas, de los hallazgos inimaginables, de las liquidaciones rápidas, de las ideas fijas. La *fijación* de la danza del siglo xx es el cuerpo. De hecho está tan obsesionada con él como para revolucionarse en todo momento con tal de seguir ignorándolo.

Eso que rezuma en las fisuras, en los saltos de tiempo y espacio, no es exactamente el cuerpo (si imaginamos el cuerpo como la consistencia de algo) sino más bien un *complejo de cuerpo*, una inconsistencia; ni forma

del movimiento ni soporte orgánico, sino su suspensión, su fase recíproca. Y esta inevidencia se hace más despótica a medida que la praxis va explorando y agotando sus formas posibles: la senilidad comienza cuando todo lo que vemos nos recuerda a algo ya visto. Se desgasta la diferencia ilusoria, el desfase poético entre todas las formas, ya incorporadas al lenguaje, y el cuerpo que las ejecuta. Sencillamente, el intervalo simbólico entre cuerpo y forma danzada está tan colmo, tan pululante de formas posibles que en un cierto sentido (Bagouet lo intuía) la opcionalidad misma de la forma incurre en algo así como una inflación creciente. Cada vez más casual, cada vez menos capaz de contar al sujeto por ser cada vez menos exclusiva de su cuerpo, su última convulsión narradora será abdicar de cualquier forma y limitarse a ofrecer el diagrama, la posibilidad, la *conjetura* que es; ser, en suma, en su escasez, toda la danza que puede ofrecer. Un cuerpo-huella: *destino* y *diseño* a un mismo tiempo, pero ya ningún acontecimiento: «El espacio nos precede. El espacio ha precedido a nuestros antepasados. El espacio seguirá después de nosotros. Fosilizar los gestos... reduce el uso posible del espacio, pero marca el propio espacio... Es la huella, el recorrido, la adherencia en potencia, lo fósil del gesto hecho, la acción inmóvil, la espera... nada de vida y nada de muerte» (G. Pennone, cit. en Didi-Huberman, 2000: 43). El cuerpo último es este fósil dinámico: el diagrama del movimiento en cuanto tiene de superviviente, de enigmático e indeterminado. Y si presume de revocar los conceptos de vida y de muerte, quedándose colgado en el promedio de la historia, es porque atestigua verdaderamente la transformación de quien danza en la conjetura, en el *Quizás* que deja de sí, en la cicatriz, que es cuerpo y lenguaje a la vez, del roce sangriento entre un cuerpo y un lenguaje: todo cuanto nos hace decir «un cuerpo ha estado aquí»; delito sin cuerpo del delito, suspense de una trama policíaca que ya no tiene ni solución ni legitimidad, porque solo siendo incierto e irreconocible, perdido en mil texturas, fosilizado en mil estratos, llega el cuerpo a ser realmente el asesino, el cadáver, el testigo ocular y desacreditado de sí. Abocado a asemejarse con la máxima desemejanza posible, es decir desapareciendo.

Figuras del hundimiento. Figuras del cumplimiento

«Dans l'eau pour échapper à la pluie».
(Jean Dubuffet)

El solo restablece pues un modo de incorporación de la peripecia que perteneció ya a los mitos clásicos: castigo o premio, la metamorfosis que suele rematarlos es una forma de contrapaso; una analogía de sentido entre las acciones que comete uno y la figura en que se convierte. Es como si quedara atrapado en esas acciones, hundiéndose de golpe en la figura de su fechoría, en otra apariencia que enmudece a su víctima pero no borra su conciencia (saberse exiliado del propio aspecto es el factor punitivo de la metamorfosis y el tormento silencioso de la mujer-cisne); la historia no ha terminado pero su protagonista ha desaparecido, aun estando exactamente allí, «bajo vuestras narices», incapaz de toda narración. En el mito de Aracne, la bordadora blasfema es transformada en araña: prisionera de la forma de su acción; convertida en su gesto, naturalizada. El mito, para variar, es un fraude crónico que, si bien explica la pericia textil de los arácnidos reales, le atribuye a la misma pericia la culpa de la metamorfosis de la tejedora en metáfora animal del tejer. Si bien era posible imaginar el «estilo» textil de la artesana Aracne, es arduo atribuir un estilo al arácnido biológico, genéticamente habilitado para devanar su patrón. El orgullo de Aracne era fabular mediante bordados las debilidades de los dioses, resolver en decoración las impotencias del mito. Su punición consistirá en ser y secretar la pura tautología de una tela de araña: paradigma ya desprovisto de sintagmas; la pura malicia de la decoración sin otra figura ni otra narración que la metáfora realizada, viviente, que aprisiona. La danza del siglo xx repite este prodigioso acortamiento de las distancias simbólicas: no ya la afirmación de un sentido cada vez más figurado o metafórico del danzar, sino, al contrario, la traducción cada vez más literal, la realización cada vez más orgánica de todas las figuras y las metáforas del acto que es danzar. Desencarnarse es, en el fondo, su encarnación más tautológica. Desde luego que las mismísimas metamorfosis textiles de Fuller prefiguraron, ya a comienzos del siglo, las tendencias que debían marcar la posmodernidad:

porque no solo expresaban un «*pathos* de los complementos», una fuga de la danza hacia el vestido que anticipaba en un siglo las paradojas de C. Rizzo, sino porque toda la economía de sus figuras suponía la desaparición física del cuerpo tras y por la realización literal de las metáforas que lo habían fabulado durante un siglo: si la bailarina decimonónica había sido figuradamente mariposa, hada, espectro, etc., vestida con la metonimia de una pluma para ser metafóricamente cisne, Fuller se convertía en la mariposa, la sombra y el espectro; aniquilación exquisita de todo intervalo entre el cuerpo danzante y el imaginario de la danza.

Asimismo, el ocaso del concepto de coreografía, desde los años 60, no constituye realmente un crepúsculo del estilo, sino la ocasión de extremar, de encarnar (o *encarnizar*) su concepto, elevando a la categoría de diagrama el Ser del cuerpo, antes que su Hacer; y propiciando la metamorfosis del cuerpo en algo silencioso, empecinado, incapaz de toda distancia, malditamente remitido a sí mismo.

Así pues, la danza no es propiamente desnaturalizada, sino naturalizada por *represalia*. El «castigo» por los despotismos del cuerpo en la posmodernidad es precisamente, como se ha podido ver, realizarse como cuerpo, encarnarse en sí mismo. No es que esto le impida danzar; le impide más bien imaginar a la danza como algo que se puede simplemente hacer y no ser. Ya el posmodernismo americano acunó la sospecha de que el cuerpo estuviese saboteando el viejo mito de su consistencia y que atestiguar esa consistencia perdida se iba a convertir, con el tiempo, en la prioridad imperiosa de la danza. El *tracing* de T. Brown consistía en medir con las yemas de los dedos la superficie del cuerpo, para tomar conciencia de él, ciertamente, pero también para que las huellas que el cuerpo había dejado hasta ahora en el lenguaje se convirtieran en esas, digitales, que ahora dejaba literalmente sobre sí mismo. Esta digitalización, así como las coevas utopías del Contact, delataba una desconfianza creciente en el hecho de que el cuerpo estuviera exactamente allí donde la danza había creído hasta entonces que estaba. La danza caminaba, por así decirlo, a tientas, en la ceguera singular de un temible acortamiento de la distancia del cuerpo consigo mismo. Y a medida de que la danza lo realizaba a través del tacto, el cuerpo se desrealizaba irresistiblemente, más allá del concepto

de estilo, en la *estilización* (desde el *stick body* de las nuevas tecnologías al *cuerpo sutil*⁵ de la Non Danse). Trazándose, testándose, y resultando cada vez más residual, cada vez más consumido por su palpación conceptual, cada vez más poroso e insondable. Estando ahí sin poder ya verse.

Ya para los profetas ciegos de las mitologías, la adivinación del porvenir es la misteriosa facultad de estar en la trama del acontecimiento como si se la pudiera tocar: el profeta ve a distancia porque su visión del destino es lo bastante cercana como para parecerse a un fenómeno táctil, a una ciega adherencia a lo inevitable. De ahí la proverbial oscuridad de la profecía, y el hecho de que el adivino sea tan a menudo incapaz de persuadir a los otros de su veracidad, cuando no de comprenderla él mismo. Esta aventura de la forma, reconstituida mediante adherencias táctiles, como en busca de su sentido etimológico de calco, huella o hueco (producto de una lenta fricción o intrusión entre sustancias heterogéneas), había proseguido en la danza matérica, hecha de ceguera y presagios, de Duboc.

Solo a ciegas (2008)⁶ de Olga Mesa, resultado de una extensa investigación sobre el solo como lugar de desfiguración o deflación del cuerpo⁷, aplica la misma dialéctica a un programa radicalmente autobiográfico. Aparecen aquí muchos de los elementos tratados hasta ahora: fuga de la danza hacia la diégesis, vacilación de los umbrales del espectáculo, fabulación confiada a la oscuridad y a los vacíos que crea en el *continuum* de la pieza. Nos quedamos con la poderosa imagen de Mesa enmascarada y tendida delante de un espejo desde el cual una proyección hace rebotar sobre su cuerpo una maraña gráfica en movimiento; el mismo diafragma, pues, aún sincrónicamente los mil estratos del cuerpo de la *performer*: la textura que choca contra el espejo y la transcripción de aquella textura en el cuerpo, en una retroalimentación y complicación infinita de las capas de proyección entre cuerpo y reflejo. Lo que se expresa en este peculiar narcisismo es la patología posmoderna más genuina: el cuerpo se refleja (en todos los sentidos) y se narra no ya como figura y en ningún caso como representación; ni siquiera como contenido, materia o significado; más bien se cede a sí mismo como un diagrama espeso, es decir una imagen tan abismal, tan estratificada, tan sincrónicamente refleja y reflexiva, que resulta más profunda, más viscosa que cualquier textura. Por eso

ya no se mueve, porque su único gesto es reflejarse, sin reconocerse, en una sospecha, en un infinito titubeo y proyección de sí, que en el solo era la manera «perpleja» en que Mesa adaptaba su pose ante una Mesa tan infinitamente táctil, tan densa que ya no era necesario tocarla para perderse en ella. El único intervalo operativo es aquí el manso pánico que llena el espacio del *para sí*. Efecto de pan. Y Efecto de Pan, adherencia casi animal del sujeto a un todo (Mesa lleva puesta en ese momento una máscara de rasgos animales), cuando no profanación diabólica en sentido estricto (*diabolo* significa «el que separa»), porque está basada al mismo tiempo en la fractura y en la con-fusión, en la impureza e incertidumbre fundamental de toda inherencia o referencia del cuerpo. Mesa persigue esta tesis desde los tiempos de *esO NO es MI CuerpO* (1996), cuyo título homenajeaba a Magritte únicamente en la medida en que el emblemático cuadro *Ceci n'est pas une pipe* (1929) citaba a su vez la profanación «táctil» con la que Lutero, para burlarse del dogma romano de la transustanciación, había arrancado del altar el paramento de lino, y escrito sobre aquella tela (llamada *corporal*, como símbolo del sudario de Cristo) la fórmula *Hoc est corpus meum* de la Misa tradicional. De la misma manera Mesa consume la reapropiación y expropiación gestual (el renombramiento y re-vestimiento) de un acto dogmático de encarnación, reinterpretándolo a través de los dogmas de la danza: reemplaza el escándalo de encarnar un signo ajeno, propio de la coreografía en sentido clásico, con el escándalo de encarnarse en su propia carne sin dejar de sentirse, en ella, totalmente ajena. Es el síndrome de la nueva danza: el cuerpo se refleja solo para declararse como blasfemia, como desemejanza viva entre lo «humano» del *yo-en-mi-carne* y lo «divino» del *yo-en-mi-imagen*.

El cuerpo de la danza actual expresa el mismo escepticismo, y la vez la misma reivindicación, que el paramento de Lutero; no es sino la conjetura orgánica perdida en un espesor, el pliegue de una tesis antidogmática, terrenal y vagamente blasfema que, cada vez más encarnizadamente, «demuestra» al cuerpo pero no lo muestra. Lo realiza hundiéndolo en la desemejanza.

El objeto de toda profecía apocalíptica es el *Cumplimiento*: se cumplen los tiempos y las escrituras; se cumple la conjetura de la llegada

del Mesías y de sus antagonistas; se cumple, en el gran síncrono del final, la diacronía de la historia; y las figuras diseminadas en la visión de los profetas; y la promesa de resurrección de los cuerpos. Se cumple el mismísimo universo simbólico: el Apocalipsis es el dónde y el cuándo en el que todo es catárticamente literal: no se trata de un simple cuentecillo alegórico, sino del cuento de una alegoría que pretende materializarse al pie de la letra. La palabra *Cumplimiento* evoca etimológicamente el campo semántico del llenar (la raíz es la misma que para el francés *comblar*: colmar, o para el italiano *colmo*), del saturar. Si hay una paradoja escatológica en la creación reciente, esta es la perfecta concomitancia entre la indocilidad y la inobservancia aparentes (su *disavowal*) de los modelos y valores históricos, por un lado, y su total observancia y aplicación literal del concepto estricto de danza, por otro: la desrealización cuyo móvil secreto es una extremada ansia de realización. De realización en este sentido paradójico habla también Baudrillard, al tratar a la posmodernidad como el lugar en el que todos los deseos son aniquilados por su cumplimiento. La posmodernidad es pues el tiempo de un literal *abarquillamiento*, una contracción o re-tracción del cuerpo, del lenguaje y del meta-lenguaje, semejante en todo y por todo a la contracción progresiva de la *Piel de zapa* de Balzac (1831), que va retrayéndose (como si llenase, impensablemente, los intersticios de sí misma) a medida que el protagonista, gracias al poder mágico de aquel cuero, ve cumplirse sus deseos, mientras procede inexorablemente, harto de cumplimiento, hacia una muerte que en la novela ni siquiera llega a narrarse.

En *Yes, we can't* (2009) de Forsythe incluso el desastroso y estudiado fracaso de los objetivos espectaculares, la insolvencia de todo y de todos llegaban, como vimos, a la versión más sarcástica de *cumplimiento*, que es el *cumplido*: la figura del discurso que subroga la ausencia de algo con un expletivo verbal normalmente hiperbólico; o también eso que satura de fórmulas de cortesía las distancias físicas o morales del conversar; la ratificación de excelencia que disimula una carencia, o la promesa de carencia que disimula la ansiedad de sobresalir: la ocupación constante de los tres micrófonos disponibles obedecía en *Yes, we can't* a esta función de subrogar la prestación danzada en un despliegue de

fórmulas ceremoniosas (desde el interminable saludo del comienzo a la interminable despedida final, de los incisos que anunciaban partes de la acción a las tiradas en las que se pedía disculpas por el fracaso de la obra); el mismísimo título era otro paradójico cumplido. Así como la cortesía frívola y políticamente correcta es la prueba más evidente de la saturación del espacio social y relacional, el carácter ceremonioso de una parte de la danza reciente prueba que su última rebelión es ser malditamente bien educada: *Solo a ciegas* comenzaba con la pregunta: «¿Puedo comenzar?». Pero este paroxismo de la implementación comporta, en muchos aspectos, un paroxismo de la *interpretación*. Al fin y al cabo el acto más blandamente subversivo es la docilidad, la laboriosa y vistosa ausencia de inventiva con la que pueden llevarse a cabo las tareas asignadas: *The show must go on* (2001) de Bel, con sus ilustraciones literales de canciones pop, es aún hoy el manifiesto más eminente de la cortesía venenosa del hacer posmoderno, en donde el grado máximo de cumplimiento y observancia (no ya connotar, sino denotar la canción danzando su letra incluso al precio de no danzar en absoluto) es un inaudito grado 0 de la interpretación.

En el imaginario del Apocalipsis, la saturación no es solo la de un tiempo tan concentrado como para no admitir posteriores articulaciones, o la de un espacio tan abarrotado como para no permitir más acción que un agitado temblor de todo y de todos; es la saturación del vacío mismo la que permite las operaciones simbólicas, del intervalo en que se efectúa el trayecto del sentido, por lineal (la referencia directa) o tortuoso (la figura) que sea. Pero si en el Apocalipsis clásico saturar ese intersticio lleva resueltamente al colapso, al estallido de un tiempo y de un espacio demasiado llenos, en el Apocalipsis *light* de hoy en día, cumplimiento y saturación del intervalo simbólico propician como máximo un prolapso: blando, alargado y un poco ignominioso. Es esta fidelidad incondicional, táctil y literal, a todas sus promesas de sentido, lo que hace del cuerpo contemporáneo el curioso habitante (y un habitante curioso, el último *flâneur*) de la viscosidad en que se hunde.

Confesiones, abyecciones. La danza y los anegamientos del cuento

«Replier dans une toile un corps qui va s'étioler, et de cet embrassement même, de ce contact, faire surgir, par pigments interposés, l'étoilement d'un tableau».

(G. Didi-Huberman)

Esercizi spirituali (1998), memorable solo de Caterina Sagna inspirado en los escritos de San Ignacio de Loyola, expresa exactamente esta perplejidad un poco escatológica de la textura. Contra la logorrea estática del misticismo tradicional, en San Ignacio la experiencia física de las cosas sagradas pasa por un humilde y gradual protocolo de incorporación de la historia sagrada, que renuncia a la imitación analógica (la *imitatio*) del *exemplum*, creando un verdadero organigrama del imaginar bastante parecido, en su tiempo, a un *sampling*: los episodios evangélicos se convierten allí en imágenes por selección, intensificación y condensación; el ver, de un modo análogamente intensivo, trasciende en experiencia física. Ordenados en una secuencia numérica que permite «llamarlos» por orden o al azar, los módulos dinámicos que componen el material del solo funcionan con la metodividad de un mantra. Sujeta a este ejercicio de humildad, la danza se replantea no ya como acción, sino como una pasión cuyo protocolo está la acompasada y paciente encarnación de la imagen: el cuerpo es como estilizado por esta obediencia a la fórmula, a la *agenda* del cuento incorporado; cada vez más gráfico y más diagráfico, reducido a la indescifrable claridad de una simple fisura: la misma línea roja vertical que Sagna descubre sobre sí misma, quitando una tira de tejido casi para revelar una secreta linealidad y al mismo tiempo un secreto espesor en la superficie que es el vestido. No existe un solo que exprese mejor la metódica calma que puede haber en una cierta disminución del sí, cuyo objetivo místico es entregar el cuerpo a la transparencia del diagrama (la misma que en la ascesis medieval anticipaba algunos aspectos de las patologías anoréxicas). El último rigor de la danza es pues limitarse, en la segunda parte, a la exposición hipnótica de una serie de diagramas que las

manos realizan, destacándolos sobre el fondo oscuro del traje, exhibidos en una especie de lento desfile desde el fondo hasta el proscenio. Poseen la misma claridad lineal –decorativa en el sentido más metafísico (ya que no simbolizan nada)– que las posturas digitales adoptadas en ciertos métodos de meditación. Mientras tanto se van descubriendo los estratos de los prodigiosos paneles pintados para la pieza por T. Ercolino, repletos de «signos de conversión», como para confiar a otro efecto de *pan* la *conversión* propiamente dicha de las religiones reveladas (como cesión y transformación del sí): texturas cuyo espesor visual suele ser, en el estilo pictórico de Ercolino, una práctica infatigable –casi monástica– de transcripciones, una *esquizografía* (una maraña de texto manual) densa y turbulenta, verdadera masa crítica de significación, puesta a encrespar la superficie pintada con arrugas, fisuras y vacíos exegéticos, que recuerda el ascetismo de Hantaï: «...en una textura de textos producida toda ella con la neutralidad maquinal del artesano o del copista... el acto de tricotar una red infinita o de copiar un océano de textos escritos por no se sabe qué...» (Didi-Huberman, 2008: 33-35). *Esercizi* es así la crónica encantada de una doble conversión, del cuerpo en grafema (en la danza de Sagna) y del grafema en cuerpo (en la pintura de Ercolino), la primera por rarefacción, la segunda por espesamiento. El resultado solo puede ser el eclipse definitivo, el esfumarse del cuerpo en la densidad, en la vibración textual de la pintura: a esto aludía, en el final, el insinuarse (no ya ingreso o e-greso, sino auto-envolvimiento) del cuerpo de Sagna en el último panel pintado, que hacía de aquel cuerpo, más allá de la superficie de los signos, un diagrama de profundidad, la causa apenas conjetural, entre lineal y carnal, de un espesor de la pintura, una Carne del color⁸. O tal vez una inaudita promoción de la textura a sacralidad de la Letra del texto, y a sacralidad del cuerpo de la Letra: la reedición de ese mismo protocolo sacrificial que en el universo mítico calificaba de sacer (sacro) al hombre cuyo cuerpo era destinado a la inmolación y a la desaparición. No se imagina, pues, el fundido de un cuerpo en la fábula que incorpora (la Historia Sagrada de *Esercizi*, o la historia artística de *Histoire(s)*) fuera de la difracción de ambos, historia y cuerpo, en una turbulencia de diafragmas posibles (*pans* o pantallas), que es ya un acto de desincorporación: no solo

fragmentación y modularidad (del gesto, de la imagen, del cuento), sino fisuración. En las hendiduras que crea en su propia superficie y en la del cuento, el cuerpo trama su propia trans-figuración, siempre semejante a un acto de luto o de supervivencia: asume la figura como una forma de auto-exégesis, de auto-comprensión, un gesto de traslación del sentido que crea el intervalo mismo en donde se desarrolla. El cuento, una vez más, no sirve más que para delimitar los vacíos en los que se insinúa su parte inenarrable y superviviente, su cuerpo. Es lo que sucede en *Figures* (2004) de G. Civera, excepcional solo de No Danza que contaba con la presencia física de la coreógrafa (sentada para no dar ninguna conferencia) como sobre la orilla carnal de otra carne, completamente fantasmal, difracta en las diferentes pantallas por las que se deslizan los mil rostros de Civera filmados por Laurent Goldring, mientras su voz grabada relata una sucinta autobiografía inspirada en la idea de que el significado de la experiencia es una constante y siempre renovada expropiación del rostro (*Figure* designa en francés tanto la *figura* como el rostro) en el espacio de las interacciones humanas y de las aventuras poéticas. A esta crónica de metamorfosis inducidas («las personas que me han cambiado la cara») servían de contraplano, en las pantallas, las silenciosas anécdotas del rostro de Civera metamorfoseado por una especie de metaesquematismo propio, como si la carne de la cara cediese a impulsos, a presiones y diagramas totalmente internos. El cuento estaba sellado por una doble pérdida: la literal, del rostro de la persona amada, y la del rostro propio en la última metamorfosis del luto, haciendo de ese mismo rostro, por difracciones, desplazamientos y derivas, una arborescente estratigrafía de la memoria personal, un cuento sincrónico, lleno de elipsis, de vacíos, de fisuras que son también, en el rostro de cada uno, las arrugas esculpidas por la existencia. Y finalmente prolongando, en el cuerpo de quien cuenta, la fisura, el vacío de la pérdida, como si la labor del luto fuera repartir a la totalidad del cuerpo las grietas, los intersticios y huecos que tejen el mapa del rostro, que definen su historia por faltas y ausencias.

Al sueño performativo de un fundido gesticulante del cuerpo en el cuerpo gestual de la pintura, inaugurado por los *drippings* de J. Pollock y perpetuado por la larga estación de la *action painting*, remitía también Paso

Doble (2006) de Josef Nadj y Miquel Barceló. Más allá de los paralelismos algo obvios entre la gestualidad performativa y la figurativa, en el dúo, ejecución improvisada de una obra pictórica en la que la materialidad de la arcilla sirve de puente entre los recuerdos autobiográficos del coreógrafo y la técnica plástica del pintor, el aspecto más significativo es la absoluta literalidad del precepto por el que un cuerpo anhela des-objetivarse en la imagen como en una textura pastosa. Es lo que ocurre en el momento en que Barceló «envaina» aleatoriamente la cabeza de Nadj en una masa de arcilla fresca: el tipo de materia que el alfarero va modelando al rozar su masa rotante con las manos desnudas, dosificando la presión digital, y que en este caso parece, como un capullo, evolucionar plásticamente según el metaesquematismo del cuerpo danzante al que ha engullido y que la modifica desde el interior, a través de su propia circulación, de su propia adherencia turbulenta. Como si la superficie arcillosa de la obra, ya hundida por el impacto del cuerpo del pintor, quisiera llegar a un nuevo orden de profundidad plegándose como un ánfora, una forma-matriz, en torno al cuerpo del coreógrafo, que a la misma arcilla adscribía su personal recuerdo de un paisaje, una «Tierra Natal».

Todas estas transfiguraciones texturales, todos estos fundidos dialécticos del cuerpo, enuncian subrepticamente una esperanza que es el único acto de fe de la danza reciente: que la última vitalidad de la noción de cuerpo sea a partir de ahora una exégesis, una translación en sentido propio, el gesto figural de reconocerse y ubicarse en la desemejanza más extrema; que el cuerpo como forma, como símbolo discreto, sea deducible únicamente del campo de fuerzas, del indiscreto espesor de signos que lo sumerge; es más, que dicho anegamiento restablezca, a finales del siglo que exaltó la inmanencia del cuerpo, una singular trascendencia, algo así como una trastornada e irrecuperable sacralidad, vehiculada precisamente a través del paroxismo de aquella inmanencia; que, en suma, el vértigo de la textura, el efecto de *pan* redibuje por desemejanza e intensificación ese imperativo de semejanza entre el cuerpo y él mismo que la danza del siglo xx ha perseguido de forma infatigable.

Esta semejanza desemejante ocupa todos esos experimentos que han declinado la danza como el lugar de una agitada deserción: esas

pesadillas que vienen a disturbar periódicamente el *Habeas corpus* de la jurisdicción crítica, que le asignaba a la danza la obligación de exhibir una evidencia orgánica, un cuerpo *del delito* que permitiera procesar, juzgar, sentenciar el significado de la danza. Si la obra de Fuller fue uno de estos escándalos (un verdadero golpe bajo al fervor somático propiciado en los mismos años por Duncan), la de Oskar Schlemmer no fue menos irregular en el contexto de aquella *Körperkultur*, de aquel fervor corpóreo cuya deriva sería, en los años 30 y 40, la biopolítica del Reich nazi: los antropomorfismos lúdicos del *Triadische Ballet* (1924) constituyeron, en este sentido, la propuesta muy aislada de una danza más positivamente humanoide que humana; mejor dicho, la aserción solitaria de que la única humanidad y sinceridad que el cuerpo podía garantizarse, su única manera de sustraerse a toda manipulación ideológica, era esta desemejanza total: no dejarse reconocer más que como diagrama, como potencialidad y alusión de cuerpo en el volumen inorgánico que, como una arquitectura, lo contenía, lo eclipsaba, lo tutelaba; lo entregaba a una fantasiosa exégesis. En muchos aspectos, se puede decir que este imperativo de desaparición no ha vuelto a reivindicarse con fuerza hasta finales del siglo xx, y que cuando lo ha hecho, los espesores que garantizaban la deserción del cuerpo ya no eran los volúmenes inorgánicos y formales de Schlemmer, sino las masas orgánicas, las vibraciones texturales y las formas intransitivas de la nueva danza. Es más, que si en los años 20 era urgente que el cuerpo se reinventara fuera de los sistemas de poder y lejos del Cuerpo normativo que esos sistemas dictaban a distancia, en la actualidad el objeto de su deserción, el límite siempre desplazado de su desemejanza, es el cuerpo mismo como particularidad carnal, cercanía irreductible e inmanencia: doble fuga de un cuerpo, desde sí y hacia sí, cuyo resultado es la fascinante mezcla de complicación y rarefacción que lo vuelve cada vez más invisible, nominal y objetual. Si durante siglos ha sido creíble que la danza era el mito del cuerpo, la praxis reciente parece estar de acuerdo con la tenue profecía que dice que en un futuro, o ahora mismo, le corresponde al cuerpo ser la causa imaginaria, el mito de la danza.

El que ha trabajado con más fuerza en este principio es el canadiense Benoît Lachambre. *Délire défait* (*Delirio deshecho*, 2001)⁹

reformula las idiosincrasias propias del solo del siglo xx (la que definimos como una «épica» del sí) volcándolas en una irreversible ebriedad de fabulación, cuyo objetivo es desviar el prestigio de la auto-narración, dinamitando la coherencia autobiográfica, reemplazando en suma la soberanía centrípeta de un cuerpo que dibuja coherentemente su parábola vocacional y existencial con una tempestad centrífuga de estados corpóreos y mentales totalmente relativos. La descomposición a la que alude el título está en la renuncia formal a todo simulacro de continuidad del yo y de la forma llamada a narrarlo. La historia personal, en el caso de quien danza, no se concibe como una simple acumulación «edificante» de experiencia vital, sino como la aglutinación irregular de múltiples experiencias formales y de la múltiple alienación que representan; la autobiografía fermenta en el despliegue desordenado de esas máscaras formales, donde se reconstituye algo así como una ondeante, bulliciosa unidad del sí, dialécticamente irreducible. Lejos años luz de la ejemplaridad típica de los solos del siglo xx, de toda monumentalidad del sujeto, de todo esquema de *redención*, *Délire défait* celebra si acaso una forma peculiar de abyección: la del sujeto diseminado, que se imagina como palimpsesto de capas formales y vivenciales todas ellas relativas e insinceras, pero también todas sinceras en la medida en que es un solo movimiento el que las esparce y las incorpora: la verdad es la interferencia, la textura actuada de innumerables mentiras. Proyectada en vídeo, pintada o adscrita a las convulsiones de la danza, la historia personal de Lachambre está sometida a una difracción calculadamente pueril, que no vehicula ninguna síntesis aritmética, ninguna teoría integral de la vivencia artística y emotiva, sino algo así como el punto de fusión, la incandescencia común de la autobiografía estilística y visceral. La geometría de este viaje no obedece ni siquiera a la lógica del recorrido: recuerda más bien la ubicuidad un poco disonante del duermevela o de la borrachera. El solo ya no es la sede de una individualización, de una representación del sí obtenida mediante un distanciamiento (lo que destaca simbólicamente a los héroes y a las figuras del cuento sobre un fondo estable de hechos generales), sino la sede de una des-figuración sistemática. La poética de los últimos años está llena de estos *contracuentos* orgánicos, cuyo síntoma más frecuente

es algo así como una caducidad lineal del cuerpo, la abyección de su dispersarse en todas las posibles equivalencias textiles y diagráficas, pespunte, trapo, vestido, red, maraña, garabato, mancha, desgarró. Para Meg Stuart (autora en 1991 de un célebre *Disfigure Study*) esta deriva del cuerpo en el soporte es casi un tema fijo. *No longer Readymade* (1993), el solo de su debut, escenifica la inadecuación incurable entre el cuerpo de la intérprete y el enorme abrigo de segunda mano en el que su movimiento parece estar ahogándose. Stuart saca de él los pocos artículos de un ajuar extremadamente pobre (*kleenex* usados, restos de cruasán, etc.), que son el equivalente objetual de una reducción del cuerpo a algo así como unas «sobras de movimiento», a las partes de acción que la pesada armadura del solo, ella misma un *objet trouvé*, un *ready-made*, deja entrever. De este modo, el abrigo de Stuart no es, así, ni una prolongación del cuerpo ni una potenciación de la danza; ni la expresión gestáltica de una posible elusión del cuerpo en formas alternativas, lúdicas o fantasmagóricas (como en Nikolais). Tampoco trata el conjunto de cuerpo y vestido como un todo energético o emocional, un arquetipo parecido al bloque de tejido elástico y cambiante desde cuyo interior se contraía y se distendía M. Graham en *Lamentation* (1930); en el solo de Stuart, por una extraña inversión de los términos, el bloque textil del abrigo conjura un bloqueo literal: su peso, su insensibilidad y su ausencia de elasticidad reducen el cuerpo que está *tras* él a un puro resto gráfico, emergente solo a fragmentos, mordisqueado.

En otros sectores de la performance esta misma deriva del cuerpo se produce descubriendo y exaltando directamente su carácter intrínseco de *masa*. En los solos de Donata D'Urso (*Pezzo O* de 2004, y *Lapsus* de 2007 entre otros), a través de una desnudez total remodelada por una sabia gestión de la penumbra, un cuerpo *molar* cruza, de nuevo, la distancia entre forma y *shape*: se vuelve una masa anónima y flexible de carne, de la que va devanándose algo así como una orografía cutánea, un esquema cambiante de irreconocibilidad. En *Collection Particulière* (2005) esta lentísima morfogénesis del cuerpo se desarrolla a una cierta altura del suelo, a lo largo de la fisura practicada en una plataforma de Plexiglás. La disección de este plano exalta la sensación de que el cuerpo de la *performer* habita su intersticio como una verdadera complicación y

suspensión volumétrica; el cuerpo no es ya el sujeto activo que fue en los solos modernos, sino una textura viva y metamórfica, el lento espasmo de una consistencia cárnea en los intervalos, los vacíos del diseño: o también el suspense, el enigma carnal que fluctúa –enturbiándola– sobre la noción misma de sexo (*sexus*: el corte, la primera sección y fisuración de las muchas que conforman los procesos de fabricación de la identidad).

