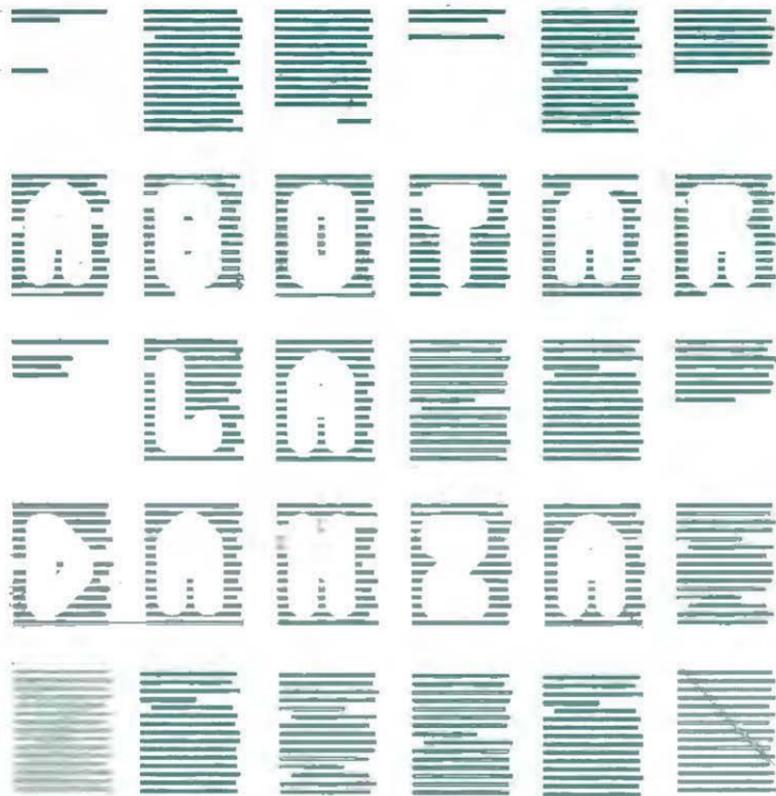


[CdL#1]: DANZA Y PENSAMIENTO

# Agotar la Danza

Performance y política del movimiento

*André Lepecki*



André Lepecki es profesor adjunto en el Department of Performance Studies de la Universidad de Nueva York, ensayista y dramaturgista. Ha sido editor del libro *Of the Presence of the Body* (*Sobre la presencia del cuerpo*, 2004) y coeditor, junto con Sally Banes, de *The Senses in Performance* (Routledge, 2006).





CdL  
CUERPO DE LETRA  
DANZA Y  
PENSAMIENTO

**【#1】**



# **Agotar la danza**

*Performance y política  
del movimiento*

ANDRÉ LEPECKI

Traducción: Antonio  
Fernández Lera

Centro Coreográfico Galego

Mercat de les Flors

Aula de Danza Estrella Casero. Universidad de Alcalá

Consejo asesor de la colección CdL:

José A. Sánchez, Nataña Balseiro, Ana Buitrago, Francesc Casadesús, Irene Filiberti,  
Claudia Galhos, Christine Greiner, Carles Guerra y Magda Polo.

Diseño y maquetación: Roger Adam y Anna Farré

Coordinadora de la colección: Ana Buitrago

Coordinadora editorial: Magda Polo

Título de la edición original:

*Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*

Routledge, Taylor and Francis Group, New York and London 2006

© André Lepecki, 2006

© de la traducción: Antonio Fernández Lera, 2008

© de las fotos: *Electronic Arts Intermix (EAI)*; Cuqui Jerez y Juan Domínguez; Katrin Schoof  
y Xavier Le Roy; Jérôme Bel; Trisha Brown; La Ribot; William Pope.L; Luciana Fina

© de esta edición: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Universidad de Alcalá

ISBN de la Universidad de Alcalá: 978-84-8138-820-6

ISBN del Mercat de les Flors: 978-84-613-0158-4

Impreso en: *Menú de Comunicació*

Depósito legal: B-14053-2009

Impreso en España. Printed in Spain.

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.

## Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a todas las personas que tanto han contribuido con sus ideas, comentarios, esfuerzo, amistad, consejos, inspiración, inteligencia y arte durante todo el proceso de escritura de este libro. En primer lugar, deseo expresar un agradecimiento muy sincero a los artistas cuya obra se comenta en este libro: Jérôme Bel, Trisha Brown, Juan Domínguez, Vera Mantero, Bruce Nauman, William Pope.L, La Ribot y Xavier Le Roy. También quiero agradecer a sus compañías y a sus representantes su apoyo en el suministro de material de archivo, fotografías y vídeos, así como sus siempre rápidas y pacientes respuestas a mis siempre urgentes y casi interminables preguntas. Así pues, gracias a Sandro Grando, Maria Carmela, Lydia Grey y Rebecca Davis. Quiero dar las gracias a Katrin Schoof y Luciana Fina por su amable autorización para imprimir sus hermosas fotos. Alice Reagan corrigió las pruebas de un primer borrador del manuscrito y agradezco su ayuda en un momento delicado de este proyecto. El Capítulo 6 se publicó inicialmente con un título ligeramente distinto, *Blackening Europe* (Routledge 2004), editado por Heike Raphael-Hernandez y se reimprime aquí con autorización. Las ideas contenidas en el Capítulo 5 tuvieron una primera expresión en un breve ensayo publicado en *Women and Performance*, número 27, 2004. La versión final del manuscrito fue editada y corregida por Jenn Joy. Este libro tiene una enorme deuda con su extremada atención al detalle, su percepción crítica y su investigación de ciertas pistas difíciles. Estoy agradecido a los anónimos lectores que realizaron la evaluación inicial del proyecto de este libro para Routledge. Sus comentarios fueron de un valor inestimable para su desarrollo. Mi más profundo agradecimiento

también a los dos lectores del primer borrador completo del manuscrito, Ramsay Burt y Mark Franko. Su erudición ha sido siempre una inspiración y haber tenido el privilegio de recibir sus perspicaces comentarios, sugerencias y afiladas críticas mejoró considerablemente este libro. El apoyo que a lo largo de todo el proceso he recibido de mis dos editores en Routledge, Talia Rodgers, editora de estudios de teatro y artes escénicas [Publisher, Theatre and Performance Studies], y Minh Ha Duong, ayudante de ediciones, fue simplemente extraordinario. Mi agradecimiento a Richard Schechner y Diana Taylor por sus orientaciones al ayudarme a preparar el proyecto inicial de este libro. Gracias también a José Muñoz y Tavia Nyong'o por sus valiosos comentarios sobre los borradores iniciales de algunos de los capítulos siguientes.

Un caluroso agradecimiento a los tres grupos de personas cuyo trabajo y cuyo pensamiento crítico han inspirado gran parte de mi escritura: los artistas con los que he tenido el privilegio de colaborar en las dos últimas décadas como dramaturgo o como cocreador; mis brillantes estudiantes; y mis extraordinarios colegas del Department of Performance Studies de la Universidad de Nueva York. Por orden, pues, mi más profundo agradecimiento a Francisco Camacho, Vera Mantero, João Fiadeiro, Sérgio Pelágio, Meg Stuart, Rachael Swain, Eleonora Fabião y Bruce Mau; a todos mis estudiantes, especialmente a Victoria Anderson, Gillian Lipton, P. J. Novelli, Shani Shakur, Rodrigo Tisi, Jenn Joy, Sean Simon, Nikki Cesare-Bartnicki, Kim Jordan, Dorita Hanna, Fernando Calzadilla, Michel Minnick y Sarah Cervenack; y a mis colegas Barbara Browning, Anna Deveare-Smith, Deborah Kapchan, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, José Muñoz, Tavia Nyong'o, Ann Pellegrini, Richard Schechner, Karen Shimakawa, Diana Taylor y Allen Weiss por su constante apoyo y sus excelentes consejos.

Gracias a mi madre Maria Lúcia y a mi padre Witold por su apoyo y su amor. Gracias a Manuel. Gracias a Kika y Fernando, a Leo y Rê. Gracias a Elsa y Tobias por sus hermosos e inteligentes devenires. Gracias a mis amigos Pedro y Teresa, Luis Pedro, Sérgio y Sissi, Vera, Scott, Myriam, Karmen y Matthew.

Gracias, Eleonora. Este libro es para ti.

## ÍNDICE:

Prólogo. Por el tejado. Por Jaime Conde-Salazar

**p. 9**

1. Introducción. La ontología política del movimiento

**p. 13**

2. Masculinidad, solipsismo, coreografía.  
Bruce Nauman, Juan Domínguez, Xavier Le Roy

**p. 45**

3. La «ontología más lenta» de la coreografía.  
Crítica de la representación en Jérôme Bel

**p. 87**

4. Danza del desplome. La creación de espacio en  
Trisha Brown y La Ribot

**p. 123**

5. Danza del tropiezo. Las reptaciones de William  
Pope.L

**p. 159**

6. La danza melancólica de lo espectral poscolonial.  
Vera Mantero invoca a Josephine Baker

**p. 191**

7. Conclusión. Agotar la danza, terminar con el  
punto de fuga

**p. 219**

Referencias y bibliografía

**p. 235**



## Prólogo

### Por el tejado

Hay que celebrar por todo lo alto la aparición de esta colección. Hay que hacer muchas fiestas por todas partes: fiestas públicas y fiestas privadas; fiestas con mucha gente y *destroyer parties*, solos en el sofá. La promesa contenida en "Cuerpo de Letra" bien merece que tiremos la casa por la ventana: por fin, alguien (no escondamos el nombre de nuestros héroes: Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá y Centro Coreográfico Galego) ha decidido hacer frente a la desoladora situación de la (casi inexistente) literatura dedicada a la danza en este país. Hay que aprovechar la ocasión porque uno nunca sabe cuándo volverá a encontrar motivo de tanto regocijo.

Ahora toca leer, dejarse llevar y, sobre todo, no dejar que algún cenizo nos agüe la fiesta importunándonos con preguntas como "¿No había otro libro con el que inaugurar una colección dedicada a la danza? *Agotar la danza* no parece un título demasiado alentador... ¿No había otros libros más importantes con títulos más esperanzadores con los que iniciar esta gran empresa?"

Si tienen la mala suerte de encontrarse en esta situación, yo les aconsejo que contesten con un rotundo y escueto "no" y sigan con la fiesta. Pero, por si acaso, resulta que el cenizo es además pesado y no está dispuesto a conformarse con el contundente monosílabo, les

propongo algunas ideas con las que articular unas bonitas respuestas que les permitan, después de contestar, abandonarse por completo a la despreocupada celebración.

Sin duda nuestro amigo pesado sabía dónde estaba la llaga y donde tenía que poner el dedo. En realidad, no es fácil contestar a sus preguntas ya que la obra que nos ocupa se construye como una densísima red de referencias. Y es precisamente, entre esas referencias, donde podemos encontrar sin esfuerzo esos textos imprescindibles que, sin duda, preceden en importancia a *Agotar la danza*. Así que, para nuestro desaliento, el propio texto de Lepecki dificulta que nos quitemos de en medio al cenizo y, sobre todo, facilita que se piense que, puestos a traducir textos urgentes, hubiera sido más sensato empezar por *Unmarked* de Peggy Phelan; *Critical Moves* de Randy Martin; *Alien Bodies* de Ramsay Burt; *Body as Text* de Mark Franko; *Choreography and Narrative* de Susan Leigh Foster o *Perform or Else* de John McEnzie; o incluso el cada vez más viejo *Ectasy and the Demon* de Susan Manning (por sólo citar algunas referencias que tienen un papel relevante en el texto).

Pero no debemos dejarnos amedrentar: si somos más audaces que nuestro amigo pesado y nos atrevemos a ir más allá, nos daremos cuenta que *Agotar la danza* no es sólo una sofisticada red de referencias, no es sólo la evidencia que hace resonar los enormes agujeros que perforan el raquíptico cuerpo de nuestra bibliografía de danza. La propuesta de Lepecki es, ante todo, una deslumbrante revelación: llegados a este punto de la historia, debemos repensar en profundidad los fundamentos sobre los que se ha construido lo que, en el contexto académico anglosajón, se ha llamado *Dance Studies*. A estas alturas y viendo lo que ocurre en el mundo (de las artes escénicas o no) no podemos seguir atrapados en el "proyecto melancólico" al que nos ha condenado la "modernidad". Necesitamos poder dejar de pensar la *desaparición* como un fenómeno que nos condena a tareas extenuantes que intentan, en vano, atrapar, registrar o archivar lo que siempre se escapa. Quizás, ese inevitable y constante desaparecer que da naturaleza a todo lo vivo (aquí, más que en ningún otro lado, gracias Peggy Phelan) no es sino la puerta para liberarse de esa noción moderna del presente como un aplastante

y absoluto "ahora". Tal y como propone Lepecki (de la mano de Henri Bergson y Gilles Deleuze) ha llegado el momento de "investigar la coexistencia de múltiples temporalidades dentro de la temporalidad de la danza"; de "identificar múltiples presentes en las actuaciones de danza"; de "ampliar el concepto del presente, desde su destino melancólico, desde su atrapamiento en la microscopía del ahora, hasta la extensión del presente a lo largo de las líneas de cualquier acto inmóvil"; de "revelar la intimidad de la duración". Todos estos movimientos "teóricos y políticos" quizás hagan posible que nos liberemos de la pesada losa formalista que hoy reina en los *Dance Studies* y que nos obliga a repetir una y otra vez los mismos argumentos establecidos por el "proyecto moderno". Como les decía: una auténtica revelación.

Y puede que sea precisamente eso lo que nos esté pidiendo el cuerpo. No olvidemos que los desiertos (también los bibliográficos) son lugares especialmente propicios para poner en cuestión los límites de nuestra conciencia, para hacer temblar aquello que creíamos sólido como una roca. No nos engañemos: uno, no va al desierto a construirse una casa. Por eso, en nuestro caso, y teniendo en cuenta el erial en el que estamos, lo más sensato no es seguir la secuencia lógica que va de los cimientos al tejado. Lo que el momento requiere es que nos abandonemos para recibir ese fognazo capaz de cegarnos y de hacernos caer del caballo. Luego ya habrá tiempo de ir rellenando vacíos y de pensar con claridad. Pero para comenzar, necesitamos una revelación, necesitamos que el golpe contra el suelo nos corte la respiración durante un ratito, y, al menos en ese momento de apnea, dejarnos llevar por el deseo, el capricho y la intuición. Las referencias imprescindibles, la contextualización necesaria, los discursos precedentes, los debates actuales en el campo de... pueden esperar. Ahora, y como mera rutina higiénica, necesitamos dejar que se tambalee (y quizás, hunda) el edificio de los *Dance Studies*, debemos dejar que la deslumbrante crisis que anuncia Lepecki, ocurra también en nuestro páramo: ya que llegamos tan tarde al debate sobre la danza, por lo menos, que nuestro punto de partida esté limpio de pesadas herencias estériles. *Agotar la danza* nos coloca directamente en el lugar de la incertidumbre, en el punto del conflicto, en el corazón de

la crisis. Por eso, se trata del texto más adecuado para abrir "Cuerpo de Letra". Por muy pesado que se ponga nuestro amigo el cenizo, empezar con un clásico de los que pueblan la obra de Lepecki, hubiera significado asumir el ritmo lento y extenuante de la autoridad académica. Mucho mejor empezar por el final, mucho mejor dejarse llevar por los ritmos de la moda, mucho mejor empezar con una gran revelación que nos permita celebrar que algo está pasando en el desierto.

Y si al pelma de nuestro amigo aún le quedan ganas de hacer preguntas impertinentes, inscribanle en uno de esos múltiples congresos de *Dance Studies* que se celebran por todo el mundo y piérdanlo de vista. Entonces, habrá llegado el momento de la auténtica fiesta, de entregarse hasta el final. No lo olviden: hasta el final, hasta el último párrafo: allí es donde amanece.

Jaime Conde-Salazar Pérez  
Enero 2009

# 1

## Introducción

La ontología política del movimiento

En el diagnóstico del presente, debe introducirse una dimensión cinética y cinestética porque, sin esta dimensión, todo discurso sobre la modernidad pasará completamente por alto aquello que en la modernidad es más real.

(Peter Sloterdijk, 2000b: 27).

El 31 de diciembre de 2000, *The New York Times* publicó un artículo de su veterana crítica de danza Anna Kisselgoff, titulado «Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In Down Time», un análisis de la escena de danza de Nueva York en el año que acababa de terminar. En un determinado momento de su texto, Kisselgoff escribe: «Parar y seguir. Llamémoslo tendencia o 'tic', la creciente frecuencia de secuencias espasmódicas en la coreografía es algo imposible de ignorar. Los espectadores interesados en un flujo o continuidad de movimiento han encontrado últimamente escasos ejemplos de ello en numerosos estrenos». Después de mencionar a algunos coreógrafos «espasmódicos», desde David Dorfman en Nueva York hasta William Forsythe (entonces en Fráncfort), Kisselgoff concluye: «Todo es muy de 'hoy'. ¿Y mañana qué?» (Kisselgoff, 2000: 6).

La percepción de un espasmo en el movimiento coreografiado produce una ansiedad crítica; es el propio futuro de la danza lo que parece amenazado por la erupción de un tartamudeo cinestético. Ante

una interrupción coreográfica intencionada de un «flujo o continuidad de movimiento», la crítica ofrece dos posibles lecturas: o bien esas estrategias pueden ser descartadas como «tendencia» (caracterizadas por tanto como un epifenómeno limitado, un fastidioso «tic» que no merece una consideración crítica demasiado seria); o bien pueden ser denunciadas, más en serio, como una amenaza (una amenaza para el «mañana» de la danza, para la capacidad de la danza para reproducirse sin sobresaltos en el futuro y dentro de sus parámetros familiares. Esta última percepción (que la intrusión de los espasmos paralizantes de la coreografía contemporánea amenaza las propias posibilidades de futuridad de la danza) tiene relevancia para una discusión sobre algunas estrategias coreográficas recientes, donde la relación de la danza con el movimiento se está agotando. Sugiero que la percepción de la inmovilización del movimiento como amenaza para el futuro de la danza indica que cualquier interrupción del flujo de la danza (cualquier cuestionamiento coreográfico de la identidad de la danza como «ser en flujo») representa no sólo una perturbación localizada de la capacidad del crítico para disfrutar de la danza, sino que, en un sentido más relevante, realiza un acto crítico de profundo impacto ontológico. No es de extrañar que algunos perciban semejante convulsión ontológica como una traición a la propia esencia y naturaleza de la danza, de su signatura, de su ámbito privilegiado. Es decir, la traición del vínculo entre danza y movimiento.

Cualquier acusación de traición implica necesariamente la reificación y reafirmación de las certidumbres con respecto a lo que constituye las reglas del juego, el camino adecuado, la postura correcta o la forma de acción apropiada. Es decir, cualquier acusación de traición implica una certidumbre ontológica cargada de características coreográficas. En el caso de la presunta traición de la danza contemporánea, la acusación describe, reifica y reproduce toda una ontología de la danza que puede resumirse del modo siguiente: la danza se imbrica ontológicamente con el movimiento, es isomorfa respecto del movimiento. Únicamente si se acepta esa fundamentación de la danza en el movimiento se puede acusar a determinadas prácticas coreográficas contemporáneas de traicionar a la danza.

Hay que señalar que esas acusaciones de traición (y sus implícitas reificaciones ontológicas) no se limitan al ámbito de la crítica de la danza en Estados Unidos. Aparecen también en los tribunales europeos. El 7 de julio de 2004, el Circuit Court de Dublín oyó una demanda civil contra el Festival Internacional de Danza de Irlanda (International Dance Festival, IDF). El Festival había sido acusado de exhibir desnudos y de supuesta comisión de actos lascivos en una pieza de danza titulada *Jérôme Bel* (1995), del coreógrafo contemporáneo francés Jérôme Bel.<sup>1</sup> La pieza había sido presentada por el IDF en su edición de 2002. Por tecnicismos, el presidente del tribunal decidió finalmente sobreseer el caso. Al parecer, el demandante, Raymond Whitehead, había basado su demanda en una deficiente mezcla de leyes contra la obscenidad y falsas leyes de publicidad para reclamar «daños por incumplimiento de contrato y negligencia» (Falvey, 2004: 5). Lo interesante de este caso es que el señor Whitehead apoyaba su caso de obscenidad y falsa publicidad con el argumento de que *Jérôme Bel* no podía clasificarse propiamente como un espectáculo de danza. En una declaración al *Irish Times* del 8 de julio de 2004, el señor Whitehead enunciaba una clara ontología de la danza que no era en absoluto distinta de la de Kieselgoff. Según el *Irish Times*: «No había nada en el espectáculo que [él] pudiera describir como danza, que definía como 'personas que se mueven rítmicamente y dan saltos, generalmente con música, pero no siempre, y que transmiten alguna emoción'. No le devolvieron el dinero» (Holland, 2004: 4).

Puestos uno junto al otro, estos dos momentos discursivos requieren consideración. Reflejan el hecho de que, en la pasada década, una parte de la coreografía estadounidense y europea se puso realmente a la tarea de desmantelar una idea de la danza –la idea que asocia ontológicamente la danza con «flujo y continuidad de movimiento» y con «gente que da saltos» (con o sin música...). Pero también reflejan una incapacidad generalizada, o incluso la falta de voluntad, para explicar críticamente las prácticas coreográficas recientes como experimentos artísticos válidos. De ese modo, la reducción del movimiento en la reciente coreografía experimental es mostrada solamente como un síntoma de una «inactividad» general en la danza. Pero tal vez sea precisamente

esa misma representación lo que debe considerarse sintomático de una «inactividad» en el discurso crítico de la danza, lo que indica una profunda desconexión entre las prácticas coreográficas actuales y una modalidad de escritura todavía muy vinculada a los ideales de la danza como constante agitación y continua movilidad. Conviene recordar que la operación de alineamiento inextricable del ser de la danza con el movimiento –por muy de sentido común que semejante operación pueda sonar hoy en día– es un desarrollo histórico bastante reciente. El historiador de danza Mark Franko ha mostrado que, en el Renacimiento, la coreografía se autodefinía sólo secundariamente en relación con el movimiento:

el cuerpo danzante como tal apenas aparece como tema en los tratados. Como dice el estudioso de danza Rodocanachi: '*...quant aux mouvements, c'est la danse en elle-même don't la connaissance semble avoir été la moindre des occupations du danseur*' [ ... en cuanto a los movimientos, es el conocimiento de la danza en sí misma lo que parece haber sido la menor de las ocupaciones del bailarín].

(Franko, 1986: 9).

El predecesor de Anna Kisselgoff, el primer crítico permanente de danza del *New York Times*, John Martin, habría estado de acuerdo con Franko. En 1933, afirmaba: «Cuando por primera vez vemos que la danza asume una cierta forma teatral –es decir, después de los tiempos antiguos– la vemos poco o nada preocupada por el movimiento del cuerpo» (Martin, 1972: 13). ¿Por qué entonces esta preocupación obsesiva con la exhibición de los cuerpos en movimiento, esta exigencia de que la danza se encuentre en un estado constante de agitación? ¿Y por qué ver en las prácticas coreográficas que rechazan esa exhibición y esa agitación una amenaza para el ser de la danza? Estos interrogantes reflejan que el desarrollo de la danza como forma artística autónoma en Occidente, a partir del Renacimiento, se alinea cada vez más con un ideal de motilidad constante. El impulso de la danza hacia una exhibición espectacular del movimiento se convierte en su modernidad, tal como lo define Peter Sloterdijk en el epígrafe a este capítulo: como una época y un *modo de ser* en el que lo

*cinético* se corresponde con «aquello que en la modernidad es *más real*» (2000: 27, cursivas añadidas). En la medida en que el proyecto cinético de la modernidad se convierte en la ontología de la modernidad (su ineludible realidad, su verdad fundacional), el proyecto de la danza occidental se alinea cada vez más con la producción y la exhibición de un cuerpo y una subjetividad aptos para ejecutar esta imparable motilidad.