A esta misma fluctuación apunta, con otro tipo de claridad clínica, una parte de la *Non Danse* de los años 90. En *Self/unfinished* (1998), Xavier Le Roy¹⁰ escenifica un nuevo sabotaje de la referencia corpórea, y una nueva metamorfosis irónica, utilizando el vestuario de escena para «decapitar» la figura. Si por un lado esta estrategia, gracias a la desaparición del rostro, minimiza el concepto de identidad, abriéndolo de par en par (el «sí inacabado» del título), por el otro produce en el cuerpo una extraordinaria pérdida de polaridad, una radical simetría de la figura, que da lugar perceptivamente a mil confusiones entre derecha e izquierda, alto y bajo. Estos equívocos son ulteriormente exaltados por las reversiones improvisadas de todos los sentidos y *spins* del movimiento, en los titubeantes desplazamientos a cuatro patas, en los ejercicios de desplazamiento cabeza abajo a lo largo de las paredes y en todos los momentos en los que Le Roy se adhiere, doblándose con geométrica docilidad, a los diafragmas externos (muros, perímetro, esquinas) de la escena. Esta resolución del cuerpo en un diagrama articulado de cuatro miembros-segmentos, que se prestan a cualquier engaño gráfico y cinético, es tan extremada que para la crítica de los 90 fue casi inevitable entrever allí un nuevo régimen corporal, inspirado en la ágil sustancia lineal, la «carne gráfica» del insecto o de la araña: cuerpo-diseño que lleva incorporadas todas las potencialidades de su diseño en el espacio. Pero si bien es cierto que en la *No Danza* el cuerpo explora los dos extremos opuestos de su realización (haciéndose masa pura –D’Urso– o puro diagrama –Le Roy–), la «danza danzada» de los últimos treinta años también atestigua que el modelo humanístico y tranquilizador del cuerpo en cuanto unidad y garantía de presencia ha decaído, y de que ya ese cuerpo no se concibe más que como la sutil abyección de un dispositivo orgánico cedido al grafismo insidioso, a la versatilidad del arácnido. En las antípodas de

la No Danza, el mejor posclasicismo saca a relucir de nuevo la metáfora arácnida para resumir el sentido de una danza en la que el cuerpo desafía a todas las leyes orgánicas e inorgánicas de simetría, de equilibrio y de vectorialidad, atrapado en la insidia lineal que va tramando, y siempre ansioso por evadirse de las figuras en las que lo captura su metamorfosis: *Enemy in the figure* (*El enemigo en la figura*, 1989)¹¹ describe la danza como fabricación y sabotaje al mismo tiempo de esa figura que el cuerpo no sabe abstenerse de formar ni el ojo de capturar. Para Forsythe es precisamente la ampliación vertiginosa del campo de las simetrías y las flexiones humanamente posibles el fenómeno capaz de arrastrar al cuerpo fuera de la figura que se asignaría o de la que le asignaría la mirada: el estadio-araña en la filogénesis de la danza (un proceso involutivo, antes que evolutivo); o esa metamorfosis «hacia dentro» implícita en la expresión *With a spider inside* (*Con una araña dentro*), el título que Forsythe dio a una conferencia de 1999.

La danza y las abyecciones del cuento

«Delirio, Arsenio, d'immobilità».
(Eugenio Montale)

Aparentemente lejos de estos mil anegamientos gráficos, *Délire défait* es aún, con todos sus excesos, un solo turbadoramente épico (su referente es, durante una buena parte de la performance, el Bruce Lee del cine popular). Pero lo que hace de él mucho más que un simple *exploit* autobiográfico es el hecho de que, mientras que en las vanguardias recientes la disolución de todo idealismo corpóreo se produce a través de la irreconocibilidad, en *Délire défait* el mismo programa de sabotaje se efectúa a través de la hiper-reconocibilidad: una exasperada imitación de sí mismo que parece la versión alcoholémica del narcisismo clásico. No existe nada más abyecto que la borrachera histriónica de un cuerpo prestado a todos los regímenes posibles de la presencia, cuyas progresivas incrustaciones terminan por eclipsar aquello que querrían resaltar, por borrar aquello que deberían delinear. Es el sentido de la pintura «abstracta»

mostrada por Lachambre en el primer monólogo del espectáculo, el reverso de un cuadro figurativo cuyo tema, observado desde atrás, se hace simplemente irreconocible: una *retrospección* paródica y literal, que será la clave de todas las retrospectivas memoriales invocadas a lo largo del solo: un borroso reverso orgánico de sí. Se podría decir también que el cuadro en cuestión es un fragmento de Art Brut, oscuramente autobiográfico en un sentido análogo a aquel por el que el mismo Dubuffet solía glosar las piezas de su *collection particulière* (un verdadero repertorio de anomalías poéticas y de formas «patológicas» para cualquier estética oficial) fabulando al mismo tiempo las vidas de sus artistas marginales, exponiendo sus bandazos existenciales. La manera en que Lachambre escenifica su delirio de identidad es, igualmente, una patológica convulsión del yo en el reverso indescifrable de la vida que trata de retratar, ofuscado por la interposición de los estratos de una extraña geología, en donde se confunden sedimentos biográficos, históricos e incluso míticos. Una confusa estratigrafía inspira también el espacio del solo, donde el suelo aparece cubierto por la interferencia gráfica de muchos campos y trazados de juego diferentes, ya casi indiscernibles: una maraña de diagramas superpuestos, inútil ya para cualquier danza y para cualquier juego, como si quisiera expresar una puerilidad renuente a asumir o a incorporar una regla cualquiera por haber utilizado demasiadas. El espacio reafirma así por una parte la tensión *agónica*, cuando no *agonística*, del solo (el *performer* «se juega» la vida), sofocando por la otra, en la confusión de los módulos de juego, de las áreas de penalti, de las porterías, de las zonas de canasta, etc., cualquier posibilidad de *agon*, de lucha real: los trazados, en cuanto normas deportivas transliteradas en un diseño del espacio, componen aquí algo así como un tablero múltiple, o un dispositivo inservible, siempre desbordado por el cuerpo que lo habita. Igualmente, el relato inconexo de Lachambre logra ser metaléptico (sugiriendo un fondo de sinceridad o identidad en el gesto de contarlo) únicamente sepultando el yo en una ciénaga de identidades, todas defectuosas, cuando no viciosas. Hay algo de cristológico en el modo en que Lachambre parece asumir, incorporándolos, todos los vicios posibles de la danza y del vivir, todas las ludopatías y las alcoholemias de la forma. Y verdaderamente la espiral de



[arriba]
Self Unfinished,
de Xavier Le Roy
© Katrin Schoof

[abajo]
Is You Me,
de Benoît Lachambre &
Louise Lecavalier & Laurent
Goldring / Par B. Leux
© André Cornelier



la identidad, el círculo vicioso que resulta de todo ello se asemeja a un impulso de caída hacia el abismo: sacar a la luz una historia propia y colectiva y al mismo tiempo mimetizarse, deshacerse en esa historia como en un llano asalvajado por su exceso de grafismo, que ya no es suelo de danza, sino la masa gráfica en la que se hunde, y con la que se confunde el intérprete, en una verdadera diseminación orgánica. Intercambio entre anverso y reverso, entre rectitud y anomalía, entre piel y vísceras. En un

ámbito poético completamente distinto, ese es también el sentido de la performance instalación *Immanence* (2005) de S. Kozel, donde la intérprete danzaba sobre una borrosa proyección cenital de detalles muy cercanos de su fisionomía y su anatomía filmadas en tiempo real: «Mi movimiento se hallaba transfigurado en un fenómeno visual con el aspecto y la sensación siniestra de un cuadro viviente de Francis Bacon... con momentos en los que las órbitas de los ojos, las costillas, los dientes o los dedos eran claramente visibles, a un paso de *disolverse nuevamente en una papilla visceral*. Había un sentimiento como haber sido desollada... hasta alcanzar ese estado de un cuerpo *vuelto del revés, de dentro hacia fuera*» (Kozel, 2008: 253). La danza posmoderna tiende a sustituir el viejo mito de la presencia del cuerpo con esta forma específica de la inmanencia: estar menos «presente» en el mundo que inmerso, por exceso de cercanía temporal y espacial, en su propia visceralidad y licuescencia. Como sugiere Kozel, este prolapso del cuerpo recuerda el tratamiento de la figura en F. Bacon¹²: en el estudio que Deleuze dedicó al pintor se subrayan la disolución, la no direccionalidad, el blando desbordarse hacia abajo de las fusiones cárneas llevadas a cabo por Bacon, donde las figuras están siempre colapsándose encima o prolapsándose hacia el exterior, y donde la corruptela de las formas parece querer licuar lo humano para liquidarlo, para tramitar su abyección. Ahora bien, el cinetismo específico de la abyección es siempre inherente a la licuefacción, al hundimiento de un intervalo, un diafragma, un confín o una discriminación (entre figura y fondo, entre interior y exterior del cuerpo, entre humanidad y animalidad, entre símbolo y referente, entre partes y todo). Lo abyecto ya no designa la fuerza de una irrupción, sino la debilidad de una corrupción; el deterioro y la decadencia orgánica del límite más que su simple caída o desaparición. Por eso, en su fenomenología se halla una extraña convergencia cinética de estancamiento y de convección: la degradación del movimiento de la cosa a un movimiento *en la cosa*, que es la con-moción de todas las diferencias que constituyen su aspecto y su sustancia; algo así como un dinamismo indecible (una patología de la inmovilidad) que consigue expresar la escandalosa corporalidad de eso que es cosa, y la escandalosa *cosalidad* de eso que es cuerpo: la pululante viscosidad del cadáver,

abocada a insinuar la sospecha repulsiva de que existe una vitalidad recurrente en todo cuanto parece muerto, un inquietante espasmo del detalle en todo cuanto parece lento. Debemos a F. Kolnai, y a su estudio de las estéticas de la repugnancia, una descripción extraordinariamente dancística de esa obscena textura (un mortuorio *ruido de fondo*) que es el hormigueo verminoso presente en los estados de estancamiento de la materia orgánica corrupta: «Es en general la extraña frialdad, la incansable, nerviosa, reptante, espasmódica vitalidad que exhiben –como si fueran de alguna manera una abstracta danza demostrativa de la vida pero sin las sensaciones de calor y sin la intrínseca sustancia propias de la vida» (Kolnai, 1927: 58). La danza posmoderna, en este sentido, es más apasionadamente cadavérica que simplemente fúnebre: por su obsesión orgánica, o porque al expresar algo así como la «no muerte» de la Danza no puede sino adoptar la extraña residualidad cinética de la parte de vida que subsiste en la muerte. Y aunque la abyección y la licuescencia no sean su tema fijo, es fenomenológicamente persuasivo imaginarla prácticamente toda como la danza de un cuerpo pululante de sí. Así era en *Sistema Necrosis* de Antúnez, donde las agitaciones de la putrescencia proponían en el fondo una paradójica movilidad, desencadenada por la muerte misma y abocada a prolongar el término ilusorio de la vida con su única fabulación posible, que es la fantasmagórica actividad, por decirlo con Poe, del *conqueror worm* (el gusano conquistador), verdadero monstruo generado por el sueño de la carne: «La descomposición de la carne no es más que *el relato natural de esa liberación*, dolorosa, inexplicable, ajena al sentido, carente de significación» (Salabert, 2007: 497).

En el análisis del siglo xx, (Kolnai, Kristeva) la abyección psíquica no es más que el reblandecimiento dialéctico de la diferencia entre sujeto y objeto, o la inestabilidad recíproca de un sujeto cada vez más amortizado y de un objeto cada vez más «intencionado»: «Esto comporta un momento de ‘trastorno’, el momento en el que el ‘ser algo o alguien’ fluye... y aun así comporta una cierta reserva, un cierto acecho por parte del objeto» (Kolnai, 1927: 47). Ciertos sectores de la performance expresan la misma reversibilidad mórbida (o morbosa) entre sujeto y objeto: las «cosas danzantes» (trajes y envoltorios) de las poéticas posconceptuales

son, de hecho, su versión limpia. Así pues, sería un error captar los signos de esta abyección formal únicamente en ciertas ordalías carnales de la posmodernidad, o únicamente en las confluencias entre danza y *body art*. El parentesco entre *Abiectum* y *objectum* es mucho más que simplemente etimológico.

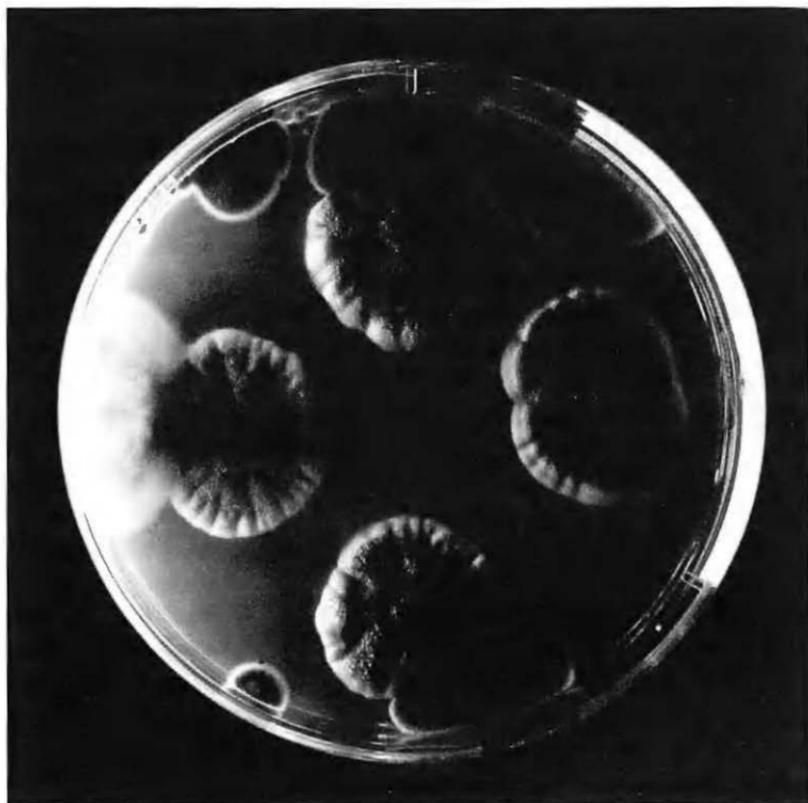
Metástasis del cuento

«Preso una qualunque zona dell'universo, la massima entropia ivi possibile è proporzionale alla superficie esterna della zona stessa».

(Brian Greene)

Del mismo modo, el hormigueo de la corrupción no es la única pululación contemplada por las poéticas recientes. Toda subsidencia de la forma, todo «ruido blanco» de los signos, toda saturación del diagrama expresan el carácter envolvente, el potencial de absorción de la textura; la pululación viva de un módulo lo bastante infinitesimal como para poder proliferar con la autosuficiencia de lo que es absolutamente concreto (una materia-signo) y absolutamente abstracto (un fenómeno gráfico): comas, acentos, signos de conversión y gusanos; todo aquello que en un único gesto de germinación es despliegue pero también panorama; diagrama *pero también* aplicación; cognición *pero también* acción; inmovilidad *pero también* convulsión; original *pero también* réplica; silencio *pero también* cuento. O el tipo de narración desenfocada que reconstruye con sarcástica coherencia el parasitismo, la viralidad propia del cuento mediático, político y económico, cuya saturación imita al pie de la letra. La ebriedad de la proliferación es su último acto de resistencia ante todo posible empleo con fines de persuasión o disuasión. La modernidad madura fue inaugurada en danza por un solo de Cunningham emblemáticamente titulado *Root of an unfocus* (*Raíz de un desenfoque*, 1944), que celebraba, contra los ensueños «telúricos» de Graham, el carácter errático de la forma y su proliferación sobre una superficie pura. Pero si la raíz de ese desenfoque específico estaba en la evacuación de todo programa narrativo, los desenfoques formales de la actualidad sabotean ese programa por el lado

Agar,
de Marcel·lí Antúnez.
Hongos en placa de Petri
© Darius Koehli



Roberto Fratini

de la implementación, intensificando por así decirlo su potencialidad de germinación. Valdría la pena replantearlos a la luz de *Desenfocar* (2000), manifiesto del cine *dogmático* en el que Lars von Trier oponía a la narración organizada del cine comercial un nuevo estilo (basado en la reducción táctil de la distancia entre cuerpo y cámara cinematográfica) que aprovechaba todos los poderes contra-narrativos de la baja definición: «El enemigo es la *historia*. El tema, presentado... a grandes golpes de puntos de vista y de hechos... en detrimento del verdadero tema del que proviene... ¿Cómo redescubrirlo? ¿Cómo transmitirlo, describirlo? El desafío último es ver sin mirar: ¡Desenfocar! En un mundo en el que los medios de comunicación se prosternan ante el altar de la nitidez y al hacerlo vacían la vida de toda vida, el *desenfocador* será el comunicador de nuestra época» (von Trier, 2000).

De este desenfoco contra-narrativo, de esta salvaje concreción e inmanencia táctil del cuento son un ejemplo brillante, en una región de desemejanza absoluta, los cultivos bacteriológicos (*Agar*, 1999) de Antúnez: una irónica ecuación entre la idea de la performance en cuanto sistema vivo y la letra del sistema vivo en cuanto performance. Los cultivos antunezianos resumen así las primeras etapas de una cosmogonía, un mito de los orígenes, misteriosamente previo a toda historia o prehistoria, a toda articulación del lenguaje, a toda vertebración del acontecer: «... con la exposición biológica de tres modelos de cuadros vivos, había un intento de mostrar tres grados de la escala evolutiva de la vida» (Antúnez cit. en Salabert, 2007: 297). Como ha subrayado Salabert, *Agar* era al mismo tiempo «muestra y réplica de su objeto referente» (Ib.: 296), es decir el crecimiento exantemático, el sarpullido de un paradigma de los orígenes, que encarna al mismo tiempo una metáfora de la vitalidad y la vitalidad de una metáfora: signos de vida que, además, eran signos vivos. En la ceguera del acto cognitivo que permite a eucariotas y procariotas replicarse se expresa una innegable voracidad, una pululación del módulo: todo esto viene constituyendo unas estructuras experimentales y difusivas que son todas contenidas, como en un dispositivo *bio-coreográfico*, por un soporte que es la ocasión y al mismo tiempo el límite espacial de su crecimiento incontrolable, ya sean los acuarios de cianobacterias, las placas fúngicas

de Petri o las columnas de Winogradsky. Estos ecosistemas entubados son, por así decirlo, texturas de inmanencia, totalmente finalizadas en sí mismas, como fantasmagóricas alfombras autoentrelazadas, cuya síntesis se asemeja en todos los sentidos a un panorama biológico: el despliegue de una inmemorial batalla por la supervivencia, que en su sencillez orgánica parece neutralizar toda diferencia entre decoración y esencia, entre sustancia y apariencia. Fiel a algo así como una sistematurgia orgánica, que en los cultivos se encarna y aplica sin fisuras, la avidez del *ex-crecer*, del duplicarse, parece más biológicamente antigua que cualquier economía del crecer. Asimismo, las incrustaciones vivas de Antúnez reproducen irónicamente aquel «contagio decorativo» (la *vermine décorative*, el parasitismo del ornamento) cuya eliminación había sido el centro del programa modernista de higienización de las artes. Autopoiética en el sentido más cruel, la eflorescencia primordial de *Agar* asume con indiferencia la parte de muerte incluida en su proliferar, no menos anecdótica de lo que sería, para el virus o la bacteria, la muerte de un organismo hospedante. En este ruido de fondo celular, la pululación del parásito desmiente toda idea de un recorrido o una dirección asignada, desmintiendo al mismo tiempo ese intervalo crítico y lineal entre nacimiento y muerte que le permite a la vida ser narrada. Existe una analogía entre la vitalidad, el *sampling* autorregulado del eucariota, y la tremenda fiesta del contacto implícita en la noción misma de contagio: la transmisión invisible (procesada por contactos que escapan a todo control humano) de la enfermedad a través del cuerpo y de los cuerpos. Es la performance de las pandemias, como realización burlesca de esa porosidad, de esa ósmosis entre el cuerpo y el contexto antaño predicada por la fenomenología. Y es la performance de las neoplasias y de las metástasis, que realizan irónicamente la proliferación, en el cuerpo, de una alteridad letal que es el cuerpo mismo: la mortífera inmanencia del cáncer, que atenta contra el cuerpo con las mismas armas de la vitalidad celular. Por la misma razón, las poéticas recientes, sensibles a los temas de la inmanencia y a la búsqueda de un movimiento que sepa expresarla, fascinadas por todos los dinamismos de estancamiento, inmovilización, proliferación y pululación, por toda forma de «caos calmo», no se resisten a la sugestión de adoptar como modelo cinético no ya la agitación del

cuerpo en el espacio sino, en cierto modo, la agitación del espacio en el cuerpo. Si el imperativo del nuevo cuerpo es «no hacer nada» con tal de hacerse a sí mismo, su autopoiesis descontrolada y estancada no puede sino desarrollarse, coherentemente, en neoplasia. Dispuesto, con tal de pulularse, a matar su propia trazabilidad y referencia, el nuevo cuerpo mata con la misma soltura a su huésped todavía vivo, la tradición de la danza, parasitándolo, exactamente como la Non Danse ha parasitado, por decirlo de algún modo, a las inmunodepresiones de la danza moderna. Así pues, el cuerpo canceroso de la nueva danza es la forma más extrema de cuento inmanente: pocos años antes de *Self/Unfinished* (1998), Le Roy había pasado revista a sus paradojas en la «conferencia autobiográfica como espectáculo vivo» *Product of circumstances* (1999)¹³. El coreógrafo exponía allí las circunstancias que lo habían persuadido a abandonar el contexto académico en que trabajaba como biólogo molecular para dedicarse solamente a la danza como salida lógica de una indagación sobre el cuerpo. El programa de esta indagación (y para Lepecki¹⁴ el escenario ideológico de los años 90) era sustituir las viejas nociones estables de cuerpo y sujeto por la liquidez, el devenir de ambos. Dicha fluidificación del sí, en deuda con el pensamiento de Wittgenstein, Schilder y Deleuze, no es en ningún caso el tipo de procesamiento en que se piensa según las categorías de la psicología o de la biología clásicas. Imaginémosla más bien como una autoafirmación del cuerpo en cuanto flujo de estados plásticos, la versión orgánica de eso que la narrativa y la psicología moderna habían intentado adoptando las formas del *stream of consciousness*. Cuerpo «sin órganos», poroso y no local, concebido como la *circun-stancia*, el entorno de sí. Y cuerpo osmótico, captado en el acto de incorporar al mundo que lo incorpora por *difusión*, según unos esquemas exponenciales de expansión o de contracción: «... podría hablar del hecho de que la imagen del cuerpo es extremadamente fluida y dinámica. Que sus límites, bordes o contornos son 'osmóticos', y que tienen el notable poder de incorporar y expulsar hacia el interior y el exterior en un intercambio constante» (cit. en Lepecki, 2006: 80). Reemplazada por esta difusión o dispersión no direccional y no vectorial de sus (*anti*)cuerpos, la aparente inmovilidad de la Non Danse es de hecho una ocupación del espacio gemela de la metástasis, de la

imprevisible ubicuidad de las neoplasias. Incluso la geometría de su perfusión imita la no linealidad de los modelos matemáticos que en la investigación clínica definen, solo por aproximación, el crecimiento de las neoplasias. Articulada en segmentos de narración y demostraciones danzadas, ilustrada por imágenes ecográficas de carcinomas en la pantalla del fondo, la lección de Le Roy no se limita a enumerar las circunstancias que lo indujeron a repudiar la academia en favor de la creación coreográfica, sino que alude tácitamente a la inaudita analogía entre la supremacía de la danza en su trayectoria existencial y la extraña supremacía de los fenómenos cancerosos: la inmanencia de la enfermedad es así el modelo implícito de una inmanencia *en el cuerpo* de todo posible discurso *sobre el cuerpo*, de toda posible Historia Natural, su incorporación más allá de toda objetividad histórica. Si el aprendizaje del biólogo-bailarín (su estudio de las técnicas y de los estilos vigentes a comienzos de los años 90) es narrado con lujo de detalle como un Bildungsroman y ejemplificado mediante breves demostraciones irónicas, siempre que Le Roy pasa a actuaciones danzadas más próximas a su investigación personal, lo hace sin preámbulos, en un silencio decididamente experimental. La *circunstancia* más radical de la conferencia es este mudo y sincrónico tramarse de unas interacciones a distancia entre el texto del monólogo y las texturas cancerosas de la pantalla; o el tramarse de la *desemejanza* entre el sujeto del cuento y el cuerpo irreconocible, ajeno en que el sujeto se convierte al efectuar, casi siempre de espaldas y en silencio, unas pocas y simples acciones repetitivas: «¿es el devenir una transformación de la semejanza?», se pregunta Le Roy. La metástasis representa esta autopoiesis del cuerpo como producción de «otro sí» indiscernible, silencioso, conspiratorio, consagrado a replicarse, más allá de todo principio de identidad y de referencia, a cargo del cuerpo histórico y político que es al mismo tiempo su receptor, su perceptor y su productor. Asimismo, esta producción inmanente de un cuerpo-textura decreta la caducidad de las formas espectaculares que fijan los bordes de ese cuerpo en el espacio y en el tiempo. Cuando declara: «El espectáculo de danza es un producto de duración limitada», Le Roy invoca la idea límite de un cuerpo dispuesto a exterminar como un cáncer, por duplicación y pululación, el marco escénico, la circunstancia misma en la que se despliega

su acontecimiento. Así, *Product* no es propiamente una conferencia-espectáculo, sino la deriva de la conferencia en algo que –por el hecho de estar vivo– no llega a definirse ni como conferencia ni como espectáculo. ¿Puede el espectáculo danzado morir de su propia corporeidad? «Qui peut le dire?», comentaría, lacónico, Proust. No existe cuento, hecho (y deshecho) desde el fondo de la inmanencia, que no termine por pertenecer al género negro. Y que no termine en algún tipo de asesinato.

El homicidio y las formas de la inmanencia

«Pattern is lethal and can kill the power of any image».
(Amy Goldin)

La cima de la abyección, por parte del sujeto abyecto, es externalizarse en cuento. De hecho, el relato de ultratumba, el cuento del sepultado vivo (cuerpo-objeto por antonomasia), y por extensión el relato de fracaso personal, suelen ser fábulas abyectas de este tipo. Frente al *decorum* de las retóricas se yergue periódicamente una retórica de lo indecoroso, e incluso una épica de la degradación: una elocución de la inmanencia que desafía los límites del lenguaje en formas perfectamente simétricas a aquellas utilizadas a lo largo de los siglos para hablar de trascendencia. La artista que en la actualidad expresa más radicalmente esta supervivencia del narrar como visceralidad y abyección del cuento, y que encarna con más agudeza sus convulsiones metalépticas, es Gisèle Vienne. *Jerk* (*Mueca*, 2008), coronando la trilogía concebida junto al dramaturgo Dennis Cooper, es una suma de los temas ya tratados en *Une belle enfant blonde* (2005) y *Kindertotenlieder* (2007): el erotismo extremo de los comercios «carnales» entre sujeto y simulacro (en las marionetas construidas con J. Capdevielle), las epifanías del mal y los baches del lenguaje. Dirigiéndose a un público idealmente compuesto por estudiantes de psicología, Capdevielle, en el papel de David Brooks, explica su historial delictivo con la ayuda de unos pocos monigotes (víctimas y asesinos, incluyéndose a sí mismo) a los que da voz y movimiento. El monólogo es la terrorífica reseña de las hazañas criminales del americano Dean Corll, que en los años 70 torturó y asesinó

en su casa de Texas a una veintena de adolescentes con la complicidad de Wayne Henley y del mismo Brooks, el único superviviente del grupo. Más allá del potencial morboso de una historia empapada de detalles *gore* y tinieblas sexuales, el aspecto más literalmente abyecto del monólogo era la increíble soltura con la que el sujeto se difractaba en las voces de víctimas y torturadores: así como el cuerpo hecho objeto de las víctimas había cedido a todas las profanaciones orgánicas del asesino en serie, el cuerpo del cuento se prestaba a todas las formas, orgánicas e inorgánicas, de una disociación, un cacofónico despedazamiento: fracaso de un monólogo dramatizado, que no lograba ser ni una representación de los acontecimientos, ni una crónica objetiva, ni una verdadera confesión. Más bien iba saliendo de la boca y de los espasmos de Capdevielle, clavado todo el tiempo a su silla, como la versión arrojada de una gesta en primera persona; una negra interferencia de sonidos, escorzos, gestos, palabras, fragmentos de acción que, exactamente como la comida que se vomita, parecían pasados por el filtro de un metabolismo imperfecto y por lo tanto eran solo perversamente orgánicos y solo perversamente inorgánicos, exactamente como las marionetas a las que daban vida: forma hablada de una disolución moral y formal, en las antípodas de la *absolución* en cuya esfera se libran la confesión, la admisión de la culpa y el memorial. Las inconfesables intrigas del caso Corll surgían de este marasmo solo mediante grumos, como desde un ruido de fondo orgánico: *ruido negro* (*Black Noise* es el título de la serie fotográfica inspirada en la trilogía que Vienne realizó en 2008 con A. Masure), simbólicamente cercano a la sonoridad *black metal* y gótica, llena de saturaciones e interferencias, que suele rubricar las creaciones de Vienne; o al coro distorsionado, la pululación de relatos divergentes que *I Apologize* (*Pido disculpas*, 2004) centrifugaba en torno a un mismo hecho violento.

En la narrativa de Ellis, DeLillo y Ellroy el tema de la conspiración se alterna con una oscura meditación sobre el homicidio en serie como último catalizador del pensamiento mítico en el mundo posindustrial. Fetiche desde los años 90 de un próspero filón cinematográfico y de mucha telebasura, si el *serial killer* goza de tanto prestigio en el imaginario, es porque el contexto de la *urban legend*, su campo simbólico

de acción, expresa unas leyes míticas y fatales que la posmodernidad, por exceso de control sobre las precesiones de causa y efecto, por exceso de automatización social, e incluso por exceso de análisis en materia de comportamiento sexual, parecía haber abrogado. Último representante de un Eros que encuentra a Tánatos solo en la violencia, el *psicokiller* es el ejecutor acompasado de una letra del deseo a la que procura realizar con todo detalle, por encima de cualquier empatía humana o de cualquier participación ética; el depositario de una norma visceral de *verificación* y cumplimiento del fantasma que es después de todo la última orilla de la pornografía y, para Ellis, el último delirio del consumo. El monstruo, que elige según criterios «imperscrutables» a sus víctimas inocentes, es el último vicario de la fatalidad; su misma *taxonomía* se estructura en precisas figuras cinéticas (*stalker*: el acechador, *hunter*: el cazador, *stroller*: el paseante) que plasman su saga delictiva como el cumplimiento paradójico de la instancia doblemente mítica del viaje y del coleccionismo (el asesino disemina a lo largo de la geografía del estado el diagrama abierto, la topografía en expansión de sus víctimas en serie). Toda la fabulación urbana que lo rodea se articula en formas de inmanencia: la identidad civil del asesino (mimetizado entre nosotros), la de las víctimas (gente como nosotros), la de la profanación y la extrusión carnal (el cuerpo-fetichismo en el que el asesino deforma a la persona), la del deseo (abocado a la inminencia de hacerse carne, de cumplirse sin frenos) y la de un alma irremediabilmente empananada en su instinto abyecto, que no admite trascendencias, exactamente como el consumidor se adhiere en cuerpo y alma a los aspectos más cadavéricamente irresistibles de la mercancía. Si Hannibal Lecter ha dictado, desde las novelas de T. Harris, el paradigma del *serial killer* posmoderno, es porque en su canibalismo queda muy bien resumida la abyección por la que el asesino *engloba* en su propio universo visceral, haciéndola inmanente, a la carne martirizada y deshumanizada de las víctimas, sus marionetas, para animar con ellas una mitología interna cuyo único relato posible gotea desde el interior del cuerpo, por extrusión, por cesión y desbordamiento: incontinencia del deseo (la del asesino) que anhela inscribirse en una «incontinencia» del cuerpo (la carne abierta de las víctimas). Al final de *Jerk* la dramatización de Brooks pasa

a ser ventrílocua: estadio extremo y literal de una inmanencia por la que todas las *dramatis personae* hablan, gritan y mueren directamente desde el vientre de un orador cada vez más inmóvil, encerrados en él como en un infierno, sustraídos ya a la mirada. Es la última fuga metaléptica, el último asomo del cuerpo del autor: contarse con la autoridad mítica de quien está ausente de su cuerpo, desde lo alto de una absoluta trascendencia (a la manera de los espíritus); o dejar que el cuento ya no sea cosa del sujeto, sino de la organicidad en la que se ha hundido, desde el fondo de una absoluta inmanencia (al modo de los asesinos y de los cadáveres).

Entropías del sí

«...ce nulle part ne ressemble pas à un ciel d'idées mais, plus trivialement, à des éponges ou à des essaims d'insectes, à des coraux ou à des rhizomes proliférants.

à une complexité topologique et organique dont le pli offre l'une des figures fondamentales».

(G. Didi-Huberman)

Apoiado en un empleo refinado del lenguaje multimedia, el trabajo reciente de Lachambre ha desarrollado en esta dirección el universo creado por *Délire défait*. Desde *Forgeries, love and Other Matters* (*Fundiciones, Amor y otras materias*, 2004) a *Is You Me* (*Es Tú Yo*, 2008) la poética del canadiense ha confiado cada vez más a las entropías del diagrama la idea de una verdadera fusión alquímica entre las figuras humanas y el fondo (alquimia es sustancialmente el arte de volver inmanentes, de materializar las trascendencias). En el dispositivo gráfico de *Is You Me*, que L. Goldring gestiona en tiempo real, la danza desempeña de hecho un simple mandato diferencial. Entre el enjambre de signos diacríticos que el proyector dibuja en el plano oblicuo de la escena, Lachambre y L. Lecavalier llevan a cabo un juego de intercambios de identidad o de engaños de la semejanza, cuyo punto de fuga es la tendencia del cuerpo a con-fundirse con la textura de las proyecciones, a ser cada vez más una huella entre las otras, cuando no una mancha, la proyección ortogonal de un volumen

que respira (esta silueta pulsante, mucho menos que una figura, y mucho más que una simple sombra, es también la imagen que percibe el público al entrar). Cuerpo «desvaído» por su transformismo, siempre reiniciado: en un momento dado, un enorme limpiaparabrisas es proyectado sobre la escena-pantalla, como para barrer la figura de forma intermitente; de este cuerpo no queda más que la conjetura gráfica, parecida a la extraña silueta que en otra secuencia Goldring, utilizando un *mouse*, extrae de la maraña de los dos cuerpos que bailan juntos, para convertirla acto seguido en una mancha negra, alejarla inmediatamente y almacenarla en otro sector de la proyección, superponiéndola a otras manchas negras obtenidas con la misma técnica. El resultado de la operación es una superficie tendencialmente uniforme y oscura, que es la textura, la interferencia *desemejante* de muchas huellas o conjeturas de cuerpos, aglutinadas en un espacio demasiado estrecho para preservar sus contornos, para tratarlas como unas figuras humanísticamente «recortadas sobre un fondo». Vuelve a presentarse la ambivalencia, analizada por Didi-Huberman en referencia a los *pans* pictóricos, del concepto de figura y de campo: «Esa lluvia de manchas no se reveló poco a poco, sino como un nudo de indeterminaciones concertadas, hechas para construir pictóricamente al sujeto en *réseau*, en arborescencias virtuales, en floraciones múltiples de historias y destinos, en sobredeterminaciones del sentido» (Didi-Huberman, 1990: 11). Los fondos texturales de las *Historias* pintadas entre los siglos xv y xvi expresaban en el fondo una vacilación del límite entre *imago* (la figura semejante) y *vestigium* (el indicio, el síntoma de la figura en lo que, al ausentarse, tiene de más corpóreo, su huella, su signo de conversión). Si Lachambre le confía a un artista visual como Goldring esta fricción entre la imagen del cuerpo y su huella, es porque intuye que el efecto táctil del conjunto depende de una operación principalmente óptica: la imagen aproximativa, la mancha del cuerpo amasada en los bordes de la representación, es este *vestigium* óptico, una huella dejada en la mirada (de ahí su carácter de silueta instantánea y muy aproximativa), retenida, multiplicada todo el tiempo: la única estratigrafía óptica de lo que fue un espesor vivo del cuerpo, o de lo que fue un intervalo entre los cuerpos vivos, en términos que recuerdan el borrascoso e incidental aflorar de la

pintura de sí (y desde sí) según Dubuffet: «las pequeñas desigualdades en el espesor de las capas, los pequeños intervalos o intersticios que resultan de los restregamientos del pincel... por lo que los tonos de debajo se transparentan más o menos aquí o allá. Todos estos accidentes son innumerables en pintura» (Dubuffet, 1967: 61). *Is You Me*, pues, escenifica un cuerpo a cuerpo fusional no solo entre los intérpretes de carne y hueso, sino entre la danza de las texturas y la de los cuerpos. El resultado es por así decirlo un nuevo régimen entrópico: si por un lado el cuerpo danzante resulta cada vez más atomizado y disperso, por el otro, esta atomización, que lo entrega a una especie de desorden creciente de la percepción, de deriva de la imagen en *pattern*, se efectúa concentrando en un único lugar, una única distorsión, una única curvatura (la palabra *entropía* designa todo esto) cada distorsión, huella, signo o *tropo* (inflexión) de la danza. La fuerte pendiente del suelo, convertido en pantalla, significa también esto: el compromiso plástico que zanja toda posible distinción entre espacio llano y hondo, entre figura y fondo, entre acción y decoración, la curva en la que todos los signos entran en mutua resonancia.

Atomizada en la nebulosa de sus signos, de sus legados gráficos, la figura humana se convierte allí en esa meta-subjetividad que Merleau-Ponty perseguía en la conjetura fenomenológica de la *Carne*: la porosidad en cuyo signo se procesa el intercambio entre el Yo y el Otro o entre el Yo y los Otros. «Medio formativo del Objeto y del Sujeto», la Carne –intervalo antes que sustancia– es donde se procesa la comunión de elementos entre sujeto y objeto, eso que permite conjeturar el mundo como sujeto y conjeturar al yo como objeto. La continuidad entre sujeto y contexto se produce solo intensificando las discontinuidades de ambas: nos percibimos oscuramente como una maraña de relaciones, como nudos añadidos a un entramado de otros nudos que es la materia última, la carne en la que todos somos uno con el mundo, enredados, tejidos en él y de él. La nebulosa de signos diacríticos y huellas de cuerpos en *Is You Me* hace de la figura una Carne en la Carne del fondo, que no sería igual de híbrida si el fondo mismo se diera de forma continua, como un *campo* uniforme. Al contrario, hay que explorar el límite en el que la multiplicación de los signos y de sus intervalos fabrica una nueva ilusión de plenitud, una

entropía conceptualmente parecida a la saturación que Jobin obtenía en *The Moebius Strip*, modulando hasta el infinito la norma geométrica del diagrama. Si la cosa llamada cuerpo es un efecto de textura, sospecha que emerge por momentos desde la tupida conectividad de sus tejidos, también es un efecto de textura la cosa llamada materia, conjetura que emerge por momentos desde la tupida conectividad de sus moléculas. Todo el cuerpo, el del Yo y el de la Realidad, es una vez más simplemente *stuff*, el tejido/cosa/materia convertible en cualquier forma o sentido que haga acto de presencia en la percepción: «Piensen en un color o una cosa... o en la diferencia entre cosas y colores... el tejido que los une... y que de por sí no es ninguna cosa, sino una posibilidad, una latencia, y una carne de cosas».

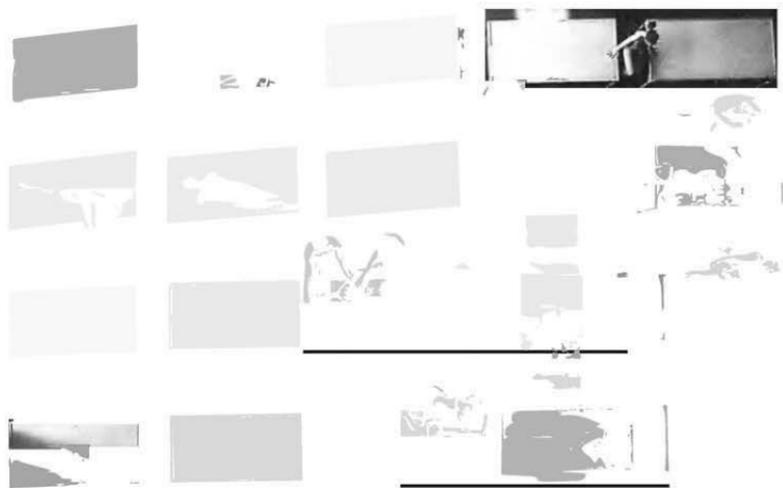
La última aventura

«Todo en ello es partida, devenir, paso, salto, demonio, relación con lo de fuera. Crean una nueva Tierra».

(G. Deleuze, C. Parnet)

Osamos llamar aventurado al procesamiento de estas entropías tan típicas de las poéticas conceptuales porque, incluso para el racionalismo coreográfico de Forsythe, es precisamente en términos aventurados como se debate la cuestión de la danza, de su supervivencia, de su subsistencia, de su negociación dinámica con la realidad. *One flat thing reproduced* (*Una cosa plana reproducida*, 2000¹⁵) replantea con la máxima eficacia los posibles parentescos entre la danza como peripecia arriesgada del cuerpo y el viaje como prueba, descubrimiento, invención y nombramiento del espacio, que tratamos en otro capítulo. Inspirado en la heroica exploración de la Antártida, efectuada con retrasos y tribulaciones entre 1907 y 1909 por el escocés Shackleton, el experimento de Forsythe sugiere de entrada una análoga dinámica entre las muchas mesas sobre ruedas que constituyen su dispositivo escénico y la banquisa polar como continente paradójico: compresión de estratos de nieve perenne, descompuesta y recompuesta por la imprevisible flotación del hielo en el agua, estado

sólido de algo suspendido sobre su propio estado líquido. Proporcionando dos niveles de acción (un arriba y un abajo), uniéndose y separándose según distintos patrones geométricos de agrupación, las mesas (la «cosa plana reproducida», es decir el módulo de superficie replicado por la pieza) sintetizan con eficacia las insidias propias del pack polar, extensión uniforme y susceptible, por su misma fluctuación y modularidad, de cualquier rotura, de cualquier deriva; en el dispositivo de mesas queda asimismo resumida la traidora auto-moción del continente de hielo y de su topografía, siempre idéntico e inconexo, pero también siempre metamórfico y desorientador. Verdaderamente el hielo es la textura de las texturas: no solo por el hecho de constituir la concreción, el estado sólido y transitorio (Duboc enseña) de eso que normalmente simboliza la transitoriedad misma de lo informal (el cosificarse del medio-agua, su intensificación, su flotación), sino porque lo que constituye su blanca y plana compacidad es a su vez la con-textura de innumerables cristales de nieve, las más altas expresiones en la naturaleza de un grafismo, de una transparencia perfecta y altamente individualizada. Multiplicada y aglutinada, la absoluta singularidad de los cristales, todos diferentes entre sí, produce una absoluta, una cándida indiferenciación. El desafío lanzado a la manipulación de los bailarines es pues actuar en los intersticios cambiantes, en los engañosos intervalos que ellos mismos crean al desplazar las mesas y al moverse entre ellas según una norma flexible de improvisación guiada, exactamente como los exploradores actualizan todo el tiempo la topografía del lugar que los desorienta, que los atrapa, improvisando. Y puesto que la «cosa reproducida» sirve de contrapartida plana y modular a las modulaciones infinitas de la danza en el espacio, *OFTr* construye algo así como un dispositivo coreográfico especialmente puro e insidioso: su danza es realmente la exploración dinámica de una ley espacial asignada, pero el territorio por explorar es tan cambiante, reactivo y dinámico como una norma imprevisible; la danza no es una simple ocurrencia en el espacio, sino el acecho, la ocurrencia recíproca del cuerpo y del espacio. Si el dispositivo años 90 propiciaba una cualidad «titubeante» del movimiento, la tónica de *OFTr* es el tanteo frenético propio de esos estados de crisis permanente e improvisación continua que



One flat thing reproduced,

de William Forsythe

© Julian Gabriel Richter

son las grandes peripecias geográficas. Forsythe enuncia de este modo una idea rocambolesca de la danza como riesgo dinámico, escenario de una infinita auto-exploración de las formas. La búsqueda que impulsa su viaje no se efectúa propiamente en el espacio neutro y absoluto de las poéticas modernas, y no es la exposición de una forma en la *tabula rasa* de una ausencia de formas, sino algo así como la imprevisible erranza de esa forma en una neutralidad de segundo nivel, que es la textura, la permanencia, la densidad de todas las formas posibles, generadas por la danza como posibilidad de existencia pero también de un posible hundimiento, de una desorientación definitiva; eso que la danza desplaza y que la obliga a desplazarse. La superficie elevada y flotante de las mesas no hace sino reconstituir plásticamente, por intensificación y saturación, la base, el grado 0 de la danza. Por eso, en *OFT* la tendencia del espacio es reconstruir todo el tiempo la coherencia geométrica, la mera parrilla

ortogonal que forman las mesas, esa especie de regularidad telúrica por la que también en las exploraciones polares toda diferencia de forma se destiñe en el candor maximalista de una banquisa implacablemente compactada. En esa uniformidad movediza la exploración abre fisuras, traza surcos, detecta diferencias o fabrica singularidades: se insinúa. Así *OFTr* pone en contraste la geometría lineal del lugar con la morfogénesis no lineal de la danza; es más, para renovar simbólicamente la «peligrosidad», la extrañeza de un espacio formal como el de la danza, ya sobrecargado de formas conocidas y asumidas, ya «banalizado» y saturado por el uso, obliga al cuerpo a atravesar un campo tan cuadrículado, tan «estriado» que consigue alcanzar la proverbial lisura de lo inexplorado. Un desierto de hielo: «Espacio intensivo antes que extensivo, hecho de distancias antes que de medidas... Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y organización... Por lo que aquello que ocupa el espacio liso son las intensidades, vientos y ruidos, fuerzas y cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto la estepa o los hielos» (Deleuze, 1980: 598). En un ecosistema inhóspito de este tipo, el gesto de cognición, el tanteo escenificado por Forsythe se asemeja solo superficialmente a los vagabundeos y topografías analizados en los capítulos anteriores: es más bien una *topología* del cuerpo. Técnicamente, la topología es la geometría cuyos ángulos, longitudes y áreas pueden ser declinados a voluntad dentro de un mismo orden dimensional (un cubo puede transformarse en cilindro, el cilindro en cono y este en esfera), una geometría elástica: «Todas las figuras que se pueden convertir en otras mediante *doblado, estirado y retorcido continuos*, reciben la calificación de 'topológicamente equivalentes'» (Capra, 1996: 143). Esta noción de equivalencia topológica se aplica bien al protocolo forsythiano de las torsiones y de los despliegues. Así como las convulsiones de la figura geométrica declinan su potencial de equivalencia, en la danza de Forsythe las torsiones sistemáticas inducidas por los paradigmas de rigor no son simples variaciones de la figura, sino expresiones de un potencial topológico de la forma danzada; en el lugar hostil de *OFTr* la incansable flexión de esquemas, posiciones y relaciones corpóreas es un verdadero gesto de adaptación y supervivencia, de conservación de la equivalencia topológica de la forma entre las mil presiones y circunstancias (mesas,

reglas, paradigmas, cues o claves de improvisaciones) a la que se somete: cambiar para sobrevivir; *explorarse*, ponerse a prueba, para explorar.

La nave que rompe el hielo puede siempre quedar atrapada en la grieta que ha abierto y naufragar; es más, la forma de la nave es tan nimia que podría reducirse, en las inmensidades desiertas, a un detalle, a un acento residual; otro Ícaro caído, otra anécdota hundiéndose a lo lejos, en una gélida abstracción (como el mástil de un barco naufragado que apenas se intuye tras los grandes esquistos de hielo en el *Naufragio de la Esperanza* de Friedrich). *OFTr* es este afloramiento de una danza (o su floración efímera), como singularidad y provisionalidad, sobre la masa lisa de las formas posibles y de aquellas congeladas por el uso. Si el acontecer del lugar es casi siempre una catástrofe, estructuralmente catastrófica es también la danza, formulada aquí como una incursión formal, un tentativo siempre renovado de atacar lo indiferenciado: la *inicialidad* del único gesto que decide acontecer entre los mil que podrían acontecer. Y si *OFTr* expresa bien el carácter errático y adventicio de toda danza, su economía de acción recuerda en muchos aspectos el espíritu azaroso de la narración y de la literatura en cuanto *aventura del lenguaje*. En *La parte del fuoco* (1949), M. Blanchot ya había teorizado sobre una posible génesis de la literatura a partir de la desorientación dinámica, de la agitación e incluso del hastío. Ahora bien, las mesas de *OFTr* no reproducen solo la uniformidad resbaladiza del paisaje polar, sino también el tedio intrínseco de un lugar árido y autorreferencial para acoger: ese hastío de lo indiferenciado que hizo detonar, en los umbrales de la modernidad, un excepcional replanteamiento alegórico de la realidad. Analizando el cuento de J. Paulhan *Aytré qui perd l'habitude* (1943), centrado en la redacción de un informe de viaje que se vuelve poco a poco literatura por la progresiva intensificación lingüística de la redacción (Aytré responde al aburrimiento del viaje físico volviendo aventurado el acto de palabra), Blanchot subraya la vocación gestual de la escritura en cuanto reacción a la indiferencia, al inmovilismo de la realidad: «... como si en él se hubiera producido una falta a la que ha tratado de responder *con movimientos insólitos, con una agitación de pensamientos, palabras e imágenes*» (Blanchot, 1949: 67). La imaginación inventa las carencias de la realidad para inscribir en ellas su propio

devaneo lingüístico: es un vertiginoso acto primario de diferenciación, la apertura de un intervalo mínimo, de una fisura arriesgada en la que el gesto del lenguaje se insinúa con la misma arbitrariedad y ansiedad de variación con la que el gesto de los bailarines en *OFTr* coloniza los intersticios entre las mesas del dispositivo. Si movilizar el movimiento del viaje es el imperativo de la poética, también es el móvil primario de la danza en cuanto turbulencia del recorrido, gesticulación que complica el gesto elemental de desplazarse. El acto que inventa las carencias de la realidad y el que trata de colmarlas es sustancialmente el mismo: la literatura es para Blanchot la ruptura de una unidad que debe ser compensada y reconstruida en el segundo nivel, en el suspense del lenguaje. Pero esta uniformidad, quebrantada y restaurada por los hallazgos de la literatura, no coincide con el mundo real más que en la lógica tranquilizadora de los significados y de las referencias directas; su finalidad no es hacer del lenguaje una posible interfaz del mundo, sino hacer del mundo una posible interfaz del lenguaje. Después de todo, eso que la literatura lacera para reconstruirlo, desplazándose todo el tiempo de lo ya asumido, es el mundo como lenguaje, y el lenguaje como mundo en sí: «... pues el lenguaje también ha sido golpeado: todo un espeso lecho de palabras, la sedimentación de cómodas significaciones se *desmorona*, se *suelta*, se *convierte en deslizamiento y pendiente peligrosa*» (Ib.: 68). Del mismo modo, en Forsythe la forma contingente de la danza no se recorta sobre el fondo de una cándida generalidad, sino sobre la masa, la densidad de las determinaciones de la forma; al postularse como lenguaje, emprende la paradójica aventura de salvarse a sí misma explorándose, salvándose *de sí misma*. ¿Aventura de una tautología? Es posible: a fin de cuentas, la última aventura es declinar la inutilidad, o la ausencia, de toda aventura. Al trabajo de Forsythe se puede aplicar el comentario que Blanchot dedicó a Mallarmé: «Con palabras se puede hacer silencio. Pues la palabra puede también volverse vana y dar con su presencia la sensación de su propia falta. 'Ausencia dispersa en esta soledad', 'exquisita vacancia de sí', '*blancura hueca, envoltura de nada*', todo eso es lenguaje, pero un lenguaje que, al expresar el vacío, debe al fin *expresar el vacío del lenguaje*» (Ib.: 39). El texto mallarmeano que con más fuerza confía al gesto de la escritura

dicha evacuación del lenguaje es *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Una tirada de dados nunca abolirá el azar*, 1897). Sorprendente experimento de distribución diacrítica de palabras, interpunciones y signos diacríticos en el vacío de las páginas, *Un coup de dés* señala un posible punto de fuga de la literatura destilando la gestualidad, la corporeidad propia de la forma poética, en una pura constelación o respunteado del lenguaje: puntos aflorantes, sobre la página despejada, con la misma fatal indeterminación con la que las estrellas constelan el vacío del firmamento para entregarlo a las conjeturas del astrólogo; no ya el despliegue de un todo poético, sino una infinita *ocasión de todo* (en *ocasión*, de nuevo, aparece el área semántica del caer y del azar): un paradigma puro. Para volver a postularse, el vacío del lenguaje invoca esta emersión puntiforme de gestos lingüísticos, porque es solo gracias a su puntualidad y accidentalidad como ese vacío se convierte en un intervalo generativo: «La ventaja... de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras o las palabras entre sí parece a veces acelerar o retrasar el movimiento, escandiéndolo, intimándolo incluso de acuerdo con una visión simultánea de la página... la ficción aflorará y se disipará, rápidamente... en torno a paradas fragmentarias de una frase capital» (Ib.: 40). Esta aventura de la ocasionalidad empieza, en danza, con Cunningham y Brown, con la teoría de los *points in space* (los puntos sensibles del espacio que articulan las posibilidades, los trayectos potenciales de la forma) y con las aplicaciones tecnológicas (*motion capture* y *rendering*) que trascienden el cuerpo mismo en otro enjambre de puntos: un catasterismo (la clase de metamorfosis mítica por la que el héroe, objeto o animal se vuelve constelación). El último Bagouet también creía que cribar la frase danzada de intervalos, elipsis y respuntes aumentaba de forma exponencial su potencial narrativo. Forsythe es igualmente fiel a la idea de la danza menos como lenguaje integral que como persistencia o residualidad de cuanto hay en el lenguaje de más abstracto y, al mismo tiempo, de más exquisitamente corpóreo y primordial: el rasgo mínimo del acento, de la coma, del signo diacrítico; los respiros y zozobras de la frase en cuanto acto lingüístico; el linaje de los *Points* de Cunningham, de los *Ziguzis* de Bagouet, de los extraños estampados sobre los trajes de Rizzo, de los procariotas de

Antúnez, de los signos de conversión de Lachambre y Sagna. En la última posmodernidad, el móvil mítico de la danza, con tal de dinamizar, de «aventurar» su propia desaparición, es actuar la parte rediviva, el residuo y la semilla del cuento que es: del mismo modo que la vitalidad del lenguaje, su persuasividad, su «eventualidad presente» solo existe físicamente en la gestualidad o en los respiros de la lengua hablada, y solo existe gráficamente en esos trazos o huellas de la lengua escrita tan elementales que no llegan ni siquiera a la claridad de un carácter alfabético; partes tan atávicas, prelingüísticas y míticas del discurso que solo viven respirando en sus vacíos: «Dibujo espacial de vírgulas y puntos... es el último vestigio de un lenguaje que se borra, el movimiento mismo de su desaparición, pero él aparece desde entonces, más todavía, como el emblema material de un silencio, el cual, para dejarse representar, debe convertirse en cosa y así sigue el escándalo, su insuperable paradoja» (Ibídem). De estas comas y de estos acentos mínimos rezuma el caldo primordial del que nace el lenguaje; de estas bacterias y procariotas rezuma la intemporalidad orgánica de la que aflora la Historia; de esta entropía emergen las llamadas formas. *Un coup de dés* es así una cosmogonía de los signos en la que confluyen todos los temas que nutren también la paradoja de la danza del siglo xx, entre improvisación y trazabilidad, entre diacronía y simultaneidad, entre direccionalidad y pululación, entre causalidad y casualidad, entre inmanencia y *epojé*, entre Siempre y Nunca. O. Paz los resume magistralmente: «La escritura poética alcanza en este texto su máxima condensación y su extrema dispersión. [...] El poema deja de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes se presentasen una detrás de otras y no, según realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio. [...] Las frases tienden a configurarse en centros más o menos independientes, a la manera de *sistemas solares dentro de un universo* [...] Un poema cerrado al mundo, pero abierto al espacio sin nombre. Un ahora en perpetua rotación, *un mediodía nocturno*» (Paz, 1965: 38). «Titubear, mezclar, olas, conjunción, revolotear, probabilidad ociosa, centellear, oscilar, remolino, evaporar, surgir-negado, cerrado-aparecido, disolver,

evaporar»: incluso la lista de las palabras recurrentes en el poema describe, da una idea de ese cinetismo irregular, múltiple y dispersivo de cuerpos y conceptos, que ha hecho de la danza moderna un metalenguaje agitado, una *commoción lingüística* del movimiento, cuyo último mandato es encargar incluso el eclipse de la danza, su salto en el vacío, a la actualización y recreación de ese vacío, que la danza abre saturándolo de sí. Casi no hay diferencia entre los espacios llenos de Lachambre, las plenitudes dinámicas de Forsythe y los desiertos de la danza minimalista: también el cielo nocturno parece vacío y oscuro solo porque es insignificante el número de estrellas cuya luz viaja hasta aquí. Si todas las estrellas del firmamento fueran visibles, ese cielo estaría intolerablemente saturado y luminiscente. La agitación de los cuerpos en los intersticios de *OFTr* da razón de ambos movimientos: saturación y vaciado. Las filmaciones cenitales de De Mey insisten justamente en este «trasvase» o contagio fulmíneo de la danza a todos los intervalos ofrecidos por el espacio, o en la rapidez con que, una vez agotada la incursión, el grupo de intérpretes evacua el diagrama. Moviéndose como vibriones, diferenciales diacríticos en la cuadratura del dispositivo, y desapareciendo debajo de las mesas, los bailarines de Forsythe son algo así como trazos gráficos ansiosos de cumplir físicamente su función simbólica, como si las comas de una página, para expresar fielmente el secreto vacío de lenguaje, se arrojasen a la blancura del papel. Estatuto de una apnea: la danza es la coma, el respiro hecho cuerpo que ocasionalmente mueve, separándolas, dos palabras desaparecidas; un promedio del lenguaje, capaz de subsistir en ausencia de todo lenguaje. Así pues, mientras unas cuantas poéticas recientes intentan emancipar al cuerpo simplemente eliminando la coreografía en cuanto escritura, el objetivo de Forsythe es más bien el de *evacuar* el concepto de coreografía, consciente de que en un cierto sentido la escritura es fatal, inevitable y auto-perpetuante. Lo hace con la misma determinación con la que, más de un siglo antes, Mallarmé había tratado de evacuar la escritura, encargándole que diera forma al movimiento de su misma desaparición: coreografiando el eclipse de la coreografía.

Analizando la obra de C. Rizzo tratamos de describir algo así como un nuevo estatuto *objetil* del cuerpo: La idea del *objet dansant* como drástica

recesión del cuerpo hasta su envoltorio. Rizzo, sin embargo, es heredero de la misma Non Danse que, precisamente para absolutizar el problema del cuerpo, repudió literalmente la coreografía como falso problema. Y viceversa, puesto que la investigación de Forsythe se efectúa en el núcleo problemático del concepto de coreografía en cuanto «transcripción» del mito dancístico más primordial, que es aspirar a la transparencia de un lenguaje, el corolario extremo de esa investigación será inevitablemente un nuevo tipo de *objetividad* y de *opacidad*, no ya del cuerpo, sino de la coreografía misma, desaparecida en aquello que más la hace visible. Hecha objeto.

Últimas escrituras.

La danza como revocación de sí misma

Tema de una investigación comenzada a finales de los 90¹⁶, y resumida en la reciente exposición *William Forsythe—Suspense* (2008) en la Ursula Blicke Stiftung de Zurich, los *choreographic objects* (objetos coreográficos) del americano y de sus colaboradores directos constituyen algo así como un testamento enigmático. Es difícil definir su estatuto: empadronados, por así decirlo, en una región bastante líquida del actual panorama de las artes plásticas, los *objetos coreográficos* pueden ser instalaciones, series fotográficas, performances interactivas u obras gráficas. Muchos de los ejemplares expuestos en Zurich eran de hecho objetivaciones de ideas coreográficas anteriormente aplicadas a performances, vídeos o espectáculos, o anticipaciones objetuales de principios operativos destinados a convertirse posteriormente en trabajo físico. Al reunir en una única suma objetos tan diversos, el programa de Forsythe era señalar y aislar en un cierto tipo de *objetividad* polimórfica algo así como el último estadio de un verdadero metabolismo de la forma danzada: la región limítrofe en la que danzan las semejanzas imprevisibles entre cosas tan distintas como el movimiento diseñado del cuerpo y la inmovilidad diseñada del objeto, en la que es posible leer coreográficamente las artes plásticas, y leer plásticamente los fenómenos coreográficos. *Synchronous Objects for One flat thing reproduced* (*Objetos síncronos para OFTr*) es el título

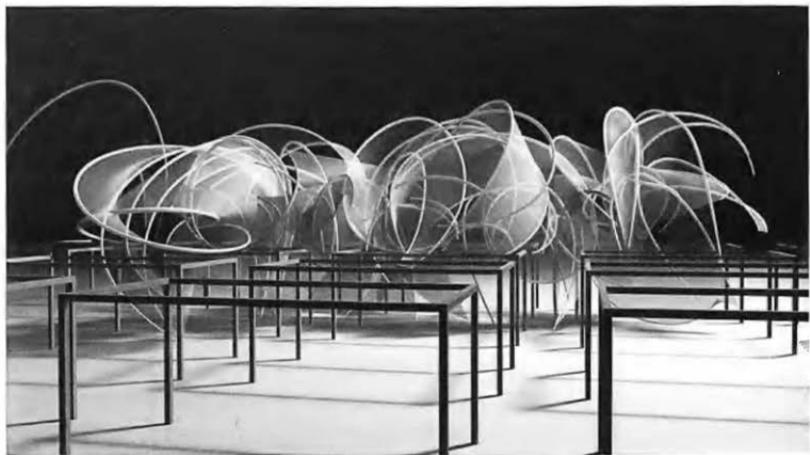
del experimento llevado a cabo por Forsythe en 2009 en colaboración con el Advanced Computing Center for the Arts and Design (ACCAD) y con el Department of Dance de la Ohio State University. El objetivo del proyecto era la elaboración de algoritmos informáticos que permitieran la visualización, gráfica o videográfica, de las estructuras subyacentes en la partitura en contrapunto de *OFTr*. No se trataba solamente de ofrecerle al público la interfaz ilustrada de procesos matemáticos y algoritmos normalmente mimetizados en el caos aparente de la *pièce*, sino de mostrar que, con las oportunas interfaces, estos podían adquirir la evidencia sincrónica de imágenes abstractas y estéticamente autónomas sin dejar de encarnar a todos los efectos la coreografía de la pieza en lo que tenía de más paradigmático. A medida de que los distintos *renderings* informáticos proporcionaban imágenes de síntesis de sus trazados, retrasos, escansiones espaciales, acentos, esquemas de interacción y otros parámetros formales declinados en la obra, *OFTr* aparecía sideral como una nebulosa, glacial como un *skyline* antártico, fabuloso como una borrasca de velos o acompasado como un organigrama, como una red estadística. Asimismo, estas epifanías gráficas parecían otros tantos estadios de un verdadero metaesquematismo de la coreografía, posterior o ulterior a su versión física; como si, más allá del *danzarla*, existiese para la coreografía la eventualidad de *danzarse*, de entregarse a la percepción en mil flexiones gráficas.