Así, en la época en que el *ballet d'action* romántico está en plena vigencia, vemos que la danza se realiza claramente como espectáculo de movilidad en flujo. Como han argumentado los estudiosos de la danza Susan Foster (1996), Lynn Garafola (1997) y Deborah Jowitt (1988), la premisa del ballet romántico era presentar la danza como un movimiento continuo, un movimiento de orientación preferentemente ascendente, que animaba un cuerpo que se desplazaba con levedad en el aire. Semejante ideología conformaba estilos, prescribía técnicas y configuraba cuerpos, del mismo modo que conformaba criterios críticos para evaluar el valor estético de una danza. Incluso aunque se considere que el primer ballet romántico fue la producción de Filippo Taglioni, de 1832, de *La Sylphide*, estrenada en la Ópera de París, es en un texto de 1810 donde podemos encontrar una de las más tempranas y sin duda más densamente elaboradas teorizaciones de la danza como claramente vinculada a una representación de un flujo ininterrumpido de movimiento. La clásica parábola de Heinrich von Kleist *Sobre el teatro de marionetas* elogia la superioridad de la marioneta sobre el bailarín humano porque la marioneta no necesita interrumpir sus movimientos para recuperar impulso:

Los muñecos necesitan el suelo sólo para rozarlo, como los elfos, y para relanzar el ímpetu de los miembros por medio del obstáculo momentáneo. Nosotros [los humanos] lo necesitamos para descansar sobre él, y para recobrarlos de los esfuerzos de la danza; *momento éste que obviamente no pertenece a danza.*<sup>2</sup>

(en Copeland y Cohen, 1983: 179).

No obstante, no fue hasta los años treinta cuando la estricta identificación ontológica entre el movimiento ininterrumpido y el ser de la danza se

articuló claramente como una exigencia ineludible para cualquier proyecto coreográfico. John Martin, en sus famosas conferencias en la New School de Nueva York en 1933, planteaba que sólo con la aparición de la danza moderna la danza encontró finalmente su verdadero comienzo, ontológicamente fundamentado: «este comienzo fue el descubrimiento de la sustancia real de la danza, que resultó ser el movimiento» (Martin, 1972: 6). Según Martin, las exploraciones coreográficas del ballet romántico y clásico, e incluso la liberación *antiballet* de la expresividad del cuerpo encabezada por Isadora Duncan, habían todas ellas pasado por alto el verdadero ser de la danza. Ninguna de ellas había comprendido que la danza debía basarse exclusivamente en el movimiento. En opinión de Martin, el ballet estaba dramáticamente demasiado vinculado con la narrativa y coreográficamente demasiado impregnada por la pose llamativa, mientras que la danza de Duncan era demasiado dependiente de la música. Según Martin, fue con Martha Graham y Doris Humphrey en Estados Unidos, y con Mary Wigman y Rudolph von Laban en Europa, con quienes la danza moderna descubrió el movimiento como su esencia y «se convirtió por vez primera en un arte independiente» (1972: 6).

El estricto alineamiento de la danza con el movimiento que John Martin anunció y celebró no es sino el resultado lógico de su ideología modernista, de su deseo de asegurar en el aspecto teórico para la danza una autonomía que hiciera de ella una igual con respecto a otras formas de gran arte. El modernismo de Martin es una construcción, un proyecto que, como ha mostrado el historiador de danza Mark Franko, tuvo lugar no sólo en sus escritos y críticas, sino también en el disputado espacio entre lo coreográfico y lo teórico, lo corpóreo y lo ideológico, lo cinético y lo político (Franko, 1995). El estudioso de la danza Randy Martin señala que el proyecto de basar la ontología de la danza en el puro movimiento desemboca en «una supuesta autonomía de lo estético en el ámbito de la teoría, que es [...] lo que fundamenta, sin necesidad de nombrar ni situar, la autoridad del teórico o del crítico» (Martin, 1998: 186). Esta lucha por la autoridad crítica y teórica define la dinámica discursiva que inspira la producción, circulación y recepción crítica de la danza; define cómo, en las reseñas periodísticas de danza, en las decisiones de programación

y en las demandas legales, algunos tipos de danza son considerados adecuados mientras que otros son rechazados como actos de traición ontológica. Reconocer que la danza tiene lugar en este disputado espacio viene a clarificar que las recientes acusaciones de traición expresan un programa ideológico en el que se define, se fija y se reproduce lo que debe ser valorado como danza y lo que debe ser excluido de su ámbito como algo sin futuro, insignificante u obsceno.

Mientras tanto, la cuestión ontológica de la danza se mantiene abierta.

Esta cuestión abierta, con sus implicaciones estéticas, políticas, económicas, teóricas, cinéticas y performativas, es lo que se aborda en *Agotar la danza*. Dedico cada capítulo de este libro a una atenta lectura de algunas piezas seleccionadas de coreógrafos contemporáneos, artistas visuales y artistas escénicos europeos y estadounidenses, cuya obra (independientemente de que dicha obra entre propiamente en la categoría de danza teatral) propone, con especial intensidad, una crítica de ciertos elementos constitutivos de la danza teatral occidental. Los elementos críticos que resalto son, por orden de aparición: el solipsismo, la inmovilidad, la materialidad lingüística del cuerpo, el desplome del plano vertical de la representación, el tropiezo en el terreno racista, la proposición de una política del suelo\* y la crítica del impulso melancólico que es un elemento esencial de la coreografía. Los artistas cuya obra pone en movimiento estos elementos críticos son (también por orden de aparición): Bruce Nauman, Juan Domínguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Trisha Brown, La Ribot, William Pope.L y Vera Mantero.

El hecho de que estos artistas no sean «propiamente» bailarines y no se describan a sí mismos como coreógrafos, pero que, no obstante,

\* *N. del T.*: El autor utiliza a lo largo de este libro la palabra inglesa *ground* en su doble sentido de suelo o terreno y, más figuradamente, como base o fundamento. En esta traducción se ha escrito la palabra *suelo* en cursiva cuando en castellano puede o debe entenderse figuradamente como «fundamento» (en el sentido de base o fundamento de una argumentación, por ejemplo filosófica, y no –o no solamente– en su sentido literal de suelo físico donde, por ejemplo, se arrastra o reptan el artista William Pope.L).

hayan experimentado explícitamente con ejercicios coreográficos (Bruce Nauman) o hayan abordado explícitamente la política de la motilidad en la contemporaneidad (William Pope.L) es metodológicamente importante para mi argumento. Su obra permite reenmarcar la coreografía fuera de los límites disciplinarios artificialmente cerrados en sí mismos, así como identificar la ontología política de la investidura de la modernidad en su extraño ser hiperkinético. Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento.

Una de las relaciones a las que este libro concede especial importancia es la existente entre danza, estudios de danza y filosofía. Este diálogo teórico surge de la observación de que las recientes dificultades para hacer una evaluación crítica de danzas que se niegan a limitarse a un constante «flujo o continuidad de movimiento» indican una reconfiguración de la relación de la danza con su propia presencia. Ahora bien, la «presencia» no es sólo un término relacionado con la negociación del bailarín entre la habilidad técnica y artística en la realización de la coreografía. Es también un concepto filosófico fundamental, uno de los objetos principales de la *destruktion* de la metafísica de Heidegger y de la deconstrucción de Derrida.<sup>3</sup> En este sentido, cualquier danza que ponga a prueba y que complique su acto de presencia y el lugar donde establecer el terreno de su ser, sugiere para los estudios críticos de la danza la necesidad de establecer un diálogo renovado con la filosofía contemporánea. Pienso en particular en esos autores que siguen la destrucción de la filosofía tradicional por parte de Nietzsche con la proposición de una crítica de la voluntad de poder, un proyecto que inspira la obra filosófica y política de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guattari; obras y autores que invoco a menudo en este libro. Pues la suya no es sólo una filosofía del cuerpo, sino una filosofía que crea conceptos que permiten un replanteamiento político del cuerpo. La suya es una filosofía que entiende el cuerpo no como una entidad autónoma y cerrada sino como un sistema

abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires.<sup>4</sup> Como explica la pensadora feminista Elizabeth Grosz:

[después de Nietzsche] el cuerpo es el espacio para la emanación de la voluntad de poder (o de voluntades varias), un lugar intensamente energético para toda producción artística, un concepto que creo que puede ser más útil para repensar el tema desde el punto de vista del cuerpo.

(Grosz, 1994: 147).

Repensar el tema desde el punto de vista del cuerpo es precisamente la tarea de la coreografía, una tarea que puede no ser siempre subordinada del imperativo de lo cinético, una tarea que está siempre en diálogo con la teoría crítica y la filosofía. Fredric Jameson, en un libro reciente, considera el retorno a la filosofía en los recientes estudios críticos como un peligroso retorno a los ideales e ideologías modernistas y conservadoras (Jameson, 2002: 1-5). No creo que lo uno se desprenda inmediatamente lo otro. La posición de Jameson me parece un perfecto ejemplo de las poderosas palabras con las que Homi Bhabha abre su ensayo «The Commitment to Theory» (El compromiso con la teoría): «Se plantea una hipótesis dañina y contraproducente: que la teoría es necesariamente el lenguaje elitista de los privilegiados sociales y culturales» (Bhabha, 1994: 19). Bhabha nos recuerda que es preciso establecer «una distinción entre la historia institucional de la teoría crítica y su potencial conceptual de cambio e innovación» (1994: 31). Ésta es precisamente la posición de Deleuze cuando distingue entre la historia institucional de la filosofía y el poder político de la filosofía (Deleuze, 1995: 135-55). Si alguna aportación me gustaría proponer en relación con los estudios de danza, es la de considerar de qué maneras la coreografía y la filosofía comparten ese mismo interrogante político, ontológico, fisiológico y ético fundamental que Deleuze recupera de Spinoza y de Nietzsche: ¿qué puede hacer un cuerpo?

La obra de los filósofos y teóricos críticos de los que me ocupo aquí despliega este potencial políticamente progresista sobre la base de este

interrogante fundamental, en el necesario diálogo que este interrogante propone entre la teoría crítica, la filosofía y todas las modalidades de actuación, incluida la danza. En este sentido, a lo largo del libro invoco la crítica de Roland Barthes y Michel Foucault sobre la autoridad del autor; la crítica de Jacques Derrida sobre la representación y la economía general; el concepto de Avery Gordon sobre la fuerza sociológica de lo espectral; el replanteamiento de Anne Anlin Cheng del concepto freudiano de melancolía; los conceptos de cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari; el descubrimiento de Peter Sloterdijk de una ontología cinética de la modernidad; la crítica de Frantz Fanon de la ontología en el estado colonial; la reasignación del concepto de Austin de acción *realizativa* [lo *performativo*] por parte de Judith Butler... con el fin de comprender los despliegues coreográficos de estos conceptos cruciales. Además, el diálogo con la filosofía es un diálogo en el que están explícitamente implicados los artistas a los que hago referencia aquí. Realmente puede decirse que, sin su compromiso explícito con la filosofía y la teoría crítica, su obra artística no existiría. Como mostraré, Vera Mantero dialoga directamente con el concepto de inmanencia de Deleuze; William Pope.L «charla» con Heidegger y Frantz Fanon, Jérôme Bel cita la importancia que en su obra tienen las ideas de repetición y diferencia de Deleuze; Bruce Nauman invoca a Wittgenstein, mientras que Xavier Le Roy reconoce explícitamente a Elizabeth Grosz. Incluso cuando este diálogo no es directamente explícito, resulta obvio que Trisha Brown conversa con la teoría arquitectónica y que La Ribot se mete de lleno en un debate con el concepto de *Verfallen* de Heidegger. A lo largo de este libro, hago poco más que escuchar las propuestas de cada coreógrafo y luego traer a primer plano la filosofía que ellos desarrollan. Y en cada capítulo reitero la pregunta de Bhabha: «¿De qué formas híbridas, por tanto, puede surgir una política de la afirmación teórica?» (1994: 22).

Buena parte de mi argumentación en este libro gira en torno a la formación de la coreografía como una invención peculiar de la primera modernidad, como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura. La primera versión de la palabra «coreografía» se acuñó en 1589 y da título a uno de los más

célebres manuales de danza de su época: *Orchesographie* (Orquesografía), del sacerdote jesuita Thoinot Arbeau (literalmente, la escritura, *graphie*, de la danza, *orchesis*).<sup>5</sup> Comprimidas en una palabra, fundidas la una en la otra, la danza y la escritura producían relacionalidades insospechadas y llenas de significado entre el sujeto que se mueve y el sujeto que escribe. Con Arbeau, esos dos sujetos se convirtieron en uno. Y mediante esta asimilación no demasiado obvia, el cuerpo moderno se reveló plenamente como una entidad lingüística.

No es casual que la invención de este nuevo arte de codificación y exhibición del movimiento disciplinado coincida históricamente con la aparición y la consolidación del proyecto de la modernidad. Desde el Renacimiento, a medida que la danza busca su propia autonomía como forma de arte, lo hace conjuntamente con el desarrollo de ese gran proyecto de Occidente conocido como modernidad. La danza y la modernidad se entrelazan como un modo cinético de «ser en el mundo». El historiador cultural Harvie Ferguson escribe: «el único elemento inmutable de la modernidad es la propensión al movimiento, que se convierte, por así decir, en su emblema permanente» (Ferguson, 2000: 11). De este modo, la danza tiende cada vez más hacia el movimiento en busca de su esencia. Como se indica en el epígrafe de este capítulo, el filósofo alemán Peter Sloterdijk ha propuesto que el proyecto de la modernidad es fundamentalmente cinético: «La modernidad es, ontológicamente, puro ser que genera movimiento» (Sloterdijk, 2000b: 36). La danza accede a la modernidad mediante su alineamiento ontológico cada vez mayor con el movimiento como el ser del espectáculo de la modernidad. Al escribir sobre la danza barroca, en particular en su representación por el cuerpo del «Rey Sol» Luis XIV, Mark Franko señala que la escenificación de la coreografía es ante todo una actuación centrada en la exhibición de un cuerpo disciplinado que escenifica el espectáculo de su propia capacidad para ser puesto en movimiento:

Cualquiera que haya estudiado danza barroca en el estudio bajo la atenta mirada del profesor puede atestiguar que apenas deja espacio a la espontaneidad. El cuerpo regio en danza era obligado

a representarse a sí mismo como remecanizado al servicio de una exigente coordinación entre las extremidades superiores e inferiores dictada por un estricto marco musical. Era un precoz tecnocuerpo moderno.

(Franko, 2000: 36, cursiva añadida).

Si la coreografía surge en la modernidad temprana para *remecanizar* el cuerpo de manera que pueda «representarse a sí mismo» como un total «ser que genera movimiento», tal vez el reciente agotamiento del concepto de la danza como una pura exhibición de movimiento ininterrumpido forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad, de constitución del ser. Si estamos de acuerdo con la observación de Ferguson de que el movimiento es el «emblema permanente» de la modernidad, entonces este teórico punto de partida podría permitir un replanteamiento discursivo del actual agotamiento de la danza. Si el «único elemento inmutable» de la modernidad (Ferguson, 2000: 11) es paradójicamente el movimiento, entonces bien puede ser que, mediante la ruptura de la alianza entre danza y movimiento, mediante la crítica de la posibilidad de sostener una modalidad de movimiento en un «flujo y continuidad de movimiento», alguna danza reciente puede de hecho estar proponiendo desafíos políticos y teóricos a la antigua alianza entre la invención simultánea de coreografía y modernidad como un «ser hacia el movimiento» y la ontología política del movimiento en la modernidad. En este sentido, agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética. Es agotar la modernidad, por utilizar la vigorosa expresión de Teresa Brennan, que bien podría leerse como sinónimo del título de este libro (Brennan, 1998).

Dado que «modernidad» y «subjetividad» son dos términos esenciales en los capítulos siguientes, merecen una cierta clarificación inmediata. Mi uso del término «subjetividad» no indica un retorno ni una reapropiación del concepto del «sujeto». Este último suele asociarse con la reificación de la subjetividad en la figura jurídica de la persona, con

la afirmación de la persona como un individuo ensimismado, autónomo, ligado a una identidad fija, y con la identificación de una presencia plena en el centro del discurso (Dupré, 1993: 13-7; Ferguson, 2000: 38-44).<sup>6</sup> A lo largo de este libro, la subjetividad no debe confundirse con esta concepción de un sujeto fijo. Más bien debe entenderse como un concepto dinámico, que hace referencia a modalidades de acción (política, de deseo, afectiva, coreográfica) que revelan «*un proceso de subjetivación*, es decir, la producción de un modo de existencia [que] no puede confundirse con un sujeto» (Deleuze, 1995: 98, cursiva añadida). La subjetividad debe entenderse como un poder *realizativo* [*performativo*], como la posibilidad de que la vida sea constantemente inventada y reinventada, como «un modo intensivo y no de un sujeto personal» (1995: 99). La comprensión de la subjetividad en Deleuze es cercana a las «tecnologías del ser» de Foucault, que él define como *operaciones*. Las tecnologías del ser

permiten a los individuos efectuar por sus propios medios [...] un cierto número de operaciones sobre sus propios cuerpos y almas, pensamientos, conducta y forma de ser para transformarse con el fin de alcanzar un cierto estado de felicidad.

(Foucault, 1997: 225).

Así, tanto para Foucault como para Deleuze, las subjetividades son siempre procesos de *subjetivación*, devenires activos, el desencadenamiento de potencias y fuerzas con el fin de crear para uno mismo la posibilidad de «existir como obra de arte» (Deleuze, 1995: 95).

En esta dinámica, no se puede desdeñar el efecto destructivo de las fuerzas hegemónicas que constantemente tratan de dominar e impedir la creación de subjetividades al obligar a los individuos a entrar en mecanismos reproductores de sometimiento, abyección y dominación. Para explicar este efecto hegemónico, me gustaría complementar las ideas de subjetividad de Deleuze y Foucault invocando un modelo de subjetivación que ellos rechazaron explícitamente, pero que no obstante considero útil para explicar críticamente las múltiples fuerzas en juego en la constitución de las subjetividades. Este modelo es descrito por Louis Althusser en su

ensayo «Ideología y aparatos ideológicos del Estado» (1994). Althusser planteaba que las fuerzas hegemónicas están permanentemente «interpelando a los individuos como sujetos en nombre de un Sujeto Único y Absoluto» (Althusser, 1994: 135). Hay algo  *siniestramente*  coreográfico en el modo en que Althusser describe este mecanismo:

El individuo es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto para que acepte (libremente) su sujeción, por lo tanto para que «cumpla solo» los gestos y actos de su sujeción. No hay sujetos sino por y para su sujeción. Por eso «marchan solos».

(1994: 136).

Podemos entender el motivo por el que Deleuze y Foucault criticaban este mecanismo, en el que parece no existir margen para la acción y donde la reificación es crucial. No obstante, la relevancia del modelo de Althusser para los estudios de danza fue resaltada recientemente por Mark Franko. A pesar de criticar la ubicación, por parte de Althusser, de los centros de poder ideológico en instituciones específicas (Iglesia, Policía, Estado), Franko escribe que la «interpelación implica un tono visceral» y por tanto sigue siendo un concepto muy útil para los estudios de danza y artes escénicas, un concepto que plantea que la danza y las artes escénicas «también podrían 'llamar' públicos a posiciones de sometimiento» (Franko, 2002: 60). Coincido con la proposición de Franko de que el modelo de Althusser sobre el «reclutamiento» de los individuos en una subjetividad normativa es especialmente útil para comprender cómo crea la coreografía su proceso de subjetivación. La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer «espontáneos». Cuando Althusser escribe que el individuo «es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto para que acepte (libremente) su sujeción,

por lo tanto para que «cumpla solo» los gestos y actos de su sujeción» (1994: 136), esto suena de manera muy similar al mecanismo fundamental que la coreografía insta para su éxito representacional y reproductivo.

Pero hay otro aspecto del modelo de Althusser que tiene una importancia decisiva para mi análisis. Judith Butler, en *Excitable Speech* (Discurso excitable), recupera el concepto de interpelación de Althusser para demostrar cómo la subjetividad está en constante proceso de constitución mediante una dialéctica de resistencia y sometimiento que no es más que un «mecanismo de discursos cuya eficacia es irreducible a su momento de enunciación» (Butler, 1997b: 32). Los conceptos de imprecación e interpelación como mecanismos discursivos serán particularmente útiles en el capítulo cinco, donde comento las estrategias cinéticas de William Pope.L para moverse en el traicionero terreno racista y neoimperial de la contemporaneidad: un terreno moldeado por expresiones injuriosas que derriban cuerpos y dan forma a movimientos, gestos, posturas.

Quisiera referirme ahora a la cuestión de la modernidad. Harvie Ferguson escribe: «La modernidad es una nueva forma de subjetividad» (Ferguson, 2000: 5). Dicho esto, como ya hemos visto, Ferguson afirma asimismo que el emblema permanente de la modernidad es el movimiento, de ello se deduce que la modernidad imprec a sus sujetos para constituirlos como muestras emblemáticas de su ser: la movilidad. La subjetividad de la modernidad es su movimiento y la modernidad subjetiviza mediante la interpelación de los cuerpos para que realicen una constante muestra de movimiento, la agitación ontológica que Peter Sloterdijk identifica como el «exceso cinético» de la modernidad (2000b: 29). En los límites de este imperativo abrumador y ontopolítico de moverse es donde las subjetividades crean sus vías de escape (sus devenires) y donde negocian su autoencarcelamiento (su sometimiento).

Si la modernidad es una nueva forma de subjetividad, ¿cuál podría ser su alcance histórico? ¿Podemos emplear el término «modernidad» para abordar la contemporaneidad? Aquí, es difícil hallar consenso. Recientemente, Fredric Jameson ha escrito sobre la «dinámica política de la palabra 'modernidad', que ha revivido en todo el mundo» y ha asociado su dinámica y su reciente renacimiento con la desaparición (para él

preocupante) de la «posmodernidad» (Jameson, 2002: 10). Jameson ve aparecer todo tipo de regresiones junto con el resurgimiento de la palabra «modernidad». Para Jameson, la desaparición de la posmodernidad y el retorno de la modernidad como concepto indican un indeseable retorno de la filosofía, de la estética y del «falocentrismo» del modernismo en el discurso crítico (2002: 9-11).<sup>7</sup> En cuanto a la identificación de la época de la modernidad, Jameson afirma: «el único significado semántico satisfactorio de la modernidad reside en su asociación con el capitalismo» (2002: 11). Así, según Jameson, puede hablarse de «modernidad» sólo después de cumplirse dos condiciones: la aparición de la crítica de la Ilustración por parte de Kant y el establecimiento de los modos de producción del capitalismo industrial (2002: 99). Los puntos de vista de Jameson son cercanos a los de Foucault y Habermas, que tienden a identificar la formación de las condiciones políticas, epistémicas y afectivas comunes en la contemporaneidad del siglo XVIII, en particular con la filosofía de Kant.

No obstante, otro modo de temporalizar la modernidad sería seguir la fórmula de Ferguson y considerar que la modernidad es realmente «una forma de subjetividad». En este sentido, la periodización de la modernidad se basaría en identificar no un periodo particular, ni una geografía particular, sino procesos de subjetivación que producen y reproducen esta forma particular. El historiador cultural Louis Dupré identifica una forma moderna de subjetividad claramente vigente en el siglo XVII y que llega hasta nuestros días (Dupré, 1993: 3, 7). La visión trascendental de la modernidad que expongo en este libro coincide con la de Dupré así como con las expuestas por Francis Barker (1995), Teresa Brennan (2000), Gerard Delanty (2000), Harvie Ferguson (2000) y Peter Sloterdijk (2000b). Estos autores identifican el establecimiento de la modernidad con la subjetivación instaurada por la división cartesiana entre *res cogita* y *res extensa*. Incluso Jameson, en su severa crítica del renacimiento de la palabra modernidad, afirma: «únicamente mediante esta certidumbre nuevamente adquirida [expuesta por el método de Descartes] puede surgir históricamente una nueva concepción de la verdad como cosa correcta; o en otras palabras, algo como la 'modernidad' puede hacer su aparición»

(Jameson, 2002: 47). Aquí, Jameson explica la crítica de la representación (*Vorstellung*) de Heidegger en relación con la filosofía de Descartes y argumenta que la crítica de Heidegger ilustra la modernidad como un modo de «subjetivación» (2002: 47). Jameson admite que esa visión de la modernidad como subjetivación «puede ser preferible a toda una serie de insulsas falacias humanistas» (2002: 49).