Ahora bien, si el objetivo de *Synchronous objects* es cabalmente explicativo, el régimen poético de los *choreographic objects* propiamente dichos desafía a todas las categorías, incluidas las de la pedagogía. Por impensable que sea atribuirles un uso teatral, tampoco parece lícito adscribirlos a la estética de la instalación: como los dispositivos coreográficos de los años 90, constan habitualmente de un módulo separado y centrípeto, compuesto a su vez de otros módulos (la réplica del mismo dato objetual o icónico). Pero a diferencia del dispositivo, muchos *Objects* no invocan ninguna interactividad, ni detonadores funcionales, ni reglas operacionales o gramáticas ocultas: tienen todo el carácter arbitrario y definitivo de la composición coreográfica en cuanto acto de objetivación. Si en el dispositivo el diagrama es «testado» humanamente por intérpretes



[arriba]
Suspense,
de William Forsythe
© Julian Gabriel Richter

[abajo]
Synchronous Objects
© Directores creativos del
proyecto *Synchronous Objects*:
William Forsythe, Maria Palazzi,
Norah Zuniga Shaw



«avisados», que al mismo tiempo aclaran su sentido objetual, por finalizado que parezca el *object* forsythiano a la experiencia directa de los visitantes anónimos¹⁷ o a la de los improvisadores de profesión¹⁸, la expresión de su sentido cinético es en muchos aspectos previa a cualquier puesta en práctica. A menudo está simplemente deshabitado, claro como un hecho, o espeso e impenetrable como los muchos diagramas de saturación y masas gráficas que perturban la praxis contemporánea; el cumplimiento definitivo de cuanto hemos llamado paradigma, y del cual posee la evidencia simultánea, la secreta y gráfica inmovilidad. Coreografía encarnada y remitida a sí misma más allá de toda carnalidad: «*el emblema material de un silencio*, el cual, para dejarse representar, debe convertirse en cosa»; o también eso que Mallarmé definía como «visión simultánea de la Página». Inevitable imaginarlo, pensarlo como un irónico *décor*: a menudo es elaborado a partir de un *ready-made* industrial y hay algo de fetichista en su manera de serializar el objeto, de rescindirlo de la secuencia de la realidad (ignorando su función pragmática) y ensamblarlo desprejuiciadamente en el espacio, en una variación infinita de contactos, articulaciones, nudos, engastes y encajes: un verdadero narcisismo del módulo y, a fin de cuentas, la escultura de su rizoma. El *Object* encarna en este sentido otro acontecimiento del lugar, la propiedad del módulo, al danzarse en todas las curvaturas del espacio, de desconcertar sus planos y direcciones, de constituir algo así como una galaxia objetual perfectamente suspensiva y autónoma. A este paradigma aéreo de un objeto único, emancipado de todo valor a cambio de una «valencia atómica» que lo hace reaccionar y declinarse, como en una molécula, en todas las direcciones, le corresponde el mismo esquema que la literatura suele adscribir a las tramas subterráneas, a los cuniculos lineales en los que se conspira el contra-cuento de la realidad: el *object* como intriga del módulo. Y a su constelación objetual y autorreferencial se ajusta la profecía de Mallarmé en torno al acontecimiento *estelar* del lenguaje: «Nada tendrá lugar aparte del Lugar pero situado a una altura tan remota que toda localidad se funde con eso que está detrás como una constelación congelada por el olvido». (Mallarmé, 1897: 10)

De aquí la función confiada a los espejos en algunos de los *Objects* más emblemáticos. Para *The Defenders part 2*¹⁹ Forsythe reunió en un único

ambiente un cierto número de superficies reflectantes (montadas en un bastidor basculante que recordaba a las mesas de dibujo), modulando inclinaciones y ángulos de incidencia; la instalación era el *sequel* de la disciplinada alineación de los mismos módulos que, en la instalación coreográfica *The Defenders part 1*, reproducía la serialidad de ciertos despliegues militares, irónicamente aludida por el título²⁰ (la gestualidad y el *look* militar volverían en la tercera parte del proyecto). *Part 2* era por tanto algo así como la puesta en arborescencia, el desarrollo (o el enredo) *paradigmático* de la linealidad marcial, la polaridad y procedencia *sintagmáticas* desplegadas en *Part 1*. Y si los espejos exaltaban en *Part 1* la simetría militar de la serie, su función en *Part 2* era ya producir ópticamente la reflexión infinita, la proliferación plástica del módulo: su trifurca espacial; y así relanzar gracias a los reflejos un potencial dinámico ya inscrito en el objeto, una danza de la percepción. Esta danza emulaba en el fondo la función genéticamente decorativa de los espejos que, convertidos siglos antes en el forro óptico, la hiper-tapicería de los salones aristocráticos del *ancien régime*, no hacían sino simetrizar, traduciéndolos en diagrama, en «regla geométrica», los gestos de la vida de corte: poner en *abîme* y multiplicar por complicación, en todas las esquinas, el elevado formulismo del protocolo oficial, algo parecido a un ballet. Delante de un espejo, hasta la acción más extemporánea es «coreográfica» por el simple hecho de que *otro* (y *el mismo*) dibuja su potencial simetría ejecutándola, tras el cristal, con quien la ejecuta en la realidad: el azar se trasciende de inmediato, por la más literal de las duplicaciones, en diagrama, regla de una simultaneidad. Existe asimismo, para Lacan, un dinamismo mítico en el descubrimiento infantil del reflejo propio: es la asombrosa obediencia del *sí mismo* aparecido en el espejo a algo así como una norma inscrita en el vacío entre este *sí mismo* y el yo original; la coreografía embrional (y la primera revocación de toda presunta espontaneidad de comportamiento), que fluctúa en el intervalo entre carne y espejo, haciendo de preludio a las construcciones míticas del sí, a su tendencia a fabularse, de ahora en adelante, como un *él*. El espejo es siempre «deformante»; por limpio o despejado que parezca, su promedio óptico comporta fatalmente un *trapos* (curvatura o aberración), un verdadero gesto cuyo teatro psíquico

es el intervalo activo, el suspense entre imagen e imaginario; un gesto, cuya secreta malicia es la misma expresada antaño en los *Nenúfares* de Monet, como en un objeto coreográfico *ante litteram*.

Al exaltar su exactitud como una cualidad mágica, el Occidente ha inscrito en la simetría de los reflejos (y acto seguido en las simetrías axiales de tantos patrones decorativos) las mil y una convulsiones de la alteridad, haciendo del doble especular un verdadero eros de la figura, el embrión de todos los intercambios posibles entre tautología y diferimiento, entre reproducción y figuración. Es la paradoja mallarmeana del espejo: «Agua lenta congelada en su marco por el tedio». Inmovilidad dada a disimular y contener una naturaleza secretamente acuática y movediza, el espejo vacío es a la imagen lo que una página en blanco es a todo trazado del gesto, del diseño, del sintagma: una promesa de orden, un paradigma general. Y una superficie abismal. Es más, si el espejo no fuera tedioso en sí, incapaz de inexactitud, abocado a reproducir imágenes sin «imaginarlas», no sería posible, al reflejarse en él, esa fuga del tropos, esa deformación figural que es el corazón mismo de la poética mallarmeana: la figura es siempre una imagen que desearía, por tedio, no reflejar el mundo con exactitud; el desvío, la fuga de un reflejo. Así pues, el implemento visual ofrecido por el espejo es un fenómeno menos cuantitativo o aritmético que cualitativo y exponencial: la epifanía de lo inorgánico como delirante multiplicación de toda organicidad. En los mismos años en que Monet cultivaba nenúfares, Fuller llevó al extremo un idéntico ilusionismo en *Danse du miroir*²¹ (1897), donde las grandes imágenes florales de los solos producían una última alucinación serial: efecto de una *mirror room*, inventada ya en 1893, donde la misma Fuller se veía reflejada sin ver al público. Si por un lado la fantasmagoría de la imagen, repetida en todas las caras del dispositivo, lograba disimular la ubicación del cuerpo real difractándolo en una evidencia multitudinaria de copias, por otro el verdadero «hiper-cuerpo» del solo era aquí el mismo dispositivo óptico: entretejido de esquistos de figura, tan abismal e invertebrada como aquellos organismos de las profundidades cuya consistencia es más acuática e «imaginal» que cárnea y sustancial, y cuya arquitectura orgánica es más conectiva que esquelética; un cuerpo-

imagen perfectamente suspensivo; u otra de las medusas danzantes fabuladas por Valéry. Después de todo, es precisamente en esta calma amniótica, en este fermento silencioso del espejo, donde germina la idea, el ídolo, el fantasma de la coreografía.

Ecosistemas de la Nada

«Out flew the web and floated wide,/ the mirror cracked from side to side, 'the curse is como upon me!', cried/ the Lady of Shalott».

(Alfred Tennyson)

Sucede en *Umwelt* (2004) de M. Marin. Aflorando de un laberinto de paneles reflectantes ensamblados por una sabia geometría de desfases, los intérpretes se limitan prácticamente a aparecer y desaparecer; grado 0 de coreografía, hecho solo de entradas y salidas, cuyas paradojas ha explorado Marin en *Les applaudissements ne se mangent pas* (2002), donde estas apariciones se efectuaban a través de un denso cortinaje perimetral, una textura de cintas de colores. En *Umwelt* la única acción consiste en unas pocas anécdotas gestuales de naturaleza prosaica, naturalmente multiplicada por todo el dispositivo; aquí también la ubicación de los cuerpos reales resulta tanto más incierta cuanto más literal es su imagen estereoscópica en los espejos. El mismo anclaje suspensivo del dispositivo hace que todos los espejos vibren a la mínima sollicitación, al mínimo roce de los cuerpos. Una parte del encanto de *Umwelt* se encontraba en esta ondulación constante del reflejo; asimismo, la extraña indiferencia de las entradas y salidas en un contexto tan geoméricamente impoluto parecía imitar el automatismo, la respiración de un *ecosistema* natural; *Umwelt* (término acuñado en 1909 por J. von Uexküll) designa en alemán el contexto o entorno natural auto-integrado que es el objeto de la ecología; la pieza de Marin expresa, pues, esta idea del coreografiar como proyección de otro ecosistema, otro retículo de formas, elástico y adaptativo. Esta sistematurgia produce la doble emergencia de una norma unitaria (un paradigma óptico) y de unas partes activas (los cuerpos de los intérpretes); todas estas emersiones, de una generalidad y de

sus particularidades, se llevan a cabo en el horizonte de una conjetura constante, basada en la desmaterialización perceptiva del conjunto y en la resonancia y redundancia de todo lo que cae (cuerpos, estructuras, acciones) en su campo. Dicha dialéctica del afloramiento es eficiente porque acontece en un medio auto-suspensivo, concebido según las mismas leyes de autonomía con que el pensamiento científico concibe el ecosistema global de la realidad: fuera de todo anclaje, de todo fundamento estable. Su equilibrio general no estriba simplemente en la resonancia de algo, sino en una resonancia de resonancias producidas en distintos órdenes de vibración; la denominada realidad es menos el todo gravitacional de Newton que el sistema de fluctuación y relatividad de Einstein y de la teoría cuántica; la *trama de la vida* funciona gracias al suspense que rige el sistema. El gesto poético que realiza en sumo grado ese suspense, que realiza, desmaterializándola, la textura y consistencia de todo sistema, es una vez más la coreografía en cuanto programación (y des-programación) del patrón de vitalidad y corporalidad del sistema mismo como *objeto de objetos*, la flotación y apnea de todos sus nombres, sus sentidos, sus indeterminaciones y sus organismos huéspedes; la coreografía, como retrato suspensivo del suspense orgánico del mundo.

En la video-performance *Suspense* (2008) Forsythe manipula una cuerda negra. Si en ocasiones la cuerda es recompuesta manualmente en geometrías regulares, como un diagrama, más a menudo se trata, para el coreógrafo –sucio de una tinta procedente quizás del mismo serpenteo, de la misma escritura cursiva que mima la cuerda–, de dejarla ovillarse, amotinarse y complicarse como un nudo corredizo, una madeja gráfica en torno a su cuerpo. La última imagen es la masa de cuerda suspendida como un denso garabato delante del rostro de Forsythe y extendida más allá del borde superior del encuadre en un último tramo vertical, sugiriendo casi que el cuerpo del coreógrafo se ha prolongado también, o ahorcado, o simplemente suspendido en la complicación, en la perfidia plástica y matérica de su escritura. Para Forsythe, coreografía es esta misma sujeción e implicación peligrosa entre cuerpo y diagrama, la incoercible tendencia de la escritura a densificarse y complicarse en algo así como un capullo (un *tropo de tropos*). De este enredo, que parece ocultarlo, el cuerpo de la

[arriba]

Umwelt, de Maguy Marin

© Christian Ganet

[abajo]

The Defenders Part II,
de William Forsythe

© Julian Gabriel Richter



danza está listo para prorrumpir y desplegarse en todo momento como el *imago* de la entomología, celebrando en él su propia y última metalepsis, su última afloración. Puede ser orgánicamente sugerente seguir creyendo que la coreografía es gestada y alumbrada por el cuerpo, aunque tal vez la verdad sea lo contrario: el cuerpo es gestado y alumbrado por la coreografía: adormecido en ella para poder soñar consigo mismo.

Sería equivocado, pues, creer que la inorganicidad de los objetos forsythianos expresa un total olvido del cuerpo en pos de la coreografía como pura abstracción. Porque la coreografía no deja de ser la secreción del cuerpo que la imagina, y al que enreda. Y porque, aun cuando el enredo fuera tan espeso como para convertirse en coreografía objetual y borrar toda traza de cuerpo, seguiría representando algo así como el mimetismo animal del cuerpo que la ha tramado: su manera de sobrevivir ocultándose, desemejándose en el conjunto. Los espejos, en el último Forsythe, son los vehículos de esta ocultación. El dispositivo resulta mucho más paradójico si lo que se refleja en los espejos es el vacío inconexo de otros espejos: desertificación del intervalo, *tropos* de nada. El fantasma de la coreografía actúa en este intervalo evacuado. Aquí el módulo gesticula (prestándose a mil acrobacias, declinando todas sus inflexiones y reflexiones, mil suspensiones y tensiones, toda su coreografía potencial) con la única finalidad de danzar su propio desvanecimiento y, danzándolo, invocar un cuerpo que sepa llenar y, al mismo tiempo, realizar su gesticulante nada; un cuerpo que se genere, o se deje imaginar, en el vacío de entre los espejos, para actuar como ellos; para constelarse, complicarse, duplicarse y finalmente desvanecerse: «Aunque pueda significar muchas, incluso infinitas cosas, este universo especular queda ambiguo. Guiña un ojo: siempre es este Uno (que no ninguno) en el que de repente acecha Otro. *El espacio, que se transforma, lo hace en el vientre de la nada*» (Benjamin, 1985: 605). Así pues, los objetos expresan la aporía fundamental de la coreografía: ser una inorganicidad abocada irresistiblemente a declinarse en la vitalidad fantasmal de la danza «real»; estructurarse como un ecosistema inorgánico para expresar una especie de irreducible nostalgia del universo orgánico; e invocar la paradoja del cuerpo danzante, su modo de desrealizarse, fantaseado por la estructura coreográfica, a pesar de toda apariencia física



You made me a monster,
de William Forsythe
© Julian Gabriel Richter

de realidad y de presencia. Declarando que ambos, coreografía y cuerpo, no son en el fondo sino ecosistemas de una misma desaparición. Los objetos forsythianos no afirman en absoluto el triunfo de la coreografía más allá de la complicación y de la relatividad del cuerpo. Lo que hacen, en términos infinitamente más dialécticos, es dejarla a ella misma, a la coreografía, huérfana del cuerpo que deja en suspenso, y libre de devanar *su propia* complicación y relatividad, la coherencia extrema de revocarse, de suspenderse para siempre: de *abolirse* como los dinteles de Mallarmé, que nunca desaparecen del todo porque están siempre evacuándose para afinar su diagrama, incapaces de renunciar a lo que queda, en un simple hilo, de corpóreo y de gestual. Y así, suspendiéndose y suspendiendo al cuerpo, lograr que algo, un resto de coreografía y de cuerpo, siga vivo más allá de toda muerte.

Epílogo en el cielo. La coreografía y el luto

«And what you own is what you do not own. And where you are is where you are not».

(T. S. Eliot)

De la emancipación paradójica del signo coreográfico en los *objects forsythianos*, se podría deducir una desintegración de la referencia, y por tanto de toda narratividad, de todo «tema». En realidad el eclipse de la narración no es, en ellos, menos aparente, menos problemático que el eclipse del cuerpo: de hecho, los objetos coreográficos focalizan con una eficacia inaudita el punto exacto en el que la danza se hace cargo del destino del cuerpo, hilvanando en coreografía su aparición, su agitación y su desaparición. Después de todo, el objetivo de esta construcción, de esta trama de signos, es revelar piadosamente al cuerpo mismo, con su fragilidad orgánica, como el verdadero objeto de la única narración que queda: el protagonista de un cuento contado con el último respiro del lenguaje. *You made me a monster* (2006)²² es, de todas las instalaciones reunidas en Zurich, el apólogo más conmovedor sobre los vínculos póstumos entre cuerpo, coreografía y relato. El objeto fue realizado ensamblando de forma arbitraria, ignorando las instrucciones de montaje y siguiendo un principio intuitivo de contigüidad rítmica o formal, los fragmentos del kit de un esqueleto de cartón. La razón del bricolage era además engañar con una actividad manual los largos tiempos de la viudez, distraer con otra cosa el dolor por la desaparición de un ser amado: la desorganización del ensamblaje obedecía en cierto modo a ese colapso de las estructuras y de las costumbres que en los grandes lutos precede siempre a la organización, a la mitopoesis del recuerdo. Así *You made me a monster* enarbolaba, recreaba arbitrariamente, ponía en fluctuación (realizando por llamarlo de algún modo su resurrección gráfica) una versión del cuerpo tan tradicionalmente fúnebre como el esqueleto. Pero esta tupida simultaneidad de un cuerpo diagráfico, vertebrado en todas las direcciones y en todas las dimensiones (cuerpo convertido en coreografía), no era incompatible con la exigencia opuesta de confiarle a ese cuerpo, a

ese diagrama, la posibilidad de un recuerdo (y, en este caso específico, del recuerdo de un amor). Por ello, la instalación se exhibía sobre el fondo de un amplio *pan* de madera sin pulir, en el que a la textura natural de las fibras, a sus nudos y sus nervaduras se superponía un diseño que era el reflejo ortogonal, la sombra del esqueleto proyectada sobre el panel en condiciones de luz que no coincidían con las de la presentación. El resultado era la interferencia, en el espacio, de distintos diagramas (fibras, trazados, sombras, módulos de cartón). Había una doliente monstruosidad en la capacidad de la instalación para multiplicar, modular, redistribuir y «desemejar» el cuerpo, sin dejar ni un solo instante de recordarlo, de acumular la estratigrafía de sus huellas (del modelo clínico a la sombra dibujada, a la sombra real, a la extraña anatomicidad –venas, nudos, haces y estratos– de la madera). El resultado era por supuesto un nuevo «cuerpo sin órganos» (emancipado de cualquier coherencia orgánica), pero también la paradoja de una constelación ósea de la *Carne* como pura conjetura y pura conectividad del cuerpo, replanteada desde el abismo de su desaparición. Una «forma del luto», en palabras de Forsythe: cuerpo rearticulado por la muerte en su propio paradigma, en una coreografía de despojos de los que arrancará la deriva del recuerdo, para tejer su cuento en ausencia. Pero también cuerpo entregado por la muerte a la extraña polivalencia y flexibilidad del insecto: esqueleto hecho telaraña. Matado por la inmanencia del cáncer, por la difusión incontrolable de la enfermedad, y abocado ahora a «difundirse» de un modo parecido, revirtiéndose, externalizándose en el espacio para danzar allí su metástasis, para proliferarse en todas las dimensiones, con la misma virulencia con la que los muertos invaden de forma incontrolable, furtiva, todos los resquicios de la memoria. El *Is You Me* extremo del recuerdo: las desintegraciones físicas de quien muere y las desintegraciones emotivas de quien sobrevive, suspendidas y confundidas en una única constelación y en sus vacíos. Este es el sentido del título *Monster Partitur* (*El monstruo se resquebraja*). Prolapsado o estallado en una arborescencia sin peso, en una telaraña vertebrada, que era a la vez la carencia de un cuerpo y su excedencia, el esqueleto descompuesto y recompuesto de *You made me a monster* (des)encarnaba así, del modo más conmovedor, la secreta auto-

grafía, la *escritura de sí* que es toda coreografía en el instante inmóvil y en el espacio mental en que la danza solo se deja profetizar o recordar; la coreografía como *suspense de un algo*, al que narra ausentándolo y ausentando su relato: de ese cuerpo que deja aflorar y aparecer, en todo momento, como aquello que, por un decreto inapelable de la danza y de la vida, desaparece. La última *danse macabre* del canon occidental. O bien –«Qui peut le dire?»– el cuento impensable y simultáneo, el mito doloroso de un cuerpo salido de la Historia, pero siempre a la espera de volver a acontecer en una *historia*.

«Or say that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.
And all is always now».
(T. S. Eliot)

(Barcelona, noviembre de 2010)

Notas

11 Efectos de pan. Textura y formas del cumplimiento

1 En *La prisonnière* (1925).

2 Se encuentran ejemplos elocuentes en la *Radha* (1905) de R. St. Denis, en la *Marseillaise* (1915) de I. Duncan, en *Two ecstatic themes* (1931-1932) de D. Humphrey, en *Abschied und Dank* (1942) de M. Wigman y en *Lamentation* (1935) de M. Graham, por citar solamente los casos más emblemáticos.

3 Su prototipo absoluto es aquella *Danza del día* que, a través de G. Stebbins, se convirtió en el ejercicio más representativo de un cierto *delsartismo* americano que se encuentra en el origen de la experiencia de las mismas Duncan, St. Denis y Fuller.

4 Didi-Huberman, 2000: 137-213.

5 Es la definición ofrecida por Silvia Fanti en su estudio sobre la corriente

conceptual en Francia y en Italia (cfr. Fanti, 2003)

6 Para una lectura exhaustiva de *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* cfr, Sánchez, 2008, autor también de un excelente análisis de conjunto de la obra de O. Mesa (Sánchez, 2003).

7 En este sentido fue significativo que el solo llamado a resumir la experiencia llevada a cabo en *Desaparições* (1994) y *Solos* (1995) fuera en 1996 una compleja performance titulada *Esto no es mi cuerpo*.

8 Didi-Huberman, 1985: 23-35.

9 Lachambre/Mayen, 2010.

10 Remito para esto a Lepecki, 2006: 77-82 y a Fanti, 2003: 80-102.

11 *Enemy in the figure* (1989) se incluye normalmente, en ocasiones como segunda parte, en el tríptico de Forsythe *Limb's Theorem* (1990).

12 Deleuze, 1984

13 Un extracto del texto de la conferencia se puede leer en Fanti, 2003: 71-89.

14 Lepecki, 2006: 79-82.

15 Para esta lectura nos hemos basado en la versión escénica de la *pièce*, y en el film extraído de T. De Mey en 2006.

16 El primer objeto coreográfico propiamente dicho, nacido de la colaboración entre W. Forsythe, D. Caspersen y J. Ryan, fue el célebre *White Bouncy Castle* (instalación interactiva) en la Roundhouse de Londres (1997), encargado en su tiempo por ARTANGEL. El aspecto más interesante de la estructura de camas elásticas, abierta al visitante para que saltase sobre ellas a su gusto, era el hecho de que esta experiencia guiada de suspensión de la gravedad se definía, gracias a la arquitectura del castillo hinchable que la delimitaba, en los términos exactos de una circun-stancia fabulosa.

17 Objetos interactivos de este tipo son *White Bouncy Castle* (1997), *City of Abstracts* (2000) y *Scattered Crowd* (2002).

18 Pertenecen a esta tipología de objeto, muy próxima a los funcionamientos del dispositivo coreográfico, las instalaciones *Instructions* (2003), *Nowhere and everywhere at the same time* (2005), *Human Writes* (2007), *Additive Inverse* (2007), *Flandona Gagnole* (2007), *Human Writes* (2007) y *Hinderhold* (2007).

19 *The Defenders Part 1* (Instalación coreográfica, 2007) seguido del objeto coreográfico propiamente dicho (*The Defenders Part 2*), y declinado finalmente en el vídeo *The Defenders Part 3* (2008), con D. Caspersen y T. O'Donnell. *Part 2*,

en su postura «media», es de hecho el único episodio puramente objetual de la serie.

20 El espacio en el que actuaban agachados los intérpretes de *The Defenders Part I* (2007) era «aminorado» por un techo especialmente bajo, montado a la altura de la hilera de espejos desplegada en los lados.

21 Coffmann, 2002.

22 *You made me a monster* nació como instalación coreográfica en 2005 para la Bienal de Venecia. El objeto coreográfico inherente, *Monster partitur*, fue realizado al año siguiente para la Pinakothek der Moderne de Múnich.

Antología de textos

«La calidad de una danza atañe, en su potencialidad, no ya a aquello que se ve, sino a todo aquello que se retiene y (o) se induce de ella. Las apneas del decir atañen a esta misma potencia retentiva: un estado de vigilia al que podemos considerar como el campo en devenir de una energía. El espectador no se encuentra simplemente en la postura del niño, a la escucha del hilo narrativo, ilusionado con seguir una historia. Se trata de proponer una relación distinta, una diferente forma de participación, un lazo que no se halla en la instancia de las palabras (que siempre proceden de algún sistema de dominación, ya sea parental, religiosa, cultural), una ligazón de lo existente sin instancias previas, parecido a ese "efecto de textura", de urdimbre e hilatura, de captación unitaria del presente por cuyo trámite accedemos a un aprendizaje directo de aquello que resuena en nosotros, aquello que nunca, por ser exactos, sentimos, sino que lo presentimos» (Daniel Larrieu)*.

«Recuerdo un texto de John B. que pertenece al libro que escribió junto a Jean Mohr *Otra manera de contar*, un texto que animó nuestra búsqueda. Uno de esos textos que consiguen que te rindas ante su evidencia:

"Es imposible dar una clave verbal o una línea argumental a una serie de imágenes. Hacerlo equivaldría a imponer un significado verbal único a la apariencia y de ese modo inhibir o negar su propio lenguaje.

En sí mismas, las apariencias son ambiguas, con múltiples significados. Esta es la razón por lo que lo visual es asombroso y la memoria, basada en lo visual, es más libre que la razón.

No existe una sola interpretación 'correcta' de una serie de imágenes. Las ambigüedades encontradas no son un obstáculo para 'comprender' el trabajo, sino una condición para seguirlo."

Recuerdo, también, el encuentro con John en París. Horas y horas de conversación. Ante una de nuestras preguntas, y una vez pasó ese tiempo que se toma con

gran libertad antes de cada respuesta, dijo lentamente: *"lo no dicho es esencial a la narración. La tensión de una narración depende de la relación entre lo dicho, lo no dicho y lo inesperado. Cuanto mayor es la parte no dicha, más definido debe estar lo esencial. Lo inesperado, lo accidental da la posibilidad de respirar y crea un lugar para la reflexión; es un elemento de tensión"*» (María Muñoz, Pep Ramis)*¹.

«Si el testimonio, la danza podría representar el testimonio de algo anterior a toda narración. Sabemos que la experiencia no verbal nos determina más que todo aquello que podamos "decir" de nosotros. Es más, lo que hace el interés del arte contemporáneo es de dar realce, al lado de la escritura, a unos modos de contar y percibir alternativos al "hilo narrativo". Dicho hilo ha sido muy torcido por los autores contemporáneos, y es sin duda a raíz de esta torsión que existen actualmente muchas correspondencias entre las artes. [...] La danza es sin lugar a duda una de las artes que pone el cuerpo en movimiento como experiencia primaria que designa un Más Acá y un Más Allá de la narración. Solemos fijar los valores de lo escrito y del cuento por nuestra reticencia a abordar toda relación al cuerpo, a lo no-verbal. Por ser producto de un "contrato", el lenguaje es el medio

de hacer comunidad, de testimoniar, de darle cuerpo a una sociedad, aunque siempre ese cuerpo será rehén de la palabra mientras no nos demos el tiempo de escuchar entre las palabras, entre aquello que se dice y aquello que se juega detrás del aspecto del lenguaje, su potencial» (Daniel Larrieu)*.

«Una Cinta de Moebius es una superficie bi-dimensional con una única cara. Una Cinta de Moebius representa el infinito. Cuando cortáis una cinta de Moebius en dos por lo largo, obtenéis una doble cinta de Moebius. Si la cortáis otra vez, tenéis una triple cinta, y así al infinito. Cuando pisáis una cinta de Moebius, es como volver al inicio, en el espacio, sobre una superficie unidimensional. Si la cortáis por lo largo, entonces tendréis que seguir, y seguir, sin nunca volver a pisar vuestro punto de partida. Como la vida misma, es un eterno re-inicio, pero nunca desde el mismo punto» (Gilles Jobin)*.

«La naturaleza vibratoria, el "pattern de indecisión" al que alude Vd se refiere, creo, al hecho que una gran precisión del gesto no llegará nunca a restituir el misterio de su extensión. Esta vacilación alrededor de un punto fluctuante es una elección; asumir que el contorno y el contenido de un gesto danza-

do no lo reduce ni lo explica atañe al hecho que la danza sea una forma de con-vocación. Esta vacancia, ese vacío del que habla Vd, esta región de indefinición no debería ser llenada. No ya como una duda, sino como la fundación de un espacio abierto, indefinido, en el que pueda establecerse un contacto. El pensamiento de las causas no es proporcionado por dicha modalidad vibratoria, es más bien su disfraz infantil, una tentativa de compartir experiencias, de restituir verbalmente un testimonio. La danza sería entonces una experiencia ex-céntrica y descentralizada de la narratividad clásica, centrada no ya en la exactitud del cuento, su mecánica, sino configurada como un testimonio "vibrante"» (Daniel Larrieu)*.

«1. HIPERTEXT. L'aparició de la tècnica de l'hipertext a principis de la dècada dels noranta qüestiona profundament alguns dels preceptes, fins ara inalterables, de la linealitat temporal sobre la qual es sosté una bona part de la nostra memòria, la que ens queda a través de l'escriptura. L'hipertext permet desplaçar-se vers altres unitats de significat sense cap necessitat de recórrer cap distància entre elles. Els diferents vincles proporcionen una navegació cap a terrenys que van cobrant formes imprevisibles i camins no imaginats. Els

continguts dels arxius ja no són quelcom rígid i seqüencial, sinó que formen part d'una xarxa horitzontal que depèn de la nostra voluntat; les distàncies i els temps són relatius. 2. HIPERMÈDIA. La conseqüència lògica de l'expansió de la tècnica de l'hipertext és l'hipermèdia, una forma que permet vincular diferents elements (imatge, text, dades i vídeo). Sigui quina sigui la forma final de les coses, aquestes han d'ésser vinculades no tan sols pels seus aspectes originals, sinó també pels seus detalls més insignificants o per la seva aparença més perifèrica. 3. MULTIMÈDIA. Però no únicament percebem els diferents elements com a ens aïllats, els podem contemplar a més com una única cosa, com una interacció en conjunt: com a una realitat multimèdia. Quan parlem de multimèdia, pensem en un ventall de productes que van des dels jocs interactius fins a les webs d'Internet... Sembla lògic que el perímetre d'aquestes tècniques s'expandeixi en el futur cap a d'altres aspectes de la percepció: el palpable, la tridimensionalitat... i que ocupin el conjunt de la realitat. Pot ser a través de robots, perifèrics orgànics o d'altres formes.» (Marcel·lí Antúnez)².

«La narrativa hipertextual és aquella que pot donar diferents resultats cada vegada que s'executa l'obra, mentre que

la narrativa tradicional, lligada a una estructura d'esdeveniments preestablerts, assegura la seva eficàcia. És important destacar que els objectius narratius que es persegueixen no són basats en l'atzar, l'aleatorietat o l'abstracció. Encara que alguns d'aquests recursos compositius poden ser utilitzats, sinó sobre una narració de tipus simbòlica i per tant, capaç d'establir una comunicació figurativa i literària...» (Extracto de Marcel·lí Antúnez, *La sexualitat com element, sobre el que la membrana es mostra permeable*, 2005).

«Si algo me fascina en el teatro, es que se atreve a utilizar las palabras para decir las cosas. Lo encuentro abrumador, y me extraña que los bailarines no se interesen más a ello, porque representa exactamente el opuesto de lo que hacemos nosotros. Nosotros no empleamos palabras, y si las empleamos es para poner más aún de distancia; tal vez sea por no utilizar palabras que conseguimos guardar nuestro misterio. Es un enorme privilegio, pero al mismo tiempo marca en nuestro trabajo una gran lejanía de cara a las cosas. Y a pesar de todo, tiene lugar en un escenario teatral. Es un tipo de teatro que realmente constituye una especie de misterio, en el sentido de los Misterios medievales» (D. Bagouet-Ginot)³.

«El arte de la danza, en mi caso el de la práctica coreográfica, se funda sobre la asunción del cuerpo-como-concepto, y prolifera sobre este hecho. La arqueología de estas facetas conceptuales es el imperativo subyacente a la práctica. La natura fundamentalmente inconclusa y fabulosamente variada de la danza autoriza una gramática de final abierto, por no decir contradictoria; constructos descriptivos que no consiguen ser absolutos, análogos tal vez a la sugerencia de Kantor de que el escenario de todos los escenarios no se puede contener a sí mismo. La danza se describe sí misma, sus procesos y principios, a cuantos hagan el esfuerzo de leerla sin traer conclusiones apresuradas. Los cuerpos en danza son máquinas del tiempo, el tiempo es el producto exquisito de la danza. Sería posible acceder a una experiencia original de ello?» (William Forsythe)⁴.

«Una creació em proposa un joc, un fals enigma, un dispositiu que em permet passar a l'acció, teixint la trama que em proposa el joc, esbrinant el seu codi. Un enigma que es respon jugant, com en els Laberints el camí és la resposta. Amb MUDANCES (84/85) vaig resoldre treballar a partir de propostes mínimes que tenien a veure amb maneres d'estar, amb ritmes, amb moviments

separats, "monomoviments" i amb la idea de traslladar el cos a l'espai, seleccionant diferents maneres de fer-ho, transformant doncs aquest espai en la seva forma i textura segons la composició de moviment i el moviment escollit s'instal·lés o passegés per la "pàgina escènica".

Cada fragment succeïx a l'anterior *sense transicions, en contraposició*, parlo doncs, d'una exposició de coreografies, de peces, que no vol fondre una seqüència amb una altra, perquè ens parla de coses diferents. Cada coreografia té un motiu que creix, s'instal·la o es desplega, passa independent un de l'altre, perquè té un sentit diferent, perquè proposa un joc diferent... i aquest joc-idea li dóna el sentit.

Les projeccions de fotografies i dibuixos funcionaven de manera semblant, deixant que l'espectador fes el seu propi recorregut a l'enllaçar cada peça, cada proposta, cada imatge. Malgrat ser un munt de seqüències s'estructuren de manera que desenvolupen una sola peça.

Més complex, a KOLBEBASAR (87) dèiem:... *un solo, un duet, un quartet i un sextet que a partir d'un mateix motiu desenrotllen diferents construccions, són l'estructura sobre la qual s'articula aquest espectacle. Teixits de moviments que viatgen o s'instal·len a l'espai, re-*

flexos i simetries, una forma (quieta) que es mou, que es trasllada sense transició, la continuïtat de la interrupció...

Aquesta peça va portar la idea de fer créixer un sol motiu gairebé fins a l'extrem, i desenvolupar la idea de teixit tal i com l'expressavem al referir-nos a la peça.

El solo, el duet, quartet i sextet, desenvolupen un mateix motiu, un motiu rítmic de 5 contes, contraposat al seu oposat que visualitzem sempre com una dualitat rítmica en el plànol vertical. Quan un puja l'altre baixa, creant un contrapunt que et fa estar despert constantment, en certa manera t'atrapa i t'obliga a seguir-lo.

Aquest motiu té també la voluntat de tallar el cos en dos plànols, utilitzant les cames i pelvis pels desplaçaments i arrelament a terra, i el tors i cap per construir una seqüència independent de les direccions de les cames a l'espai provocant un moviment estranyament mecanitzat, alhora que orgànic.

El motiu es desplaça per l'espai, alhora que va afegint moviments, aquest motiu crearà una constant visual i rítmica sobre la qual es va teixint una seqüència, una seqüència que es construeix a partir de la seva deconstrucció, el desenvolupament matriu és en un duet, d'on sorgeix l'escriptura completa d'una pasjada de dues noies, i que després es

reprodueix amb diferents variacions... De nou la pàgina escènica com a palimpsest infinit que en la seva composició espacial i rítmica ens produeix percepcions diverses de temps, de duració, de narració doncs també...

No puc fer moure el públic per rodejar la dansa però faig girar la dansa perquè el públic pugui tenir tots els detalls del que hi passa. El que hi passa s'està construint mentre passa, és a dir es deconstrueix per construir-se després, però és tot el que passa que hipnotitza i fa acompanyar la peça amb una atenció-tensió constant...

A KOLBEBASAR, la peça central, un bosc de dones que s'autoesculpeixen, després d'haver quedat simbòlicament plantades dins un cercle de guix blau que cada una ha dibuixat al terra envoltant els seus peus, teixit de formes geomètriques, com una maquinària sensible va transformant motius que passen de la mecànica sorprenent a formes més dislocades que van transmeten emoció, impactant. Un altre dels fragments treballa amb la simultaneïtat de dues seqüències oposades: part de les ballarines realitzen una sèrie de postures estàtiques, que es desplaça com un fris, repetint-se en una mena de estructura que rodeja l'escena un espai més gran que el que la finestra escènica permet copsar, l'altre un trio de balla-

rines que amb moviments de braços formen patrons repetitius, hipnòtics, que van desenvolupant-se creant una espècie de *trance*, aquest oxímoron de seqüències crea un dels moments més forts de la peça» (Àngels Margarit)*.

«Tuve la suerte durante el trabajo en piscina sobre "Waterproof" de caer en la cuenta que la toma de consciencia de la respiración consentía de construir un eje cuyo campo de acción y apertura coincidía con el entorno de dos movimientos más claros. El intervalo entre inspiración y expiración permite una apertura que pasa, a través de la apnea, por dos ejes distintos y menos explotados. La apnea es un suspenso del acto respiratorio. ¿Puede entonces que respirar sea ya en sí producir una narración? Existen de hecho dos apneas; una alta, que permite de quedarse a flote, y una baja que permite descender hasta el fondo del agua. La respiración concierne cuatro movimientos posibles: inspiración, apnea alta, expiración y apnea baja. Son muy notos a cuantos practican el yoga. Un intervalo o, si se quiere, la apertura potencial de un sistema narrativo. Es posible que la narración posea también sus propias apneas: suspenso, sorpresa, resolución, flujo. Estos tiempos de apnea derraman asimismo unas distintas temporalidades:

por ejemplo en el agua el simple acto de fijarse en un paisaje subacuático puede vencer al miedo de quedarse sin aire...» (Daniel Larrieu)*.

«El primer objetivo en la práctica de la descentralización es conjurar métodos de desvincular al cuerpo del vórtice del ego, del "Uno mismo". Para un arte dominado por la exhibición del cuerpo humano, eso no es tan fácil. El método más exitoso es despistar al ojo del observador de todo ego actuante haciendo del cuerpo la herramienta de otras visiones por el trámite de una prestidigitación coreográfica y performativa. Este procedimiento de dislocar la atención del observador es a lo que llamo descentralización. Con eso me refiero a la estrategia de enfocar la fuerza dinámica de alguien fuera de "sí mismo", y permitirle así de alcanzar y tomar el control de otros problemas. Este procedimiento comporta un avispero de dificultades, y la idea de descentralización provoca invariablemente reticencias, especialmente porque nuestro instinto primario siempre nos empuja hacia nuestros fueros protectores, nuestros instintos atávicos... Después de todo, el actuar involucra en sumo grado al ego de uno. Pero el artista ha de ir más allá de sí mismo. Los grandes *performers* desean trascenderse para vivir en la sustan-

cia de su arte. En la descentralización el bailarín supera incluso esa linde: su cabeza puede no ser cabeza, su brazo no ser brazo. El bailarín podría tener que abandonar su identidad para ponerse al servicio de algo que no entretiene ninguna semejanza con su fisicidad. Por la magia de la moción, alumbrará a la sustancia poética de algo enteramente nuevo. Quitándose de encima las trabas de la identidad carnal, el cuerpo puede convertirse en el elocuente portavoz "mocional" de todo cuanto esté al alcance de las más místicas visiones humanas. Hasta puede informarnos de cosas que se hallan fuera de la visión y comprensión comunes. Puede contarnos el asombro de la mismísima vida, por encima de toda cosa previamente sentida u observada, alcanzando las últimas fronteras de lo imaginario» (Alwin Nikolais)⁵.

«En la base de este proyecto está una desconfianza hacia todos aquellos que os dicen todo el rato de qué está hecho el pasado, incautándoos vuestra propia captación de la historia.

En la base de este proyecto hay un sentimiento de sospecha hacia la Historia oficial. Un sentimiento que sobrellevan muchas personas salidas de una cultura que fue colonizada, personas que después se construyeron a sí mismas en un

mestizaje entre dos culturas que no era ni su suma ni su espacio intermedio, sino una tercera entidad.

En la base de este proyecto está la confrontación entre historias singulares e historia humana.

En la base de este proyecto está el deseo de utilizar la Red como un confidente que os devuelve unas yuxtaposiciones aleatorias francas y crudas, que permiten un dialogo entre uno mismo y su ordenador sin hipocresías y sin ningún juicio de una parte o de otra.

En la base de este proyecto está el empleo del motor de búsqueda como espejo deformante de un parque temático en el que intenta siempre uno reconocerse» (Rachid Ouramdane)⁶.

«La acción periférica hace un gran uso del entorno espacial como lienzo para dibujar [...] Para trazar un signo hay que aplicar un cierto grado de presión; lo mismo se puede decir de la acción periférica en lo que concierne al cuerpo. Tiene uno que extender el punto del cuerpo en el espacio de manera que el dibujo sea visible. De esta forma no concebimos la parte del cuerpo moviéndose como una parte en sí, sino como un marcador periférico, esbozando su diseño en espacio circunstante [...] Foco y grano dirigen la atención del espectador al patrón y al dibujo que se

producen en las extremidades. Foco y grano dirigen al público para que vea el diseño, y no la parte del cuerpo que lo hace. La palabra escrita, en absoluto el lápiz escribiéndola» (Murray Louis)⁷.

«La tijera, en cualquier caso, sirvió para abrir el mundo a dos hermanas y para crear un cordón umbilical, que paradójicamente es el primer trauma que todos tenemos cuando aterrizamos en este paraíso al que no hemos sido invitados. La tijera es también el primer contacto con el mundo de la ciencia y la técnica y su efecto el corte, la separación con el lecho protector de la madre, el primer síntoma de que el camino para la muerte ha comenzado. La tijera esta indefectiblemente relacionada con el cuerpo y con nuestra búsqueda de identidad. Ayuda a la separación de los ancestros revelando, especialmente en las mujeres, un sino ambiguo. La tijera ha unido años después a las hermanas Civera en un mismo destino no imaginado por ellas nunca. El trance de las tijeras reflexiona sobre lo femenino, sobre lo humano. El trance de las tijeras es un espacio-acción pensado y construido de una manera fractal. Reúne diferentes tejidos, capas o pieles, cosidos, bordados o simplemente desplegados en el suelo que responden o sugieren diferentes paisajes, estados físicos, rituales

o situaciones cotidianas. Envuelto por un tul, la mirada del espectador accede al interior» (Germana Civera)*.

«La meva filla em va dir un dia que entenia molt bé la dansa, que aquesta existia per superar, per transcendir la claustrofòbia d'estar tancats dins el cos propi, carai, era molt jove i em va sorprendre la manera d'expressar-ho, però vaig pensar que sí, que ho havia encertat, que era una altra manera de dir que ballar apaivaga l'esperit.

Suposo que un es decideix i escull moure's quan no es pot estar quiet... potser només amb una mica més de calma no hagués escollit la dansa, en tot cas si no fos per la claustrofòbia que em provoca sentir-me a mi mateixa... tot aquest pensament plàstic i hàptic l'hagués pogut desenvolupar fent arquitectura, disseny de jardins, filosofia, o tricotent jerseys, bufandes, catifes... tots oficis que tenen una funcionalitat més clara... Oficis, ocupacions que resolen, apliquen i s'organitzen al voltant de coses reals que existeixen i la societat sol·licita, però jo tenia, i tinc encara aquesta necessitat d'existir en el món, creant un petit món... un lloc "on viure", un hàbitat fugisser... i malgrat això una traducció subjectiva del món... un anar i venir de dintre a fora i de fora a dintre...» (Àngels Margarit)*.

«Para Assaï, en lugar que hacer anotaciones, compuse un *story-board*. Secuencias sobre papel con el escenario dibujado... El escenario nos proporciona millones de posibilidades, y cantidad de espacios diferentes. Y como los personajes, o las siluetas eran muy precisos en Assaï, pude situarlos en el espacio con mucha exactitud, realmente a la manera de un *story-board*. En lugar entonces que hacer unas notaciones coreográficas, hice la arquitectura previa de la pieza, en dibujo.[...] Curiosamente no había hecho lo mismo a la hora de trabajar sobre una película. Hago a menudo pequeños dibujos, pero esto fue metódico de verdad, secuencia tras secuencia, ya que había recortado la mismísima música en secciones. Assaï está enteramente basado en el recorte, la construcción, la arquitectura musical» (Dominique Bagouet)⁸.

«Se ha hablado mucho de materia, de las diferentes cualidades de materia musical. Intenté trabajar por superposición y oposición de texturas distintas... En *Le crawl* de Lucien los bailarines están obligados a escucharse entre ellos. Unas agrupaciones se constituyen, pero siempre entrecruzándose y intercambiándose: no son nunca las mismas. Algo en mi trabajo va como precisándose... Mi preparación es matemática. Así

que intento quedar-me dentro de unos sistemas lógicos que me superan. En la medida en la que uno no se pone límites, y fijándose en el más nimio "grano" de la danza, unos puntos de salida muy pequeños pueden arrastrar a algo infinito. Gilles piensa que este procedimiento se acerca a unas ciertas teorías de la música contemporánea, especialmente a las "nubes musicales" de Xenakis: como hacer legible un paisaje preservando la riqueza de materias que lo componen. En *Le crawl* de Lucien hay un componente arrítmico. Por ejemplo he escrito cinco pasos a dos que se bailan al mismo tiempo, sobre la misma notación, aunque cada uno de ellos es muy distinto. [...] Cuando los bailarines son inmóviles se hallan en un principio de simetría. Pero en cuanto inician a moverse, quebrantan esta simetría» (Dominique Bagouet)⁹.

«Com un *collage* construït amb fragments de païssatges diferents, L'EDAT DE LA PACIÈNCIA s'articulava en seqüències on 14 dones jugaven, reflexionaven, qüestionaven, ironitzaven i es movien en situacions escèniques motivades al voltant de la idea de créixer, de l'ocupació de teixir i de fer-ho en "femení".

Un projecte anterior de vídeo dansa ELS COSSOS DEL COS, que mai vàrem

poder acabar de produir, va portar-me a l'edat de la paciència. Tractava de les diferents versions d'un mateix, de la nostàlgia per la constant pèrdua del que som, en una muda continuada que ens transforma en un nou ser que ho sap tot de l'anterior, del que ha estat, però ja no és.

Va ser un treball de recerca contundent, recollint molta d'informació sobre aspectes ètnics i antropològics del treball de teixit en diferents cultures del món i a través de la història. Fruit d'aquesta investigació va ser la presència dels objectes, la utilització en el procés del filar al teixir, els gestos, els rituals...

Em va interessar tenir un grup de dones molt divers, una amalgama de tipologies femenines.

A l'escollir un espai escullo una manera de dirigir-me al públic i de situar-lo en l'acció. En aquest cas em va interessar crear un espai que definís un teler des de la seva forma, un rectangle de 9m. d'ample per 17m. de llarg, amb públic als dos cantons, espai reversible, que com un mirall retornava la pròpia imatge, en molts moments es treballava aquesta idea de simetria, de fris, organitzant seqüències que es desplegaven simètricament cap als dos cantons de públic, des del centre o els extrems. El mateix espai era doncs una abstracció del teler amb la trama en un extrem i l'ordi en l'altre.

Els elements escènics eren aquests objectes i estris utilitzats per teixir en diferents moments de la història i cultures diverses, devanadores, telers, agulles de fer mitja, pals d'estirar i caragolar fil, etc... amb ells construïem espais i realitzàvem accions que prenien diferents significats, o simbolitzaven coses diferents al llarg de la peça.

El vídeo és també protagonista a *L'edat de la paciència...* Obre l'espectacle amb una projecció sobre fils del teler-porteria mòbil travessant l'espai escènic transversalment. Aquesta projecció mostra un retrat de tres generacions de dones, la línia materna, una projecció muntada simètricament en les dues direccions del públic. Al mig dels dos retrats veiem simultàniament la projecció d'una trena en els cabells d'una dona en un *loop* que no s'acaba mai de trenar. La trena llarga de la meva mare, que va portar durant més de 20 anys.

La segona intervenció és un estampat paisatge de dibuixos de vestits retallables, aquest joc tradicional, aquí a més a més de nenes o noies, hi afegim bebès i àvies amb el seu *kit* de tercera edat, projectats també sobre els telers en una altra disposició escènica... Un *patchwork*, visual, cartonés i electrònic.

Un cos que es projecta sobre el propi cos és la tercera intervenció del vídeo, el cos projectat se superposa al real

amb la mateixa mida, de mica en mica es va descomponent en fragments, fent de tot el cos un estampat d'ulls, una boca que travessa de dalt a baix la figura humana, etc... També era important la idea de transformació, de muda, vestir-se d'un mateix posar-se l'altre que ja no ets.

En aquesta peça se succeeixen les trames, frisos, crisàlides i d'altres contruccions que ens recorden arquitectures orgàniques o mecàniques. Evocacions, metàfores, ofereixen diferents capes de lectura a la peça.

Un dels pensaments present al llarg del treball, és l'eternitat, com l'eternitat està present en nosaltres, a través de les cèl·lules i els teixits. Un d'aquests moments és produeix en el fragment que anomenem "rànova", de l'estructura de l'ordit que està en un extrem de l'espai escènic surten uns fils que van a parar directament a un vestit que una de les ballarines es posa i caminant va creuant l'espai deixant darrera d'ella l'estela de fils que travessen l'espai.

El fragment es compon a partir de la idea de tricotar una rànova, els moviments creixen com a punts al dret i al revés, motius que es van repetint, encadenant i fent variacions, motius que 8 ballarines van teixint a l'espai. En el propi origen dels moviments trobem la gestualitat de devanar, cabdellar,

punxar, totes les mecàniques de passa el fil, fetes amb el cos, girant, passant i despassant...» (Àngels Margarit)*.

«La gestalt atañe a toda idea de coreografía orgánica. Estáis haciendo que una semilla cobre vida. La suya es distinta de vuestra propia vida: una identidad tan poderosa que manifiesta su presencia desde los primeros gestos [...] A menudo una composición ha de ser re-trabajada muchas veces mientras su sujeto no sea suficientemente identificable. Hay que trabajar una especie de test de Rorschach que sepa provocar en el observador todo tipo de reacción y asociación imaginativa. Esto puede empezar desde cualquier punto de vista –tiempo, espacio, forma o moción. Pero en el comienzo, es más fácil concebir la forma (*form*) desde el punto de vista de su aspecto en sí (*shape*). El cuerpo es un vehículo de moción maleable. A través de nuestra imaginación y capacidad de trascendernos, podemos convertirnos en otras cosas» (Murray Louis)¹⁰.

«Ya que estamos hablando de «trama del cosmos», quizás el espacio-tiempo esté entretejido de cuerdas, igual que una camisa está entretejida de hilos de algodón. El tejido de una camisa está hecho de muchos hilos de algodón en-

trelazados de una manera específica, y puede que el espacio-tiempo esté compuesto de la misma forma, con las cuerdas en lugar de los hilos. La materia sería entonces constituida de aglomeraciones de cuerdas en vibración, parecidos a bordados complejos sobre un pedazo de tejido, que se mueven dentro de la trama del espacio-tiempo. [...] Si vuestra camisa fuera completamente deshilachada, os encontraríais con un montoncito de hilos en la mano, y nada más, [...] pero qué haríamos de un montoncito de cuerdas deshiladas desde la trama del espacio-tiempo, o, hecho más extraño aún, cómo imaginaríamos un montoncito de cuerdas "vírgenes", todavía por "hilar"? Considerarlas al igual que los hilos de algodón, como un material bruto por coser, es imposible: no son entidades en el espacio y en el tiempo, son ese espacio y ese tiempo que sin ellas, sin su tesitura ordenada, no existen. Los conceptos de espacio y tiempo no tienen significado mientras un número inmenso de cuerdas no se reúna para formarlos» (Brian Greene)¹¹.

«El espacio alrededor nuestro es un lienzo viviente. No es visible para el ojo. El reto del bailarín es hacer que esta materia amorfa se vuelva visible para el observador. Trabajando sobre espacio, es mejor no pensar en él como un

vacío invisible, sino como un lienzo vivaz, vibrante de sonidos, ondas de luz, y bombardeos de partículas invisibles. De la misma manera que un nadador podría creer estar incidiendo el agua, el bailarín debería creer de estar surcando el espacio. Gracias a su imaginación el bailarín convierte esta invisible sustancia del espacio en una material tangible, al que puede formar, moldear y texturizar. El espacio es volátil en sumo grado. Si no persistimos en nuestro enfoque y concentración sobre él, volverá rápidamente a su condición previa de invisibilidad sin forma. A fin que el espacio alrededor nuestro nos sirva, debemos proyectar nuestra energía, nuestras habilidades metafóricas hacia él y en él, para que lo informal cobre una forma» (Alwin Nikolais)¹².

«Los mapas celeste no son nuevos. La astronomía ha estado dándole vueltas al asunto durante años y años. Así que tranquilos. En caso de que una letra o dos o una entera palabra (Dios no quiera) se cayera cerca vuestro, hagan por favor de gnomos asistentes y vuelvan a expulsarla hacia arriba. Ya van formándose lagos. Nunca se me ocurrió que L-A-G-O-S, al juntarse, pudiesen tornarse azules. Sé y tengo que prevenirles que los clichés, y especialmente "Lo lamento", son notas por anidar en

los bolsillos de los vecinos del área. Si esto les pasara a ustedes, intenten gritar "fumigador" en una manera original. A los balbuceos y "hems" ilegalmente empleados por el orador, se les pidió que tomaran la posición de líneas rasgueadas representando autopistas por acabar y carreteras sucias. La gente incapaz de controlar el toser o el estornudar deberían ser castigadas por quienes en el público cuiden de las líneas del estado. Cuantos en el público no sean capaces de visualizar el mapa de arriba perderán el camino de casa. Ahora me toca darles unas cuantas palabras, para que puedan llevar a cabo el proyecto de construir un mapa. No se líen con el contenido. Cumplan con su tarea y sean amables con el Midwest» (Trisha Brown¹³, *Skymap*, 1969).

«A finales de los '70, en EEUU, unos travestis negros, que procedían de unos medios pobres, hacían concursos donde asumían poses de la revista *Vogue*, para enseñar que formaban parte con pleno derecho de la sociedad americana. El reto consistía en tener el atavío más impecable. Estos tíos peleaban con tal de obtener los mejores sueldos, y rechazaban los desfiles anunciando las marcas de la ropa y de los complementos, incluidas las bragas. La peña gritaba: "You name it! You name it!". Son ellos

quienes inventaron el *voguing*.» (Christian Rizzo)¹⁴.

«RETRATO

Mi tiempo será tu tiempo, ¿sabes que este viaje lo hago por ti, verdad? No hay viaje sin el otro. Este camino no nos lleva a ningún lado. Habrá que pasar muchos horizontes, uno tras otro. ¿Ves como se junta el pasado, el presente y el futuro? Es el vértigo del desconcierto. Lo mejor es no dejar rastro, sólo en el corazón. ¿Lo oyes? ¡Para! ¡Para! ¡Para! ¿Lo oyes? Es el silencio. El silencio es el rastro que nos deja el amor» (Pep Ramis, María Muñoz)¹⁵.

«Els kogis, filar i teixir. Un kogi es fa el vestit que portarà tota la vida, fila sol, i pensa mentra fila, quan té el fil el ritual de teixir és comunitari i ell canta el que ha pensat, filant i teixint els altres li responen i canten amb ell. Un kogi no té escriptura, no té cal·ligrafia, un kogi recorre la seva geografia fent la coreografia que guarda la memòria del seus avantpassats, la seva relació amb l'univers i el seu destí.

La dansa es llegeix en el temps, mentre es mira, però la mirada que la segueix està forçada a no aturar-se, no pot tornar enrere. Retenim a la memòria imatges, fragments de seqüències que no

comprenem, que no desxifrem, se'ns pot fer incomprensible. Hem de comprendre en temps real, hem d'absorbir, captar alguna cosa del que veiem a l'instant.

No importa de la manera que sigui el moviment, no podem retenir-lo, ni llegir-lo literalment, com captem el seu sentit? Com treballa la memòria? Què ens permet una estructura a l'hora de sostenir i presentar el seu contingut la seva totalitat?

Crec que la necessitat de repetir, de retornar té veure amb el fet que desapareix en l'instant en què succeeix. La dansa com la música es nodreix de repeticions i retorns, estructures simètriques, cercles, frisos, senefes, espirals, palíndroms, fractals, i sempre palimpsests.

Sembla evident que la necessitat de ritme i la simetria ens vénen donats per la nostra naturalesa i el desenvolupament de les espècies terrestres, som éssers simètrics, pertanyem totalment a la nostra naturalesa... (la part de loeil)» (Àngels Margarit)*.

«Uno de aquellos días preguntaste sobre la figura del *padre*. Otro, sobre la palabra *patria*. Me gusta relacionar lo que pasó en aquellos dos días porque, de alguna manera, la palabra *patria* tiene que ver con la palabra *padre*. Si

tuviera que hablar de un viaje desde el individuo hacia el colectivo, cada una de estas palabras las situaría en un extremo: padre más cerca, patria más lejos. Sin embargo, al elegir una posición de intimidad surgieron cosas muy curiosas: hablar del cuerpo como el lugar del territorio, del cuerpo como patria, hablar de los límites del cuerpo y llegar a preguntas como la que se hace y nos hace John cuando dice: "¿Dónde acaba un cuerpo? Los contornos delimitan las cosas, son útiles para los mapas y, a veces, para los dibujos. Pero, ¿existen en realidad? ¿Tiene fronteras un cuerpo? Y suponiendo que los contornos no existan, ¿qué pasa con eso que llamamos identidad?"» (María Muñoz, Pep Ramis)*¹⁶.

«Cogíamos hojas de papel transparente, dibujábamos unos perfiles en ellas y recortábamos unas formas que acto seguido doblábamos para crear una superficie en 3D que pudiera revelar las superficies inferiores. Lo extendíamos sobre la página del libro, una proyección aplanada del cubo de Laban, y un listado generado al ordenador de tiempos organizados como formas geométricas... Después la fotocopiábamos. Al final diseñábamos simples formas geométricas sobre estas copias y repetíamos el proceso entero hasta obtener un documento en capas. Usábamos este

documento en un primer momento para generar movimiento... (y después) como un mapa para guiarnos a través del espacio escénico y a través de la estructura de la pieza en su conjunto... la palabras que aparecieran de entre las formas recortadas del documento eran traducidas en un... alfabeto de movimiento... las líneas de diseño que conectaban las palabras se veían como perfiles de parcelas de suelo, y las formas en 3D de la hoja doblada se imaginaban como volúmenes o trayectos inscritos en el espacio de la escena.» (Dana Caspersen)¹⁷.

«Tot i que, el principi de *Membrana Performance* és narratiu, és a dir, amb un pla traçat des del començament que porta els esdeveniments a un fi predestinat, alguns dels seus comportaments funcionen amb una lògica emergent, és a dir, són sensibles al comportament de l'usuari. En vers, la interfície no només en un sentit directe sinó que desencadena reaccions que afecten el conjunt retroalimentant la situació cap a llocs imprevistos. Aquesta narració emergent funciona en un nivell d'escena, canviant i interferint els seus resultats locals però no el seu resultat general. Con en anteriors treballs, l'estructura general té un curs establert que garanteix una continuïtat i unes conseqüències generals de

la narració però desenvolupa unes accions que en el seu àmbit local són totalment imprevisibles.

La incorporació de les imatges de la ciutat o del barri on es presenta la performance a partir de patrons dinàmics que situen els espais emblemàtics de lloc, sembla un bon recurs d'identificació de cara a l'espectador, tot afegint un nivell més al de la seva pròpia cara. L'espai públic és transgredit a partir de la seva reinterpretació i el seu ús a la narració. Però els escenaris no transcorren només en espais exteriors sinó que també succeeixen a l'interior. Exterior/ interior.

La possibilitat d'utilitzar escenaris interiors ens ha de permetre una transgressió privada.

Així l'espai públic, exterior, urbà, reconegut per l'audiència propicia una transgressió de tipus mític, enllaçada als desastres naturals, als films de catàstrofes i als monstres gegantins. Mentre que els interiors han de servir per als deliris íntims» (Marcel·lí Antúnez)*¹⁸.

«Pasábamos las noches en los barrancos, allí había silencio y no había.

Por las estrellas sabíamos qué hora era en cada momento de la noche.

La ilusión no la perdíamos, no habíamos conocido otra cosa.

No desarrollábamos nada pero no desconfiábamos.

Después de la guerra necesité volver al pueblo. Algunos somos de natural así, necesitamos volver; y además, tampoco entramos en lo moderno.

La guerra nos daba mucho miedo pero al final nos hicimos.

Allí también había silencio y no había.

A veces, enterrábamos sin parar.

Hacíamos un agujero y los echábamos unos encima de los otros, incluso a los amigos.

Sufríamos. Tu padre también sufría.

No entendíamos qué pasaba.

Después necesité olvidar.

Tu padre también necesitó olvidar» (María Muñoz, Pep Ramis)¹⁹.

«*Metamembrana* proposa un dels grans temes de la pintura: el paisatge. La instal·lació recrea, projectat a la pantalla, un gran paisatge que interrelaciona elements visuals que s'esdevenen en escales espai-temporals diferents. Les imatges d'aquest estrany paisatge contenen elements d'índole diversa, com ara cels climatològicament variables, nius de formigues, gent que s'espera davant d'un semàfor, o bacteris en creixement. És un paisatge mutant, un panorama on s'esdevenen diferents fets gràcies a la interacció. La interacció aquí no emana només dels espectadors, sinó que comprèn altres fonts –com animals, moviments so-

cials o canvis climàtics. Es tracta d'un paisatge format per imatges superposades que sorgeixen de les diferents capes i que permeten diferents nivells d'interactivitat. La iconografia de les capes procedeix d'un banc d'imatges preestablert i/o d'imatges dinàmiques, ja siguin retransmissions de càmeres, Internet, o captures en temps real» (Marcel·lí Antúnez*²⁰, *Metamembrana*, Barcelona 2008).

«...Llegado demasiado tarde, cuando no demasiado temprano,/ ¡por nada!/, bajo la luz que ha renunciado a su sombra, de un solo arranque, sin embargo te estrallas./ Hete en medio de fuerzas contrarias,/ debatiéndote entre circunstancias por venir – que fuerzan las viejas a no sepelirse todavía,/ y situaciones pasadas – que empujan las próximas a surgir./ Tal cual, todo envuelto en los vientos favorables o contrarios,/ tu presente es su choque,/ y tu resistencia su persistencia [...],/ a que no se sufoquen ni se aniquilen./ Entonces, en el corazón de ese "mareo en tierra firme",/ por la bifurcación que tu presencia interpone,/ haces existir ese pasado y futuro que no acaban de finir o empezar./ E incansablemente buscas en este lugar (el tuyo) – la confluencia aquella de fuerzas en lucha,/ la distancia necesaria para ejercer una visión imparcial de

lo que está en juego.[...]/ ¿Mas la lucha interminable y recelosa te dejará suficiente aliento?/ Tan devoradora por su persistencia, no para de alejarte de toda posible conciliación transmisible,/ dejándote entonces únicamente enredado en la existencia de esta cesura de los tiempos enfrentándose,/ haciendo del suelo de tu habitación un campo de batalla» (Maguy Marin)²¹.

«No te miento

M: Full immersion. Como aprender una lengua. Has de estar allí, atragantarte a sonidos y hacerte un lío.

R: Las lenguas son sopas de letras. Inician en un caldo primordial de sílabas y fonemas (sus paramecios, sus amebas, sus bacterias, sus embriones); y acaban en la sopa oscura de sus dialectos, la flora y fauna fantasmagórica de sus palabras raras y tecnicismos y nomenclaturas; una costra de cristalizaciones, como la que cubre los lagos en invierno. Sobre esta lengua anquilosada puedes andar y patinar, mientras no se rompa. La lengua es así, se refina, se afila, se afila, se refina hasta quebrar. Incluye, como todo ecosistema, sus catástrofes.

M: ¿Sabías que el lago Biwa es de los más antiguos del mundo, de casi cuatro millones de años? Hospeda unas mil especies de plantas y animales, y muchas especies posteriores quedan por descu-

brir. En este viejo lago se hallan la ostra de agua dulce y el pequeño *snail Cinna biwaensis*, junto con peces como el Sunayatume, Ayu, Deme-moroko, y Unagi (o pez gato), Honmoroko y también los moluscos endémicos Heterogen, Semisulcospira, Radix, Gyraulus, Anodonta, Corbicula y Pisidium.

R: En todo idioma desconocido, y en los abismos del idioma más conocido, vive un bullicio de sonidos fabulosos que esperan vertebrarse en un sentido. Para el analfabeto que es uno en las antípodas de su gramática, toda diferencia entre palabrotas, palabras corrientes y palabras pasa desapercibida: paramacios y monstruos lacustres se confunden. No hay nada tan abismal como la superficie del habla.

M: Como un lago.

R.: En el lago Lemán no se deja que los niños se bañen sin chaleco salvavidas, por miedo a que desaparezcan para siempre; es por la tremenda profundidad y espesura del lago, erizado de árboles y de una lóbrega vegetación sumergida que acecha a las piernas del bañista con mortíferas caricias. ¿Acaso no aprendemos a hablar chapuceando como patos sobre el vertiginoso abismo del idioma?

M: Colgados en toda seguridad al aire que hincha el chaleco. El mismo que llena de respiro las palabras. Y el mismo que las revienta en la carcajada. Esa

aspiración entrecortada, que transcribimos con una "J" en castellano (Ja Ja Ja) R: Y con una "H" en italiano (Ha ha ha). Como si alguien fingiera ahogarse en el charco de la frase.

M: La carcajada es el burbujeo de la lengua. Su turbulencia, su convección, su subversión, la convulsión de su fondo: un lecho subiendo, una superficie hundiéndose; un sentido estable revolucionándose, por inflación. Así que cuando reímos somos todos extranjeros o recién nacidos. O ahogados. La lengua se mata a carcajadas.

R: Para que no te mate, claro.

M: Formulado así parece tan triste que da ganas de reírse y todo. Escribir es violento, lo dice Barthes, y es porque revela la fuerza de la inscripción y lo irreversible de la huella; y como la muerte no tiene vuelta atrás, por eso en el lago hay que poner salvavidas a los niños aunque sepan nadar, porque no es agua solo lo que vemos sino un bosque encantado, una amenaza avasalladora de una fuerza tal, que entre las lianas se percibe el resplandor..