¿Qué es lo que caracteriza este modo o forma de subjetivación? Ante todo, encierra la subjetividad en una experiencia del ser separado del mundo. En la modernidad, la subjetividad queda atrapada en una experiencia solipsista del «ego como el sujeto último para y de la representación» (Courtine, 1991: 79) que ve el «cuerpo como algo que tiene una existencia independiente y que se rige por leyes inmanentes» (Ferguson, 2000: 7). Brennan insiste especialmente en la centralidad de este sujeto que experimenta su ser como plenamente independiente y ontológicamente separado del mundo como constitutivo del proceso moderno de subjetivación. Identifica en el sujeto monádico y autosuficiente el esfuerzo psíquico de una «fantasía fundacional» especialmente alienante (Brennan, 2000: 36).<sup>8</sup> Esta fantasía debe reproducirse a toda costa con el fin de mantener el saqueo ecológico y afectivo que caracteriza a los modos de producción suscitados por el primer capitalismo y exacerbado hasta su paroxismo en nuestra contemporaneidad neoimperial. Escribe Brennan:

puede discutirse si el nacimiento de la conciencia interior es un distintivo de la modernidad, un argumento difícil de sostener debido a las evidentes excepciones existentes. Yo diría que una mejor medida sería el rechazo uniforme, en Occidente, de la transmisión de afecto que efectivamente encontramos a partir del siglo XVII.

(Brennan, 2000: 10).

Para la subjetividad moderna, los desafíos éticos, afectivos y políticos consisten en encontrar modos sostenidos de relacionalidad. ¿Cómo puede un ser presuntamente independiente establecer una relación con las cosas, el mundo o los otros manteniéndose al mismo tiempo como un buen representante del «emblema» de la modernidad: el movimiento? La

inclusión de lo cinético en esta cuestión político-ética de la subjetividad moderna nos lleva de nuevo al problema de cómo bailar frente a las fantasías hegemónicas de la modernidad, una vez que dichas fantasías están ligadas al imperativo de mostrar constantemente la movilidad.

Aquí es donde adquieren importancia teórica y política los análisis de coreografías y actuaciones que abordan directamente la imposibilidad de sostener un «flujo o continuidad de movimiento». Si queremos tomarnos en serio la formación de lo que Randy Martin denomina «estudios críticos de danza», entonces su proposición, desarrollada en *Critical Moves* (Pasos críticos), de volver a examinar el concepto de movilización, entendido «como concepto mediador entre danza y política», parece especialmente relevante para esta discusión (Martin, 1998: 14). En realidad, para Martin la movilización es un concepto clave que los estudios de danza deben indagar para salir de su dudosa parálisis política.<sup>9</sup> La formación de una teoría política y una práctica política basadas en la primacía del movimiento debe partir de la sugerencia de Martin de que «la relación de la danza con la teoría política no puede entenderse provechosamente como meramente analógica o metafórica» (1998: 6). Por tanto, considerar las relaciones literales o metonímicas entre danza y política (en oposición a las analógicas y metafóricas) se convierte en un paso fundamental para que la teoría política y crítica pueda abordar la dinámica coreográfica de los movimientos sociales y del cambio social, con independencia de que dichos movimientos y cambios se manifiesten en un escenario o en las calles. Martin observa que:

las teorías de la política están llenas de ideas, pero su éxito ha sido menor en lo referente a su explicación de cómo el esfuerzo concreto de participación necesario para ejecutar dichas ideas se concentra a través del movimiento de los cuerpos en el tiempo y el espacio sociales. La política no va a ninguna parte sin movimiento.

(Martin, 1998:3).

El proyecto de Martin podría leerse no sólo como una actualización y reformulación crítico-cinética de la célebre tesis undécima de Marx sobre

Feuerbach,<sup>10</sup> sino también como una estimulante argumentación en el sentido de que la percepción y la práctica de la danza a través del punto de vista del pensamiento político podría realmente abrir la posibilidad de movilizar no sólo teorías sino, además, cuerpos que de otro modo serían políticamente pasivos. La palabra «participación» es importante en la teoría de Martin, dado que contiene una crítica de la representación. Para Martin, la movilización es ya participación, es un avanzar-hacia-el-mundo, en cuanto que la *methexis* [participación en griego] propone un encuentro participativo que cuestiona las fuerzas distanciadoras de la mimesis. En realidad, el argumento de Martin se basa en una política progresista en tanto que «esas fuerzas que se movilizan contra la fijeza de lo dominante en el orden social» (1998: 10).

La observación de Martin repite una idea, generalmente no discutida, que asocia la fuerza del movimiento con una dinámica políticamente positiva. Pensemos por ejemplo en Gilles Deleuze y en su definición de dos posiciones políticas básicas: «aceptar el movimiento o bloquearlo» (Deleuze, 1995: 127). Deleuze asociaba lo segundo con una fuerza reaccionaria. Pensemos también en los conceptos de Deleuze y Guattari del *devenir* (como fuerzas y poderes políticos que se unen en un plano de consistencia definido como un plano de inmanencia donde las intensidades circulan sin obstáculos), y del cuerpo sin órganos (recordemos que, para Deleuze y Guattari, el cuerpo sin órganos puede ser logrado o fallido, definiéndose lo segundo siempre por un bloqueo de intensidades).

En Randy Martin, en Deleuze y en Guattari, el movimiento parece entenderse positivamente como algo que siempre aplicará su fuerza en favor de una política de progreso o al menos en favor de una formación crítica que pueda considerarse progresista. Podemos pensar en muchos otros ejemplos de asociación similar. Pero, dado que acabo de afirmar que la condición de la modernidad es la de una motilidad emblemática, se plantea la cuestión de averiguar dónde podría encontrarse «la fijeza de lo dominante». La cuestión es saber si lo dominante se mueve y cómo. Así como saber cuándo, qué y a quién exige lo dominante que se mueva.

Aquí es donde la «crítica de la cinética política» propuesta por Peter Sloterdijk en su libro *Eurotaoísmo*, adquiere una especial

relevancia. Sloterdijk escribe que el único modo de valorar plenamente la ontología política de la modernidad es abordar críticamente lo que él denomina «el impulso cinético de la modernidad» (Sloterdijk, 2000b: 35).<sup>11</sup> Sloterdijk plantea que «la modernidad es, ontológicamente, puro *ser que genera movimiento*» (2000b: 36). Por tanto, «un discurso filosófico de la modernidad no es posible excepto como teoría crítica de la movilización» (2000b: 126). Aquí podríamos casi leer en las proposiciones de Sloterdijk las palabras de Randy Martin en *Critical Moves*, dado que para ambos el ser cinético de la modernidad es lo que ha sido profundamente desatendido por la teoría crítica. Pero las ideas de Sloterdijk podrían leerse también como un argumento cautelar que discrepa y a la vez apoya y complementa las observaciones de Martin. En oposición a Martin, Sloterdijk argumenta que la teoría crítica y la política progresista deben tener en cuenta el hecho de que *no existe nada fijo* en el orden dominante o hegemónico. Por el contrario, para Sloterdijk, es precisamente el *impulso cinético* de la modernidad articulada como movilización lo que muestra el proceso de subjetivación en la contemporaneidad como correspondiente a una militarización idiotizada de la subjetividad vinculada con las actuaciones cinéticas generalizadas de eficacia, eficiencia y efectividad tayloristas (por utilizar las expresiones de John Mackenzie [2000]). Para Sloterdijk, la ausencia de una teoría crítica del impulso cinético de la modernidad es una carencia fundamental de la teoría marxista, que en lo teórico descuidó involucrarse en una crítica de lo cinético debido a su aceptación entusiasta de la industrialización absoluta. Aunque las propuestas de Randy Martin parecen haberse elaborado sin conocimiento de la filosofía política de Sloterdijk, y pese a que ocasionalmente pueden incluso estar en directo desacuerdo con algunas de las lecturas que Sloterdijk hace de Marx, la crítica del filósofo alemán de la modernidad como «exceso cinético» complementa las ideas de Martin sobre los distintos usos de la movilización en los procesos políticos y en el pensamiento político. Si bien Sloterdijk es mucho más crítico con respecto a la teoría marxista de lo que Martin probablemente estaría dispuesto a aceptar, ambos intentan, no obstante, expresar «si es posible imaginar la política desde dentro de la movilización» (Martin, 1998: 12). Sloterdijk, al igual que

Martin, busca asimismo posibilidades de contrarrestar las políticas hegemónicas mediante el pensamiento desde dentro de la movilización, aunque sólo sea para señalar los problemas contradictorios implícitos en ese término. Desde luego, creo que Martin estaría de acuerdo con Sloterdijk cuando escribe:

las dos versiones de teoría crítica conocidas hasta ahora (léase las escuelas marxistas y de Fráncfort) carecen de sentido, ya sea porque no comprenden su objeto, la realidad cinética de la modernidad como movilización, o porque no pueden mantener una distancia crítica respecto a ésta.

(Sloterdijk, 2000b: 26-7).

La filosofía de Sloterdijk esboza una crítica de la movilización al abordar la «política cinestética» de la modernidad como un proyecto ontopolítico agotador y agotado de «ser que genera movimiento» (2000b: 36). Lo que las obras de Sloterdijk y Martin muestran es que hemos llegado a un momento en la teoría crítica y en los estudios críticos de danza en el que el problema político de la modernidad contemporánea, el capitalismo y la acción han sido planteados desde el punto de vista teórico como esencialmente pertenecientes al ámbito de la ontología coreográfica de la modernidad. Esto supone un desarrollo fundamental no sólo para la teoría crítica, sino también para las posibles intervenciones teóricas que los estudios críticos de danza puedan intentar en su análisis de las subjetividades.

En resumen, la modernidad se entiende a lo largo de este libro como un proyecto de larga duración, que metafísica e históricamente produce y reproduce un «marco psicofilosófico» (Phelan, 1993: 5) donde el sujeto privilegiado del discurso es siempre marcado como hombre heteronormativo, señalado como perteneciente a la raza blanca y que experimenta su verdad como (y dentro de) un incesante impulso en favor de un movimiento autónomo, automotivado, interminable, espectacular. Pero ¿cómo podría un cuerpo moverse de un lado a otro de manera tan espectacular, con tanta eficacia y autosuficiencia? ¿En qué suelo se mueve de un lado a otro este sujeto cinético, aparentemente sin esfuerzo,

aparentemente siempre con energía y sin tropezar nunca? Aquí es donde la ineludible fantasía topográfica de la modernidad moldea su formación coreopolítica: pues la modernidad imagina su topografía haciendo abstracción de su fundamentación en un territorio previamente ocupado por otros cuerpos humanos, otras formas de vida, impregnado de otra dinámica, otros gestos, pasos y temporalidades. Como explica Bhabha: «para la aparición de la modernidad –como ideología del comienzo, modernidad como lo nuevo– la plantilla de este ‘no lugar’ se convierte en el lugar colonial» (1994: 246). Para la argumentación de este libro es fundamental el hecho de que el suelo de la modernidad es el terreno colonizado, aplanado y arrasado donde se produce la fantasía de la motilidad interminable y autosuficiente. Dado que no existe nada semejante a un sistema vivo autosuficiente, toda movilización, toda subjetividad que se encuentre consigo misma como un total «ser hacia el movimiento» debe obtener su energía de otra fuente. La fantasía del moderno sujeto cinético es que el espectáculo de la modernidad como movimiento sucede en estado de inocencia. El espectáculo cinético de la modernidad borra de la imagen del movimiento todas las catástrofes ecológicas, tragedias personales y fracturas sociales ocasionadas por el saqueo colonial de recursos, cuerpos y subjetividades que son necesarios para mantener vigente la realidad «más real» de la modernidad: su ser cinético. Dado que hoy en día toda creación social y política tiene lugar en el marco del colonialismo y sus metamorfosis actuales, llevo a primer plano la teoría poscolonial y la teoría crítica de las razas como socios fundamentales para hacer una evaluación crítica de cómo en algunos casos la danza contemporánea y las actuaciones cinéticas cuestionan el colonialismo y sus nuevos disfraces. Exploro la fuerza colonialista de la modernidad y su impacto sobre las prácticas coreográficas contemporáneas en los capítulos 4, 5 y 6 en los que comento las obras de Trisha Brown, La Ribot, William Pope.L y Vera Mantero, e invoco las teorías críticas de Homi Bhabha, Henri Lefebvre, Frantz Fanon, Paul Carter, Anne Anlin Cheng, José Muñoz y Avery Gordon.

Una última observación epistemológica suscitada por la identificación, por parte de Bhabha, de la condición colonialista como la condición de la modernidad es que el proyecto colonial introduce no sólo

una ceguera espacial (de percepción de todo espacio como «espacio vacío») sino que además introduce una temporalidad fantástica en la que participa el concepto «posmoderno». Mis dudas a lo largo del libro en cuanto al uso de este término central en los estudios de danza provienen no sólo del debate inconcluso de finales de los años ochenta en las páginas de la revista *The Drama Review* entre Susan Manning y Sally Banes sobre qué es lo que constituye «danza posmoderna»,<sup>12</sup> sino también de la profunda observación de Bhabha cuando escribe que «el proyecto de la modernidad resulta tan contradictorio e indeterminado después de la inserción del 'intervalo' en el que los momentos coloniales y poscoloniales emergen como signo y como historia, que soy escéptico sobre esas transiciones a la posmodernidad» teorizadas por la «escritura académica occidental» (Bhabha, 1994: 238). A lo largo de este libro, mi uso de la palabra «modernidad» es un resultado de este mismo escepticismo, iniciado por la teoría poscolonial y reforzado por la reciente hipervisibilidad de la misma vieja brutalidad colonialista e imperialista que con toda destreza despliega cuerpos y moviliza muerte. La observación de Bhabha reenmarca la descripción de Habermas de la modernidad como un «proyecto incompleto» (Habermas, 1998): mientras la condición colonial siga existiendo (bajo cualquier disfraz), la modernidad no tendrá fin.

Durante el periodo de tiempo en el que Sloterdijk (en 1989) y Martin (en 1998) intentaron de manera independiente llamar la atención de la teoría crítica hacia las formaciones cinético-políticas de la modernidad contemporánea, algunos bailarines y coreógrafos experimentales de Europa y Estados Unidos replanteaban la relación de la danza con su propia política y su propia ética del movimiento. Así, los bailarines cuestionaban la propia ontología política de la danza mediante escenificaciones de la inmovilidad, mediante la práctica de lo que Gaston Bachelard denomina una «ontología más lenta» (Bachelard, 1994: 215). Como se verá en todas las obras comentadas en este libro, la inserción de la inmovilidad en la danza, el despliegue de diversas formas de desaceleración del movimiento y el tiempo, son propuestas especialmente poderosas para otros modos de replanteamiento de la acción y la movilidad mediante la escenificación de actos inmóviles, en vez de mediante un movimiento continuo.<sup>13</sup>

El «acto inmóvil» es un concepto propuesto por la antropóloga Nadia Seremetakis para describir momentos en los que un sujeto interrumpe el flujo histórico y practica la interrogación histórica. De este modo, si bien el acto inmóvil no implica rigidez o morbidez, requiere una escenificación de la suspensión, una interrupción corpórea de los modos de imposición del flujo. Lo inmóvil actúa porque interroga a las economías del tiempo, porque revela la posibilidad de la propia acción en el seno de los regímenes dominantes de capital, subjetividad, trabajo y movilidad. Escribe Seremetakis:

Frente al flujo del presente [...] hay una inmovilidad en la cultura material de la historicidad; aquellos objetos, espacios, gestos y relatos que significan la capacidad perceptiva para la creación histórica elemental. La inmovilidad es el momento en que lo enterrado, lo desechado y lo olvidado escapan a la superficie social del conocimiento como oxígeno vital. Es el momento de abandonar el polvo histórico.

(1994: 12).

Abandonar el polvo histórico es rechazar la sedimentación de la historia en capas diferenciadas. El acto inmóvil muestra cómo el polvo de la historia, en la modernidad, puede ser agitado para difuminar las divisiones artificiales entre lo sensorial y lo social, lo somático y lo mnemónico, lo lingüístico y lo corpóreo, lo móvil y lo inmóvil. El polvo histórico no es una simple metáfora. Entendido en sentido literal, pone de manifiesto cómo las fuerzas históricas penetran profundamente en las capas interiores del cuerpo: polvo que se sedimenta en el cuerpo, que sirve para dar rigidez a la suave rotación de juntas y articulaciones, que ata el sujeto a caminos y pasos excesivamente preceptivos, estancando el movimiento en una determinada política de tiempo y de lugar. Es la coreografía experimental, a través del paradójico acto inmóvil, que traza las tensiones en el sujeto, las tensiones en la subjetividad bajo la fuerza de la polvorienta sedimentación del cuerpo en la historia. Frente a la brutalidad del polvo histórico que cae literalmente sobre los cuerpos, el acto inmóvil rehace la posición del sujeto en relación con el movimiento y el paso del tiempo.

Como señala Homi Bhabha: «la función del *intervalo* es desacelerar el tiempo lineal, progresivo, de la modernidad para revelar su 'gesto', sus *tempi*, «las pausas y acentos de la actuación en su conjunto» (1994: 253). Mi primer encuentro con el agotamiento cinético de la danza como acto inmóvil, como respuesta incierta a eventos políticos apremiantes, sucedió durante el otoño de 1992, en una presentación de una serie de actos inmóviles por un (muy) variado grupo de coreógrafos, músicos, críticos y artistas reunidos en la Cité Universitaire de París, durante un laboratorio coreográfico de un mes de duración titulado SKITE y organizado por el crítico de danza y programador francés Jean-Marc Adolphe. La inserción del acto inmóvil tenía todo que ver con las violentas actuaciones del colonialismo y sus racismos. Era el otoño posterior a la primera Guerra del Golfo. La guerra civil de Bosnia-Herzegovina estaba en pleno apogeo. Acababan de producirse los disturbios de Los Ángeles. En SKITE, la coreógrafa portuguesa Vera Mantero y el coreógrafo español Santiago Sempere declararon ambos que los acontecimientos políticos del mundo eran de tal naturaleza que no podían bailar. La coreógrafa norteamericana Meg Stuart coreografió una danza inmóvil para un hombre tumbado en el suelo, que alargaba cuidadosamente una mano en busca de sus recuerdos del pasado;<sup>14</sup> el coreógrafo australiano Paul Gazzola reposaba tranquilamente tumbado en la noche, desnudo en un refugio improbable, junto a una autopista. Veo este momento de SKITE como un momento en el que las fuerzas sedimentarias del polvo histórico fueron desveladas por los coreógrafos a través de sus reordenamientos del concepto mismo de la danza: no sólo de la posición de la danza en relación con la política, sino del papel ontológico y político del movimiento en la formación de aquellos acontecimientos inquietantes. Y el desvelamiento coreográfico se producía por medio del acto inmóvil. En aquellos momentos me pareció que las piezas tenían una calidad espontánea, que no había habido discusiones para crear obras basadas en dramaturgias de la inmovilidad. Pero la serie de actos inmóviles entonces escenificados sugerían una repentina crisis de la imagen de la presencia del bailarín (tanto en el escenario como en el mundo) como una presencia siempre al servicio del movimiento. El acto inmóvil, el agotamiento de la danza, abre la posibilidad de pensar

la autocrítica de la danza experimental contemporánea como una crítica ontológica, más aún, como una crítica de la ontología política de la danza. La revocación del alineamiento incuestionado de la danza con el movimiento, iniciado por el acto inmóvil, supone una reconsideración de la participación del bailarín en la movilidad: inicia una crítica, desde el punto de vista escénico, de su participación en la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas de la modernidad capitalista tardía.

Los capítulos siguientes pueden leerse en el orden que se quiera, pero quisiera esbozar su importante progresión temática. En cada capítulo se aborda un elemento específico que considero crucial para una crítica de la participación de la coreografía en la ontología política de la modernidad.

En el capítulo siguiente, comento algunos elementos y fuerzas no cinéticos que son inherentes a la coreografía y que han marcado sus condiciones de posibilidad al menos con tanta intensidad como el deseo de moverse. Estos elementos y fuerzas son: la voz del maestro muerto, la relación entre la coreografía y lo que Jacques Derrida denominaba la «fuerza ilocucionaria o perlocucionaria» inherente a la ley (Derrida, 1990: 929), la naturaleza solipsista del estudio de danza y el deseo homosocial masculino inherente a lo coreográfico. Identifico estas fuerzas en una serie de películas creadas por el artista visual Bruce Nauman a finales de los años sesenta, en las que aparece solo en su estudio vacío ejecutando unos pasos rigurosamente predefinidos. Mis lecturas de estas películas explican la fuerza de aparición fantasmal de lo coreográfico, una fuerza que altera el tiempo lineal y que surge siempre que se cumplen ciertas condiciones de subjetivación. Seguidamente analizo dos piezas recientes de los coreógrafos europeos contemporáneos Juan Domínguez y Xavier Le Roy, en las que el solipsismo y la masculinidad se despliegan en una crítica de lo coreográfico para reconsiderar el cuerpo del hombre bailarín en su relación con el lenguaje (Juan Domínguez) y en su caracterización en los devenires (Le Roy).

El capítulo 3 amplía algunas de las ideas exploradas en el capítulo 2 mediante el análisis de varias piezas del coreógrafo francés Jérôme Bel en

relación con sus usos de la repetición, la inmovilidad y el lenguaje. Expongo que la materialidad lingüística del cuerpo propuesta por Bel, cuando se asocia con la reducción del movimiento que también caracteriza su obra, permite la identificación de efectos paronomásticos que reconstruyen la relación de la coreografía con la temporalidad, a la vez que aproximan la obra de Bel a la filosofía de Derrida y Heidegger. También expongo que la obra de Bel funciona temporalmente en consonancia con lo que Gaston Bachelard definió como una «ontología más lenta», una ontología que desconfía de la estabilidad de las formas, que rechaza la estética de la geometría, y que por el contrario privilegia el tratamiento de los fenómenos como campos de fuerzas y como sistemas de intensidades.

Mi lectura de la obra de Bel introduce el marco para la crítica de la representación que prosigo en el capítulo 4 al concentrarme en dos piezas recientes de dos coreógrafas muy diferentes, la estadounidense Trisha Brown y la española La Ribot. Me interesa aquí investigar cómo se involucra cada coreógrafa en un diálogo directo con las artes visuales, para reconsiderar lo que constituye el terreno de la danza. La pieza de Brown titulada *It's a Draw/Live Feed* (Es un dibujo/Transmisión en directo) se lee a través de su crítica de la verticalidad como crítica del impulso masculinista en las pinturas de *goteo* de Pollock. Invoco las lecturas de Rosalind Krauss del concepto de lo informe en Georges Bataille y utilizo el descubrimiento de Henri Lefebvre de la «erectilidad» incrustada en la formación arquitectónica de «espacios abstractos» para analizar cómo Brown crea espacio mediante la confusión de las relaciones normativas y disciplinarias entre danza y dibujo. Mi lectura del espectáculo de larga duración de La Ribot titulado *Panoramix* introduce una discusión de lo oblicuo como espacio de desafíos dimórficos frente a la priorización arquitectónica de lo vertical. La obra de La Ribot, no obstante, añade la cuestión fenomenológica del peso de la mirada, que complementa la vinculación de Brown a lo perspectivo en su actuación de *It's a Draw/Live Feed*.