R: "Plateado", es la definición: siempre se dice eso, de los lagos. Se piensa en la plata. Curioso, no? La plata: la que define el sonido de la risa, en la poesía, en los refranes, en las canciones. Y define el dinero, que es también el objeto de una inflación.

M: La plata también se oxida y oscurece. Hay un abismo acechando por debajo del brillo. Algo lúgubre lo enturbia. La carcajada siempre flota sobre algo letal. Siempre es un ganar tiempo. Un deshilar.

R: Pasa lo mismo con el resplandor escamado de superficie de los lagos. Centelleante, tramposo como un tapiz de sílabas entrecuchándose, deshilarándose. Los ríos fluyen, los mares ondean. El lago se desmenuza en téseras, en lemas y sílabas de luz. Por eso, el resplandor del lago es así, como decirlo, "molecular".

M: ¿No se dice también "romper a reír"? ¿Y no es la carcajada aquello que agrieta la tensión, que rompe el hielo? La carcajada en la historia es el contrario del suspense.

R: Recuerdo que un verano, mientras nadaba, mi hermano se puso a contarme chistes desde el borde de la piscina. Y muriéndome de la risa casi muero ahogado.

M: Reírse es peligroso.

R: Lo mismo digo.

M: Pues, calla o tragarás.

R: Tragaremos de cualquier forma. Es lo que hay.

M: Ya.

R: Ha

M: Ja.» (María Ribot, Roberto Fratini)*.

«Necesito restricciones, problemas por solventar. Me intereso en unos sistemas "action based", es decir que el bailarín "trabaja" más que interpretar. Está volcado en la tarea por cumplir, ha de concentrarse en sus acciones, efectuar elecciones, tomar decisiones en tiempo real. Es más un "cuerpo pensante" que un "cuerpo ejecutante". Se halla encuadrado por las reglas del juego y por la delimitación de la cancha, igual que un futbolista. Y éste, igual que un bailarín, ha estado en sus entrenos ensayando esquemas de juego y combinaciones, tiene un puesto en el espacio y una posición para defender. Se debe de saber actuar y reaccionar en el momento, tomar decisiones combinando lo imprevisible con los esquemas. En ambos casos la naturaleza de la actividad es reconocible: que se trate de profesionales o amateurs se reconocerá el "futbol" incluso de lejos, inmediatamente; el cerebro está entrenado a reconocer gestos y atribuirles un sentido. En danza, cuando me apoyo en unas reglas del juego, como en *The Moebius Strip*, evidentemente el público desconoce esas reglas. Desde luego no se trata para él de comprender las reglas, las reglas no sirven sino para crear movimiento. El vínculo con el espíritu del público se hace gracias a gestos y movimientos sugerentes. Es el espectador mismo quien les

infunde un significado. He desarrollado por ende unos sistemas: una parrilla como en *The Moebius Strip* (2001), que permite a los bailarines "auto-organizarse" en el espacio. A partir de este espacio balanceado, no jerárquico, el movimiento iba organizándose, sin que yo intentara coreografiarlo en sentido estricto. Un tipo de movimiento tenía lugar sobre las líneas, otro entre líneas, y otro más en los cuadrados. Ya no estaba en la posición de tener que escribir un movimiento y después controlar qué hacía de él el intérprete» (Gilles Jobin)*.

«Me vuelve al espíritu aquello que nos entusiasmó por *Turba* en el *De rerum natura* de Lucrecio: los átomos declinan perpetuamente, mas en su caída hacen, en un cierto instante, un desvío desde su trayecto rectilíneo, el clinamen. Es suficiente que un átomo se bifurque ligeramente de su trayectoria paralela por entrar así en colisión con los demás, alumbrando por ende un mundo, el invento de una forma nueva que puede dar lugar a consecuencias inauditas... Hannah Arendt escribe que el hombre abre por su presencia una brecha en el *continuum* del tiempo entre pasado y futuro, de manera que las fuerzas antagonistas se desvían muy levemente de sus direcciones iniciales, y se produce una fuerza diagonal a la que los físicos

llaman paralelogramo de fuerzas... Georges Didi-Huberman nos propone en su libro *Survivance des lucioles* "de elevar en toda situación particular esta caída a la dignidad, a una nueva belleza, haciendo de esta mismísima pobreza una experiencia según la lección de W. Benjamin, por el que declino no significa desaparición". Hay que "organizar el pesimismo", decía Benjamin.

Trabajar entonces a hacer surgir esas fuerzas diagonales resistentes, fuentes de momentos inestimables que sobreviven al olvido, esas voces que desde el fondo de los tiempos, nos hacen signo... Una forma ligera, flexible, ágil, capaz de coger la tangente, de esquivar, y a la que queremos incalificable porque nos encanta esquivar todo aquello que es reconocible y predecible» (Maguy Marin)*.

«El *grano* describe el paisaje interno del cuerpo... Para crear una fuerte imagen gráfica de la acción de *granular*, deberíamos suponer que el cuerpo esté lleno de moléculas, cada una dotada de una flecha. Cuando el cuerpo no se dirige hacia una acción específica o se halla en estado de reposo, las flechas de las moléculas apuntan desordenadamente y al azar. Pero a la que el cuerpo se vuelva mocionalmente consciente, ya sea en uno de sus puntos moviéndose, o en una parte del cuerpo, o en cual-

quier foco de atención fuera del cuerpo, todas las flechas desplazan su atención hacia el área de interés. [...] El moto más rápido del cuerpo es el del músculo ocular. La granulación del cuerpo ha de adecuarse a esta rapidez» (Murray Louis)²².

«El procedimiento que consiste, en un dibujo, en llenar de trazos cruzados las áreas que figuran objetos y cuerpos llenos (mientras se dejan en blanco las superficies de las que se pretende que figuren un espacio vacío) es empleado por cada cual, y no implica necesariamente que se quisiera de esta forma sugerir el tejido de un atuendo, aunque se lo encuentre a menudo utilizado con este fin. Los trazos cruzados son más bien de mirar, en la mayoría de casos en los que se los encuentra en los sumarios dibujos hechos por niños o personas incultas, como un recurso para figurar lo *indeterminado* en su punto de generalización más total... el dibujante quiere figurar únicamente algo que no ofrece otra particularidad más determinada que de *tener lugar y existencia* —oponiéndose por ende únicamente al término opuesto de Vacío o de Nada. Es en ese momento cuando intervienen habitualmente los trazos oblicuos cruzados. Forman parte del vocabulario *filosófico* de la expresión gráfica... pero

el artista puede saltar de una función a otra, de forma que los trazados asumen al mismo tiempo la función de evocar tal objeto o elemento, y otra, completamente distinta, de simplemente decorar, proveyendo de ornamentos gratuitos a una parte del cuadro de la que no sabe qué uso hacer» (Jean Dubuffet)²³.

«Hablando de grano en la madera, nos referimos a esos diversos canales de fuerza que enseñan visiblemente la dirección de vida linear de la fibra leñosa. También el cuerpo humano puede producir un grano direccional, aunque de una forma mucho más compleja. Acentuando las direcciones, el grano le añade coloraciones estéticas a la cinética. Sin grano, la moción es, por así decirlo, blanda. Un ejemplo de "granulación" es de imaginar un papel horizontal en el que se halle un dibujo del cuerpo. Se esparcen encima gránulos de metal y acto seguido se coloca un imán por debajo del papel en un único punto. Todos los gránulos de metal convergerán hacia ese punto. El cuerpo y su interior poseerán, en la medida de lo posible, un foco común visible, capaz de provocar sutiles cambios texturales en la aptitud del cuerpo. Los principios del grano son fundamentales para controlar la cualidad de la moción. No necesitan obviamente ser miméticos, sino más bien

direccionales... "Granulándose" en pos del intento del movimiento, el bailarín puede dirigir la mirada del espectador hacia las sutilezas y dirección de todo acto. Transparentar la continuidad interna, y el aroma de la coreografía» (Alwin Nikolais)²⁴.

«Consciente de la importancia de la mirada en el acto coreográfico, mi trabajo con los bailarines consiste parcialmente en insistir sobre una doble función del mirar:

– Interior o enfocada (y desde luego pluri-direccional) en el mismísimo ámbito de su danza.

– Periférico y adaptado a ver (percibir) sin necesidad de "mirar" mientras el bailarín esté incluido en un grupo.

El primer tipo de mirada favorece la autenticidad del bailarín, el segundo le permite conservar esa autenticidad en el caso que su danza (a menudo la del coreógrafo) tenga que fusionarse con la del grupo (es el caso de los sincrónicos y en todo tipo de movimiento colectivo), o tenga que compartir el espacio coreográfico con danzas ajenas. [...] Uno de mis ejercicios consiste en trabajar a dos y, a partir de una tarea primaria –mantener la mirada de uno permanentemente en la de otro– pedir que preserve cada uno su energía y autonomía durante la improvisación simul-

tánea de ambos. Constató que siempre dicha autonomía se pierde en cuanto las dos personas entran en un modelo de relación de las miradas demasiado directo (muy a menudo basado en la dominación). La danza acaba entonces empobreciéndose, dejando aparecer una narración injustificada. La autenticidad del intérprete ya no tiene cabida en ella. Es como paralizado por esa historia haciéndose sola» (Odile Duboc)*.

«Si admitiéramos que la danza es incluso anterior al acto de instalación, de ubicación del cuento, el movimiento danzado se hallaría no ya en oposición, o una relación de lejanía respecto al sistema narrativo, sino en su mismísimo origen emocional y rítmico. Si por un lado hay "cuerpo" en la escritura, en la danza existe una sintaxis, un ritmo que recuerdan más a la escritura melódica y plástica. Análisis de los sistemas melódicos, contrapunto, uso de las sensaciones, vibración cromática del gesto... El origen de la danza se ubicaría en una dimensión previa al espacio saturado por el lenguaje, antes de todo fraseo narrativo, como una pre- y post-historia. [...] ¿Y si la narración fuera en sí un derivado de la experiencia del cuerpo? He aquí un cambio que podría sorprender, pero en el fondo ¿el que escribe, el que cuenta, no se está acaso inspiran-

do en un sentir anterior a todo inicio, desarrollo y final? Se trata de una voluntad de contar, de decir, de compartir en palabras una experiencia sensorial, de reapropiársela. Podríamos decir que las artes disponen de unas cuantas maneras de "precipitar" esas experiencias, en el sentido que los físicos atribuyen a la palabra. La escritura sería entonces una traza entre otras de esta experiencia sensorial y vibratoria, una puesta en palabras. [...] Es asimismo posible que la danza venga a imponer nuevas construcciones o nuevos modelos creativos, nuevas configuraciones territoriales para la mismísima poesía. Formas sintácticas en donde lo inesperado llegara a sorprender con la aparición de nuevos modelos "gramaticales". Como forma "apnéica" de narración vendría por así decirlo a suspender todo deseo de comprensión, para desplazarlo y proponer una revelación que se escape a lo conocido y actúe en otro orden de captación» (Daniel Larrieu)*.

«Los animales entraron en nuestra imaginación y los situamos junto a nosotros en el centro del mundo, en el centro del mundo de cada hombre. Fueron nuestros primeros símbolos y alentaron nuestra capacidad para el lenguaje. Sin embargo, ese lenguaje con el tiempo situó al animal en un lugar cada vez más

lejano. Yo también miro a ese animal desde un abismo de incompreensión.

Es curioso, lo que separó al hombre de los animales nació de su relación con ellos.

La separación nos hace ver al animal salvaje como un ideal, y ese ideal se convierte en el punto de partida de un sueño en el que el animal se aleja dándonos la espalda.

El animal tiene secretos que, a diferencia de los secretos que guardan las cuevas, las montañas y los mares, son secretos dirigidos específicamente al hombre» (María Muñoz, Pep Ramis)²⁵.

«Para *Under Construction* (2002) me he fijado en el comportamiento y los movimientos de los "boids", esos "seres" informáticos que se desplazan en el plano en función de normas de acercamiento entre cuerpos parecidas a las de las manadas de pájaros o los bancos de peces. Los "boids" nos han ayudado a definir unas reglas de movimiento en función del espacio, y de nuestro posicionamiento respecto a los demás bailarines (follow the leader)... En mi última pieza, *Black Swan*, he escrito la coreografía paso a paso, en orden cronológico, sin bucles ni repeticiones. He aplicado a una coreografía escrita de forma "tradicional" otro principio "action based", porque la bailarina tiene

que estar constantemente concentrada sobre la danza, con una mirada interior, en diálogo con el movimiento, como si se tratara de un texto que vaya recitando en voz baja (Gilles Jobin)*.

«La segunda revelación se produjo durante la primera fase de trabajo sobre *Projet de la matière*. Tras decidir de invitar a una artista plástica (Marie-José Pillet) a trabajar sobre esta pieza, tuve la ocasión desde el comienzo de proponer a los bailarines una forma de experiencia: inducir a sus cuerpos a que probaran distintas sensaciones a partir de un trabajo de contacto con algunas de las obras de la artista, las mismas que ella hacía experimentar al público en las exposiciones táctiles que proponía. Es oportuno especificar de entrada que esas "obras plásticas" tienen el aspecto de simples objetos más o menos voluminosos, de textura distinta. Por ejemplo, un colchón de 2m x 1m 20, formado por una espesa envoltura de caucho llenada de agua, un cojín de plástico transparente gigante (8m x 4m), inflado de aire, unas chapas onduladas de latón montadas sobre muelles. [...] Dichos objetos provocaron de inmediato una respuesta dinámica y audaz en los bailarines. Y una danza orgánica apareció en cuanto invité esos mismos bailarines a no moverse si no en base a

las sensaciones vividas durante sus experimentos. Los "objetos" habían sido quitados para no preservar de ellos que esta memoria sensible» (Odile Duboc)*.

«¡Digo a menudo que los *fernands* me fueron revelados! De hecho esos personajes salieron de una época en la que, a falta de un teatro donde crear espectáculos, y deseando bailar, improvisaba en las calles de Aix-en-Provence, la ciudad donde estuve viviendo treinta años. Más tarde, en París, donde me había mudado tres años antes, sentí la necesidad de compartir el gusto aquel, de una danza y en y para el medio urbano, que me habían inculcado esas temporadas de improvisación. [...] Fue en el curso del aprendizaje de una breve frase tirada de la vida cotidiana cómo tuve la revelación. Allí donde creía que el interés de mi proyecto artístico estribaba en las distintas identidades de los bailarines y de sus estados dinámicos o poéticos, descubría una fuerza mucho mayor en la multiplicación de un único personaje. La escucha de los demás que ese trabajo precisaba para cada uno de los bailarines los ponía a todos instantáneamente en algo como una musicalidad del cuerpo, mediada por la necesidad de una captación respiratoria compartida. Según qué género de movimiento no puede hallar su precisión

sino en la espera de un instante común. Nada de música exterior o de cuentas preestablecidas. Tan sólo la escucha de las cuatro fases del respiro: inspiración, apnea superior, expiración, apnea inferior sirven de cimiento a esta danza que va haciéndose sola. La simplicidad de los gestos empleados en dicho trabajo consiente a cualquiera de aventurarse en él. El placer que produce es inmediato. El tiempo funcional a su comprensión, aunque posiblemente de duración corta, le insta a cada uno una fase imprescindible de mirada hacia el Otro. No ya mirada contemplativa, admirativa o pasiva es decir negativa, sino crítica en el mejor sentido, analítica y, por así decirlo, constructiva. Los *fernands* no son personajes en un sentido teatral, sino siluetas, presencias que cobran sentido en el espacio público y en la mirada de los transeúntes. Siempre hay al menos dos *fernands*, porque esta serie de espejos ligeramente desfasados, en los que los bailarines se inspiran de los movimientos más sencillos del día a día y se integran discretamente a la muchedumbre, no pueden ser leídos que gracias a la multiplicación de los cuerpos y del movimiento. Su presencia suscita una percepción casi inconsciente en los pasantes. [...] Vividos por primera vez con una mezcla de profesionales y amateurs, los *fernands* se convirtieron

pronto en una fuente inagotable de herramientas para el desarrollo rápido, en el amateur, de una sensibilidad hacia el espacio, de la escucha del grupo, de la necesaria toma de consciencia del fenómeno respiratorio. Trabajar la consciencia del instante instruye más que cualquier recurso a ejercicios para aprender y/o perfeccionar. Descubrir y aprender a detectar las diferentes fases respiratorias que alimentan nuestras vidas nos sume irremediamente en una vivencia sensible» (Odile Duboc)*.

«L'ús de conceptes com la juxtaposició i la sincronia de mitjans o la interacció màquina/home permeten noves formes de relat. Tal com esdevenia amb *Afàsia* la interacció a POL està al servei de la narració. En aquest sentit l'ús de la interacció no té res a veure amb l'ús que proposa Internet o els videojocs, sinó que està al servei dels actants per a modular, transformar i alterar una epopeia que l'espectador percep com una història seqüencial. La narració interactiva de POL transcorre sobre una àmplia i particular plataforma. Els prototipus d'interfície corporal —*dreskeleton*— predisposen a una acció corporal específica i molt allunyada d'aquelles interfícies tradicionals: *joysticks*, teclats, ratolins o *trackballs*. El cos s'expandeix en una relació causa-(no)

efecte cap a nous mitjans com robots o imatge i so interactius... Aquest esdeveniments mecatrònic és la base de la dramaturgia interactiva, també anomenada sistematúrgia. La forma diàleg parlat, base del drama tradicional, passa a un segon pla i en ocasions desapareix. Es tracta d'una reacció en cadena que acobla cos, interfície, computador i mitjans en un diàleg interactiu. I aquest discurs juxtaposa gest, aparell, rumor i icona... La història surt dels mitjans que l'executant controla des de la seva interfície. S'administra el torrent d'informació, i d'allí surt la falla. L'interacció amb POL no produeix casualitats sinó una narració emmotllable, lúdica i flexible. I, tanmateix, un ritu catàrtic» (Marcel·lí Antúnez)*²⁶.

«Estoy actualmente en el inicio de un nuevo trabajo de creación, y el músico con el que trabajo, Cristian Vogel, ha propuesto de concebir para nosotros un programa informático de gramática no contextual. Es decir que se escriben frases danzadas utilizando palabras, y el programa informático genera infinitas versiones a partir de un único texto. Puedo así describir una coreografía imaginaria, redactarla en palabras y con un simple clic producir la infinita variación de esta descripción, que enseguida transmito a los intérpretes... Es una

herramienta fascinante para engendrar movimiento. Y como éste se practica cada vez más gracias a la nuevas tecnologías, se suelen utilizar "motores" que generan "eventos" que acto seguido se re-organizan según las necesidades del caso, para finalmente realizar un objeto original salido de múltiples combinaciones. La nuestra es la era de la particularidad. Puede uno diseñar su ropa por ordenador, combinar los colores de su nuevo par de zapatos así como elegir autónomamente su propio destino de viaje surfeando las distintas posibilidades de los vuelos de bajo coste, y dejarse sorprender por un destino improbable... Lo que me interesa es la idea de ciclos, acciones individuales pero difusas: levantarse por la mañana, ir al curro, comer al mediodía, volver por la noche.... Todos hacemos más o menos lo mismo, y sin embargo mi jornada de bailarín poco tiene que ver con la del excavador destripando a la calzada debajo de mi sala de ensayo. Pero siguiendo la postura del observador,... pongamos los ritmos y desplazamientos humanos en una ciudad, me hallaré más cerca, geográfica y temporalmente, del excavador que del bailarín trabajando por la noche en una sala al otro lado de la ciudad. A escala universal mi jornada es apenas más apasionante que la de una hormiga... El generador de descripciones de

frases danzadas concebido por Christian Vogel va quizás a consentirme de crear situaciones parecidas para todos los bailarines pero siempre diferentes. Igual que en la vida, actuaremos juntos ¡pero no ya sincronizados! Y es paradójicamente un programa "idiota", que no sabe sino escoger al azar unas palabras en unas listas, lo que podría permitirme de crear una danza grupal mucho más humana de la que podría proyectar yo mismo con mi cerebro "inteligente" (Gilles Jobin)*.

«Lo que diferencia la sistematurgia de otras formas de creación escénica, es que la computación y las interfaces son elementos consubstanciales. La computación... facilita la gestión de la complejidad. Pero el uso de la informática en el proceso sistemático obliga a una reahila de cuestiones que modifican sustancialmente los sistemas tradicionales de producción escénica: la creación de contenidos es más laboriosa y compleja, hecho que obliga a una extremada planificación... El uso de las interfaces, sobretodo corporales, sitúa al actuante en una nueva categoría que funde al actor, al bailarín y al manipulador de objetos en uno. La comunicación performance/espectador se transforma. Parámetros como el hipertexto y la interactividad afectan, entre otros, a los medios de

representación, al papel del espectador y al transcurso de la obra... La idea de organismo es una buena metáfora para comprender la sistematurgia. Como los organismos, la sistematurgia coordina los diferentes sistemas para que actúen con un solo objetivo común: la obra. Si alguno de los subsistemas falla la obra no funciona. La obra sistemática resiste el análisis a diferentes niveles. Como en la biología, uno desde un nivel general que comprende e implica a todos los elementos, reacciones del público incluidas (ecosistematurgia), hasta niveles más específicos que vienen determinados por la forma de cada uno de los elementos que componen la obra (micromaturgia). Por último, la sistematurgia no se inicia sin la presencia de algo o alguien que active las interfaces; literalmente, no existe sin una poiesis que la agite» (Marcel·Í Antúnez)*²⁷.

«Pero el cara a cara entre yo y mi imagen no era de distancia y respecto; ella era una carne grotesca, distorsionada, y yo le hacía eco, sintiéndome yo misma convertida en una carne moviéndose. Escribiendo sobre Bacon, Deleuze identificó en sus pinturas aquello que estaba percibiendo en mi misma, un "intenso movimiento" fluyendo a través de mi cuerpo y del cuerpo de mi Otro digital, un "moto deformado y deformante que

a cada momento traslada la imagen real sobre el cuerpo para constituir la figura". Bacon dismantela el rostro en sus cuadros: el cuerpo se escapa por la boca, la carne desciende, los dientes son huesecitos en la cabeza "frotados, rascados o refregados". No había rostros en el vídeo de *immanence*, pero en la cabeza habían quizás "insinuaciones de rostros"[...]. Había carne en los púrpuras, rojos y naranja. Había "zonas de indiscernible o indecidible entre humano y animal"* (Susan Kozel)²⁸.

«Se me dió pensar en el recién nacido. Se me ocurrió la primera pequeña esfera de células y de qué manera se despliega, como forma un arco que se junta, y que será la espina y el arco nervioso... de despliega, se despega, se parte... un cuerpo va diferenciándose en un cierto sentido no es sino eso: la diferenciación de un glóbulo, por curvatura, involución, pliegue, despliegue y puesta en ritmo... en esta curvatura del embrión, en esta danza en el sitio, se hallan entrelazados un símbolo y una realidad» (Jean-Luc Nancy-Mathilde Monnier)²⁹.

«Que no me vengan con que el hombre está hecho en piel. Naturalmente por debajo es de piel, ¿pero cuando se ve eso? Raras veces. El hombre se decapa,

como una cebolla. Tiene pavor a verse desnudo: se hace a sí mismo el efecto de una cebolla sin piel, de un pollo desplumado. Quitad después esta piel, y ahí va la repugnante carne y más adentro aún todas esas entrañas y tripas sucias y asquerosas tuberías a las que el hombre gusta de ver todavía menos que a su piel, y al acabar de pelar sería lo líquido que encontraríais, como dentro las nueces de coco, esta masa cálida de cinco litros de sangre, una damajuana llena, con ese terrible bombear que no piensa uno en él sin desmayarse, pero ¿cuándo se ven todas esas ignominias? Tomemos más bien al hombre tal que es: decorado –con sus tragaluces– portañuelas y agujeros varios por delante –debidamente cerrados– y sus cadenitas de reloj y abalorios diversos tambaleándose suavemente alrededor suyo...» (Jean Dubuffet)³⁰.

«Hablo a menudo a los intérpretes de "cuerpo negativo"... me he dado cuenta de que lo que más me interesa no es propiamente poner movimientos en el espacio; es pensar los espacios abiertos por el cuerpo antes que los espacios que el cuerpo viene ocupando... Lo que me apasiona es el contorno, la parte de espacio que irá hacia el espacio circunstante. Al trabajar con dos cuerpos, a menudo, no me fijo tanto en lo que

hacen sino los espacios que se modulan entre ellos... Supongamos que estamos trabajando. Miro el vacío entre nosotros y pongo mi cuerpo en condición de mover lo que te pertenece, lo que me pertenece, ese espacio *entre*... Lo que amo es el movimiento entre las cosas. En las exposiciones, las distancias son fijas, es el desplazamiento del espectador el que modifica la relación entre los objetos. Es la principal dificultad de la escenografía expositiva: crear una tensión entre las piezas, que siga operando pese a las traslaciones del público» (C. Rizzo)³¹.

«Siempre intenté crear y captar intervalos. Hasta la física nuclear ha acabado reconociendo que, más allá de una cierta medida mínima, millones de veces más pequeña que cualquier partícula atómica, ya ni siquiera tiene sentido hablar de espacio o de tiempo; y que dichas unidades mínimas son como "paquetes", módulos "intervalantes" o "intervalados", que producen toda ilusión de continuidad o de flujo en aquello que llamamos espacio y aquello que llamamos tiempo. Por eso siempre intento desanidar estos vacíos, estos módulos de Nada, a veces muy diminutos, que fabrican la continuidad de una historia, de una superficie pintada, de un recorrido, y a veces hasta de una idea. Y de entender de qué manera el cuerpo

llega a transitar por estas fisuras infinitesimales, estos ojos de aguja. Cuando utilizo la repetición, es porque ella consigue a menudo crear la sensación aquella de estar desmigajando en secreto la unidad y uniformidad aparente de algo, leyendo entre líneas su estructura secreta: la historia, si es que la hay, parece entonces extenderse de A hasta B, pero la verdad es que ya cabe toda en el pequeño vacío entre ella y ella misma, en esa especie de clic que la hace reiniciarse. Creo que la danza es aquello que vibra en ese vacío. Y a veces tiene que desaparecer para que se vea que se ha colado por algún agujero, se ha largado, se ha escabullido en una de esas grietas. A veces hay que fabricarlos. O frotar y refregar la trama de las cosas hasta que esté raída en algún punto. Me encanta que la gente pueda observar a través de estas úlceras, y descubrir que no estar viendo nada significa estar viendo todo aquello que pide a gritos ser visto» (Caterina Sagna)*.

«Dos días antes de marchar a Montpellier... me llama Laurent: David ha muerto. Arrollado por un autobús. Cuando vuelvo a llamar, me entero de unos detalles que hubiera preferido ignorar: el bus le ha aplastado la cabeza. Ya no tenía rostro. Han tardado un tiempo en entender quién era.

Montpellier está vacío, es un fin de semana largo, llueve, el tiempo es gris, hace frío... todo está cerrado, no hay nadie... Ah, es la fiesta de los muertos, eso es, el día de muertos... ¿Es el día de los muertos o el día del trabajo? Ya no sé.

Hay una conferencia por hacer, Laurent me pregunta qué quiero decir, empiezo a hablar, él empieza a tomar nota, me pone preguntas, yo empiezo a contar: la primera persona que hizo mi rostro, mi hermana pintora encamada durante tantos años, mi padre y su yoga facial, las ciudades a las que me mudaré, los encuentros, los retratos hechos para mí, la muerte del rostro de David.

He estado viviendo unos años en Francia, sin hablar correctamente un solo idioma, ni siquiera mi lengua materna. En las pelis que mi hermana ha hecho sobre mi rostro, hay un texto que dice: entre fisuras, la mirada perdida, el muro entre grietas, el muro blanco, entre grietas... Trabajábamos sobre fisuras, grietas, agujeros en la figura del cuerpo, imaginando cómo crearlos, con un brazo, una pierna, cómo crear el vacío en el centro del cuerpo, cómo atravesar a esos vacíos que creábamos» (Germana Civera)*³².

«La membrana és el contenidor de tots els elements que constitueixen un organisme; n'és la barrera, el que defineix

l'interior i l'exterior, és la pell que inspira el que hi ha fora i excreta el que hi ha dins. La metàfora del contenidor transpirable s'ajusta a una de les intencions del projecte: representar una cosmogonia pròpia, particular, diferent. Una cosmogonia que a més de fer un recorregut formal per les tècniques que utilitzo, sigui el contenidor de les meves intuïcions i deliris. Un artífici per explicar el món. Deu ser per això que en el mateix moment de posar-li títol pensava ja en les dues cosmogonies que des de fa temps m'interessen: *Les metamorfosis* d'Ovidi i *L'origen de les espècies* de Charles Darwin... A la conferència *Protomembrana*... he intentat exposar la meva metodologia: la sistematúrgia... sense perdre el diagrama tècnic sobre el que se suporta la sistematúrgia –com ja he dit Interfície / Computació / Mèdiu–, vaig afegir-hi una altra estratègia narrativa, pròpia de la novel·la llatina clàssica com ara *Les metamorfosis*. Em refereixo al tipus de narració conformada per petites històries independents que s'entrellacen mitjançant detalls argumentals que comparteixen entre si. D'aquesta manera superposo a la narració del diagrama de la sistematúrgia la de diverses històries, totes elles ben diferents» (Marcel·lí Antúnez)*³³.

«J: Hola Jennifer

J: Hola Jennifer

J: Qué tal te encuentras?

J: Estupendamente. Acabamos de hacer esa cosa activa pasiva que alegra tanto a cualquiera.

J: ¿Qué género de cosa activa pasiva?

J: Es un ejercicio que me creo que he inventado yo (de niña me creía que había inventado la palabra "humungous". Realmente insistía en ello). Así, como decía, pensaba que había desarrollado este ejercicio. Es de lo más sencillo y muy bueno por mil empleos: alguien es pasivo, completamente pasivo, una muñeca floja. Otro es activo y la hace mover. Es la norma básica, pero tiene cantidad de implicaciones y aplicaciones según cómo se retraten las reglas y pormenores de la relación. ¿Pero en serio te interesa esto? Estoy notando que tu atención mengua» (Jennifer Lacey)³⁴.

«La tecnología cinematográfica es jerárquica, ordenada, secuencial, cerrada. En un proceso como el que propone la *sistematurgia* es posible retroceder hasta el inicio y cambiar de estrategia, no sólo en el plano hipotético, sino también desde la polisemia de sus contenidos... Estamos frente a otra forma de producción, donde el proceso tecnológico no necesariamente coarta la libertad transformadora sino que permite su

corrección continua. La *sistematurgia* propone otra forma de creación, otra forma de código abierto, que, con todo, mantiene el espíritu del "texto abierto colectivo"» (Marcel·lí Antúñez)³⁵.

«Somos las moscas, con arañas por dentro... Mi objetivo es reconstruir, reinterpretar, de-construir los elementos esenciales del estado lingüístico de la danza. ¿Cómo y cuándo pasa esto?... Invento historias. Una vez, para montar una producción mía, creé unos dibujitos y se los entregué a mis bailarines. A cada uno le hice un pedido: describidme estos dibujos. Los dibujos servirían para la producción futura. Los bailarines los describieron en manera apropiada. Pero sus descripciones debieron ser las más diversas y libres: sin hacer hipótesis sobre el uso que estaba planteándome para los dibujos. Esto significa por mí: "With a spider inside", "Con una araña por dentro". Desmarcarse de un sujeto de la imaginación y asumir la interpretación más diferente: es preciso desear a la interpretación errata como una forma de salvación desde nosotros mismos y todos los que nos rodean. La arquitectura de la coreografía se ha vuelto una cárcel. Es necesario deshacerse de la interpretación lentamente, por pedazos, desde dentro. Pero nadie ha de enterarse. Tan sólo la araña. No

sé qué significa “araña”, pero desde luego... que es bonito, es un buen inicio, la araña» (William Forsythe³⁶, 51-52).

«... Los órganos reproductores de mi mujer fueron removidos. Más adelante noté que ya olía a mujer. Recibió una radioterapia, y desde entonces fue abarquillándose. Imperceptiblemente empezó a perder la habilidad de estirar plenamente su cuerpo. El radiólogo le dijo que se había curado. Fue muy tranquilizador. Mi mujer siguió encorvándose. Mi mujer era una especie de genio de la danza. Había sido capaz de tocar al mismísimo corazón de la danza y de llevarlo a luz. Poseía los reflejos de un animal y los instintos de un matemático... Sus tomas de espacio eran increíbles, extraordinarias. Podía jugar con la física de lo imprevisto y reírse del desafío. Pero ahora seguía encogándose, visiblemente. La xenofobia constituye el miedo a que la semilla de la destrucción interna de uno resida en un cuerpo extranjero. Un cuerpo invadiendo el territorio físico de su propiedad. Es cuando surgen sospechas de que será uno acechado, quizás saboteado, por unas fuerzas invisibles, latentes, que ahora se han asentado en el interior. Es cómo se retratan a los alienígenas en la peli. Repulsivos, ocultos, letales» (William Forsythe)³⁷.

«Cuando se trabaja en un entorno interactivo, existe la posibilidad de perderse en la navegación, sobre todo si la base de datos que se usa es muy extensa. Mi punto de partida es la presunción de que un argumento de este tipo, muy conocido por todos, puede facilitar el reconocimiento de los elementos y dotar a la navegación una cierta sensación de continuidad. A menudo, el lenguaje interactivo se acerca más a la metáfora de un espacio geográfico o arquitectónico que a una secuencia temporal. La posibilidad de *La Odisea*, es decir, un mar con islas en cada una de las cuales ocurren determinadas cosas, me pareció buena idea. *Afasia* viene gestándose desde hace casi dos años. En todo caso, la referencia a esta epopeya es muy personal y está supeditada a las intenciones iniciales, las ideas motrices de esta pieza» (Marcel·Lí Antúnez)^{*38}.

«El Norte es todo el opuesto de un punto; es inmenso, inconmensurable, tanto en el tiempo como en extensión. La media jornada es de seis meses, no hay que un solo día por año. No se celebra un aniversario sino cada tres siglos y medio. Si se sube más ya no hay ni siquiera jornada: es la Eternidad... por decirlo propiamente, no sabría ser –como todo polo– sino una vista del espíritu, un término algébrico sin realidad concreta

(se va hacia un polo, no se lo alcanza), puesto que se agranda, rarificándose y desvaneciéndose, a medida que cae debajo de los sentidos, la superficie se encamina a devenir una dilución cada vez más brumosa e indescifrable tendiendo a progresivamente ser nada de nada y henos justamente la única figura bajo la cual se pueda útilmente representar al Polo: una Nada de nada. Desde luego que el pensador, a medida que se le acerca, coge gradualmente la misma figura: la prestidigitación es total, integral. El problema es tratado por la forma de solución más armoniosa que pueda ser, y la más satisfactoria para el espíritu, que es la desaparición de sus datos» (Jean Dubuffet)³⁹.

«Crear una cosa que no existeix, sempre és un petit forat negre o un desert pla, immens i blanc, alguna cosa que ha d'esdevenir matèria, i en la dansa pendre cos des del cos,... una apropiació, una captura, una encarnació, una revelació... i un joc.

Amb la dansa vaig resoldre aquesta primera necessitat, anímica, visceral, diguem-ne biològica que em porta a transcendir el meu cos, a ordenar els meus ritmes, a crear un hàbitat efímer d'accions, de sensacions, de percepcions, narracions físiques, fetes de distàncies i recorreguts, de textures i

volums, d'interioritat i exterioritat reversibles... i m'ha fet desenvolupar un pensament físic, corporal, hàptic» (Àngels Margarit)*.

«Aquest va ser el punt de partida del meu nou treball: explicar històries modelant-les interactivament amb robots, vídeo, imatges multimèdia, música i so. Vaig escollir un dels mites fundadors de la nostra cultura, l'*Odissea*, com a base argumental del que volia explicar. En els seus orígens l'*Odissea* és un relat oral i em va semblar que substituir l'oralitat per un sistema mecatrònic era una manera de portar-lo als nostres temps: la imatge, el so i l'acció substituirien la paraula dita. Em va semblar també que aquesta manera de narrar obligava l'espectador a aprendre a llegir de nou, per això vaig titular aquest treball: *Afàsia*» (Marcel·lí Antúñez)*⁴⁰.

«Qué pasa si por un momento nos fijamos en la situación del acto coreográfico. Históricamente la coreografía ha sido indivisible del cuerpo humano en acción. Tradicionalmente la idea coreográfica se materializa en una cadena de acciones corpóreas, siendo los momentos de su actuación las primeras, últimas e únicas instancias de su interpretación. La puesta en acto de las ideas no se sostiene ni es repetible en

la totalidad de sus dimensiones de otra manera. Por contundente que pueda ser lo efímero del acto, su natura transitoria no autoriza un examen fundado o siquiera la posibilidad de lectura objetivas, distintas, desde la posición que el lenguaje otorga a las ciencias y a otras ramas artísticas que proporcionan a la inspección artefactos sincrónicos. Esta falta de persistencia en el tiempo, propia del mismísimo cuerpo, es natural y sospechosa al mismo tiempo. Aunque capaz de engendrar una convulsión de nostalgia, la no trazabilidad de la puesta en acto coreográfica quizás le recuerda al observador los cimientos enfermizos de ese mismo sentimiento. ¿Tal vez nos hallemos en una fase de evolución de la coreografía en la que urge una distinción entre sus ideas y sus tradicionales formas de puesta en acto? No por rechazo a la tradición, sino más bien en el intento de alterar la condición temporal de la idea que le incumbe a los actos, y hacer que los principios organizadores puedan visiblemente persistir. ¿Es pensable que las ideas actualmente supeditadas a una expresión sensible puedan existir en otro estado durable, inteligible?» (William Forsythe)⁴¹.

«*Rèquiem*, una extensió de la idea de del *bodybot* d'*Epizoo*, està concebut com un mecanisme capaç de moure el

meu cadàver, és per tant un *deadbodybot*... *Rèquiem* és un simulador gestual suficientment complex per executar coreografies àmplies i difícils, per la qual cosa esdevé un instructor coreogràfic de cossos inexperts. És també un prototipus que potencia el moviment, per tant admetria un ús revitalitzador, tant en el camp clínic com en la vellesa. Per últim, *Rèquiem* podria ser en els llargs viatges estel·lars, on la microgravetat disposa a un moviment basat en la flotació, com un simulador de la gestualitat terrícola. Memòria coreogràfica del planeta mare» (Marcel·lí Antúnez)^{*42}.

«Domesticar mi mal de amor/ Atraviesa mi cuerpo y me parte en dos/ Desgarrado por una presión persistente/ Cortado/ Caigo al vacío/ Mis sentidos son ávidos/ Veo abajo una pequeña porción de tierra/ Una mancha oscura/ Un charco de lodo/ Me abato sobre ella/ Me hundo en el barro/ Se cuele en mis ojos/ En mi nariz/ Llena mis oídos/ Lo trago/ Invade mi cuerpo/ Me convierto en el lodazal/ Se disuelve/ Vuelvo a caer al vacío/ Otro cuerpo ávido/ Otra caída libre/ Miro hacia abajo/ Otra porción de tierra/ Una mancha oscura/ Un charco de lodo/ Me abato sobre ella/ Trago/ Invade mi cuerpo/ Vuelvo a ser barro/ Se disuelve/ El vacío/ Ávido/ Caída libre/ Otra porción de tierra/ Esto nunca acabará/ Siempre

habrá un vacío/ Siempre estaré ávido/
Siempre habrá un, dos, tres...» (Benoît
Lachambre)*.

«Mi mujer murió dos meses después de
Navidad. La pareja de su mejor amiga
le había hecho un regalo. La mañana
de Navidad desenvolvimos el largo pa-
quete plano. Mi mujer, yo mismo y mis
hijos miramos incrédulos. Era un mode-
lo de cartón para montar un esqueleto
humano de tamaño natural. Años más
tarde empecé a ensamblar el modelo,
pero sin mirar las instrucciones. Curvé,
plegué, anclé al azar las varias piezas
intrincadas hasta que hubo el modelo de
algo que comprendí. Era un modelo de
duelo» (William Forsythe)⁴³.

Notas

Antología de textos

- 1 Textos cit. de Berger, J.
- 2 Extracto de «Hypertext, new order. Aphasia», en *Escenes de l'imaginari. Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona*, Diputació de Barcelona, 1998).
- 3 Extracto de Ginot, I.; Bagouet, D., «Entretien avec Dominique Bagouet, 2 avril 1988», en *Danse et Utopie, Mobiles Vol. 1*, L'Harmattan, París, 1999, p. 6.
- 4 Extracto de *Suspense*, JRP Ringier, Zurich, 2008, pp. 78-111.
- 5 Nikolais, A.; Murray, L., *The Nikolais-Louis Dance Technique*, Routledge, Nueva York, 2005.
- 6 Extracto del dossier de prensa de *Les morts pudique*, 2005.
- 7 Nikolais, A.; Louis, M., op. cit., pp. 11-12.
- 8 Extracto de Ginot, I.; Bagouet, D., entrevista cit., p. 10.
- 9 Extracto de *Sur le crawl de Lucien. Propos recueillis par Jean-Marc Adolphe*, Montpellier, 1985, p. 2.
- 10 Op. cit, p. 41.
- 11 Extracto de *La trama del Cosmos*, Einaudi, Turín, 2006.
- 12 Nikolais, A.; Louis, M., op. cit., p. 158
- 13 Extracto de «Skymap», 1969, en *So that the people does not know whether I have stopped dancing*, Walker Art Center,

Minneapolis 2008.

14 Rizzo, C.; Champesme, M.T., *Quelque chose suit son cours*, Centre National de la danse, París 2010, p. 158.

15 Extracto de *Atlas*, 2005.

16 Texto cit. de Berger, J.

17 Extracto de «It starts from any point», en *William Forsythe, Choreography and Dance Vol. 5*, Routledge, Nueva York 2000, pp. 28-31.

18 Extracto del *Membrana*, 2005.

19 Extracto de *Testimoni de llops*, 2006.

20 Extracto de *Metamembrana*, Barcelona, 2008.

21 Extracto del dossier de prensa de *Turba*, 2008.

22 Nikolais, A.; Louis, M., op. cit., p. 137.

23 Dubuffet, J., *Prospectus et tous écrits suivants. Vol. I*, Gallimard, París 1967, p. 253.

24 Nikolais, A., Louis, M., op. cit., p. 13.

25 Extracto de *Atrás los ojos*, 2002.

26 Extracto de *POL Description*, Autopublicat per Panspermia S. L., Barcelona, 2002.

27 Extracto de *Sistemurgia*, Barcelona, 2005.

28 Kozel, S., *Closer: Performance, Technology, Phenomenology*,

Massachusetts Institut of Technology, 2007, pp. 253-254.

29 Monnier, M.; Nancy, J-L., *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, París 2005, p. 99.

30 Dubuffet, J., op. cit., pp. 109-110.

31 Rizzo, C.; Champesme, M-T., op. cit., pp. 104-105.

32 Extracto de *Figures*, 2007.

33 Extracto de *Hipermembrana textos*, Barcelona 2007.

34 Extracto *Self-interview*, 2003. Texto dal web.

35 Extracto de *Protomembrana, de lo colectivo a la Sistemurgia*, Barcelona, Rio de Janeiro, 2006.

36 Extracto de Forsythe, W. «With a spider inside», en *La parola alla danza. Incontri a cura di Marinella Guatterini*, *Lezioni Milanesi Vol. 3*, Ubulibri, Milán 1991.

37 Extracto de «You made me a monster,» en *Suspense*, JRP Ringier, Zurich, 2005.

38 Extracto de *Conversación entre Marcel·lí Antúnez y Claudia Giannetti*, 1997-1998.

39 Dubuffet, J., op. cit., p. 115.

40 Extracto de *Materia Sistemúrgica*.

41 Forsythe, W., *Suspense*, cit., pp. 6-7.

42 Extracto de «Antubots. Marcel·lí Antúnez Robots», en *Arte y pensamientos en la tecnología*, Universidad del País Vasco, 2003.

43 Forsythe, W., extracto de *You made me a monster*, 2008.

Bibliografía

Textos críticos generales

AGAMBEN, G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Turín, 1995. Ed. cast. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida* (ed. y trad. Cuspinero, A. G.), Pretextos, Valencia, 2003.

Ninfe, Bollati Boringhieri, Turín, 2007. Ed. cast. *Ninfas*, Pre-textos, Valencia, 2010.

Signatura Rerum: sul metodo, Bollati Boringhieri, Turín 2008. Ed. fr. *Signatura Rerum*, Vrin, París, 2009. Ed. cast. *Signatura Rerum* (trad. Costa, F.; Ruvituso, M.), Anagrama, Barcelona, 2009.

ALTUNA, B., *Una historia moral del rostro*, Pre-textos, Valencia, 2010.

ARGULLOL, R., *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza & Janés, Barcelona, 1987.

El fin del mundo como obra de arte, Acantilado, Barcelona, 1991.

«El remolino», *Visión desde el fondo del mar*, Acantilado, Barcelona, 2010, pp. 445-461.

AUDEN, W. H., (1950) *The enchañéd flood*,

or The romantic iconography of the sea, Faber & Faber, Londres, 1985. Ed. it. *Gli irati flutti*, Fazi, Roma, 1995. Ed. cast. *Iconografía romántica del mar* (trad. Quirarte, I.), Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

AUERBACH, E., *Neue Dantestudien*, Now Francke, Istanbul, 1944. Ed. it. *Nuovi studi su Dante* (trad. De Pieri, M. L.), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milán, 1966, pp. 165-237.

AUGÉ, M., *Non-lieux. Une introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, París, 1992. Ed. cast. *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (trad. Mizraji, M. N.), Gedisa, Barcelona, 1999.

Bachelard, G., (1931) *L'intuition de l'instant*, Stock, París, 1992. Ed. cast. *La intuición del instante* (trad. Ferreiro, J.), Fondo de Cultura Económica, México DF, 2002.

(1950) *La dialectique de la durée*, PUF, París, 2006. Ed. cast. *La dialéctica de la duración* (trad. Aguilar, R.), Villalar, Valladolid, 1978.

- (1954) *La poétique de l'espace*, Presses Universitaire de France, Paris, 1974. Ed. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006. Ed. cast. *La poética del espacio* (trad. Chapoucín, E.), México DF, 1965.
- BAL, M., *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, University of Toronto Press, 1997. Ed. cast. *Teoría de la narrativa* (trad. Franco, J.), Cátedra, Madrid, 1987.
- BARBA, A.; MONTÉS, J., *La ceremonia del porno*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- BARTHES, R., (1953) *Le Degré Zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972. Ed. cast. *El grado 0 de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos* (trad. Rosa, N.), Siglo XXI, Madrid, 2010.
- (1957) *Mythologies*, Paladin, Paris, 1975. Ed. cast. *Mitologías* (trad. Schmucler, H.), Siglo XXI, Madrid, 2009.
- Sade, *Fourier, Loyola*, Seuil, Paris, 1971. Ed. cast. *Sade, Fourier, Loyola* (trad. Martorell, A.), Grupo Anaya Comercial, Barcelona, 2010.
- «Par où commencer?», *Poétique I*, Seuil, Paris, 1970, pp. 3-9.
- Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- Introduction à l'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris, 1981. Ed. cast. *Análisis estructural del relato* (trad. Dorrits, B.), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- BATAILLE, G., (1957) *L'erotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011. Ed. cast. *El erotismo* (trad. Vicens, A., Sarazin, M. P.), Tusquets, Barcelona, 2007.
- BAUDELAIRE, C., (1852) *L'art Romantique*, Flammarion, Paris, 1990. Ed. cast. *El arte romántico* (trad. Wert, C.), Fermap, Barcelona, 1977.
- BAUDRILLARD J., (1968) *Les stratégies fatales*, Grasset, Paris, 1983. Ed. cast. *Las estrategias fatales* (trad. Jordà, J.), Anagrama, Barcelona, 1994.
- L'illusion de la fin*, Galilée, Paris, 1992. Ed. cast. *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos* (trad. Jordà, J.), Anagrama, Barcelona, 2004.
- BAUMAN, Z., *Liquid Modernity*, Wiley-Blackwell, Nueva York, 2000. Ed. cast. *Tiempos líquidos* (trad. Corral, C.), Tusquets, Barcelona, 2007.
- BENEDETTI, C., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milán, 1999.
- BENJAMIN, M., (1998) *Viviendo el fin del mundo*, Seix Barral, Barcelona, 2009.
- BENJAMIN, W., (1925) (1928) *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (ed. Tiedemann, R.), Suhrkamp, Frankfurt, 2000. Ed. cast. *El origen del drama barroco alemán* (trad. Muñoz Millanes, J.), Taurus, Buenos Aires, 1990.
- (1929) *Die Wiederkehr des Flaneurs*. Ed. it. *Il ritorno del flâneur* (trad. Carchia, G.), *Opere complete, vol. III*, Einaudi, Turín, 2010, pp. 379-383.
- (1936) «Reflexions à propos de l'oeuvre

- de Nicolas Leskov», *Angelus Novus* (ed. Tiedemann, R.), Suhrkamp, Frankfurt, 1988. Ed. cast. «El narrador. Reflexiones sobre la obra de Nikolai Leskov» (trad. Murena, H. A.), *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp. 250-278.
- (1940) *Über den Begriff der Geschichte* (ed. Raulet, G.), Suhrkamp, Frankfurt 2010. Ed. cast. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (trad. Echevarría, B.), Itaca, Madrid, 2008.
- (1927-1940) *Das Passagen-Werk, Gessammelte Schriften, V. 1-2* (ed. Tiedemann, R.), Suhrkamp, Frankfurt, 1985. Ed. cast. *Libro de los pasajes* (trad. Fernández Castañeda, L.; Herrera, I.; Guerrero, F.), Akal, Madrid, 2005.
- (1938) *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Fassung letzter Hand*, Suhrkamp, Frankfurt, 1987. Ed. cast. *Infancia en Berlín hacia 1900* (trad. Wagner, K.), Círculo de lectores, Barcelona, 1992.
- BERGSON, H., (1908) *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance, Oeuvres*, Gallimard, París, 1958, pp. 897-930.
- (1938) *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, París, 2009. Ed. cast. *El pensamiento y lo moviente* (trad. García, H.), Espasa Calpe, Madrid, 1976.
- Bitbol, M., *Mécanique quantique. Une introduction philosophique*, Flammarion, París, 1996.
- BLANCHOT, M., *La part du feu*, Gallimard, París, 1949. Ed. cast. *La parte del fuego* (trad. Herrera I.), Arena, Madrid, 2007.
- BLUMENBERG, H., «Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», *Ästhetische und metaforologische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001. Ed. cast. *El mito y el concepto de realidad* (trad. Rubies, C.), Herder, Barcelona, 2004.
- Shipwreck with spectator. Paradigm of a metaphore for existence*, MIT Press, Nueva York, 1997. Ed. cast. *Naufragio con espectador* (trad. Vigil, J.), Visor, Madrid, 1995.
- Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979. Ed. cast. *Trabajo sobre el mito* (trad. Madrigal, B.), Paidós, Barcelona, 2003.
- BINSWANGER, L., (1933) *Über Ideenflucht*. Ed. it. *Sulla fuga delle idee* (trad. Filiberti, E.), Turín, Einaudi, 2003.
- BOLZONI, L., *La stanza della memoria. Modelli iconografici e letterari nell'età della stampa*, Einaudi, Turín, 1995. Ed. cast. *La estancia de la memoria. Modelos iconográficos en la era de la imprenta*, Cátedra, Madrid, 2007.
- BRAUDEL, F., *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, París, 1969. Ed. cast. *Escritos sobre historia* (trad. Martín del Campo, A.), Fondo de Cultura Económica, México DF, 1991.
- BRETT, D., *Rethinking Decoration: pleasure & ideology in the visual arts*, Cambridge University Press, 2005.

- BROOKS, P., *Reading for the plot. Design and intention in Narrative*, Harvard University Press, 1984. Ed. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Turín, Einaudi, 1995.
- BURKE, E., (1757) *On tast. On the sublime and beautiful. Reflections on French Revolution. A Letter to a noble Lord*, Burke Press, Santa Cruz, 2008. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (trad. Gras Balaguer, M.), Tecnos, Madrid, 1987.
- CAILLOIS, R., (1958) *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, París, 1991. Ed. cast. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo* (trad. Freireiro, J.), Fondo de Cultura Económica, México DF, 1986.
- Images du labyrinthe* (ed. Massonet, S.), Gallimard, París, 2008.
- CALASSO, R., *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milán, 2006. Ed. cast. *El rosa Tiepolo* (trad. Dobry, D.), Anagrama, Barcelona, 2009.
- CANETTI, E., (1960) *Maassen und Macht*, Claassen, Frankfurt, 1991. Ed. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milán, 1997. Ed. cast. *Masa y poder* (trad. Vogel, H.), Alianza, Madrid, 1983.
- CAPRA, F., *The web of life. A new scientific understanding of living systems*, Anchor Books, Nueva York, 1996. Ed. cast. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos* (trad. Sempau, D.), Anagrama, Barcelona, 1998.
- CARROUGE, M., «Instruzioni per l'uso. Come identificare le macchine celibi. Come inquadrare le macchine celibi», *Le macchine celibi* (ed. Szeemann, H.), Electa, Milán, 1989, pp. 17-50
- CHATWIN, B., *The songlines*, Penguin, Londres, 1988. Ed. cast. *Los trazos de la canción* (trad. Goligorsky, E.), Península, Madrid, 2001.
- CIORAN, E. M., *La chute dans le temp*, Gallimard, París, 1964. Ed. cast. *La caída en el tiempo* (trad. Seligson, E.), Tusquets, Barcelona, 1993.
- COHN, N., (1957) *The pursuit of the millenium: Revolutionariy Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Age*, Pimlico, Londres, 1993. Ed. cast. *En pos del Milenio. Revolucionarios Milenaristas y Anarquistas Místicos de la Edad Media* (trad. Busquets, R.), Alianza, Madrid, 1993.
- COVERLEY, M., *Psychogeography*, Pocket Essentials, Nueva York, 2010.
- DAMISCH, H., *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, París, 1972.
- DEBORD, G., «Théorie de la dérive», *Les lèvres nues*, 8/9, noviembre 1956. (1967) *La société du spectacle*, Gallimard, París, 1992. Ed. cast. *La sociedad del espectáculo* (trad. Alegre, F.; Rodríguez, B.), La Marca Editora, Madrid, 2008.
- DELEUZE, G., *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, París, 1971. Ed. cast. *Proust y los signos* (trad. Monge, F.), Anagrama, Barcelona, 1995.

- (1968) *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, París, 2003. Ed. cast. *Diferencia y repetición* (trad. Delpy, M. F.; Beccacece, H.), Amorrortu, Buenos Aires, 2002.
- Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Editions de la Différence, París, 1984. Ed. cast. *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (trad. Herrera, I.), Arena Libros, Madrid, 2002.
- (1981) *Pintura. El concepto de diagrama* (ed. y trad. Equipo Editorial Cactus), Cactus, Buenos Aires, 2007.
- Le pli*, Les Éditions de Minuit, París, 1988. Ed. cast. *El pliegue. Leibniz y el Barroco* (trad. Herrera, I.), Paidós, Barcelona, 1989.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *L'Anti-Edipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, París, 1972. Ed. cast. *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. Monge, F.), Paidós, Barcelona, 1985.
- Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, París, 1980. Ed. cast. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (trad. Vázquez Pérez, J.), Pre-textos, Valencia, 2006.
- DELEUZE, G.; PARNET, C., (1989) *Dialogues*, Flammarion, París, 1996. Ed. cast. *Dialogos* (trad. Pardo, J. L.), Pre-textos, Valencia, 2004.
- DE MARTINO, E., *La fine del mondo. Con tributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Turín, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Invention de l'hysté-
térie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, París, 1982. Ed. cast. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (trad. Arias, T.; Jackson, R.), Cátedra, Madrid, 2007.
- La peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit, París, 1985. Ed. cast. *La pintura encarnada* (trad. Arranz, M.), Pre-textos, Valencia, 2007.
- Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, París, 1990.
- Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, París, 2000. Ed. cast. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad. Oviedo Funes, O. A.), Adriana Hidalgo, Recoleta CF, 2006.
- L'image survivante*, Les Éditions de Minuit, París, 2002. Ed. cast. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (trad. Calatrava, J.), Abada, Madrid, 2009.
- Le danseur des solitudes*, Les Éditions de Minuit, París, 2006. Ed. cast. *El bailar de soledades* (trad. Aguilera, D.), Pre-textos, Valencia, 2008.
- L'étoilement. Conversation avec Hantai*, Les Éditions de Minuit, París, 2008.
- DUBUFFET, J., *Prospectus et tous écrits suivants, Vol. I-II*, Gallimard, París, 1967.
- DUCHAMP, M.; HALBERSTADT, V., *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, L'échiquier, París, 1932.

- Eco, U., (1994) *Sei passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University, Norton lectures 1992-1993*, Bompiani, Milán, 2000. Ed. cast. *Seis paseos por los bosques narrativos* (trad. Lozano, H.), Lumen, Madrid, 1996.
- Vertigine della lista*, Bompiani, Milán, 2009. Ed. cast. *El vértigo de las listas* (trad. Irazazábal, E.), Lumen, Madrid, 2009.
- ELIADE, M., (1949) *Le Mythe de l'éternel retour. Archetypes et répétitions*. Ed. ingl. *The Myth of the Eternal Return* (trad. Trask, W. R.), Princeton University Press, Princeton, 1954. Ed. cast. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (trad. Anaya, R.) Alianza, Madrid, 2008.
- Aspects of Myth*, Harper, Nueva York, 1960. Ed. cast. *Mito y realidad* (trad. Gil, L.), Kairós, Barcelona, 1999.
- FERNÁNDEZ PORTA, E., *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*, Anagrama, Barcelona, 2008.
- FOCILLON, H., (1934) *La vie des formes dans l'art*, Gallimard, París, 1987. Ed. cast. *La vida de las formas y Elogio de la mano* (trad. Agua, J.-C. del), Xarait, Madrid, 1983.
- FOUCAULT, M., (1963) *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médicale*, Presses Universitaires de France, París, 1993. Ed. cast. *El nacimiento de la clínica* (trad. Perujo, F.), Siglo XXI, Madrid, 2001.
- «Preguntas a Michel Foucault sobre Geografía», *Estrategias de poder* (trad. Varela, J.; Álvarez-Uría, F.), Paidós, Barcelona, 1999, pp.312-326.
- FREUD, S., (1900) *Die Traumdeutung*, Elibron.com, Frankfurt, 1999. Ed. cast. *La interpretación de los sueños* (trad. Lopez Ballesteros-Torres, L.), Grupo Anaya Comercial, Barcelona, 2010.
- GENETTE, G., *Discours du récit*, Seuil, París, 1972.
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París, 1993. Ed. cast. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Fernández Prieto, C.), Taurus, Buenos Aires, 1989.
- GOMBRICH, E. H., *The sense of order*, Phaidon Press, Nueva York, 1979. Ed. cast. *El Sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (trad. Rimbau Saurí, E.), Phaidon, Nueva York-Barcelona, 2004.
- GREENE, B., *The elegant Universe*, W. W. Norton, Nueva York, 1999. Ed. cast. *El Universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y búsqueda de una teoría final* (trad. García Garmilla, M.), Crítica, Barcelona, 2006.
- The fabric of the cosmos: space, time and the texture of reality*, Penguin, Londres, 2008. Ed. cast. *El tejido del cosmos: espacio, tiempo y la textura de la realidad* (trad. García Garmilla, M.) Crítica, Barcelona, 2007.
- HEARD, G., (1924) «Narcissus, an anatomy of clothes» in *Home, Clothes, Food-*

- Miniset C Vol. I, Routledge, Londres, 2009, pp. 65-87.
- HEINE, H., «Les dieux en exil», *Revue des deux mondes*, T. 2, 1853, texto en línea: http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Dieux_en_exil. Ed. cast. *Los dioses en el exilio* (trad. Gálvez, P.), Bruguera, Madrid, 1984.
- HILLMAN, J., *The dream and the underworld*, Harper & Row, Nueva York, 1979. Ed. it. *Sogno e mondo infero* (1979) *Il Saggiatore*, Milán, 1988. Ed. cast. *El sueño y el inframundo* (trad. Ávila, C.), Paidós, Barcelona, 2004.
- A terrible Love of War*, Penguin, Londres, 2004. Ed. cast. *Un terrible amor por la guerra* (trad. Mora, J. L. de la), Sexto Piso, Madrid, 2010.
- HOGARTH, W., (1810) *The analysis of beauty. Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*, Printed for Robert Scholey by T. Davison, Londres. (versión digital Univ. Harvard, 2007). Ed. cast. *Análisis de la belleza* (trad. Cereceda, M.), Visor Libros, Madrid, 1998.
- JAMESON, F., (1984) *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Verso, Nueva York, 2008. Ed. cast. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Pardo, J. L.), Paidós, Barcelona, 1991.
- JANKÉLÉVITCH, V., *La mort*, Flammarion, París, 1977. Ed. cast. *La muerte* (trad. Arranz, M.), Pre-textos, Valencia, 2009.
- KERÉNYI, K., (1956a) «Estudios sobre el laberinto: el laberinto como reflejo lineal de una idea mitológica» (trad. Kiemann, B.; Condor, M.), *En el laberinto*, Siruela, Madrid, 2006.
- (1956b) «Del labyrinthos al syrtós: reflexiones sobre la danza griega» (trad. Kiemann, B.; Condor, M.), *En el laberinto*, Siruela, Madrid, 2006.
- KERÉNYI, K.; JUNG, C.G., *Introducción a la esencia de la mitología* (trad. Kiemann, G.; Gauger, C.), Siruela, Madrid, 2003.
- KERMODE, F., *The sense of an ending. Study in the theory of fiction: with a new epilogue* (1967), Oxford University Press, 2000. Ed. cast. *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción* (trad. Moreno de Sáenz, L.), Gedisa, Barcelona, 2000.
- KOLNAI, A., *On disgust* (1929), Open Court, Chigaco and La Salle, 2004. Ed. cast. «El asco» (s/trad), *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre de 1929, XXVI, n. 77, pp. 161-201
- KRACAUER, S., (1927) *Das Ornament des Masse*, Suhrkamp, Frankfurt, 2009. Ed. cast. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa* (trad. Carugati, L. S.), Gedisa, Barcelona, 2008.
- KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur*, French & European Publications, París, 1980. Ed. cast. *Poderes de la perversión* (trad. Ackerman, V.; Rosa, N.), Siglo XXI, Madrid, 2004.

- LEVINAS, E., (1947) *Le temps et l'autre*, Fata Morgana, París, 1979. *El tiempo y el otro* (trad. Ayuso Diez, J. M.), Paidós, Barcelona, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Myth and meaning*, University of Toronto Press, 1978. Ed. cast. *Mito y significado* (trad. Arruabarrena, H.), Alianza, Madrid, 2002.
- (1970) *Mythologies Tome 1: Le cru et le cuit*, Plon, París, 2009. Ed. cast. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido* (trad. Almela, J.), Fondo de Cultura Económica, México DF, 1971.
- LIPOVETSKY, G., *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, París, 1983. Ed. cast. *La era del vacío* (trad. Vinyoli, J.; Pendanx, M.), Anagrama, Barcelona, 2003.
- Loos, A., (1908) *Ornament und Verbrechen*, Prachner, Múnich, 2000. Ed. cast. *Ornamento y delito y otros escritos* (trad. Cirlot, L.; Pérez, P.), Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA, M. J., *El tablero de la oca. Juego, figuración, símbolo*, 451, Madrid, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M., (1945) *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París, 1976. Ed. cast. *Fenomenología de la percepción* (trad. Cabanes, J.), Planeta, Madrid, 1985.
- MOREL, P., (1997) *Les grotesques*, Flammarion, París, 2011.
- MORRIS, W., (1881) *Arts and Crafts - Arte y artesanía* (ed. bilingüe), Langre, San Lorenzo del Escorial, 2011.
- NIETZSCHE, F., (1872) *Die Geburt der Tragödie, Werke, III vol. 1.*, De Gruyter, Berlín-Leipzig, 1972. Ed. cast. *El origen de la tragedia* (trad. García Gual, C.), Austral, Madrid, 2000.
- (1882) *Die Fröhliche Wissenschaft, Werke II*, Hanser Verlag, Frankfurt, 1981. Ed. cast. *La gaya ciencia* (ed. y trad. Moreno Claros, L. F.), Akal, Madrid, 2001.
- (1883-1885) *Also sprach Zarathustra. Ein buch für alle und keine, Werke, VI vol. 1*, De Gruyter, Berlín-Leipzig, 1967. Ed. cast. *Así hablaba Zarathustra* (Sánchez Pascual, A.), Alianza, Madrid, 1972.
- OTTERMAN, S., *The Panorama: History of a Mass Medium*, Zone Books, Nueva York, 1997.
- PARDO, J. L., *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991.
- Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2010.
- PASOLINI P. P., «Osservazioni sul piano sequenza», in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milán, 1972, pp. 134-147.
- PAZ, O., (1965) *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1971.
- PERNIOLA, M., *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Castelvechi, Firenze, 2005. Ed. cast. *Los situacionistas. Historia crítica*

- de la última vanguardia del siglo xx (trad. García-Ormaechea, A.), Acuarela & A. Machado, Madrid, 2008.
- Il sex-appeal dell'inorganico*, Einaudi, Turín 1994. Ed. cast. *El sex appeal de lo inorgánico* (trad. Merlino, M.), Trama, Madrid, 1998.
- PHELAN, P., *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Londres, 1993.
- POLO, M., *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Wagner, Nietzsche y Hanslick*, PUZ, Zaragoza, 2011.
- POLO, M., *Música pura y música programática en el Romanticismo*, L'Auditori, Barcelona, 2011.
- PROPP, V. J., (1928) *Morphologie du conte*, Seuil, París, 1970. Ed. cast. *Morfología del cuento (1928-1968)* (trad. Ortiz, L.), Fundamentos, Madrid, 2000.
- RICOEUR, P., *Temps et Récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, París, 1983. Ed. cast. *Tiempo y narración I* (trad. Neira, A.), Siglo XXI, Madrid, 1995.
- Temps et Récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, París, 1984. Ed. cast. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* (trad. Neira, A.), Siglo XXI, Madrid, 1995.
- SCHLEGEL, F. von, (1797-1800) *Dichtung und Aufsätze* (ed. Rasch, W.), Hanser Verlag, Frankfurt, 1984. Ed. cast. *Poesía y filosofía* (ed. Sánchez Meca, D.; trad. Rábade Obradó, A.), Alianza, Madrid, 1994.
- SLOTERDIJK, P., *La mobilisation infinie*, Christian Bourgeois Éditeurs, París, 2000.
- (1989) «Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification», *Planes of composition. Dance, theory and the global* (ed. Lepecki A., Joy, J.), Seagull, Nueva York, 2009, pp. 3-14.
- Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*, Suhrkamp, Frankfurt 2006. Ed. cast. *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico* (trad. Vega Cernuda, M. A.; Serrano Bertos, E.), Siruela, Madrid, 2010.
- SOLNIT, R., *L'art de marcher*, Actes Sud, Arles, 2002.
- SOULLILLOU, J., *Le Décoratif*, Klincksieck, París, 1990.
- Le livre de l'ornement et de la guerre*, Parenthèses, Marsella, 2003.
- SPENCE, L., *Myth and Ritual in Dance, game and Rhyme*, Lightning Source Inc., Londres, 2003.
- SPITZER, L., *Stillstudien*, Múnich, 1928. Ed. it. *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Turín, 1959.
- SZEEMANN, H., «Le machine celibi. Della macchina celibe», *Le machine celibi* (ed. Szeemann, H.), Electa, Milán, 1989, pp. 7-16.
- TAGUIEFF, P., *La foire aux illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme*, Mille et une nuits, París, 2005.
- WARBURG, A., (1923) *Schlangenritual. Ein Reiseberich*, Wagenbach, Berlin, 1996. Ed. cast. *El ritual de la serpiente* (trad.