Dado que la subjetividad moderna propone un «ser hacia el movimiento» que anda sin rumbo fijo por terrenos colonizados y racia-  
lizados, cualquier crítica de la ontología política de la danza implica

inevitablemente una crítica de cómo moverse en un *suelo* arrasado por las heridas racistas y el saqueo colonialista. En el capítulo 5, en base al argumento de que el tropiezo es un término que actúa como intermediario entre la política y la cinética, sugiero una lectura coreopolítica de «La experiencia vivida del negro», de Frantz Fanon, en relación con las prácticas paracoreográficas del artista de *performance art* William Pope.L. Expongo que las reptaciones de Pope.L revelan toda su fuerza coreopolítica cuando se leen en relación con lo que Paul Carter denominaba «una política del suelo» (Carter, 1996). Y anticipo que dicha política del suelo supone una reconsideración de la crítica de Fanon de la ontología en «La experiencia vivida del negro». Asimismo expongo el esfuerzo en el plano sagital escenificado por Pope.L como una desaceleración de lo cinético que responde directamente e interpela en profundidad lo neocolonial que nos rodea y nos atraviesa.

El hecho de prestar atención a cómo el colonialismo y la coreografía, como facetas del moderno, cinético, «ser hacia el movimiento», se basan en una política del suelo, pone de manifiesto esos movimientos iniciados por «cuerpos inadecuadamente enterrados de la historia» —esos cuerpos que Avery Gordon ve como epistemología fantasmal, como poderosas fuerzas éticas y críticas (Gordon, 1997). En el capítulo 6, leo el solo de Vera Mantero titulado *uma misteriosa Coisa, disse e. e. cummings* (algo misterioso dice e. e. cummings) con la intención de reconsiderar la melancolía poscolonial. Presto especial atención a la ética del recordar y el olvidar en su relación con recientes estudios críticos raciales (en particular con José Muñoz) así como con el proyecto ontológico de la coreografía. Al centrarme en las particularidades de un solo creado en la última nación europea abiertamente imperial, Portugal, trato de mostrar la centralidad del Otro racializado como fuente energética para la movilidad coreográfica en general. El libro concluye con una breve nota final, en la que abordo el «proyecto de la melancolía» en la modernidad (Agamben, 1993) con intención de trazar el impacto de dicho proyecto en las recientes formulaciones de la coreografía por parte de los estudios de danza y *performance*, y donde expongo una modalidad alternativa de tiempo y un tipo de afecto diferente para ambas disciplinas.

## Notas

### 1 Introducción. La ontología política del movimiento

1 Comento en detalle la obra de Jérôme Bel en el capítulo 3.

2 Otra de las razones de la superioridad de la marioneta es su carencia de vida psicológica interior, que le impide desplazar los «centros naturales de gravedad» a otras partes del cuerpo, garantizando así la plena expresión de movimientos llenos de gracia. El texto de Kleist ha sido objeto de numerosas lecturas y análisis críticos. El ejemplo más influyente de ello es sin duda Paul de Man en *La retórica del romanticismo* (2007). En pocas palabras, De Man entiende el texto de Kleist como una parábola sobre el acto de la lectura, donde la lectura se plantea como una prueba interminable a un lector que siempre pasa por alto las marcas de la escritura. Sin excluir esa lectura, yo diría que *Sobre el teatro de marionetas* requiere una ampliación de su interpretación como tan sólo un simple comentario sobre la lectura, debido a los tres argumentos ontocinético-teológicos que propone entre movimiento humano, movimiento animal y movimiento de la marioneta en sus relaciones con la expresividad, la verdad, Dios y el ser. También hay que mencionar que la evocación por Kleist de los «elfos» en el pasaje citado es históricamente revelador, y que su descripción de marionetas danzantes que resisten a la gravedad podría encajar perfectamente con los espectáculos escenificados mediante las «técnicas voladoras» de Charles Didelot, máquinas teatrales que podían crear, a finales del siglo XVIII, la ilusión del vuelo en escena.

3 Para Derrida, toda la historia de la metafísica occidental (que él identificaba con la «historia de Occidente») giraba en torno a un centro fijo: el del «Ser como presencia en todos los sentidos de la palabra» (Derrida, 1978: 279). Según Derrida, sólo con Nietzsche, Freud y Heidegger, esa presencia como Verdad, presencia como Sujeto y presencia como Ser, respectivamente, dejan de ocupar una posición central fundamental (1978: 279).

4 Derrida sigue siendo un filósofo del cuerpo en cuanto que reformula radicalmente la cuestión del lenguaje como la cuestión de una gramatología, mientras se ocupa meticulosamente de la práctica de la escritura y los efectos *asediantes* de la escritura. El hecho de que el cuerpo, para Derrida, sea ya de por sí lingüístico, se integre de por sí en una máquina de escritura, en el sentido

en que Kafka entiende el cuerpo, no significa que sea menos corpóreo. Véase también el interés de Derrida por las *performances* [actuaciones] como tales y por la centralidad de lo *performativo* [lo *realizativo*] en algunos de sus temas más apreciados: la fuerza de la ley, la entrega, la ética, el morir, la escucha del otro, la teología.

5 Thoinot Arbeau acuña el término *orchestographie* –una escritura (*graphie*) de la danza (*orchesis*) en 1589. El sinónimo en uso actualmente, «coreografía», fue introducido en 1700 por Raoul-Auger Feuillet en su clásico manual de título homónimo. Es interesante observar que en 1706 John Weaver publica *An Exact and Just Translation from the French of Monsieur Feuillet* (Una exacta y precisa traducción del francés del señor Feuillet) donde traduce el título original de Feuillet, *Chorégraphie*, como «*orchestography*», lo que indica la aceptación de la versión más antigua en el siglo XVIII. En cualquier configuración de la palabra, la fusión de la danza con la escritura identifica una práctica cuyas fuerzas programáticas, técnicas, discursivas, económicas, ideológicas y simbólicas permanecen activas hoy.

6 «El rasgo característico de la personificación moderna reside en el proceso de individuación, en la identificación del cuerpo con la persona como individuo único y, por tanto, como portador de valores y de derechos legalmente exigibles» (Ferguson, 2000: 38).

7 Jameson fuerza un poco su argumento cuando identifica en Deleuze a «un modernista quintaesencial» (2002:4).

8 Es una fantasía que otorga ciertos atributos al sujeto, y despoja al otro de ellos durante y mediante el proceso que convierte al otro en un objeto, una inmediatez (como podría decir Heidegger), un fondo ausente sobre el cual se presenta. Es una fantasía que se apoya en un divorcio entre diseño mental y acción corporal para sostener su omnipotente negación. En esta fantasía, el sujeto debe negar también su historia, en la medida en que la historia revela su dependencia de un origen materno.

(Brennan, 2000: 36).

9 «En muchos casos, la crítica y los estudios de danza contemporánea siguen condicionados por las hipótesis [que sugieren] que considerar la danza desde un punto de vista político podría en cierto modo interferir en su eficacia» (Martin, 1998: 14).

**10** «Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo» (Marx y Engels, 1969: 15).

**11** En el texto original en inglés, todas las citas de distintas obras de Sloterdijk son traducciones del autor a partir de las ediciones francesas. [En esta edición se han utilizado dentro de lo posible las traducciones de textos de Sloterdijk publicadas en castellano].

**12** Véase Banes (1988), Manning (1988). Véase también Siegel (1992).

**13** La «ontología más lenta» se comenta en el capítulo 3.

**14** El hombre en cuestión es el crítico y programador francés Jean-Marc Adolphe.



## 2

### **Masculinidad, solipsismo, coreografía**

Bruce Nauman, Juan Domínguez, Xavier Le Roy

Si queremos comprender y describir correctamente esta actuación, y su temporalidad en particular, es preciso dejar completamente a un lado la terminología de causalidad, memoria y expectativa, y representación.

(Carr, 1986: 36).

El lugar de la danza circula a través del Tiempo, persigue tanto lo real como lo imaginario.

(Louppe, 1994: 13).

Sentirse perseguido es estar atado a los efectos históricos y sociales.

(Gordon, 1997: 190).

Perseguir el lugar temporalmente circulatorio de la danza, desafiar la lógica de la causalidad y la representación, en ese terreno se mueve una subjetividad singular, ontohistóricamente fundacional de la coreografía occidental: el bailarín solitario. Este capítulo atraviesa en varias direcciones el tiempo histórico de la danza para examinar los ecos contemporáneos de la aparición de la coreografía occidental –en el manual de danza

*Orchesographie* (1589) de Thoinot Arbeau— como una máquina temprana de subjetividad moderna en la que el solipsismo masculino es un elemento esencial. Así, todas las piezas analizadas en este capítulo incluyen a hombres que se mueven solos en espacios explícitamente cerrados y vacíos —salones vacíos, estudios vacíos, habitaciones vacías, huecos sombríos donde la soledad perseguida, la concentración de la voluntad y la precisión en la ejecución se fusionan para crear lo que sólo puede describirse como un exceso solipsista. Eso es lo que sucede con los experimentos paracoreográficos de Bruce Nauman a finales de los sesenta, en particular *Walking in an Exaggerated Manner on the Perimeter of a Square* (Caminando de manera exagerada por el perímetro de un cuadrado, 1967–68),<sup>1</sup> *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Danza o ejercicio en el perímetro de un cuadrado, 1967–68),<sup>2</sup> y el hermosamente pueril ejercicio antigravitacional *Revolving Upside Down* (Girando al revés, 1969).<sup>3</sup> Eso es lo que sucede con la abrumadoramente egocéntrica pieza textual de Juan Domínguez titulada *TLBETME* (2002), o con el travieso *Self-Unfinished* (Autoinacabado, 1998) de Xavier Le Roy. Mi lectura de estas obras plantea como argumento que los efectos ontológicos, sociales e históricos de la coreografía persiguen (y son perseguidas por) una masculinidad solipsista.

El solipsismo en la coreografía refleja su dudoso estatus en la filosofía. Para comentar la ambigüedad filosófica del solipsismo, me centraré especialmente en los breves comentarios de Ludwig Wittgenstein sobre el solipsismo en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (proposiciones 5.6 a 5.6331, Wittgenstein 1961), cuando el filósofo austriaco sitúa el solipsismo en la esencia misma de la relación del sujeto metafísico con la experiencia, en una sorprendente apertura del solipsismo hacia el mundo. Las proposiciones de Wittgenstein en el *Tractatus* nos permiten pensar que, precisamente en el punto crítico donde el solipsismo une la subjetividad con la lógica del lenguaje, es donde lo coreográfico —es decir, la tecnología que une el «ser hacia el movimiento» de la modernidad con la escritura— se alinea decididamente con la filosofía para a la vez generar y criticar la masculinidad solitaria.

Ya es hora de fundamentar y ampliar estas observaciones preliminares. Comencemos por centrarnos en los experimentos paraco-

reográficos de finales de los sesenta del artista visual Bruce Nauman, tal como él mismo los grabó en una serie de asombrosas cintas de vídeo y películas de 16 mm en blanco y negro. Después de finalizar sus estudios universitarios de pintura y escultura en la Universidad de California (Davis) en 1966, Nauman comenzó a crear fotografías, esculturas y películas tomando su propio cuerpo como elemento central. La crítica de arte Coosjie van Bruggen describe los años 1966 y 1967 como un periodo en el que «Nauman comenzó a desarrollar una fuerte conciencia del cuerpo» en su obra (Van Bruggen en Morgan, 2002: 43). La «conciencia del cuerpo» de Nauman generó tres series de obras significativamente divergentes pero aun así complementarias: moldes corporales (la hermosa obra *From Hand to Mouth*, [De la mano a la boca] 1967); estructuras para ser ocupadas por los cuerpos en movimiento del público (la misteriosa *Performance Corridor*, 1969); y un uso fascinante, más esquivo y escénico, «de su cuerpo como criterio de medida de su entorno» (Bruggen en Morgan, 2002: 43). De esta tercera serie, algunas piezas se representaron en galerías (como *Performance (Slightly Crouched)* [Acción (ligeramente agachado)], 1968), mientras que otras se grabaron en vídeo y cine. Me interesan las segundas, las películas de estudio (*studio films*) de Nauman (1967-9), porque revelan, de manera extraordinaria, cómo la coreografía aparece en cuanto se invocan sus elementos ontológicos.

Las películas de estudio de Nauman, filmadas primero en el estudio del artista en California (1967-8) y posteriormente en Nueva York (en el invierno de 1968-9), muestran a Nauman moviéndose por estudios vacíos y abandonados, ejecutando una serie de exploraciones meticulosamente obsesivas y rigurosas de la relación de su cuerpo, conscientemente aislado, con el movimiento, el sonido, la anatomía, el lenguaje, el equilibrio, el espacio, la masculinidad y la danza. Dice Nauman: «Pensé en ellos como problemas de danza sin ser bailarín» (entrevista con Willoughby Sharp, en Kraynak, 2004: 142).

Algunos críticos han planteado recientemente que la relación de Nauman con la danza se deriva de su directa «deuda con la danza experimental de principios a mediados de los años sesenta, en la que los materiales básicos y el significado de la danza fueron sometidos a

escrutinio» (Kraynak, 2004: 15). Janer Kraynak se refiere específicamente a los coreógrafos que actuaban con el The Judson Dance Theater de Nueva York a principios de los sesenta, en particular a Yvonne Rainer. En un reciente catálogo, la crítica y comisaria de arte Susan Cross afirma también la influencia del Judson sobre Nauman (Cross, 2003: 14). Situar a Nauman directamente en el contexto de la danza posmoderna de los sesenta, es un paso historiográfico fascinante, pero se trata de un paso que ha aparecido recientemente, y de manera insistente, en lugares insospechados. En una entrevista con Eric de Bruyn, el artista visual Dan Graham recuerda que «en San Francisco era la época de La Monte Young, Terry Riley (que influyó en Steve Reich), y bailarines como Simone Forti y Bruce Nauman, todos los cuales trabajaban en el estudio de Anne [sic] Halprin» (Graham y De Bruyn, 2004: 110, cursiva añadida). La reciente ubicación que Graham hace de Nauman en el estudio de Halprin es realmente sorprendente. Cuando me encontré con esta declaración,<sup>4</sup> mi investigación para este capítulo no había revelado ningún otro indicio que sugiriese la participación de Nauman en el célebre (e incluso fundacional, en lo referente al Judson Dance Theater) estudio de danza de Halprin.<sup>5</sup> Posteriormente, recibí dos confirmaciones independientes de que Nauman *no* había participado en el estudio de Halprin (de Constance M. Lewallen, primera comisaria [Senior Curator] de exposiciones en la Universidad de California, Berkeley Art Museum; y directamente del estudio de Bruce Nauman a través de la Donald Young Gallery).<sup>6</sup> Con estas confirmaciones, el recuerdo de Graham adquiere los contornos de un lapsus de memoria muy significativo, que a su vez se convierte en un síntoma del reciente deseo de reconstruir la relación de Nauman con la danza. Al calificar a Nauman como bailarín y al situarlo como una de las principales fuentes de la estética de movimiento del Judson, el lapsus de memoria de Graham repite el deseo de Kraynak de recontextualizar la relación de Nauman con la coreografía y situarle bajo el relato matriz de la danza posmoderna norteamericana. Es una iniciativa inquietante que atribuye al Judson un papel totalitario en relación con cualquier otra forma de experimentos de movimiento en Estados Unidos en los años sesenta. «Recordar» a Nauman donde no estuvo, calificarle como *bailarín* posmoderno, o situarle en relación de «deuda» con el Judson

obstaculiza las valoraciones alternativas de las muy especiales funciones que lo coreográfico asume en su obra.

Coosjie van Bruggen, en un texto de 1988, aunque subraya la calidad pedestre de las «danzas» de Nauman (el pedestrismo es uno de los rasgos definitorios de la primera época de danza del Judson), no extiende las influencias de Nauman a ninguna «deuda» con el Judson. Por el contrario, describe la relación de Nauman con la danza en la época de sus películas de estudio como derivadas de su «conocimiento» de los usos, por parte de Merce Cunningham, de los movimientos cotidianos y de bailarines sin formación a principios de los años cincuenta en el Creative Arts Festival de la Universidad de Brandeis (1952) (Bruggen en Morgan, 2002: 50). Pero ¿qué tiene que decir el propio Nauman sobre su relación con la danza? En una entrevista de 1972 con Lorraine Sciarra, Nauman recuerda su estado de ánimo en la época en la que trabajaba en sus películas de estudio:

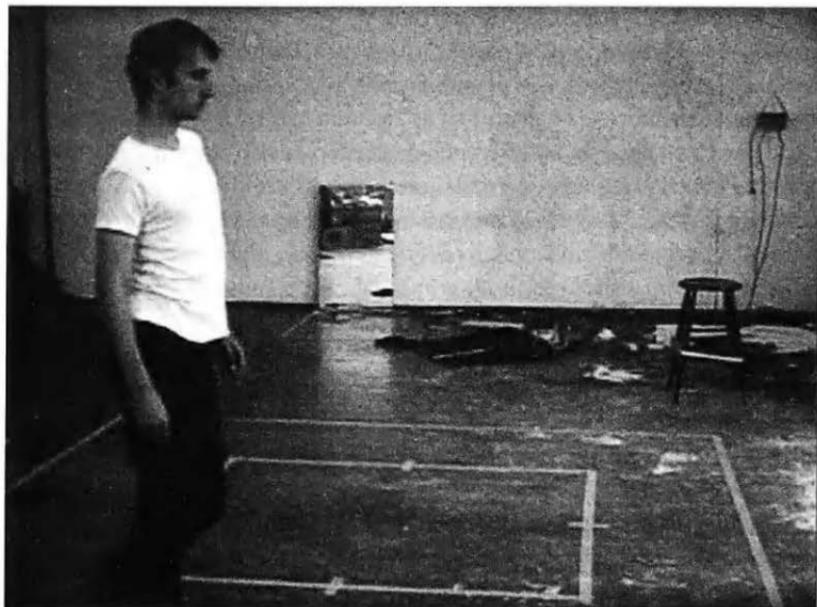
Conocí a Meredith Monk, que era una bailarina de San Francisco. Ella había visto parte de la obra [las películas de estudio de Nauman] en la Costa Este y hablamos un poco y fue realmente estupendo hablar con alguien sobre ello. Porque supongo que yo pensaba que lo que estaba haciendo era una especie de danza porque conocía algunas de las cosas que Cunningham y otros bailarines habían hecho, en el sentido de que puedes tomar cualquier movimiento sencillo y convertirlo en danza, simplemente por el hecho de presentarlo como danza. Yo no era bailarín, pero en cierto modo pensaba que si tomaba cosas que yo no sabía cómo hacer, pero me lo tomaba suficientemente en serio, entonces serían tomadas en serio.

(entrevista con Lorraine Sciarra, en Kraynak, 2004: 166).

Hay una clara relación con la danza en el recuerdo de Nauman de su proceso de trabajo para las películas: «supongo que yo pensaba que lo que estaba haciendo era una especie de danza». Pero quizá sea todavía más clara su *duda* al definir lo que pensaba que estaba haciendo, así como al definir las líneas de transmisión estética, influencias y deudas autorales. La *duda* de Nauman reclama cuando menos cierta relativización de recientes

declaraciones en las que se afirma la influencia directa del Judson en su obra. Nauman no menciona por su nombre a esos «algunos otros bailarines» que podrían haber influido en él en la Costa Oeste. En una entrevista de 1970 que confirma la manifestación más prudente de Van Bruggen, Nauman se refiere ciertamente a su conocimiento de los experimentos de Cunningham de principios de los años cincuenta (en 1969 Nauman diseñaría incluso una escenografía para la obra *Tread*, de Cunningham, estrenada en 1970). Pero en la misma entrevista afirma también que «la primera vez que realmente hablé con alguien sobre conocimiento corporal fue en el verano de 1968» (*Interview with Bruce Nauman*, 1971 (Mayo de 1970)), Willoughby Sharp en Kraynak, 2003: 142). Nauman se refería a Meredith Monk, que se encontraba en aquellos momentos en San Francisco.<sup>7</sup> Las recientes insinuaciones sobre la deuda de Nauman con el Judson se basan en una sincronicidad histórica que, no obstante, choca con un curioso silencio en las propias declaraciones de Nauman sobre la relación de su obra con la danza en general y con el muy activo mundo de la danza en Estados Unidos a lo largo de los años sesenta. ¿Podiera ser que todo el problema provenga del uso acrítico de la palabra «danza»?

Así pues, ¿cómo reformular el problema? Con independencia de quién engendró a quién (cuestión que la historiadora de danza Susan Manning ha descartado acertadamente como insoportablemente edípica en su obsesiva persistencia dentro de la historiografía de la danza [Manning 2004: 13]), el hecho es que, desde el invierno de 1967-8, Nauman comenzó a trabajar en una serie de películas y vídeos donde aparece ejecutando movimientos muy precisos en su estudio vacío. La calidad hiperbólica de la presencia solitaria de Nauman es extraordinaria en sí misma y lo es aún más cuando se ven en sucesión los veintitantos filmes y cintas de vídeo creados durante los años 1967-9. Lo realmente extraordinario en las películas de estudio de Nauman es la extraña pero muy explícita aparición no necesariamente de la danza, sino de lo coreográfico (caracterizado por la rigurosa, metódica, monomaniaca ejecución de Nauman de una serie de pasos previamente establecidos). Tomemos por ejemplo *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (película de 16 mm en blanco y negro, 1967-8).<sup>8</sup> Anotemos sus movimientos. Coreografiémoslo.



Bruce Nauman.  
*Walking in an Exaggerated  
Manner Around the Perimeter  
of a Square* (1967-8).  
Fotograma de vídeo. Cortesía de  
Electronic Arts Intermix (EAI),  
Nueva York.

Busca una habitación vacía. Enciértrate en ella. Define una zona frontal, como en un teatro, y despeja el suelo en el centro. Apoya un espejo rectangular no demasiado pequeño contra la pared del fondo, su lado más estrecho sobre el suelo, mirando hacia la habitación, pero sin reflejar nada. Traza en el suelo un cuadrado de unos tres metros con cinta blanca. Traza en el interior de ese cuadro otro cuadrado más pequeño con sus lados en paralelo a unos 30 cm del otro cuadrado. Colócate de pie sobre uno de los segmentos del cuadro exterior, con un pie justamente enfrente del otro, tacón contra puntera, como sobre una cuerda floja. Comienza a caminar tranquilamente, con un pie siempre inmediatamente delante del otro, con cuidado para que cada pie se mantenga sobre la cinta blanca, mientras haces ondular tus caderas de manera muy exagerada en cada paso (esto resulta más fácil si tu zona lumbar está ligeramente arqueada, empujando tu vientre hacia delante, lo que te da un aspecto un poco ridículo). Después de completar un perímetro completo; desanda el camino, camina hacia atrás de manera exagerada colocando un pie justo detrás del otro, talón contra puntera. Después de completar de nuevo otro perímetro completo, desanda el camino, camina hacia delante. Después de completar de nuevo un perímetro completo, desanda el camino, caminando hacia atrás. Después de completar un perímetro completo de nuevo, desanda el camino, camina hacia delante. Repite. Ad náuseam. (Nota: Deja una banqueta vacía cerca del espejo apoyado que no refleja nada junto a la pared, por si acaso no estás seguro, pese a las apariencias, de estar realmente solo en la habitación vacía).

Describir la metódica coreografía de Nauman en esta película muda de 10 minutos de duración es casi sugerir una danza que cualquiera podría hacer. Pero ¿podrías tú? Como sucedía con muchas de las obras de *performance art* a finales de los sesenta y principios de los setenta, la cuestión no era tanto si cualquiera podía hacerlo, o si «cualquier cosa era posible» –por citar el subtítulo de un reciente libro sobre la danza de los sesenta (Banes y Baryshnikov, 2003)– sino más bien investigar lo que podía producirse físicamente, subjetivamente, temporalmente, políticamente, formalmente, cuando alguien decidiera seguir de manera estricta y metódica un programa preestablecido hasta sus últimas

consecuencias. En el caso de las películas de estudio de Nauman, es muy obvio que, cualquiera que sea ese programa, ha de ser estrictamente seguido al pie de la letra. Kraynak señala:

Todas las películas de estudio de Nauman, con su ejecución concentrada de las tareas expresadas en sus títulos, *constituyen esencialmente la visualización de una serie de instrucciones*. En otras palabras, muestran no simplemente el cuerpo sino también la partitura coreográfica: lo que podría entenderse como el lenguaje del movimiento.

(Kraynak, 2003: 17, cursiva añadida).

Hagamos una pausa momentánea en el vínculo asociativo que Kraynak establece entre visualizar una «serie de instrucciones» y mostrar una «partitura coreográfica» como «el lenguaje del movimiento». Seguir la línea de asociación de Kraynak es entender la coreografía como un medio por el cual las instrucciones pueden ser claramente mostradas, exhaustivamente llevadas a cabo, hechas visibles. Kraynak une la coreografía al problema de la obediencia, a la cuestión de la ley y a la misteriosa capacidad de la coreografía de hacer visible y presente fuerzas y voces de mando de otro modo ausentes. Ahora bien, si realmente es así –si realmente la coreografía muestra y hace presente una fuerza de ley– entonces la inclusión de la palabra «lenguaje» al final de la secuencia asociativa de Kraynak complica las cosas. Pues dicha inclusión no se deduce lógica o etimológicamente, dado que la coreografía no es ni podría nunca ser «el lenguaje» del movimiento:<sup>9</sup> más bien es su escritura (una escritura que precede o que se produce después del movimiento).<sup>10</sup> Así pues, ¿dónde encaja el lenguaje con lo coreográfico, con la escritura del movimiento? Sugiero que, al invocar el «lenguaje» después de definir lo coreográfico como una metódica y sumisa ejecución de una serie de instrucciones preestablecida, la frase de Kraynak revela que el lenguaje es semejante a la coreografía sólo en aquellos casos estrictos en los que las expresiones pueden clasificarse como *realizativas*; en particular en aquellos casos en los que el efecto perlocucionario del acto verbal pone cuerpos en movimiento (en la expresión perlocucionaria «el habla produce efectos, pero no es en

sí mismo el efecto» [Butler, 1997b: 39]). Los experimentos coreográficos de Nauman descubren el lenguaje actuando sobre y a través del cuerpo; muestran cómo se moviliza el lenguaje.

Kraynak señala que en las películas de estudio «todo el proceso es generado desde una declaración lingüística: una instrucción, por así decir» (Kraynak, 2003: 23). Esta declaración-instrucción se manifiesta siempre en el título de cada obra. Cada una de las películas de estudio de Nauman «escenifica» o «hace» lo que el título enuncia. El título gana una autoridad autoral, al definir un estrecho espacio de conducta y existencia.<sup>11</sup> Kraynak sugiere perspicazmente que los títulos de Nauman en sus películas de estudio funcionan precisamente como lo que J. L. Austin denominaba «realizativos perlocucionarios», indicando con ello las preocupaciones de Nauman por los aspectos «prácticos» del lenguaje, la función no constativa del lenguaje: «Debemos distinguir el acto ilocucionario del acto perlocucionario. Por ejemplo, tenemos que distinguir 'Al decir tal cosa lo estaba previniendo' de 'Porque dije tal cosa lo convencí, o lo sorprendí o lo contuve» (Austin, 1980: 110). Lo que me gustaría añadir a la observación de Kraynak es que, por el hecho de «decirlo» (el título), Nauman «le convenció» y «le hizo ir» (irrecusablemente, como bajo el efecto de una orden), revelando de este modo, en la esencia misma del acto perlocucionario del habla, una naturaleza extrañamente coreográfica.

Las acciones meticulosamente ejecutadas de Nauman –que personifican y movilizan de manera metódica y precisa una serie de instrucciones predeterminadas– revelan una fuerza imperiosa tanto en lenguaje como en coreografía; mejor aún, revelan que la relación entre lenguaje y coreografía es una relación mediatizada por la fuerza. Cuando Nauman camina de manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado, siguiendo sumisamente el título como una organización imperativa de su movilidad, revela las tensiones y fisuras en «la relación entre la fuerza y la forma, entre la fuerza y la significación; se trata siempre de fuerza *performativa*, fuerza ilocucionaria o perlocucionaria», por mencionar las reflexiones de Jacques Derrida sobre el «carácter diferencial de la fuerza» (Derrida, 1990: 929).

¿Qué significa someterse compulsivamente a la fuerza de una expresión perlocucionaria, seguir una demanda coreográfica como un programa ineludible? Una respuesta sería: someterse uno mismo a una estructura de mando, seguir las reglas del juego, entregarse a la fuerza citacional del acto del habla pronunciado bajo el signo de la ley, una fuerza que siempre precedería y determinaría la entrada de uno mismo en la subjetividad. Pero tal vez podrían existir otras formas de pensar sobre este deseo de someterse tan exhaustivamente a una perfecta ejecución de la orden coreográfica. Jean-Charles Massera asocia explícitamente la programática observancia de la ley por parte de Nauman con lo coreográfico en su ensayo «Dance with the Law» (Danza con la ley, en Morgan, 2002). Pero propone la observancia de la ley como una modalidad a través de la cual el cumplimiento de la demanda coreográfica deviene no una sumisión pasiva, una obediencia ciega, sino la activación intencionada de una voluntad, de un poder: «la ley es una cadencia, un ritmo que circula a través de los cuerpos. Cuanto más se sincronizan tus impulsos con el ritmo de la ley, más fácil resulta la ejecución de la tarea» (en Morgan, 2002: 178). Esta danza conforme a la ley en aras de la facilidad de expresión es la cadencia ideológica de lo coreográfico. ¿Existiría una asociación histórica, incluso ontológica, entre lo coreográfico, la escritura y la ley? ¿Una asociación, además, en la que el solipsismo y la masculinidad giren el uno alrededor del otro para establecer la ambigüedad de la coreografía en relación con su proyecto de subjetividad?

Circulemos en el tiempo de la danza para invocar el momento en que la danza moderna fundió la escritura con su ser para crear el neologismo *orchestographie* (una escritura, *graphie*, de la *orchesis*, danza), título del célebre tratado de danzas de 1589 de Thoinot Arbeau.<sup>12</sup> Encontramos no sólo que la fusión de la escritura con la danza para formar una nueva palabra creó un nombre propio para el «ser hacia el movimiento» de la modernidad (Sloterdijk, 2000b: 36),<sup>13</sup> sino además que este acto léxico con implicaciones corpóreas se efectuó gracias a la petición de un abogado. En *Orchestographie*, un joven abogado vuelve de París a Langres para visitar a su antiguo maestro de «computación». Pero el profesor del abogado, Thoinot Arbeau, no sólo es matemático sino también sacerdote jesuita

y maestro de danza. Capriol, el abogado, ruega a su maestro de danza/sacerdote/profesor de matemáticas Arbeau que le enseñe el arte de la danza, para que Capriol pueda vivir correctamente en sociedad, o en sus propias palabras, para que le sea posible «no recibir reproches por tener corazón de cerdo y cabeza de asno» (Arbeau, 1966: 17). En el punto crítico donde la danza encuentra su nuevo destino como coreografía, nos topamos con los esfuerzos conjuntos de un abogado y un cura. He aquí un poderoso dúo fundacional para considerar la relación ontohistórica de la coreografía con la fuerza de la ley. Una pareja masculina que danza en un espacio psicofilosófico, teológico y sexualmente definido, triangulado por duros discursos y disciplinas: matemáticas, religión, derecho. El deseo del joven abogado por la danza como modalidad de socialización inicia un proyecto que es tanto cinético como textual, tanto social como subjetivo, tanto corpóreo como proyecto de escritura: la orquesografía. En la aparición de la orquesografía como nuevo significante, como práctica, como unión tecnológica de la escritura y la danza, como vínculo pedagógico entre los hombres, como respuesta a una llamada de y para la ley, ciertos fascinantes elementos no cinéticos cumplen una importante función: la ley, la escritura, el estudio aislado, la homosocialidad pedagógica, y paradójicamente, dada la pareja dialógica, el solipsismo.

Capriol solicita lecciones de danza para alcanzar lo que Ervin Goffman denominó una «actuación del ser» socialmente aceptable (Goffman, 1959: 17-79), una actuación que facilitaría al joven abogado su admisión en el teatro social, en la danza heterosexual normativa de la sociedad. Lo que resulta interesante en este asunto es ver cómo la *Orchesographie* fundamenta la posibilidad de la danza y la unión heterosexual en una anterior homosocialización pedagógica. Además, una socialización con el mismo-otro aparece en *Orchesographie* como el modo específico de la coreografía para acceder a presencias ausentes. No se trata de un giro retórico. En *Orchesographie*, al proyecto de danza-escritura, al arte naciente de la coreografía, se le asigna el papel de contener una promesa espectral-tecnológica: la promesa de encontrar para el sujeto masculino un medio de trascender a la presencia como aquello que debe estar siempre presente. La acuñación del neologismo «orquesografía»

desata la fuerza espectral en el significante y permite el acceso directo a presencias ausentes. La socialización de aquellos que no están del todo presentes se logra siempre que se lee un libro de danza en una habitación retirada. Relacionarse con lo espectral requiere una forma peculiar de solipsismo masculino.

ARBEAU: Por lo que respecta a las danzas antiguas todo lo que puedo decirle es que el paso del tiempo, la indolencia del hombre o la dificultad de describirlos nos ha privado de todo conocimiento de ellas. [...]

CAPRIOL: Imagino entonces que la posteridad seguirá siendo ignorante de todas estas nuevas danzas que ha nombrado usted por la misma razón por la que hemos estado privados del conocimiento de las de nuestros antepasados.

ARBEAU: Es preciso suponerlo así.

CAPRIOL: No permita que esto suceda, señor Arbeau, pues en su mano está impedirlo. Ponga estas cosas por escrito para permitirme aprender este arte, y al hacerlo así *le parecerá reunirse con los compañeros de su juventud* y ejercitarse tanto mental como corporalmente, pues le será difícil abstenerse de utilizar sus extremidades para demostrar los movimientos correctos. En verdad, su método de escritura es tal que un alumno, al seguir su teoría y preceptos, *incluso en su ausencia*, podría enseñárselo a sí mismo en el *retiro de su propia habitación*.

(Arbeau, 1966: 14, cursiva añadida).

Gracias al libro coreográfico, un bailarín bailará con el fantasma de su maestro en el retiro de una habitación que de lo contrario estaría vacía. Gracias a lo coreográfico, un abogado ofrecerá de todo corazón su cuerpo a un devenir espectral. Además, a través de este devenir, Capriol puede canalizar el afecto melancólico de su maestro: todo lo que tiene que hacer es conceder a su maestro un baile más mientras él mismo deviene, mediante el efecto de la lectura-danza solitaria, en uno de los compañeros de juventud de su maestro, desaparecidos hace mucho tiempo. Mientras que la *danza* es una técnica para socializar, mientras que la *danza* es en

sí misma una socialización, la *coreografía* aparece como una tecnología solipsista para socializarse con lo espectral, haciendo presente la fuerza de lo ausente en el campo del deseo masculino. El efecto coreográfico puede ahora ser clarificado como el efecto espectral de la escritura en el campo del deseo masculino.<sup>14</sup>

En *Orchesographie*, la escritura se convierte en una tecnología de transporte, más precisamente de teletransporte. El abogado danzante y el sacerdote danzante anticipan la descripción de Derrida del tipo de efecto telecomunicacional que la escritura produce. En «Firma, acontecimiento, contexto», Derrida identificaba una «especie de máquina» que funciona en el núcleo central de la escritura que él asociaba con la tecnología de la telecomunicación. Para Derrida, la función telecomunicacional de la escritura altera profundamente la noción de presencia:

Toda escritura debe [...] para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general. Y esta ausencia no es una modificación continua de la presencia, es una ruptura de presencia, la «muerte» o la posibilidad de la «muerte» del destinatario inscrita en la estructura de la marca.

(Derrida, 1986: 315-16).

Derrida concluye: «Lo que vale para el destinatario, vale también por las mismas razones para el emisor o el productor» (316). Precisamente porque las muertes del productor y el destinatario son constitutivas de la danza es por lo que puede pronunciarse la súplica coreográfica. «Ponga estas cosas por escrito para permitirme aprender este arte, y al hacerlo así le parecerá reunirse con los compañeros de su juventud», pide Capriol, que parece especialmente capaz de identificar en la escritura la posibilidad de devenir espectral. El abogado percibe en la coreografía una actuación de la melancolía, un mecanismo que impedirá al objeto amado irse para siempre, identificando así una esencia mórbida en la propia danza. La certidumbre de la futura muerte del coreógrafo, del maestro, del escritor-sacerdote danzante, se convierte en un elemento central en la creación del proyecto coreográfico: leer danzas permitirá a Capriol reunirse de nuevo

con su maestro una vez que éste ya no se encuentre entre los vivos. La coreografía se convierte en aquello que permite a un abogado poner un ejemplo, citar, repetir los gestos fundacionales, la presencia ausente y la cadencia de la fuerza originaria de una danza. Volvemos así a la profunda conexión entre la coreografía y el acto *realizativo* del habla: ambos pueden imponerse apropiadamente sólo bajo la condición de su citacionalidad (Butler, 1993: 12-16).<sup>15</sup>

Así pues, fusionar la danza con la escritura no es simplemente crear un nuevo signo lingüístico. Pues esta creación es ya una movilización particular de la marca escrita hacia su capacidad telecomunicacional de convocar a lo espectral. No es de extrañar entonces que en la primera edición de *Orchesographie*, justamente sobre el escudo de armas del impresor, encontremos como epígrafe del libro un reconocimiento explícito de que el nuevo significante que fusiona la danza con la escritura solamente puede mantenerse entero en la medida en que se relacione con la esencia melancólica de lo coreográfico. El epígrafe de *Orchesographie* dice: *tempus plangendi, Et tempus saltandi*, «su tiempo el lamentarse y su tiempo el danzar» (Eclesiastés: 3:4). La queja de Capriol en las primeras páginas de *Orcheseographie* sugiere que la función de la conjunción «Et» en el epígrafe de un libro cuyo título ya es conjuntivo, consiste en enlazar el tiempo de lamentación directamente con el tiempo en que los hombres danzan la presencia ausente del otro. Esta danza sucede, no lo olvidemos, en una habitación vacía.

En el espacio *asediado* de la habitación coreográfica, lo que la escritura pone en movimiento, funcionando incluso después de la futura desaparición de su autor, o incluso de su destinatario,<sup>16</sup> es una cadencia y una productividad en el significante que puede simultáneamente reiterar pero también reescribir lo ya escrito. Esta continua reescritura genera la temporalidad fantasmal en la que la coreografía participa. Mi uso del término «fantasmal» tiene una doble intención: una intención es subrayar la función de los espectros en el coreográfico «tiempo de lamentarse y tiempo de danzar», para subrayar la capacidad de la coreografía para invocar presencias ausentes; otra intención es proponer una explicación epistemológica de la especial temporalidad circulatoria iniciada por la

capacidad de la coreografía para perseguir a la historia, como lo sugiere el epígrafe de Laurence Louppe en este capítulo. Porque «el asedio es histórico, cierto, pero no *data*, no se fecha dócilmente en la cadena de los presentes, día tras día, según el orden instituido de y por un calendario» (Derrida, 1994: 4).<sup>17</sup> En otras palabras, el asedio desordena el tiempo y explica apariciones cuando menos las esperamos; por ejemplo, la aparición de lo coreográfico en una serie de películas realizadas por un joven escultor en su estudio vacío en California.

¿Qué función juega el estudio (de danza) en todo esto? Con el bailarín apartado del terreno social y confinado a la intimidad asediada de la lectura libresca, la habitación solitaria actúa como un acumulador de subjetividad. Al analizar la formación de la subjetividad moderna, Francis Barker escribe que hacia el siglo XVII «la escena de la escritura y de la lectura es, como la tumba, un lugar privado» (Barker, 1995: 2). La consolidación de este nuevo lugar privado para la escritura y la lectura se está produciendo cuando Arbeau escribe *Orchesographie* en los últimos años del siglo XVI. Barker describe la habitación que envuelve al sujeto moderno como una especie de cámara de ecos espectrales, una cámara donde, literalmente, y por mediación del poder telecomunicacional del libro, «pueden oírse verdaderamente murmullos espectrales, crujiendo entre las fintas y quiebras del complicado discurso del texto» (1995: 2). La descripción de Barker ilustra muy bien que la coreografía, como tecnología de la subjetividad moderna, necesita el espacio de la habitación para las operaciones espectrales de la modernidad. En esta nueva habitación privada que llamamos estudio (en aquella época, en Europa, un lugar perturbadoramente evocador de los espacios donde yacen los muertos)<sup>18</sup> no es sólo la filosofía moderna la que se encontrará a sí misma, como en la proposición de Descartes de un fundamento metafísico de la subjetividad cuya verdad ha de encontrarse en el soliloquio. Con Arbeau, la coreografía como escritura y como máquina de subjetividad, que actúa como mediadora entre la ausencia y la presencia, encuentra sus condiciones de posibilidad en el hecho de habitar una intencionada intimidad.

Así pues, volvamos a Nauman en su estudio y observemos que, a pesar de su aparente vacío, el espacio de *Walking in an Exaggerated*

*Manner Around the Perimeter of a Square* está lleno de elementos coreográficos: el espejo en la pared, el cuadrado de danza en el suelo, incluso la banqueta para el maestro. Por eso tengo que discrepar de Van Bruggen, cuando escribe que en esta pieza, así como en *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Danza o ejercicio en el perímetro de un cuadrado, 1967-8), «el uso del cuadrado en el suelo es un tanto arbitrario: podría haber sido un círculo o un triángulo» (Bruggen en Morgan, 2002: 48). Aunque Van Bruggen reconoce que la forma sobre el suelo «sirve para dirigir los movimientos y formalizar los ejercicios, dándoles incluso más importancia como danza de la que habrían tenido si Nauman se hubiera limitado a deambular sin rumbo» (2002: 48), yo pienso que la formalización en sí misma es lo que marca el cambio de la danza en general a lo específicamente coreográfico. El cuadrado es una referenciación fundamental de la presencia fantasmal de lo coreográfico; no sólo en la habitación de Capriol, sino en la descripción de Raoul-Auger Feuillet del suelo de danza en su tratado *Chorégraphie*, de 1700, representado como un cuadrado vacío sobre un fondo blanco.<sup>19</sup> Como sucede con la descripción de Barker de los crujidos de lo espectral en la habitación del filósofo, el estudio de Nauman está lleno de crujidos del espectro de la coreografía, en la desordenada temporalidad de lo fantasmal.

Por tanto, tenemos que repetir en relación con Nauman la pregunta planteada en relación con Arbeau: ¿qué función podría cumplir el espacio del estudio en los experimentos coreográficos de Nauman? Van Bruggen relata un interesante incidente que al parecer fue anterior a los movimientos solitarios de Nauman en su estudio. Según Van Bruggen:

[Nauman dijo en una ocasión] a un amigo filósofo que se lo imaginaba [al amigo] pasando la mayor parte de su tiempo ante un escritorio, escribiendo. Pero de hecho su amigo hacía todo su trabajo de pensamiento mientras efectuaba largos paseos durante el día. Esto hizo a Nauman consciente del hecho de que se pasaba la mayor parte de su tiempo paseando por el estudio, bebiendo café. Y así fue como decidió filmar eso: simplemente el paseo.

(Bruggen, en Morgan, 2002: 47).

Ya hemos visto que hay mucho más que simples paseos al azar en las películas de estudio de Nauman, que Nauman formaliza el hecho de pasear y que ese formalismo es decisivo para el impacto de sus piezas no como danzas, sino como ejercicios coreográficos. Pero el relato de esta anécdota contiene una ironía que Van Bruggen parece pasar por alto. Nauman imagina que el entorno apropiado de la filosofía es la habitación aislada y que la cinética de la filosofía es una postura reflexiva. Piensa en el filósofo como un pensador-escritor solitario, un sujeto apartado del mundo, tranquilamente sentado ante su escritorio. Pero resulta que el filósofo es de hecho un ser deambulante (como Sócrates, como Rousseau, como Nietzsche, como Débord, como Deleuze y como Guattari). Y el pensamiento del filósofo no sólo sucede gracias a su caminar de un lado a otro, sino que el espacio de su caminar-filosofar ocurre al aire libre, fuera de la habitación, en la ciudad o en el campo. La ironía es que, después de haber oído todo eso del amigo filósofo, mediante una operación equívoca, Nauman transforma la deriva filosófica en el espacio público, en un paseo privado, y a menudo<sup>20</sup> muy metódicamente y muy cuidadosamente coreografiado en su estudio solitario. En vez de lanzarse al mundo, Nauman se encierra en su estudio vacío para una serie de solipsistas exploraciones coreográficas, aisladas, enclaustradas... bajo la excusa de la filosofía.

¿Cómo interviene la filosofía en el solipsismo coreográfico de Nauman en sus películas de estudio? Al escoger en sus experimentos un espacio cerrado para la coreografía, que consideraba equivalente al espacio del filosofar, Nauman reconstruye su estudio como un espacio craneal. Robert Morgan escribe:

En el caso de las cintas en blanco y negro anteriores, tales como *Revolving Upside Down* (1969), la pura fisicalidad del cuerpo en movimiento en el ilimitable espacio del estudio del artista, con sus propiedades tan escasamente atenuadas, se entrega a un acto mental, lo que Duchamp entendía como *cervelle*, el «hecho-cerebro».

(Morgan, 2002: 13).

Nauman equipara explícitamente sus «actos mentales» con la habitación privada en una extraordinaria instalación contemporánea de sus películas de estudio. En 1968 creó una instalación sonora para dos altavoces en una habitación vacía. Cada vez que alguien entraba en la habitación, los altavoces lanzaban a todo volumen el título de la pieza: *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (Sal de mi mente, sal de esta habitación). Así pues, para Nauman la mente es la habitación, del mismo modo que la habitación es la mente: ambas íntimamente unidas al lenguaje mediante un acto verbal imperativo, movilizador. Éste es el pensamiento-espacio solipsista que Nauman construye cuando comienza no sólo a «pasear en su estudio» sino a ejecutar con toda meticulosidad pasos extremadamente precisos: alrededor de perímetros de cuadrados, girando sobre un pie, bailando en cuadrícula según determinados patrones. Lo coreográfico sucede en un espacio explícitamente definido como solipsista, coreográfico y filosófico: el espacio del pensamiento en movimiento.

Si la habitación es un acumulador de subjetividad, ¿qué tipo de subjetividad es el que acumula? En *Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rhythms* (Rebotando dos pelotas entre el suelo y el techo con ritmos cambiantes, 1967–8)<sup>21</sup> encontramos a Nauman en el mismo cuadrado alrededor del cual bailaba y caminaba de manera exagerada: el cuadrado coreográfico protegido por el estudio-acumulador. En esta pieza, Nauman participa en un experimento newtoniano de alta energía: intenta mantener dos pelotas rebotando continuamente entre el suelo y el techo del estudio. La precisión coreográfica queda hecha añicos por la incapacidad de Nauman para seguir fielmente la instrucción del título. Las trayectorias y velocidades de las dos pelotas escapan a su control. Toda la escena se vuelve azarosa, absurda, frustrante. Las pelotas rebotan de un lado a otro del estudio en trayectorias imprevisibles, a pesar de las promesas de las leyes de la inercia de Newton y del presunto carácter predecible de la balística. De nuevo nos encontramos con Nauman envuelto en el solipsismo, en su espacio de no relación, ejecutando un acto mental sobre el cuadrado coreográfico marcado en el suelo, de manera que todos los elementos se unen para fusionar la física con el deporte, campos de juego de la masculinidad normativa. No es posible pensar en este

experimento como algo en consonancia con un sometimiento coreográfico a una cadencia de órdenes. Aquí no hay cadencia. El mundo de la física no es dócil, no se entrega fácilmente a la fuerza perlocucionaria del acto del habla, al deseo del artista de cumplir sumisamente la orden contenida en un título.