Etorena Homaèche, J.), Sexto Piso, Madrid, 2008.

Gesammelte Schriften. Bilderatlas. Teil II. Vol. 1-2, (ed. Bredekamp H.), Akad, Frankfurt, 2000. Ed. cast. *Atlas Mnemosyne* (trad. Chamorro Mielke, J.), Akal, Madrid, 2010.

WITTKOWER, R., (1977) *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Du Mont-Literatur und Kunst, Frankfurt, 2002. Ed. cast. *La alegoría y la migración de los símbolos*, Siruela, Madrid, 2006.

ŽIŽEK, S., *The sublime object of the ideology*, Verso, Londres, 1989. Ed. cast. *El sublime objeto de la ideología* (trad. Vericat Nuñez, I.), Siglo XXI, Madrid, 2001.

Textos críticos sobre danza:

ADOLPHE, J. M., «La nouvelle danse française», *The dance has many faces* (ed. Sorell, W.), Capella Books, University of California Press, 1992, pp.18-39.

ANTÚNEZ, M; GIANNETTI, C., «Conversación entre Marcel·lí Antúnez y Claudia Giannetti», *Marcel·lí Antúnez Roca. Performances, objetos y dibujos*, MECAD, Barcelona, 1998, pp. 6-15.

ÁVILA, R., *Jiry Kyljån somniador de danses*, Diputació de Barcelona, 2005.

BADIOU, A., «La danse comme métaphore de la pensée», *AAVV, Danse et pensée:*

une autre scène pour la danse, GERMS, Sammeron, 1993, pp. 11-22.

BAKER, R., «Landscapes and telescopes; a personal response to the Choreography of Meredith Monk», *Dance Magazine*. Abril 1976, pp. 55-70.

BANES, S., «Lucinda Childs: Simplicity forces you to see», *Village Voice*, 16 mayo 1977, p. 68.

Terpsichore in sneakers, Houston & Mifflin, Boston, 1980.

Democracy's Body, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1983.

Writing dancing in the Age of Postmodernism, Wesleyan University Press, Hanover NE, 1994.

BARON, A., *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, Dondey-Dupré, París, 1824.

BATTEUX, C., *Les beaux arts réduits à même principe*, Durand, París, 1746.

BAUDELOT, A., «Jennifer Lacey et Nadia Lauro. Glissements de corps et d'objets», *Parachute. Contemporary Art Magazine*, 1.1.2005, pp. 6-9.

Jennifer Lacey et Nadia Lauro. Dispositifs chorégraphiques, Les Presses du Réel, París, 2007.

BLASIS, C., (1820) *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (rist. anast.), Arnaldo Forni, Roma, 2002.

BLAU, H., *Take up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Urbana, 1982.

- BLOEDÉ, M., *El repte de «Paso Doble»*, DDT 13, Abril 2009. pp. 58-59.
- BOISSEAU, R., *Panorama de la danse contemporaine*, Les Éditions Textuel, París, 2006.
- BREMSER, M. (ed.), *Fifty contemporary choreographers*, Routledge, Nueva York, 1999.
- BROWN, T., *So that the audience does not know whether I have stopped dancing*, Walker Art Center, Minneapolis, 2008.
- BROWN, T.; GINOT, I., «Musique d'un mouvement fragmenté. Entretien Trisha Brown et Isabelle Ginot», *Regards* n. 25, junio 1997, pp. 39-46.
- BRUNEL, L., *Trisha Brown*, Bougé, París, 1987.
- BURT, R., *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, Londres, 2006.
- CASINI ROPA, E., «La cultura del corpo in Germania», (ed. Casini Ropa, E.) *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 81-100.
- CASPERSEN, D., «It starts from any point, William Forsythe and the Frankfurt Ballet», *William Forsythe. Choreography and Dance*. 5/3, 2000, pp. 25-39.
- COPELAND, A., *Merce Cunningham. The modernizing of modern dance*, Routledge, Londres, 2004.
- CUNNINGHAM, M., *Changes: Notes on Choreography*, Something Else Press, Nueva York, 1968.
- CUNNINGHAM, M.; LESCHAEVE, C., (1985) *Dancer and the Dance*, Marion Boyars, Nueva York, 1991. Ed. cast. *El bailarín y la danza. Conversaciones con Jacqueline Lesschaeve* (trad. Álvarez de la Miyar, H.), Global Rhythm, Barcelona, 2009.
- DERICK, L.; PÉRENNÈS, M.; RIBOT, M., *La Ribot Vol. I et II*, Centre National de la Danse, Pantin, 2004.
- DUNCAN, I., (1927) *The art of the Dance* (ed. Cheney, S.), Theatre Arts Books, Nueva York, 1969. *El arte de la danza y otros escritos* (ed. Sánchez, J. A.), Akal, Madrid, 2003.
- (1927) *My life*, Kessinger Publishing, Whitefish Montana, 2003. Ed. cast. *Mi vida* (trad. Calvo Andaluz, L.), Salvat, Barcelona, 1995.
- DUPUY, D., «Le temps et l'instant», *Marsyas*, n. 28, diciembre 1993.
- «l'alchimie du soufflé», *Marsyas*, n. 32, déc. 1994.
- FÀBREGA, J., «Presentació d'Alwin Nikolais» in *Estudis escènics/Quaderns de l'Institut del Teatre* 33-34, Diputació de Barcelona, 2008.
- FANTI, S. (ed.), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milán, 2003.
- FILIBERTI, I., «A propòsit de 'Paso doble'», in DDT, n. 13, Abril 2006, p. 132.
- FINK, M.; LARTIGUE, P., *Odile Duboc*, Armand Colin, Centre Internationale de Bagnolet pour les oeuvres chorégraphiques, Bagnolet, 1990.
- FONTAINE, G., *Les danses du temps*. Re-

- cherches sur la notion de temps en danse, CND, Pantin, 2004.
- FORTI, S., *Handbook in motion*, New York University Press, 1974.
- FOULKES, J., *Modern bodies, dance and american modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*, University of North Carolina Press, 2002.
- FORSYTHE, W., «With a spider inside. Incontro con William Forsythe, 3 febbraio 1989», *La Parola alla danza* (ed. Guatterini, M.), Ubulibri, Milán, 1991, pp. 49-62.
- Improvisation Technologies. A tool for the Analytical Dance Eye*, Hatje Cants Publishers, Nueva York, 2000.
- FORSYTHE, W.; WEISBECK, M., *William Forsythe. Suspense*, Ursula Blickle Stiftung; Ringier Kunstverlag, Kraichtal-Zurich, 2008.
- FRANKO, M., *Dance as Text. Ideologies of the baroque body*, Cambridge Univ. Press, 1993. Ed. fr. *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque* (trad. Renaut, S.), Cargo, Paris, 2005.
- The work of dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Wesleyan Univ. Press, Middletown, 2002.
- FULLER, L., (1913) *Fifteen years of a dancer's life with some account fo her Distinguished friends*, General Books LLC, Londres, 2010. Ed. fr. *Ma vie et la danse. Suivi de Écrits sur la danse* (ed. Lista, G.; trad. Karageorgevitch, G.), L'oeil d'or, Paris, 2002.
- GARELICK, R. K., *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton Univ. Press, 2007.
- GAUTIER, T., (1836-1871) *Ecrits sur la danse* (ed. Guest, I.), Actes Sud, Paris, 1995.
- GIL, J., «Paradoxical Body» (2001), *Planes of composition. Dance, theory and the global* (ed. Lepecki, A.; Joy, J.), Seagull, Nueva York, 2009, pp. 85-106.
- GINOT, I., *Dominique Bagouet. Un labyrinthe dansé*, Centre National de la Danse, Paris, 1999.
- GOLDMANN, D., «Bodies on the line: Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest», *Dance Research Journal*, vol. 39, n. 1, verano 2007, pp. 48-62.
- GRAHAM, M., (1971) *The Notebooks*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1973.
- (1991) *Blood Memory*, Washington Square, Boston, 2009. Ed. cast. *La memoria ancestral* (trad. Pérez, A.), Circe, Barcelona, 1995.
- GUILBERT L., *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, Paris, 2000.
- GUISGAND, P., *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- HALPRIN, A., *Collected Writings*, Dancers Workshop, San Francisco, 1973.
- HAY, D., *Moving through the Universe in Ba-re Feet*, Swallow Press, Nueva York, 1975.

- HUMPHREY, D., (1958) *The art of making dances* (ed. Pollack, B.), Dance Books, Nueva York, 1997. Ed. cast. *El arte de hacer danzas* (trad. Mendizábal Lara, A. M.), INBA CONACULTA, col. Ríos y Raíces, México DF, 2001.
- JOWITT, D. (ed.), *Meredith Monk. PAJ Books Vol. 1: Art and performance*, JHU Press, Baltimore, 1997.
- «Take a trip with Meredith Monk», *New York Times*, 13 enero 1974, p. II-9.
- KAYE, N., «Space as Map and memory: Meredith Monk», AA.VV., *Site-specific Art*, Routledge, Londres-Nueva York, 2000, pp. 119-123.
- KOZEL, S., *Closer. Performance. Technologies. Phenomenology*, Leonardo/MIT Press, Cambridge, 2007.
- LABAN, R., (1947) *Effort* (ed. Ullmann, L.), MacDonald El Evans, Londres, 1967.
- (1950) *The Mastery of movement*, Dance Books, Londres, 2011. Ed. cast. *El dominio del movimiento* (trad. Bosso Cuello, J.), Fundamentos, Madrid, 2005.
- Choreutics* (ed. Ullmann, L.), MacDonald & Evans, Londres, 1966.
- LEGENDRE, P., *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Seuil, París, 1978.
- LEIGH FOSTER, S., *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.
- LEPECKI, A., *Of the presence of the body. Essays on dance and performance theory*, Wesleyan University Press, Middletown, 2004.
- Exhausting dance: performance and the politics of movement*, Taylor & Francis, Nueva York, 2006. Ed. cast. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (trad. Fernández Lera, A.), Mercat de les Flors, Barcelona, 2008.
- «Drawing with feet, walking on hands. Robin Rhode's *Frequency*», *Planes of composition. Dance, Theory and the global* (ed. Lepecki, A.; Joy, J.), Seagull, Londres, 2009, pp. 235-253.
- LE ROY X., *Tricoter (Working Title)*, documentación del Kunsten Festival des Arts de la Scène, Bruselas, 2001.
- LOUPPE, L., *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997.
- Poétique de la danse contemporaine: la suite*, Contredanse, Bruxelles, 2007.
- MALLARMÉ S., (1886-1887) «Crayonné au théâtre», *Oeuvres Complètes Vol. II*, Gallimard, París, 2003, pp. 160-203.
- (1893) «Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller», *Oeuvres Complètes Vol. II*, Gallimard, París 2003, pp. 312-315.
- (1897) «Crayonné au théâtre», *Oeuvres Complètes Vol. II*, Gallimard, París, 2003, pp. 160-203.
- (1897) «Le Nénuphar blanc», *Divagations, Oeuvres Complètes Vol. II*, Gallimard, París, 2003pp. 98-101.
- MARCHANT, G., «Danse macabre», en M. J. Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsi-*

- chore. *La danse par les textes du xve au xviiiè siècle*, L'Harmattan, París, 2007, pp. 16-21.
- MARTIN, J., (1933) «Isadora Duncan», *The modern Dance*, Dance Horizons, Nueva York, 1972, pp. 1-33.
- MAYEN, G., *De marche en danse. Dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, L'Harmattan, París, 2005.
- MONNIER, M.; NANCY, J.-L., *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, París, 2005.
- NAVERÁN, I. de, «Hacer historia. Introducción», *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (ed. Naverán, I. de), Mercat de les Flors, Barcelona, 2010, pp. 9-15.
- NIKOLAIS, A., «No man from Mars», *The Modern dance. Seven Statements of belief* (ed. Cohn, S. J.), Wesleyan University Press, Middletown, 1969.
- NIKOLAIS, A.; LOUIS, M., *The Nikolais/Louis Dance Technique. A Philosophy and method of Modern Dance*, Routledge, Londres 2005. Trad. cast. de los fragmentos «Motion/Stasis/Percepció sensorial» (trad. Fàbregas, J.) en *Estudis escènics/Quaderns de l'Institut del Teatre 33-34*, Diputació de Barcelona, 2008.
- NOISETTE, P., *Couturiers de la danse*, Martinière, París, 2003.
- NOVACK, C., *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*, Wesleyan University Press, Madison, 1990.
- NOVERRE, J. G., (1760-1807) *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Edición anastática, Librairie Théâtrale, París, 1977.
- PAXTON, S., «Contact Improvisation», *The Drama Review*, marzo 1975, pp. 40-42.
- «Improvisational dance», *The Drama Review*, septiembre 1972, pp. 128-134.
- PÉREZ, V., «Replantear la historia de la danza desde el cuerpo», *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (ed. Naverán, I. de), Mercat de les Flors, Barcelona, 2010, pp. 53-68.
- PERRIN, J., *Projet de la matière—Odile Duboc*, Centre National de la Danse, París/Dijon, 2007.
- RAINER, Y., «Midst the Plethora, or an analysis of 'Trio A'», *Minimal Art* (ed. Battcock, G.), E. P. Dutton, Nueva York, 1966, pp.168-178.
- Work 1961-1973*, New York University Press, 1974.
- A woman who...: Essays, Interviews, Scripts*, JHU Press, Nueva York, 1999.
- RIZZO, C.; CHAMPESME, M. T., *Quelque chose suit son cours: une année d'entretiens*, Centre National de la Danse, Pantin, 2010.
- SAILLARD, O.; PINASA, D., *Jean-Paul Gaultier, Régine Chopinot, Le Défilé*, Faculté de Beaux Arts, París, 2007.
- SALABERT, P., *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de una serpiente en-furecida. Marcel.lí Antúnez: cara y contracara*, CENDEAC, Murcia, 2007.

SÁNCHEZ, J. A., «Espacios rítmicos», *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (ed. Sánchez, J. A.; Abellán J.), pp. 239-283.

SÁNCHEZ, J. A.; Conde-Salazar J. (ed.), *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.

SCHLICHER, S., *Teatre-Dansa, tradicions i llibertat. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffman, Hans Kresnik, Susanne Linke* (trad. Carandell Gottschewsky, A.), Institut del Teatre, Barcelona, 1993.

SHEETS-JOHNSTONE, M., *Phenomenology of Dance*, University of Wisconsin Press, Madison, 1966.

SIBONY, D., *Le corps et sa danse*, Seuil, París, 1995.

SOMMER, S., «Equipment dances. Trisha Brown», *The Drama Review*, septiembre 1972, pp. 135-141.

SOTO, O. de; Naverán, I. de, «historia(s)», *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (ed. Naverán, I. de), Mercat de les Flors, Barcelona, 2010, pp. 125-134.

VOISIN, F., «Le corps: une représentation mentale», *Mouvement* n. 12, abril-junio 2001, pp. 18-31.

WIGMAN, M., (1963) *Die Sprache des Tanzes*, Battenberg, Dresden, 1986. Ed. cast. *El lenguaje de la danza* (trad. Murias Vila, C.), Ediciones del Aguazul, Barcelona, 2002.

Textos literarios:

ARAGON, L., *Le paysan de Paris*, Gallimard, París, 1926. Ed. cast. *El campesino de París* (trad. Cirlot, M. V.), Bruguera, Madrid, 1979.

BAKER, N., (1986) *Mezzanine*, Grove Press, Nueva York, 2010. Ed. it. *L'ammezzato* (1986), Turín, Einaudi, 1991. Ed. cast. *La entreplanta* (trad. Martínez-Lage, M.), Grupo Santillana, Madrid, 1990.

BALZAC, H. de, (1845) *La peau de chagrin*, Livre de Pôche, París, 1995. Ed. cast. *La piel de zapa* (trad. Pérez Gil, V.), Siruela, Madrid, 2004.

(1837) *Le chef d'oeuvre inconnu*, Gallimard, París, 2004. Ed. cast. «La obra maestra desconocida» (trad. Arranz, M.), en Didi-Huberman G., *La pintura encarnada*, Pre-textos, Valencia, 2007, pp. 167-201.
BAUDELAIRE, C., (1857) *Les fleurs du mal*, Pocket, París, 1998. Ed. cast. *Las flores del mal* (ed. Verjat, A.; trad. Martínez de Melo, L.), Cátedra, Madrid, 1997.

(1960) *Du vin et du Hachisch: suivi de Les Paradis Artificiels*, Librairie Générale française, París, 2000. Ed. cast. *Los paraísos artificiales. El vino y el hachís* (trad. López Castellón, E.), Edimat, Madrid, 2000.

BOCCACCIO, G., *Decameron* (ed. Branca, V.), Le Lettere, Milán, 1999. Ed. cast. *El Decameron* (trad. Benítez, E.), Alianza, Madrid, 2008

- BORGES, J. L., (1944) «Pierre Menard, autor del Quijote», *Ficciones*, Emecé, Barcelona, 1999.
- (1949) *El Aleph*, Alianza, Madrid, 2002.
- Poemas 1923-1958, Emecé Editores, Buenos Aires, 1962.
- (1953) *Historia de la eternidad*, Destino, Barcelona, 2007.
- «Los sueños», *Atlas*, en *Obras Completas II*, 1952-1972, pp. 420-432.
- BOVE, E., (1928) *Aftalion Alexandre*, Le Diléttante, París, 1986.
- BÖLL, H., (1952) *Und sagte kein einziges Wort*, Kiepenheuer, Leipzig, 1987. Ed. cast. *Y no dijo ni una palabra* (trad. Dauer, H.), Seix Barral, Barcelona, 1993.
- CALVINO, I., *Le città invisibili*, Einaudi, Turín, 1972. Ed. cast. *Las ciudades invisibles* (trad. Bernárdez, A.), Siruela, Madrid, 2009.
- Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Turín, 1973. Ed. cast. *El castillo de los destinos cruzados* (tras. Bernárdez, A.), Siruela, Madrid, 2002.
- Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milán, 1976. Ed. cast. *Si una noche de invierno un viajero* (trad. Bernárdez, A.), Siruela, Madrid, 1999.
- CARLYLE, T., (1831) *Sartor resartus, Sartor resartus and on Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, Echo Library, Londres, 2007, pp. 6-185. Ed. cast. *Sartor resartus. Vida y opiniones del Señor Teufelsdrökh Vol. I-II* (trad. González Blanco, E.), Imp. de Henrich, Madrid, 2005.
- DELILLO, D., *White Noise* (1985), Penguin, Londres, 1999. Ed. it. *Rumore bianco*, Einaudi, Turín 2005. Ed. cast. *Ruido de fondo* (trad. Castelli, G.), Planeta, Barcelona, 2007.
- Underworld* (1997), Simon & Schuster, Nueva York, 1998. Ed. cast. *Submundo* (trad. Castelli, G.), Circe, Madrid, 2001.
- Falling man* (2007), Simon & Schuster, Nueva York, 2007. Ed. cast. *El hombre del salto* (trad. Buenaventura, R.), Harpercollins, Nueva York, 2008.
- DEMÓCRITO, «Fragmentos», (ed. y trad. Bernabé, A.) *Fragmentos presocráticos*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 284-314.
- DOSTOYEVSKI, F., *Il giocatore* (trad. Pacini, G.), Garzanti, Milán, 1986. Ed. cast. *El jugador* (trad. Hernández-Ranera, S.), Akal, Madrid, 2006.
- EASTON ELLIS, B., (1991) *American Psycho*, Pan Macmillan, Nueva York, 2011. Ed. cast. *American Psycho* (trad. Antolí Rato, M.), Suma de letras, Madrid, 2002.
- (1998) *Glamorama*, Vintage, Nueva York 2000. Ed. It. *Glamorama*, Einaudi, Turín, 2000. Ed. cast. *Glamorama* (trad. Chavarría, D.), Proa, Madrid, 2009.
- Eco, U., (1988) *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milán, 1990. Ed. cast. *El péndulo de Foucault* (trad. Pochtar, R.), Debolsillo, Madrid, 2006.
- ELIOT, T. S., (1922) «The waste land», en *The waste land and other poems* (ed. Kermodé, F.), Penguin Classics, Londres,

2003. Ed. cast. *Tierra baldía* (trad. Palomares, J. L.), Cátedra, Madrid, 2005.
- ENDE, M., (1979) *Die unendliche Geschichte*, Heyne, Frankfurt, 1994. Ed. it. *La storia infinita*, (trad. Pandolfi, A.), Corbaccio, Roma, 2011. Ed. cast. *La historia interminable: de la A a la Z* (trad. Sáenz, M.), Alfaguara, Madrid, 1982.
- HERÁCLITO, «Fragmentos», (ed. y trad. Bernabé, A.) *Fragmentos presocráticos*, Alianza, Madrid, 1988, pp.129-142.
- HOMERO, *Iliada. Texto griego a fronte* (ed. Avezzú, E.; trad. Ciani, M. G.), Marsilio, Roma, 2007. Ed. cast. *Iliada* (ed. Segalà i Estalella, L.; trad. Hoz, J. de), Espasa Calpe, Madrid, 2007.
- Odissea. Texto griego a fronte* (ed. y trad. Ferrari, F., 2001), UTET, Turín, 2005. Ed. cast. *Odisea* (trad. Segala, L.), Planeta/Austral, Madrid, 2007.
- HOUELLEBECQ, M., *Les particules élémentaires*, Flammarion, París, 1998. Ed. cast. *Las partículas elementales* (trad. Castejón, E.), Anagrama, Barcelona, 2002.
- HUCO, V., *Les Misérables* (ed. Gohin, Y.) Gallimard, París, 1999.
- HUXLEY, A., (1977) *The doors of perception and Heaven and Hell*, Perennial Classics, Londres, 2004. Ed. cast. *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno* (trad. Rius, E.), Edhasa, Barcelona, 2009.
- JOYCE, J., (1922) *Ulysses*, Dover Publications, Londres, 2002. Ed. it. *Ulisse*, Mondadori, Milán, 1988. Ed. cast. *Ulises* (trad. García Tortosa, F.), Cátedra, Madrid, 2005.
- (1939) *Finnegans wake*, Penguin Classics, Londres, 1999. Ed. it. *Finnegans wake*, Mondadori, Milán, 1999. Ed. cast. *Finnegans wake* (trad. Pozanco, V.), Lumen, Madrid, 1999.
- KLEIST, H. von, (1819) *Marionettentheater, Heinrich von Kleist 1777-1811: Leben, Werk. Wirkung, Blickpunkt, Kleist-Gedenk und Forschungsstätte*, Frankfurt am Oder, 2000. Ed. cast. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* (trad. Riechmann, J.), Hiperión, Madrid, 2005.
- KLINGSOR, T., *Schéhérazade*, Société du Mercure de France, París, 1903.
- KRAUS, K., (1918) «Nachts», *Beim Wort genommen*, Kösel, München, 1955, pp. 35-90.
- LESKOV, N., (1873) *Il viaggiatore incantato* (trad. Nadai, L. V.), Garzanti, Milán, 1994. Ed. cast. *El peregrino encantado* (trad. Otero Macías, F.), Alba, Madrid, 2009.
- Le mille e una notte* (ed. Gabrieli F.) Einaudi, Turín, 1972. Ed. cast. *Las mil y una noche. Traducción integral en 3 volúmenes* (trad. Della Rocca, M. P.), Sopena, Madrid, 1975.
- LITTELL, J., *Les Bienveillantes*, Gallimard, París, 2006. Ed. cast. *Las benévolas* (trad. Gallego Urrutia, M. T.), RBA, Madrid, 2007.

- LUCRECIO, *De rerum natura* (ed. Schiesaro, A.), texto lat. a frente (trad. Raccanelli, R.), Einaudi, Turín, 2003. Ed. cast. *De la naturaleza. Vol. I y II* (trad. Valentí Fiol, E.), CSIC, Madrid, 2001.
- MALLARMÉ, S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) in *Oeuvres Complètes Vol. I*, NRF Gallimard, París, 2003. Ed. cast. *Un tiro de dados jamás abolirá el azar. Poema* (trad. Moreno Vilarreal, J.), Ditoria, Madrid, 1998.
- MANGANELLI, P., *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milán, 1995. Ed. cast. *Centuria. Cien breves novelaríos* (trad. Jordà, J.), Anagrama, Barcelona, 1982.
- MÜLLER, H., *Erreurs choisis: textes et entretiens*, L'Arche, París, 1988.
- MUSIL, R., (1942) *Der Mann ohne Eigenschaften* (ed. Frisé, A.), Rohwolt, Frankfurt, 1998. Ed. cast. *El hombre sin atributos* (trad. Sáenz, J. M.), Seix Barral, Barcelona, 2005.
- PUBLIO NASONE O., *Metamorfosi. Testo lat. a fronte* (trad. Ramous, M. Biondetti L.), Garzanti, Milán, 1996. Ed. cast. *Metamorfosis* (trad. Ramírez de Verger A.; Navarro Antolín F.), Alianza, Madrid, 1998.
- PARMÉNIDES, «Fragmentos» (ed. y trad. Bernabé, A.) *Fragmentos presocráticos*, Alianza, Madrid, 1988, pp.143-162.
- PASOLINI, P. P., *Petrolio*, Einaudi, Turín, 1986. Ed. cast. *Petróleo* (trad. Pentimalli, A.), Seix Barral, Barcelona, 1993.
- PÉGUY, C., (1913) *Tapisseries*, Gallimard, París, 1968.
- PLATÓN, *Fedone* (trad. Stazzone, V.), Armando, Roma, 2007. Ed. cast. *Fedón* (trad. Eggers Lan, C.), Eudeba, Madrid, 2006.
- Politico o l'arte di governare* (ed. y trad. Fiorucci, M.), Armando, Roma, 1997. Ed. cast. *El Político* (ed. González Laso, A.; trad. Ruiz de Elvira, A.), Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1994.
- PROUST, M., (1913-1927) *A la recherche du temps perdu. Voll. I-VII* (ed. Rey, P.-L.), Gallimard, París, 1992. Ed. cast. *En busca del tiempo perdido. Vol. I-VII* (trad. Berges, C.), Alianza, Madrid, 1999.
- PYNCHON, T., *The crying of Lot 49*, J.B. Lippincott Co., Nueva York, 1966. Ed. cast. *La subasta del lote 49* (trad. Moya, A.-P.), Tusquets, Barcelona, 2010.
- ROUSSEL, R., (1910) *Impressions d'Afrique*, Pauvert, París, 2009. Ed. cast. *Impresiones de África* (trad. Gallego Urrutia, M. T.), Siruela, Madrid, 2009.
- (1914) *Locus solus*, Oneworld Classics, Nueva York, 2011. Ed. cast. *Locus Solus* (trad. Cohen, M.), Numa Ediciones, Valencia, 2001.
- STEIN, G., (1922) *Geography and Plays*, Courier Dover Publications, Londres, 1999.
- STERNE, I., (1767) *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, Word-

- sworth Editions, Londres, 1996. Ed. cast. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (trad. López de Letona, J. A.), Akal, Madrid, 1985.
- VALÉRY, P., (1920) *Le cimetière marin*, Charmes, Presses Universitaires de France, París, 1963. Ed. cast. *El cementerio marino* (trad. Cohen, G.), Alianza, Madrid, 2002.
- Eupalinos ou l'architecte. Précédé de L'âme et la danse*, Gallimard, París, 1924. Ed. cast. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza* (trad. Arántegui, J. L.), A. Machado Libros, Madrid, 2004.
- (1938) *Degas, Danse, Dessin*, French & Eurpoeans Pub., París, 1985. Ed. it. *Degas Danza Disegno* (trad. Del Fabbro, B.), SE, Milán, 1999.
- (1936) *Variétés III*, Gallimard, París 1950.
- Vasari, G. *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architetti: nelle redazioni del 1550 e 1568* (ed. Barocchi P.; Bettarini R.), Sansoni, Firenze, 1966. Ed. cast. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari pintor argentino* (trad. Fernández, G.), UNAM, Madrid, 1996.
- WOLF, V., (1925) *Mrs. Dalloway*, Collector's Library, Londres, 2003. Ed. cast. *La señora Dalloway* (trad. López Muñoz, J. L.), Alianza, Madrid, 2003.
- (1931) *The waves*, CRW, Londres 2005. Ed. cast. *Las olas* (trad. Bosch, A.), Lumen, Madrid, 2006.
- ZENÓN, «Fragmentos» (ed. y trad. Bernabé, A.) *Fragmentos presocráticos*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 169-172.



- [CdL#1] *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, André Lepecki
- [CdL#2] *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed.), Jaime Conde-Salazar, Claudia Galhos, Marina Garcés, Christine Greiner, Zeynep Gunsur, José A. Sánchez, Jacques Rancière
- [CdL#3] *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, Isabel de Naverán (ed.), Rabih Mroué, Ric Allsopp, Victoria Pérez, Ixiar Rozas, Janez Janša, Goran Sergej Pristaš, Olga de Soto, Ana Vujanović, Jaime Conde-Salazar, Noemi de Haro, Rebecca Schneider y Mårten Spångberg
- [CdL#4] *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Roberto Fratini

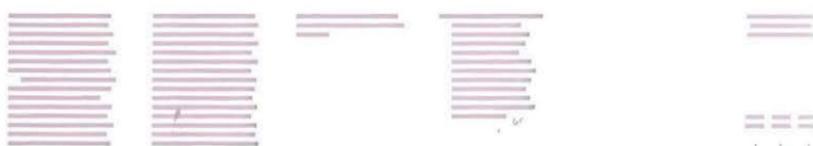
Frente a un discurso crítico que parece haber liquidado la narración como un elemento ajeno al espíritu de la danza, *A contracuento* intenta rehabilitar el cuento, y exponer las razones y las formas de un infinito historial de intersecciones, de convergencias y complicidades entre las malicias del narrar y las malicias del danzar. Lo hace detectando los indicios de una danza secretamente inscrita en la peripecia del cuento (de su forma originaria, el mito, a sus últimas derivas, en la novela posmoderna), y lo hace dialogando con distintos protocolos del saber y del hacer, del arte figurativo a la filosofía del siglo xx, a la física y a la biología. Este libro heterogéneo habla de nubes, nenúfares, naufragios, panoramas, tejidos, urdimbres y texturas, sin perder de vista en ningún momento las expresiones más variadas de la danza en la actualidad y la pluralidad de autores que conforman su poética como la de un cuento «extremo». Lo que se ofrece no es simplemente una lectura revolucionaria de la hermandad de cuerpo y cuento, sino una teoría general que intenta, dinamitando algunos lugares comunes de la crítica, rehabilitar la vocación coreográfica de la danza moderna, descubrir las raíces ornamentales del hacer dancístico, demostrar que la danza, como todo mito, constituye algo así como un efecto admirablemente «colateral».



ISBN 978-846156-552-8



9 788461 565528



centro
coreográfico
galego



MERCAT DE
LES FLORS

Institut del Teatre



Diputació
Barcelona