BRUCE NAUMAN: En un determinado momento había dos pelotas en funcionamiento y yo corría todo el tiempo de un lado a otro intentando atraparlas. A veces chocaban contra algo en el suelo o en el techo y se desviaban hacia una esquina y chocaban una con otra. Al final perdí el control de las dos. Cogí una de ellas y la arrojé contra la pared. Estaba realmente furioso.

WILLOUGHBY SHARP: ¿Por qué?

BRUCE NAUMAN: Porque estaba perdiendo el control del juego. Trataba de mantener el ritmo, conseguir que las pelotas rebotaran una vez en el suelo y una vez en el techo y luego agarrarlas, o dos veces en el suelo y una vez en el techo. Había un ritmo en marcha; al perderlo, terminé la película.

([1971] en Kraynak, 2003: 147).

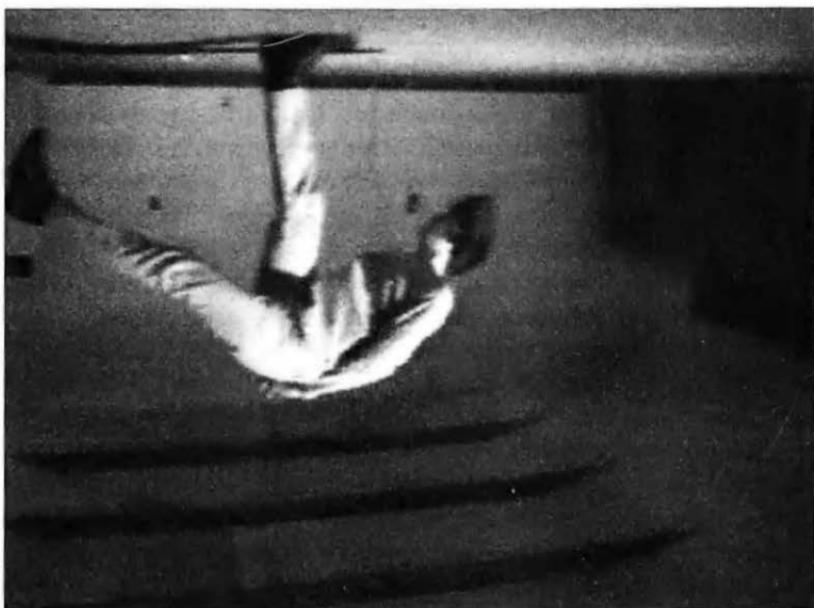
La falta de control de la cadencia y el movimiento en *Bouncing Two Balls* resulta sorprendente cuando se compara con el paseo tranquilo, cronométrico y controlado de Nauman alrededor del mismo cuadrado blanco marcado por un metrónomo en su *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Danza o ejercicio en el perímetro de un cuadrado, 1967-8). En *Bouncing Two Balls* Nauman se enfurece. Se ve claramente en la cinta de vídeo. No es de extrañar entonces que pocos meses más tarde vuelva al problema del control de pelotas que rebotan. Sólo que esta vez las domina mediante una separación mayor aún respecto del mundo y mediante su hundimiento en el solipsismo coreográfico masculino y en una relación hiperbólica con la mismidad, con una hiperhomorrelacionalidad ahora ya cercana al narcisismo. En *Bouncing Balls* (1969)<sup>22</sup> Nauman recupera el título de la pieza que tanto le había enfurecido y utiliza una cámara especial de alta velocidad para filmar un

primer plano de sus testículos, que él mismo golpea. Aquí, en el espacio de la soledad masculina, el solipsismo coreográfico se desliza en lo masturbatorio. Pero se añade algo más en el ámbito de la temporalidad: la acción misma de los dedos de Nauman golpeando sus *pelotas* duraba solamente unos segundos, pero, al filmar esta acción a alta velocidad y luego dar a la película una velocidad normal, el resultado es una imagen de un movimiento extremadamente lento: una acción original de seis a diez segundos de duración se prolonga hasta convertirse en una película de diez minutos. Con este efecto, Nauman alcanza «una suspensión del tiempo y de la gravedad» (Bruggen, 2002: 57) que contradice la fuerza newtoniana. Al hacer *rebotar* sus *pelotas*, Nauman muestra una imagen ingravida de la autosuficiencia del deseo masculino como dominio solipsista del movimiento.

Rosalind Krauss observó que la cuestión para Nauman en los años sesenta era ejercer presión crítica y material sobre el proyecto de la escultura occidental. Al introducir no necesariamente la danza sino lo coreográfico en el campo ampliado de lo escultórico, Nauman «modifica la idea que el espectador tiene de sí mismo como 'axiomáticamente coordinado', como estable y constante en y para sí mismo» (Krauss, 1981: 240). En otras palabras, cuando la escultura se produce coreográficamente, cuestiona los axiomas de los mitos autofundacionales de la subjetividad: la subjetividad como masculinidad monádica, como «ser hacia el movimiento», como «ser» inmutable, localizable. Los experimentos coreográficos de Nauman no son sólo estéticos: su solipsismo y su maníaco respeto de la ley saturan la subjetividad masculinidad hasta el límite del absurdo. En 1969, esto alcanza su punto culminante con la masturbatoria *Bouncing Balls* y la tonta *Revolving Upside Down* (1969). En ésta última, la fuerza antigravitacional ensayada en *Bouncing Balls* mediante el movimiento lento se transmite ahora mediante una inversión de la cámara, creando la ilusión de que Nauman está de hecho suspendido del techo. Mientras Nauman gira metódicamente sobre un pie cambiando de pierna de apoyo, muestra un patrón coreográfico que mezcla perfectamente la dificultad técnica (que exige un fuerte sentido del equilibrio y fuerza en el muslo y en la zona lumbar) con un mínima actuación de pura y tonta sensación de vértigo.

Bruce Nauman.  
*Revolving Upside Down*  
(1969).

Fotograma de vídeo. Cortesía de  
Electronic Arts Intermix (EAI),  
Nueva York.



En las coreografías solipsistas de Nauman, y especialmente en estas dos piezas de 1969 en las que lo masturbatorio y el espacio del vértigo aparecen de forma tan literal, el masculino «ser hacia el movimiento» como subjetividad solipsista alcanza un punto crítico de total saturación. Este punto crítico está lleno de energías potenciales, cinéticas y críticas para mutaciones coreopolíticas muy necesarias. Para buscar algunas de estas mutaciones, quisiera referirme ahora a algunos experimentos recientes de solipsismo coreográfico masculino, donde lo ontohistórico coreográfico es presionado hasta sus límites.

Hemos visto que la danza teatral occidental encuentra su energía primaria (melancólica) y una mayor autonomía (moderna) gracias a una figura específica que ocupa un lugar específico: un abogado que lee un libro en «la intimidad de su habitación» de manera que puede bailar con el fantasma de su maestro ausente, muerto. He argumentado que lo coreográfico está ontohistóricamente amarrado a lo que Derrida denominaba el efecto de telecomunicación de la escritura. El lector-bailarín podría estar solo en su habitación, pero gracias al libro coreográfico, siempre está dispuesto a invocar y hablar con aquellos que no están del todo allí, aquellos que ya se han ido. Hay algo, en las imbricaciones entre danza, escritura, melancolía, solipsismo, obsesión fantasmática, masculinidad y el moderno, cinético, autopropulsivo, autosuficiente «ser hacia el movimiento», que sólo puede calificarse como idiota, en el sentido etimológico específico que Paola Mieli encuentra en el término «idiota»: del griego *idiotes*, «una persona privada, individual, 'uno en una estación privada', de *ideios*, uno mismo, separado, apartado de toda responsabilidad social» (Mieli y otros, 1999: 181). Este sentido específico significa que el idiota no es necesariamente estúpido o débil mental. Más bien, este idiota es el *uno* aislado, encerrado en sí mismo, que fantasea con la subjetividad como un ser de movimiento propio y autónomo. La coreografía, como tecnología de expresión del «ser hacia el movimiento» de la modernidad, participa plenamente de este agotador proyecto psicológico, afectivo y energético de la subjetivación moderna como la creación de un idiota socialmente amputado, energéticamente encerrado en sí mismo, emocionalmente autopropulsado, que

experimenta la aparición del otro como una crisis insoportable que pone en funcionamiento el síntoma. La dinámica de esta idiotez, así como su profunda relación con la coreografía, es explorada por el coreógrafo español Juan Domínguez en su pieza *Todos los buenos espías tienen mi edad* (TLBETME) (2002).

Al contrario que las películas de estudio de Nauman, en TLBETME Domínguez se encuentra incuestionablemente ante un público. Así, en esta pieza, el solipsismo coreográfico masculino aparece como la representación de una condición. La coreografía como escritura es hiperbólicamente mostrada: casi todo lo que el público y el coreógrafo hacen a lo largo de los 70 minutos de duración de la pieza es leer un relato enrevesado, oscuro, centrado en sí mismo, cuyo ritmo es fijado por la voluntad del coreógrafo. Sentado en silencio ante un escritorio en una habitación,<sup>23</sup> Domínguez manipula una serie de pequeñas tarjetas impresas con frases, párrafos o a veces sólo una palabra, cuyas imágenes proyecta en una pantalla blanca situada junto a él mediante una conexión en directo desde una pequeña cámara de vídeo colocada encima de la mesa. Es como si Domínguez sólo pudiera enfrentarse con su público, sólo pudiera estar ante el otro, por el hecho de haber coreografiado su modo de aparición, algo completamente mediado por la escritura y por los fantasmales «murmullos» de presencias ausentes que la escritura evoca.

En TLBETME puede verse la intrusión de una serie de apariciones ontohistóricas. *Intrusión de lo coreográfico ontohistórico número 1:*

Por lo que se refiere a su estatus de herramienta para comunicarse desde una distancia, puede citarse, entre otros testimonios, el procedimiento detallado por un texto del archivo Hardouin-Médor de Caen: los maestros de danza de la ciudad se encierran en una sala con papel, mesa de escritura, «problema de matemáticas, etcétera», como si se sometieran a un examen escrito; componen coreografías para bailes o *ballets*, que son enviadas a París para ser juzgadas y clasificadas por la Academia; sólo posteriormente se celebra la prueba práctica o «ejecución».

(Laurenti, 1994: 86).



Juan Domínguez.  
*Todos los buenos espías tienen  
mi edad* (2002).  
Foto: Cuqui Jerez. Cortesía de  
Cuqui Jerez y Juan Domínguez.

De este modo describe el historiador de danza Jean-Noël Laurenti los procedimientos de la coreografía en la Francia del siglo XVII. Tres siglos más tarde, *TLBETME* reescenifica la escena: un coreógrafo (hombre) se sienta ante su escritorio (que por cierto se parece sospechosamente a un pupitre escolar), solo en una habitación, para crear una danza que existe sólo como texto para ser leído por un público en la distancia. Todo lo que necesitamos saber es qué tipo de prueba retardada o «ejecución» propone *TLBETME*.

El decorado de *TLBETME* es mínimo: una pequeña mesa con una diminuta cámara de vídeo, con el objetivo mirando hacia la superficie de la mesa; una pantalla blanca de tamaño mediano sobre un trípode justo a la derecha de la mesa; delante de la pantalla, un proyector de vídeo; una lámpara halógena vertical junto a la mesa. Todo sugiere que la pieza podría verse como una proyección semiprivada de diapositivas o como una conferencia en un aula grande. *Intrusión de lo coreográfico ontohistórico número 2*: la mesa de *TLBETME* es poco corriente; tiene una banqueta físicamente unida a ella, donde se sienta Domínguez, y hay otra banqueta idéntica enfrente, en el lado del público. Esta banqueta permanecerá vacía durante toda la pieza. Al igual que en *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*, de Nauman, la banqueta vacía en la sala donde un hombre baila solo plantea el interrogante: ¿para quién es esta banqueta vacía? ¿Para el fantasma de Arbeau? *Intrusión de lo coreográfico ontohistórico número 3*: la banqueta unida a la mesa, la forma y el tamaño de la mesa, todo sugiere un pupitre escolar. Al igual que en *Orchesographie*, el espacio de lo coreográfico se combina con lo pedagógico, y ambas dimensiones están llenas de ausencias forzosamente presentes. Antes incluso de que *TLBETME* propiamente empiece, la pieza ya propone lo coreográfico como algo que se dirige siempre hacia la ausencia, que se escenifica siempre dentro del espacio de la escritura, que se enmarca siempre dentro de la marca de lo pedagógico y que une siempre todos estos aspectos con una cierta soledad masculina que se mantiene no obstante en consonancia con las invisibilidades. Todos los elementos del efecto coreográfico ontohistórico están presentes en *TLBETME*. ¿Cómo son movilizados por Domínguez, cómo son ejecutados y qué ejecutan, es decir,

qué destruyen en el momento de su reiteración (ontohistórica, es decir, fantasmal)?

Una vez sentado el público, Domínguez, vestido con un traje blanco, entra en la sala. Enciende el proyector de vídeo. Enchufa el cable de alimentación de la cámara. Enciende una alta lámpara halógena vertical que está junto a la mesa para iluminar la sala a sus espaldas con una intensa luz blanca. De manera informal, Domínguez se sienta y organiza varios montones de fichas de notas que ya se encontraban sobre la mesa. Coge un montón de fichas y coloca cuidadosamente la ficha superior de ese montón bajo el objetivo de la cámara. Una imagen proyectada de la ficha llena la pantalla. Leemos en letras mayúsculas, impresas en inglés: «TTIM = The Taste Is Mine» (El gusto es mío).<sup>24</sup> Después de unos tres segundos, se coloca otra ficha sobre la primera y leemos:

TLBETME = Todos los buenos espías tienen mi edad

TTIM = The Taste Is Mine

ELDLC = El lago de los cisnes

Después, consecutivamente, casi demasiado rápido para seguir las, otras tres fichas, una tras otra: «Haz un espectáculo con diez personas», luego «Obsesión con la edad», luego «Exposición en un museo de París. Tema: La memoria». Luego una breve pausa, y otra tarjeta: «¿Cuanto tiempo compras con el ticket de entrada?».

La escena sigue, ficha tras ficha, palabra tras palabra, entretejiendo una complicada serie de relatos, líneas de vuelo, referencias oscuras, referencias explícitas, desvíos, giros de frases, giros de trama, pérdida de trama, escenas sin trama, sueños masturbatorios... durante setenta minutos. El título de la pieza, nos dice el programa, es *TLBETME*. Pero desde el mismo principio, una ficha con la palabra individual «Título» aparece en la pantalla, seguida y cubierta inmediatamente por otra tarjeta que dice:

En una habitación de hotel en Oporto: Mi novia dormida en una cama, girada hacia la derecha. Enfrente de ella el armario con puertas de

espejo. Estoy despierto en la misma cama, detrás de ella, girado también hacia la derecha. Miro su cuerpo. Levanto un poco la cabeza y lo veo todo en el espejo. Me escondo detrás de ella.

¿Podría éste ser otro título de *TLBETME*? Un título no relacional en el espacio de una habitación donde un yo/yo masculino se esconde de espejos que reflejan demasiado del mundo y de un otro femenino que resulta no estar del todo presente. Además, en esta danza que se realiza como literalmente coreográfica, la tipografía enmarca la significación y la semántica mediante una referencia juguetona al impacto escénico de la escritura. Las palabras de las fichas están todas impresas en letras mayúsculas multicolores (azul claro, rojo, amarillo, negro, verde claro) en una fuente tipográfica denominada **Impact**. *Intrusión de lo coreográfico ontohistórico número 4*: el efecto coreográfico como el impacto coreográfico del significativo dentro del espacio de la lectura solitaria.

Las siguientes tarjetas hablan al público sobre mujeres, mujeres hermosas, mujeres excesivas, demasiadas mujeres, mujeres demasiado deseables: su existencia colectiva contrasta vivamente con la figura del hombre ante su mesa. Más adelante, en la pieza, leemos que el narrador, en vez de relacionarse con esas hermosas mujeres que claramente le excitan (eso nos dicen las fichas), se encierra en un retrete público y se masturba. Otra actuación solitaria de deseo masculino en una habitación solitaria. *Intrusión de lo coreográfico ontohistórico número 5*: la película de estudio de Nauman *Bouncing Balls* (1969), en la que el solipsismo masculino se enfrenta con el deseo, la cadencia y la voluntad de controlar el movimiento. Es mediante la meticulosa acumulación de todas estas intrusiones de lo coreográfico ontohistórico como *TLBETME* escenifica y reintroduce magistralmente la figura fundacional del bailarín solitario en la economía masturbatoria de la energía exhausta de la modernidad, su relación melancólica con el tiempo y su subjetividad idiota.

¿Qué hacer con las proposiciones de *TLBETME* con respecto a la temporalidad de la escritura, la cadencia de la lectura y el efecto impactante de la masculinidad solitaria sobre el campo ontohistórico de lo coreográfico? Más específicamente, ¿qué hacer con las proposiciones

de esta pieza entendidas como proposiciones coreográficas? Debido a su plena participación en la formación de la máquina-subjetividad cinética de la modernidad, lo coreográfico está condicionado por las propias incoherencias estructurales de la modernidad: si resalta la presencia, la coreografía descubre la ausencia; si resalta la danza, encuentra duelo; si desea la socialización, necesita abstraerse en una habitación. Procedentes del interior del efecto coreográfico, estas incoherencias son lo que *TLBETME* tan sistemáticamente identifica y desarma al presentar enfáticamente sus mecanismos y cadencias en toda su fuerza.

Domínguez pone las cartas sobre la mesa según sus propios tiempos, organizándolas cuidadosamente bajo el objetivo de la pequeña videocámara. La lectura es agotadora. Se pide al público que se deje llevar por una cadencia de lectura que es impuesta por otro. A punto de abandonarse a este ritmo, a esta lectura, a este hombre, cuando han transcurrido quizá tres cuartas partes de la pieza, el flujo implacable de las palabras se transforma en un tranquilizador flujo de imágenes. Domínguez interrumpe la procesión de fichas y palabras, para mostrarnos (siempre a través del ojo de la cámara) una serie de autorretratos fotográficos. Desde la infancia hasta la edad adulta, el hombre coloca cuidadosamente una fotografía tras otra de sí mismo. Este cambio es sólo momentáneo. La sedimentación de las imágenes una sobre otra repite el ritmo de las fichas de texto, reforzando la autoproducción solipsista de la subjetividad, asegurada por mecanismos reiterativos de aparición. Inesperadamente, una alteración en la acumulación de imágenes de sí mismo: una de las fotos muestra a una segunda persona. La inesperada aparición del otro es como una sacudida. Pero antes de que podamos identificar ni siquiera los más leves contornos de este otro, Domínguez tapa inmediatamente ese rostro con una tarjeta. El hombre ante su mesa, que maneja la escritura y las imágenes como una danza, sigue siendo el centro absoluto y único de toda la atención: la nuestra y la suya propia. Esta aparición reprimida del otro es la esencia dramática de la pieza. La intrusión inesperada del otro es el trauma de *TLBETME*, así como su síntoma. Es el gesto excesivo de apartar al otro del espacio de la danza lo que permite la posibilidad de leer esta pieza coreográficamente.

Pero ¿cómo podemos leer esta pieza en su relación con la filosofía? Filosóficamente, el solipsismo suele asociarse con el proyecto cartesiano de una producción de verdad automotivada y autorreferencial que sitúa al sujeto solitario del discurso como el centro y límite de dicha verdad. No es de extrañar entonces que el solipsismo haya sido el objeto de serias objeciones planteadas contra el proyecto cartesiano. Entre los siglos XIX y XX, el proyecto de Edmund Husserl de establecer la fenomenología como filosofía de la conciencia era plenamente consciente de los peligros que planteaba su potencial solipsismo. Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty hicieron considerables esfuerzos por superar esta objeción: Heidegger, con su formulación del concepto de *Dasein* como modo de «ser en el mundo» (Heidegger, 1996: 213-40, 279-84 y especialmente 317-20), Merleau-Ponty con su concepto «elemental» de la carne como entrelazamiento del mundo con el ser (Merleau-Ponty, 1968: 130-55).

Pero es la proposición de Wittgenstein sobre el solipsismo la que puede ayudarnos a considerar de qué manera los despliegues de solipsismo coreográfico de Nauman y Domínguez proponen una salida del idiota «ser hacia el movimiento». Las breves reflexiones de Wittgenstein sobre el solipsismo en su *Tractatus Logico-Philosophicus* comienzan con la proposición 5.6: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo», y terminan con la proposición 5.621: «El mundo y la vida son una y la misma cosa» (Wittgenstein, 1961: 115). Estas dos frases ya clarifican tanto la relación de Nauman con sus títulos (y con su particular comprensión del lenguaje en general, que él atribuía explícitamente a sus lecturas de Wittgenstein [Kraynak, 2003: 5-10]) como el cierre de Domínguez sobre sí mismo detrás de un muro de texto en *TLBETME*. Sí los límites de «mi lenguaje» significan los límites de «mi mundo», y si la constitución de lo coreográfico (como he propuesto al referirme a la *Orchesographie* de Arbeau) significa la aparición de un cuerpo cuya presencia y cinetismo está ya condicionado, preformado y realizado gracias a su entrelazamiento ontocinético con la escritura, entonces habitar y explorar profundamente el lenguaje, llegar a existir a través del lenguaje y llevar su lógica hasta sus límites es también arrojarse justo en medio del mundo. Pero, para ello, necesariamente se deduce

que es preciso reconsiderar lo que suele entenderse como solipsismo. Es necesario transformarlo, para que deje de ser un modo de subjetivación que prioriza la reclusión, la desaparición del mundo, la desaparición de la relacionalidad y el monadismo idiota, para convertirse en un «solipsismo metodológico» (Natansom, 1974: 242) donde lo que importa es intensificarlo para la creación de una experimentación cuidadosa y sistemática.

En su proposición 5.62, Wittgenstein aborda «en qué medida es el solipsismo una verdad», precisamente en este sentido de ver en él una posibilidad metodológica para una apertura radical del pensamiento y el ser:

En rigor, lo que el solipsismo *entiende* es plenamente correcto, sólo que eso no se puede *decir*, sino que se muestra.

Que el mundo es *mi* mundo se muestra en que los límites *del* lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de *mi* mundo.

(1961: 115, cursiva en el original).

Jaakko Hintikka argumenta que la «peculiar interpretación del solipsismo de Wittgenstein [...] únicamente puede entenderse en el contexto de otras doctrinas del *Tractatus*», y concluye: «Si puedo decir que algo es mío, de ello inmediatamente se deduce que este algo puede posiblemente ser tuyo también» (Hintikka, 1958: 88, 89). Éste es el momento en el que el lenguaje que «sólo yo entiendo» se une con «mi mundo», para afirmar que este «yo» y su lenguaje-mundo lo abarca todo. En Wittgenstein, tanto el «yo» lingüístico como el mundo participan (onto)lógicamente el uno del otro. De este modo, lo que el solipsismo *entiende* (sin decirlo, pero ciertamente manifestándolo) es que el continuo yo-lenguaje-mundo *necesariamente* contiene y es contenido por el yo-lenguaje-mundo del otro. O. H. Mounce asocia la idea de solipsismo de Wittgenstein con la de Schopenhauer, subrayando que para este último:

el error [del solipsista] reside en que piensa que puede [...] eliminar el mundo de manera que sólo exista él mismo. No ha comprendido que

sujeto y objeto son correlativos. Se necesitan mutuamente. Si elimina el mundo, se elimina a sí mismo.

(Mounce, 1997: 10).

Mounce afirma que Wittgenstein siguió a Schopenhauer para formular en el *Tractatus* que «lo que es cierto en el solipsismo no puede expresarse sin reconocer la verdad en el realismo» (1997: 11). Dado que el solipsista «mi mundo» necesariamente incluye y es incluido por el otro, entonces «se ve aquí cómo, llevado a sus últimas consecuencias, el solipsismo coincide con el puro realismo. El ser del solipsismo se contrae hasta convertirse en un punto inextenso y queda la realidad con él coordinada» (Wittgenstein, 1961: 117). Hintikka concluye:

puede decirse que la razón por la que Wittgenstein argumentaba que el solipsismo es esencialmente correcto es diametralmente opuesta a la razón que suele darse para el solipsismo. Lo que suele entenderse como la argumentación del solipsismo es la imposibilidad de llegar «más allá de los límites de mí mismo». El solipsismo de Wittgenstein se basa en la argumentación exactamente contraria, que todos los límites corrientes de mí mismo son completamente contingentes y por tanto irrelevantes «para aquello que es superior».

(Hintikka, 1958: 91).

Podemos empezar a comprender ahora por qué Nauman y Domínguez tienen que usar el solipsismo coreográfico. El solipsismo coreográfico es una manera de desarmar desde dentro la subjetivación de la modernidad como un modo de soledad idiotizada, autopropulsada, autónoma. El solipsismo se convierte en una contrametodología crítica y coreográfica, un modo de intensificar crítica y físicamente las condiciones hegemónicas de la subjetivación y hacerlas estallar en direcciones improbables. En este sentido, el hombre solitario hace que su habitación deje de ser una jaula y se convierta en ese espacio crítico que Phillip Zarrilli ha denominado «el gabinete metafísico [...], un lugar de hipótesis y por tanto un lugar de posibilidad [...] donde algo puede surgir de nada» (Zarrilli, 2002: 160). Es por ello que,

hacia el final de *TLBETME*, lo que comenzó como una agotadora exhibición de escritura, soledad, masculinidad, cadencia, autorreferencialidad, se disuelve lentamente en una extraña telaraña de inclusiones: inclusiones narrativas, pero también corpóreas y experienciales. Inclusiones que muestran que lo coreográfico (precisamente por ser una tecnología de subjetivación que fusiona la escritura con el movimiento el cuerpo la ausencia la presencia) puede también ofrecer vías de escape respecto de su dudoso proyecto de movilización sin sentido, y de este modo muestran que el solipsismo, cuando se entiende como una metodología filosófica que implica la fuerza poética del lenguaje en la esencia misma del mundo, puede convertirse en un medio para trascender el moderno «ser hacia el movimiento», aislado, socialmente amputado, autopropulsado.

Llegados a este punto, que es donde Wittgenstein, en el *Tractatus*, deja caer el concepto del sujeto, es preciso invocar un solo increíble de Xavier Le Roy, producido bajo las condiciones de este concepto ampliado de solipsismo metodológico que altera los conceptos de aislamiento absoluto. En *Self Unfinished* (Autoinacabado, 1998), Le Roy deja caer también el concepto del sujeto –y por tanto también modos de suspender el ser en categorías fijas: masculinidad y femineidad, humano y animal, objeto y sujeto, pasivo y activo, mecánico y orgánico, ausencia y presencia, todas las oposiciones que psicofilosóficamente han enmarcado la subjetividad moderna en opciones binómicas fijas. Le Roy sustituye estas categorías por una serie de puros devenires, en el sentido estricto planteado por Deleuze y Guattari:

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. [...] El devenir no produce nada por filiación [...] Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia: no se puede reducir, y no nos conduce a «parecer», ni «ser», ni «equivaler», ni «producir».

(Deleuze y Guattari, 1987: 238-9).

¿Qué produce un devenir al producirse? Un poder, un plano de consistencia o composición de deseo, un cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari,

1987: 270). Lo que un devenir produce no es nunca una representación, sino un plano de inmanencia de deseo, que, a través de la activación de esos «experimentos» propios del devenir, inaugura una política de micropercepciones que ocasiona toda la serie de posiciones y entidades minoritarias: esquizofrénicos, niños, negros, mujeres, animales... (Deleuze y Guattari, 1987: 247-51). Ésta es precisamente la fuerza biopolítica de cualquier devenir: «todo devenir es un devenir-minoritario» (Deleuze y Guattari, 1987: 291). Significativamente, ficciones de cada posición minoritaria aparecen y desaparecen constantemente en *Self Unfinished*.

La palabra clave es «experimentación», como condición fundamental para alcanzar «otras posibilidades contemporáneas» que revelen el cuerpo como «organismo, historia y sujeto de enunciación», al mismo tiempo que revelan esos modos de sometimiento hegemónico que «nos roban el cuerpo para fabricar organismos susceptibles de oposición» (hombre o mujer, chico o chica, humano o animal, bailarín o abogado, sacerdote o escultor, coreógrafo o teórico) (Deleuze y Guattari, 1987: 270). Así pues, experimentación constante, ontológicamente interminable. El solo de Le Roy nunca cae en estas oposiciones y así restituye al cuerpo su poder de reinventarse constantemente. En este ejemplo de solipsismo coreográfico metodológico, encontramos al idiota que abandona su plano de aislamiento y deviene generativa e inteligentemente tonto en su constante devenir mecánico y orgánico, humano y objetual, subjetivo e indeterminado, hombre y mujer, animal y escultórico, negro y blanco, activo y pasivo, alegre y triste, solitario y múltiple, mediante la constante desorganización y reorganización de esa pregunta fundamental que enlaza profundamente la filosofía y la danza: ¿qué puede hacer un cuerpo?

Cuando entramos en el espacio de actuación, encontramos a Le Roy ante su mesa, vestido con calzoncillos y camiseta negros, recibiendo a su público, reconociendo nuestra entrada. A lo largo de la hora siguiente, realizará tres series de actos: primero, totalmente vestido con unos sencillos calzoncillos y camiseta negros, se moverá como una versión humorística de un ser robotizado, que emite sonidos mecánicos. A continuación, se quitará zapatos y calzoncillos y estirará su camiseta para convertirla en un largo tubo que se extiende hasta los pies como un

vestido. Este devenir mujer se difumina rápidamente cuando dobla su cuerpo para darle la forma de una uve invertida y comienza a moverse como un cuadrúpedo sin cabeza. A cuatro patas, Le Roy se desplaza hasta la pared del fondo, se yergue sobre las manos durante un rato. Después, apoyado en los hombros, vuelto hacia la pared, se quita la ropa. Ya desnudo y en todo momento apoyado en los hombros, sus brazos se reorganizan como delicados órganos de equilibrio y ubicación espacial: su cuerpo se convierte en una figura irreconocible (a mi lado, en el Kitchen de Nueva York en 2003, alguien observó que aquella figura parecía «una especie de pollo preparado crudo»). Le Roy deja transcurrir mucho tiempo así: desnudo, sobre los hombros, la cabeza escondida entre las piernas, nalgas hacia arriba, moviéndose con patética ineficiencia, deviniendo informe. De todas las obras analizadas hasta ahora, ésta es la primera vez que la representación subvierte de forma total, radical y sistemática el isomorfismo entre presencia, masculinidad, verticalidad, figura, nombre propio, frontalidad, facialidad y motilidad eficiente.

Aun así, lo coreográfico ontohistórico emerge para invocar e imponer su presencia, aunque ahora sólo sea en sus elementos más mínimos: la mesa del coreógrafo-escritor-filósofo sigue ahí con su inevitable silla; el espacio blanco, vacío, abstracto, está ahí; como también está ahí un equipo compacto de música, en el suelo, para que la telecomunicación con la voz del otro ausente siga siendo posible. (Al final de la actuación, Le Roy saldrá del escenario totalmente vestido de nuevo, mientras el público se queda con el equipo de música que emite a todo volumen una canción de Diana Ross: «Upside down / now you're turning me / inside out / round and round... »). Pero la presencia de las inclusiones fantasmales en *Self Unfinished* es ya su desaparición: hacia la mitad de la pieza, desnudo, en posición invertida, sobre los hombros, cabeza escondida, una masa informe de imposible descripción, ya en mutación a cada momento que pasa, Le Roy se desliza por debajo de la mesa y la aparta violentamente de una patada. Y aunque pulsa el botón «Play» del equipo de música muchas veces a lo largo de la pieza, nunca consigue que funcione, de manera que la entrega de la voz del otro se retrasa. Y el cuerpo masculino como presencia privilegiada en el espacio solitario de la coreografía pronto se difumina gracias al uso

sexualmente indeterminado de la ropa y el devenir animal que sugieren las involuciones y contorsiones de su cuerpo desnudo, cuyo rostro nunca se vuelve hacia nosotros. Le Roy propone una visión totalmente distinta de lo que es un cuerpo: no un anfitrión estable, carnal, de un sujeto, sino un poder dinámico, un experimento continuo y preparado para alcanzar planos imprevisibles de inmanencia y coherencia. En su uso radical del solipsismo coreográfico, Le Roy agota el «ser hacia el movimiento». Pues lo que importa en *Self Unfinished* nunca es el espectáculo del cineticismo, sino el conjunto de afectos y preceptos desencadenados por las numerosas inmovilidades, repeticiones, reiteraciones, imágenes humorísticas y formas innombrables con las que Le Roy nos enfrenta.

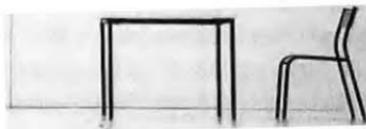
No estamos ya ante un concepto del ser como hogar propio del sujeto individualizado, como condición supuesta para que un cuerpo disciplinado sea habitado por lo coreográfico. El yo de Le Roy está inacabado no porque no se haya completado todavía, sino porque no puede completarse nunca. Esta inconclusión no proviene de una interrupción trágica de un proceso teleológico, sino del hecho de que Le Roy basa la ontología en la inconclusión radical, en un proceso continuo que denomina «relación» (Le Roy, 2002: 46). Al explicar su idea de relación, Le Roy invoca el concepto de Paul Schiller de «cuerpo-imagen» (1964) y lo asocia con los conceptos de Deleuze y Guattari del devenir y del cuerpo sin órganos.<sup>25</sup> En una «Autoentrevista» de noviembre de 2000, Le Roy escribe:

X5: No sé, pero muy a menudo me pregunto, ¿por qué han de terminar nuestros cuerpos en la piel o incluir en el mejor de los casos a otros seres, organismos u objetos encerrados debajo de la piel?

Y5: Yo tampoco lo sé, pero se 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...

X6: Sí. Como dices, las imágenes de los cuerpos son capaces de dar cabida e incorporar una diversidad extremadamente amplia de objetos y discursos. Cualquier cosa que entre en contacto con superficies del

Xavier Le Roy.  
*Self Unfinished* (1998).  
Foto: Katrin Schoof (2000).  
Cortesía de Katrin Schoof  
y Xavier Le Roy.



cuerpo y permanezca allí el tiempo suficiente se incorporará a la imagen del cuerpo [...]

Y6: O sea que, en otras palabras, lo que dices es que la imagen del cuerpo depende tanto de la psicología del sujeto y del contexto sociohistórico como de la anatomía. Y que hay todo tipo de influencias no humanas urdidas en nuestro interior.

X7: Exactamente. De manera que debe existir otra alternativa a la imagen del cuerpo, además de la anatómica.

X8: Por ejemplo: pienso en que el cuerpo podría ser percibido como espacio y tiempo para el comercio, el tráfico y el intercambio...

X9: ... siguiendo esa idea, significaría que cada persona sería percibida como una infinidad de partes extensivas. En otras palabras, únicamente individuos compuestos. Un individuo sería un concepto completamente desprovisto de sentido.

(Le Roy, 2002: 45-6).

*Self-Unfinished* de Le Roy propone una visión del cuerpo que cuestiona el confinamiento del cuerpo producido por la modernidad. El cuerpo individual, el cuerpo monádico, carece ya de lugar. Si, como Harvie Ferguson nos recuerda, «el rasgo distintivo de la encarnación moderna reside en el proceso de individuación, en la identificación del cuerpo o de la persona como individuo único y, por tanto, como el portador de valores y derechos legalmente imponibles» (Ferguson, 2000: 38), podemos ver ya la magnitud del gesto de Le Roy en el contexto de la imposición ontocoreográfica del modo de autorreproducción de la modernidad. El desplazamiento que Le Roy hace del concepto del individuo es el agotamiento último del modo de coreografiar la danza de la subjetividad que es propio de la modernidad. Sin individuación, no existe posibilidad de asignar subjetividad en las economías del derecho, la denominación y la significación. Mediante la especial clase de solipsismo intensamente informe escenificado por Le Roy, el desmantelamiento del cuerpo idiota de la modernidad, y su sustitución por un cuerpo relacional, renueva la coreografía como práctica de potencialidad política.

## Notas

### 2 Masculinidad, solipsismo, coreografía. Bruce Nauman, Juan Domínguez, Xavier Le Roy

- 1 Película en 16 mm, blanco y negro, muda, 122 metros, 10 minutos aprox.
- 2 Película en 16 mm, blanco y negro, muda, 122 metros, 10 minutos aprox.
- 3 Cinta de video, blanco y negro, muda, 8 minutos.
- 4 Doy las gracias a Ramsay Burt por darme a conocer esta entrevista.
- 5 Entre los miembros del Judson Dance Theater y artistas cercanos al Judson que asistieron al taller de Halprin en San Francisco se encontraban Yvonne Rainer, Ruth Emerson, Simone Forti, Robert Morris, Trisha Brown y La Monte Young. Posteriormente, Meredith Monk tomó también clases con Halprin (véase Banes, 1993: 141-2; Banes, 1995: *pássim*). Según escribe Janice Ross, de lo que Halprin deseaba escapar era de «las instituciones de danza moderna y todas sus reglas de representación, teatralidad e ilusión» (en Banes, 2003: 29). El rechazo de Halprin de la teatralidad y las sofocantes reglas de la representación se anticipa al posterior alineamiento de Rainer con el minimalismo y su explícito rechazo de la ilusión y la representación, expresados en su célebre «Manifiesto NO».
- 6 Mi agradecimiento a Jenn Joy por su diligente investigación sobre este asunto.
- 7 En 1969, Nauman realizó una versión con tres intérpretes de la película de estudio *Bouncing in the Corner*, N<sup>o</sup> 1 (1968), con Meredith Monk y con quien en aquellos momentos era su esposa, Judy Nauman, en la exposición *Anti-Illusions: Procedures / Materials* (1969), en el Whitney Museum of American Art de Nueva York.
- 8 La datación de las películas de cine y vídeo de Nauman es a veces contradictoria y varía bastante según las fuentes consultadas. Sigo la «Videografía» de Nauman recogida en *Bruce Nauman*, de Robert C. Morgan (Morgan, 2002).
- 9 Para una crítica del concepto de movimiento como «lenguaje» en la danza, véase el concepto de «infralenguaje» de José Gil en *Metamorphoses of the Body* (Gil, 1998).
- 10 Mark Franko observa que aunque ya en el siglo xvi «la danza es a menudo denominada como lenguaje, no se abordan los efectos de pasos y movimientos

en la comunicación de un mensaje, ni se admite su posible valor como signo» (Franko, 1986: 8). La distinción entre lenguaje y escritura que propongo aquí será de especial importancia cuando pasemos a comentar el efecto espectral de la escritura dentro de lo coreográfico.

**11** Sobre la destacada función de los títulos en las esculturas y dibujos de Nauman, véase el ensayo de Paul Schimmel titulado «Pay Attention» (Presten atención, en Simon, 1994).

**12** El verdadero nombre del autor era Jehan Tabourot (1519–93). Desde 1542 hasta su muerte, Tabourot sirvió en la catedral de Langres, donde ocupó los cargos de tesorero, juez y vicario general. Los vínculos políticos e históricos entre la coreografía, lo teológico y lo jurídico son por tanto mucho más que simples florituras narrativas de Arbeau, el alter ego de Tabourot.

**13** Comento el concepto de Sloterdijk en la introducción.

**14** Me refiero a un deseo que se expresa como primario en la producción de la «coreografía» como neologismo y tecnología de la escritura del movimiento: una producción resultante de un encuentro pedagógico entre dos hombres. Esto no significa que numerosas danzas incluidas en el libro de Arbeau no incluyan a mujeres. En efecto, uno de los principales fines sociales de la danza renacentista era dar lugar a la socialización y el emparejamiento heterosexual. No obstante, excepto como acompañantes en las danzas, las mujeres no asumen ninguna función de ningún tipo en el dueto textual entre el sacerdote danzante y el abogado danzante. El nacimiento de esa poderosa nueva palabra para la modernidad –orquesografía– es el resultado de un encuentro y un deseo homosocial para aferrarse al objeto amado: el maestro.

**15** Una citacionalidad que, además, Butler vincula con la cuestión de la ley:

La formación, elaboración, carga, circulación, significación de ese cuerpo sexuado no será una serie de acciones realizadas en cumplimiento de la ley; por el contrario, será una serie de acciones movilizadas por la ley, la acumulación citacional y la disimulación de la ley que produce efectos materiales, la necesidad vivida de esos efectos así como la contestación vivida de dicha necesidad.

(Butler, 1993: 12)

**16** «Una escritura que no fuese estructuralmente legible –reiterable– más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura» (Derrida, 1986: 315).

**17** Puede verse un resumen de una sociología y una epistemología de lo fantasmal en Gordon (1997).

**18** Para una historia de la tumba como espacio privado en Occidente, véase Philippe Ariès (1974, 1977, 1982) y Alain Corbin (1986).

**19** Comento el cuadrado de Feuillet en el capítulo 4.

**20** Escribo «a menudo» porque algunas de las películas de estudio de Nauman muestran al artista paseando de un lado a otro de maneras menos coreografiadas. Esto sucede especialmente en *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (1967-8) y *Violin Tuned D E A D* (1969). No obstante, considero significativo que en esas dos películas la fuerza perlocucionaria del título esté dirigida no al movimiento mismo, sino a la ejecución de una tarea diferente (tocar el violín). La única otra película de estudio que es significativamente acoreográfica (explícitamente relacionada con el azar, los accidentes y la improbabilidad del movimiento) es *Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rhythms* (1967-8). Pero esta excepción tiene una poderosa connotación, que exploro con mayor detalle más adelante.

**21** Película en 16 mm, blanco y negro, con sonido, 10 minutos aprox.

**22** Película en 16 mm, blanco y negro, muda, 9 minutos.

**23** Vi *TLBETME* en Berlín durante su estreno mundial en el festival *Tanz im August* en 2003. La pieza no se representó en una caja negra ni en un auditorio, sino en una gran habitación blanca y rectangular, con altas ventanas a lo largo de una de sus paredes. En la pared contraria, dos puertas simétricas permitían al público y al intérprete entrar y salir de la habitación. El hecho de que el público estuviera sentado en gradas no reducía el impacto visual y espacial del hecho de encontrarse en una *habitación*, no en un teatro.

**24** Título de la pieza anterior de Domínguez, estrenada en 2000.

**25** Comento el concepto de «cuerpo-imagen» de Schilder en el capítulo siguiente.



### 3

## La «ontología más lenta» de la coreografía

Crítica de la representación en Jérôme Bel

Esta representación, cuya estructura se imprime no sólo en el arte sino en toda la cultura occidental (sus religiones, sus filosofías, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de construcción teatral.

(Derrida, 1978: 234).

Para escribir sobre la obra del coreógrafo francés Jérôme Bel, es importante contextualizarla brevemente en el marco de un movimiento específico de la danza europea reciente. Pienso aquí en las propuestas hechas en la pasada década por coreógrafos como La Ribot, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Mårten Spångberg, Vera Mantero, Thomas Lehmen, Meg Stuart, Juan Domínguez, por mencionar tan sólo a unos pocos de los nombres más reconocibles.<sup>1</sup> Este movimiento ha ido ganando forma, visibilidad y fuerza desde mediados de los años noventa, pero no es en modo alguno un movimiento organizado, ni tiene un nombre propio.<sup>2</sup> A pesar de las diferentes formas de trabajar, diferentes planteamientos dramáticos y a veces incluso antagonismos abiertos en la manera de cada coreógrafo de tratar con la forma, el discurso y el contenido, es posible identificar algunas convergencias muy notables. Una preocupación común (especialmente significativa para la cuestión que deseo abordar en este capítulo, es decir, la cuestión de una danza que inicia una crítica de la

representación mediante su insistencia en lo inmóvil, en lo lento y en esa particular forma de repetición conocida en retórica como «paronomasia») es la interrogación de la ontología política de la coreografía. Si bien dicha interrogación se ha planteado en muchas de las obras de los coreógrafos mencionados, nadie lo ha llevado hasta sus límites de manera tan sistemática e implacable como Jérôme Bel, desde su primera pieza de larga duración, *Nom Donné par l'Auteur* (Nombre dado por el autor, 1994).

La interrogación de la ontología política de la danza planteada por Bel adopta la forma de una crítica sistemática de la participación de la coreografía en el proyecto más genérico de la representación occidental. La crítica de la representación es una de las características principales de las artes escénicas experimentales, teatro y danza, de principios del siglo xx... al menos desde que Bertolt Brecht planteó la «urgencia de entender la mimesis [...] como históricamente mediatizada» (Diamond, 1997: viii), y los célebres manifiestos de Antonin Artaud en favor de un teatro de la crueldad, desde los años treinta, que, como señaló Derrida, no sólo anunciaban el «límite de la representación» sino que proponían un «sistema de críticas que *commueven el conjunto* de la historia de Occidente» (Derrida, 1978: 235, cursiva en el original).<sup>3</sup> Teóricamente, la crítica de la representación anuncia «una fractura en el régimen epistemológico de la modernidad, un régimen que se apoyaba en una fe en el efecto de realidad» de la representación en la medida en que aseguraba la estabilidad del discurso (Gordon, 1997: 10). La teoría crítica (en particular después de la *Dialéctica de la Ilustración* [1997] de Adorno y Horkheimer) y la deconstrucción (toda la obra de Derrida) han participado en y precipitado esta fractura epistemológica del efecto de realidad en la representación con el fin de revelar cómo reproduce formas discursivas y realizativas [*performativas*] de dominación. En la danza, la crítica de la representación era uno de los impulsos característicos de la danza posmoderna norteamericana de los sesenta, un impulso que la hacía especialmente semejante al proyecto político del *performance art* y a la estética del minimalismo, según el conocido planteamiento de Yvonne Rainer en su célebre «Manifiesto NO»: «NO al espectáculo no a la virtuosidad no a las transformaciones y a la magia y a la simulación» (en Banes, 1987: 43).

Bel es plenamente consciente de estas experimentaciones estéticas, teóricas y políticas. Lo que distingue su particular modo de crítica de lo representacional es su insistencia en desvelar cómo la coreografía participa específicamente en, y es cómplice de la «sumisión de la subjetividad» de la representación bajo las modernas estructuras de poder (Foucault, 1997: 332).<sup>4</sup> La obra de Bel plantea la siguiente proposición: para pensar la relación entre coreografía, representación y subjetividad, es preciso entender la representación no sólo como aquello que es específico de lo mimético (es decir, lo que es propiamente teatral en el teatro) sino considerarlo como una fuerza ontohistórica, un poder que en Occidente ha atrapado a la subjetividad en una serie de equivalencias isomorfas. Particularmente relevante para los estudios de danza es la revelación de Bel, impresa «no sólo en el arte sino en toda la cultura occidental (sus religiones, sus filosofías, su política)» (Derrida, 1978: 234), que la representación establece entre visibilidad y presencia, presencia y unidad de forma, unidad de forma e identidad. Los usos, por parte de Bel, de la inmovilidad, la lentitud y la reiteración paronomástica muestran que la coreografía refuerza y reifica estas series de equivalencias en una exhibición espectacular del encerramiento de la subjetividad en la cinética agitada del «ser hacia el movimiento», característico de la modernidad (Sloterdijk, 2000b: 36).<sup>5</sup>

Al reflexionar sobre la ontología política de la coreografía en relación con la representación y la subjetividad, la obra de Bel plantea los interrogantes siguientes: ¿de qué maneras forma parte la coreografía occidental de una economía general de la mimesis<sup>6</sup> que enmarca la subjetividad y la cierra? ¿Cómo puede una exploración de las condiciones de posibilidad de la coreografía revelar su participación en la producción de subjetividad en el espacio de la representación? ¿Qué mecanismos permiten al bailarín convertirse en el representante del coreógrafo? ¿Qué es ese extraño poder en la esencia misma de lo coreográfico que somete al bailarín a seguir rigurosamente unos pasos predeterminados incluso en ausencia del coreógrafo? ¿De qué manera la alianza de la coreografía con el imperativo de moverse alimenta, reproduce y atrapa la subjetividad en la economía general de lo representacional?

Dramatúrgicamente, composicionalmente, coreográficamente, Bel responde a estas preguntas mediante una drástica destilación de la coreografía a sus elementos más básicos. Históricamente, estos elementos de la coreografía (me gustaría insistir en las particularidades invocadas por esta palabra) han sido: una habitación cerrada con un suelo plano y blando; al menos un cuerpo, adecuadamente disciplinado; una disponibilidad de ese cuerpo a someterse a las órdenes de moverse; una visibilidad bajo las condiciones de lo teatral (perspectiva, distancia, ilusión); y la creencia en una unidad estable entre la visibilidad del cuerpo, su presencia y su subjetividad. A lo largo de su obra, Bel aborda cada uno de estos elementos mediante su exposición, su exageración, su subversión, su destrucción, su complicación.

En su pieza *The Last Performance* (1998), las cuestiones de la presencia, la visibilidad, la representación y la subjetividad son llevadas a primer término, y luego examinadas, sometidas a prueba, agotadas. A lo largo de esta obra de una hora de duración, cuatro bailarines (Antonio Carallo, Claire Haenni, Frédéric Seguette, Jérôme Bel) intercambian continuamente nombres, personajes, subjetividades: un cuerpo que no es Jérôme Bel abre la pieza anunciando al público, totalmente inexpresivo, solitario en el centro del escenario, a través de un micrófono vertical, «*Je suis Jérôme Bel*» (yo soy Jérôme Bel). Después de permanecer quieto durante un minuto (medido con su reloj de pulsera), Frédéric Seguette-Jérôme Bel sale del escenario y un cuerpo que es el portador legal del nombre del Jérôme Bel, vestido con ropa blanca de jugador de tenis, entra para decirnos, totalmente inexpresivo, desde el centro del escenario, por el micrófono, en inglés: «*I am Andre Agassi*». Después de lanzar unas cuantas pelotas de tenis contra la pared de fondo del teatro, Bel-Agassi sale de escena y el bailarín Antonio Carallo entra caminando, se queda quieto junto al micrófono durante un minuto más o menos y nos dice, totalmente inexpresivo, «Yo soy Hamlet». Su afirmación clarifica la cuestión en juego en esta pieza, la cuestión de la ontología que se entremezcla con la historia de la representación (teatral). Pues, justo después de decirnos a quién representa, Carallo-Hamlet pronuncia los famosos versos del Acto III, Escena I. Las palabras «*to be*», son pronunciadas en escena, para el

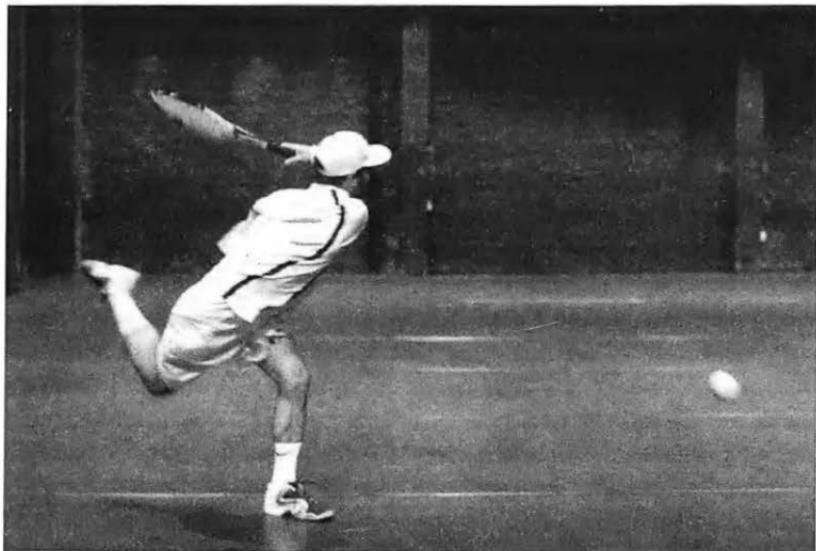
micrófono; luego sale caminando lentamente del escenario, grita «*or not to be*», y vuelve tranquilamente para plantear el meollo dramático de la pieza: «*that is the question*». La cuestión que plantea Hamlet es, por supuesto, la cuestión del ser, lo que Heidegger en su *Introducción a la metafísica* denominaba «la pregunta fundamental» (Heidegger, 1987: 1-51). Lo que Bel hace en *The Last Performance* es mostrar que esta cuestión, cuando se expresa bajo el signo de la coreografía en ese espacio hiperbólicamente representacional que es el escenario, tiene el potencial de revelar toda una serie de asociaciones reificadas entre presencia y visibilidad, ausencia e invisibilidad.

Volveré a *The Last Performance* más adelante en este capítulo. Por ahora, retengamos solamente la operación sintagmática de la pieza: en *The Last Performance*, una serie restringida de nombres están siendo constantemente reasignados e intercambiados, complicando así cualquier asignación «adecuada» o estable de subjetividad dentro de la cuestión fundamental de ser (o no ser) en el terreno ampliado de lo representacional. Al intercambiar nombres en un juego permutacional de ontologías, *The Last Performance* explicita que la cuestión fundamental planteada por Heidegger y Hamlet –la cuestión de la ontología– es una cuestión que aparece en cualquier reflexión crítica sobre la *performance*, como señalaba Richard Schechner en sus célebres teorizaciones sobre los conceptos de «comportamiento dos veces actuado» como basado en una ontología paradójica siempre oscilante entre «no yo... no no yo» (Schechner, 1985: 127), o según lo expresado en la proposición de Peggy Phelan de la ontología de la *performance* como también una «ontología de la subjetividad» (Phelan, 1993: 146).<sup>7</sup>

*The Last Performance* muestra muy claramente que los cuerpos y las subjetividades permanecen cautivos en espacios de representación lingüísticos, culturales, pero también materiales y físicos. Todas las obras de Bel muestran que los presuntos «exteriores» de la coreografía (en particular el lenguaje y el espacio real del teatro) son de hecho cómplices de un sometimiento colectivo a la representación. Pero su obra también muestra que el final de la representación sigue siendo tanto un proyecto como una imposibilidad. Bel estaría de acuerdo con Derrida cuando éste

escribe: «puesto que ya desde siempre ha comenzado, la representación, en consecuencia, no tiene fin» (Derrida, 1978: 250). El juego de Bel con los nombres, con los personajes históricos, con el lenguaje, indica que su obra está inspirada en el hecho de que «la presencia, para ser presencia y autopresencia, ha comenzado ya desde siempre a representarse, ya desde siempre ha sido penetrada [por la representación]» (Derrida, 1978: 249). Su obra muestra la ambigüedad de la subjetividad que Deleuze y Guattari identifican cuando afirman: «Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es» (Deleuze y Guattari, 1987: 238). Pero si el final de la representación sigue siendo un proyecto político y estético interminable, la exploración de sus *medios* sigue siendo una necesidad, dada la dependencia de la representación respecto de las formas hegemónicas de sometimiento. Bel insiste en esta exploración de los medios de la representación al plantear que el final de la representación es el límite de su capacidad para convertir la presencia en una subjetividad fija, reconocible. Para que este proyecto se realice plenamente, es crucial que se produzca una interpelación simultánea de los contextos históricos, ontológicos y espaciales en los que la coreografía aparece. Hay, por tanto, dos elementos constantes en la obra de Bel: su uso de cuerpos aislados (incluso en sus piezas de grupo, los cuerpos aparecen como si estuvieran envueltos en el solipsismo) y su interrogación de la propia arquitectura del teatro como representante espacial de la interioridad aislada y aisladora de la representación. En efecto, las piezas de Bel indican constantemente que tanto los intérpretes como los espectadores están atrapados en igual medida en esas máquinas representacionales especialmente intensas: el lenguaje y el teatro.

En la pieza *Jérôme Bel* (1995), cuatro bailarines desnudos entran en el escenario llevando consigo simplemente una bombilla encendida y un trozo de tiza blanca.<sup>8</sup> Esa simple bombilla será la única fuente de luz durante la pieza de una hora de duración (su literalidad minimalista invoca el «no a la ilusión» de Rainer). El trozo de tiza blanca es utilizado por los bailarines Claire Haenni y Frédéric Seguet para escribir sus propios nombres por encima de sus cabezas (en referencia al exceso de determinación de presencia que suscita la fuerza jurídica del nombre),



Jérôme Bel.

*The Last Performance* (1998).

Foto: Herman Sorgeloos. Cortesía  
de Jérôme Bel.

con su edad, saldo de cuenta bancaria, números de teléfono, peso y altura escritos en vertical junto a sus cuerpos. Permanecen de pie durante un tiempo debajo de sus nombres, junto a sus datos numéricos, como si sus cuerpos subtitularan lo escrito en la pared. Las otras dos bailarinas escriben y permanecen debajo de nombres que no son los suyos, nombres que ellas representan, nombres que serán representados por lo que las bailarinas hagan. Así, por ejemplo, la mujer mayor (Giséle Tremey), sosteniendo la bombilla, escribe y permanece debajo de «Thomas Edison». La mujer más joven (Yseult Roch), que cantará entera *La consagración de la primavera* a lo largo de *Jérôme Bel*, escribe y permanece debajo de «Stravinsky, Igor». La primera hace referencia a la fotografía inherente a la representación; la segunda lleva a primer término la fuerza fantasmal de la danza que aparece paulatinamente en el transcurso del tiempo. La luz localizada, el vacío del escenario, la desnudez de los bailarines, la presencia excesivamente determinante de todos los nombres (incluido el nombre del coreógrafo, que se cierne por todas partes como título de la pieza), todo ello muestra que la representación funciona como una fuerza aislante y centrípeta que define constantemente su espacio como un espacio de pura interioridad. *Jérôme Bel* de Jérôme Bel nos recuerda que, aunque la representación permite una experiencia de un exterior, lo hace sólo en relación subordinada con el interior que la representación mantiene, preserva y reproduce. Y lo que la representación reproduce infinitamente es a sí misma: la representación reproduce su poder para constantemente reflejar su abrazo de sí misma.<sup>9</sup>

Bel explora y desestabiliza el cierre de la representación sobre sí misma mediante el desordenamiento del isomorfismo reificado que la representación establece entre presencia, visibilidad, carácter, nombre, cuerpo, subjetividad y ser, todos ellos conceptos funcionalmente equivalentes para la representación, que sostienen la fantasía de la unidad del sujeto. Si una pieza se titula *Jérôme Bel*, pero el cuerpo representado por el nombre que el título evoca parece no tener una apariencia, parece no estar allí, ¿cómo podemos identificar la presencia con la aparición, cómo podemos asignar una plena presencia a un cuerpo singular?<sup>10</sup> Tal vez lo que Bel propone es una revisión de nuestras concepciones de la presencia, el cuerpo y el «ser ahí».

En un breve texto publicado en 1999, Bel articula su rechazo a aceptar la noción de sujeto como entidad autorrepresentacional, cerrada, acotada por sus límites corpóreos localizables y visibles: «no existe nada semejante a un sujeto individual o un enfoque central (un 'tú' y un 'yo')» (1999: 36). Continúa la frase enumerando todos los cuerpos que era en el momento de escribir ese texto: treinta y tres nombres individuales y colectivos, de Gilles Deleuze a Myriam van Imschoot, de Samuel Beckett a «personas desconocidas en la megalópolis en la que vivo», de Peggy Phelan a «Claude Ramey (un nombre inventado, tal vez real)», de Hegel a Xavier Le Roy, a Madame Bovary, a Diana Ross, al Ballet Frankfurt, hasta «tú mismo» (Bel, 1999: 36). Y nos recuerda que cada uno de estos nombres son también conjuntos formados por otros cuerpos, otras colectividades. La subjetividad y el cuerpo que Bel propone son claramente no mónadas ni singularidades que se autorreflejan, sino conjuntos, colectivos abiertos, procesos continuos de multiplicidades en desarrollo.<sup>11</sup> Como nos dice Bel, le interesan las subjetividades y los cuerpos semejantes al «cuerpo sin órganos» teorizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, un cuerpo rizomático, un proyecto artaudiano, un experimento en curso.

Deleuze y Guattari proponían que «existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia», lo que ellos denominan «la manada» (Deleuze y Guattari, 1987: 261). Esta subjetividad abierta que no estará contenida en el contenedor legal impuesto por el nombre, el carácter o la reificación del isomorfismo entre el cuerpo visible y la presencia plena, desde el punto de vista teórico es semejante al concepto de «cuerpo-imagen» de Paul Schilder, un concepto contemporáneo del segundo manifiesto de Artaud sobre el teatro de la crueldad (1935) y que es una década anterior al grito de Artaud en favor de un cuerpo sin órganos. Para el psicoanalista austriaco, el cuerpo-imagen propio no coincide simplemente con la presencia visible del cuerpo propio. Por el contrario, el cuerpo-imagen propio se extiende a cualquier lugar al que cualquier partícula del cuerpo propio haya llegado a través del espacio y del tiempo. Allí donde se deja una partícula del cuerpo propio (heces, sangre, menstruación, orina, sudor, lágrimas, semen) encontramos los límites del cuerpo-imagen propio. Allí donde se

deja una huella del cuerpo propio (incluidas las lingüísticas, afectivas, sensoriales) hay un límite del cuerpo-imagen propio. El concepto de Schilder del cuerpo como cuerpo-imagen es ya rizomático, esquizoide, en cuanto que propone un cuerpo que está siempre más allá de sus propios límites, más allá de los conceptos metafísicos tradicionales de presencia: un cuerpo que va siempre por detrás de su llegada y siempre por delante de su partida, un cuerpo que nunca está del todo allí en el contexto de su aparición (Schilder, 1964).

La apertura del aislamiento del cuerpo y de la subjetividad por parte de Jérôme Bel plantea ciertos desafíos metodológicos y epistemológicos en relación con los estudios de danza. Si el sujeto danzante ya no es considerado una entidad singular, si el cuerpo visible que danza en escena no revela plenamente su presencia, ¿cómo pueden los estudios de danza ofrecer una explicación de lo que se supone que es disciplinariamente explicable: la presencia en movimiento de cuerpos en el espacio reducido de un escenario? Si el cuerpo es un conjunto, un rizoma, un cuerpo-imagen, si es a la vez semántico y somático, si se extiende en el tiempo y el espacio, ¿de qué maneras puede entonces la escritura crítica evaluar la obra coreográfica construida sobre este modelo expandido del cuerpo y de la subjetividad? Una respuesta para los estudios críticos de danza sería la consideración de un cuestionamiento radical de la presunta estabilidad (que ha estado siempre asegurada por la representación) entre la aparición de un cuerpo móvil en escena (su presencia) y el espectáculo de su subjetividad (que la representación siempre muestra como el espectáculo de una identidad).

Pero, si nos involucramos en semejante operación crítica, pronto descubriremos que lo que requiere una revisión crítica no es únicamente el estatus del cuerpo del bailarín en escena. Es preciso revisar también la supuesta singularidad del autor-coreógrafo.<sup>12</sup> No es de extrañar que la singularidad de la revisión del autor sea uno de los elementos que a Jérôme Bel le interesa especialmente investigar en su crítica de la coreografía. Tampoco sorprende que las dos primeras piezas de larga duración de Bel (*Nom Donné par l'Auteur*, 1994, y *Jérôme Bel*, 1995) aborden explícitamente la cuestión de la autoría, la figura del autor y el poder económico y teológico

del autor como trascendental nombre-que-nombra, ese poder que Foucault denominó «el autor-función» (Foucault, 1977: 131).

El «autor-función» está vinculado a los sistemas legal e institucional que, circunscriben, determinan y articulan el ámbito de los discursos; no funciona de manera uniforme en todos los discursos, en todo momento y en cualquier cultura determinada; no es definido por la atribución espontánea de un texto a su creador, sino a través de una serie de procedimientos precisos y complejos; no se refiere pura y simplemente a un individuo real en cuanto que suscita simultáneamente una diversidad de egos y una serie de posiciones subjetivas que cualquier clase de individuos pueden llegar a ocupar.

(Foucault, 1977: 130-131).

En *Nom Donné Par l'Auteur* (1994), precisamente los mecanismos del autor-función son los revelados, separados y re combinados mediante una serie de procedimientos precisos y complejos. A lo largo de toda la pieza, dos intérpretes masculinos (generalmente, aunque no siempre, Frédéric Seguet y Jérôme Bel)<sup>3</sup> exploran en silencio la relación entre un objeto y su nombre. Rodeados de objetos familiares (una aspiradora, un balón de fútbol, una alfombra, un salero, un diccionario, un secador de pelo, un taburete, una linterna, un par de patines de hielo, un billete, todo ello pertenencias personales cotidianas de Bel), los dos intérpretes colocan en silencio un objeto delante del otro y se colocan ellos mismos en relación con los objetos, en una serie de ordenaciones y reordenaciones de correspondencias y permutaciones que crean un juego visual muy sorprendente y muy abierto, sémico y sintagmático. En relación con esta pieza el crítico de danza Helmut Ploebst cita estas declaraciones de Bel: «[Intentaba] crear significados en escena, incluso aunque fuera muy difícil y aburrido para el público —no había danza, no había música, no había vestuario ni bailarines» (en Ploebst, 2001: 200). La cuestión entonces es: sin danza, sin música y sin bailarines, ¿podía quedar aún algo de lo coreográfico en esta pieza?

Para identificar cómo se aborda la coreografía en *Nom Donné par l'Auteur*, hay que prestar atención al medido ritmo de ejecución y al silencio de sus intérpretes. En esta pieza, el silencio no debe definirse negativamente como una carencia de sonido, sino positivamente como un activador, una fuerza, una operación crítica. El silencio funciona como un intensificador de la atención; da densidad a los objetos. El silencio sitúa también a los intérpretes en el ámbito de los objetos que manipulan, y hace referencia al enmudecimiento de la voz del bailarín en el proceso ontológico de la coreografía occidental de convertirse en una forma autónoma de arte. Para que no olvidemos que la danza occidental alcanzó su autonomía representacional (y por tanto su reivindicación de una ontología) por el hecho de enmudecer literalmente. El silenciamiento del cuerpo en la coreografía subraya su compromiso para producir «un puro ser hacia el movimiento», un deslumbrante objeto mudo ambulante.

*Nom Donné par l'Auteur* nos recuerda que un título no es más que un nombre dado por el autor a su propia obra. Al iniciar su carrera coreográfica con una pieza que explícitamente explora la cuestión de los nombres en el espacio de la mudez, Bel fue a los orígenes de lo coreográfico para identificar su esencia paradójica. La coreografía no sólo es una fascinante forma de arte hipermimética surgida de la primera modernidad. Como he comentado en el capítulo anterior, la coreografía es el nombre propio dado por un juez y sacerdote jesuita a la tecnología de «escribir los movimientos» para no olvidarlos.<sup>14</sup> No debe tomarse a la ligera que el nacimiento de la coreografía –como nombre y como disciplina– se produjera a través de los escritos de un cura. Aquí es donde la historia de la coreografía revela su más que metafórico enmarañamiento con lo que Derrida, en su ensayo sobre Artaud, denominaba la «escena teológica» de la representación. Merece la pena citar a Derrida con cierta extensión en su descripción de dicha escena.

La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente

en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del «creador». Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del «amo».

(Derrida, 1978: 235).

En la escena teológica, incluso aunque el actor hable, es con la condición de una necesaria y previa mudez –pues la boca del actor debe mantenerse únicamente como una caja de resonancia de la voz del amo. Y si la escena teológica da acogida a la coreografía, un arte que para volverse plenamente autónomo tuvo que enmudecer el cuerpo,<sup>15</sup> entonces es la expresividad del cuerpo del bailarín lo que debe enmudecer, convertirse simplemente en un fiel ejecutor de los designios del poder del maestro ausente, remoto, tal vez muerto, pero aun así perturbadoramente presente.<sup>16</sup>

Al crear su primera coreografía de mudez objetual, Bel identifica el poder teológico del autor-coreógrafo en la base de la coreografía. Como ya he mostrado, esta estrategia se hace explícita en *Jérôme Bel*, donde la coincidencia entre el título de la pieza y el nombre del autor subraya la ausencia controladora del coreógrafo y nos indica que en la escena teológica el coreógrafo deja que la representación le represente «por medio de los representantes» (Derrida, 1978: 235). (Por eso Jérôme Bel no debe actuar nunca en *Jérôme Bel*).

En *Nom Donné par l'Auteur*, la estrategia de Bel para identificar la naturaleza teológica de la escena coreográfica es ligeramente diferente, aunque aún vinculada a la función del nombre del autor. Aquí, Bel establece las condiciones para crear otro tipo de relaciones de poder en la visión de su obra. Derrida nos dice que para el correcto funcionamiento de la escena teológica se requiere no sólo la subjetividad pasiva del intérprete, sino también un público pasivo: la escena teológica comporta «finalmente un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de 'disfrutadores' [...] que asisten a un espectáculo sin verdadera profundidad ni volumen, quieto, expuesto a su mirada de

Jérôme Bel. *Nom Donné  
par l'Auteur* (1994).

Foto: Herman Sorgeloos.

Cortesía de Jérôme Bel.



voyeur» (Derrida, 1978: 235). Y es en este ámbito de activación del público respecto de su voyeurismo consumista donde *Nom Donné par l'Auteur* muestra su fuerza antirrepresentacional, antiteol gica. Pues, incluso aunque la pieza conserve la división espacial entre escena y público, la reiteración persistente y silenciosa de formas y objetos, su familiaridad y su desfamiliarización en emparejamientos improbables, comienzan poco a poco a disolver la pasividad del público. Limitarse a contemplar esta pieza es indudablemente perd rsela. Por el contrario, es fundamental aceptar su invitación a involucrarse en su carácter de juego, pasar de un pasivo escrutinio óptico a una receptividad activa, multisensorial, polisémica. Entonces descubrimos que no hay nada de silencioso, ni de tranquilo, en la mudez de esta pieza. Descubrimos que «tanto el silencio como el reposo sonoro señalan el estado absoluto del movimiento» (Deleuze y Guattari, 1987: 267). En efecto, no hay nada de inmóvil en la aparente estabilidad y el aparente no danzar de objetos e intérpretes. Lo que *Nom Donné par l'Auteur* consigue es una alegría juguetona en la mudez de los objetos y en la mudez de los bailarines. La pieza revela no el silencio de las cosas, sino el susurro del significante que resuena sobre la corteza de cada objeto, el susurro del lenguaje que pasa veloz por la superficie de cada cuerpo, como sal derramada sobre las páginas de un diccionario francés.

El susurro de los objetos, su expresión no ling stica, evoca un concepto de una de las influencias teóricas reconocidas de Bel, Roland Barthes. Barthes escribe que «el susurro es el ruido propio del goce plural» que implica «una comunidad de los cuerpos» pero en la que «no hay voces que se eleven [...] no hay voces que se constituyan» (Barthes, 1989: 77). *Nom Donné par l'Auteur*, debido a su silencio y a su ritmo tranquilo, revela el susurro del lenguaje que funciona en cada uno de sus objetos y, por extensión, en todo objeto en general. Al activar la comunidad de cuerpos (objetos, intérpretes, público) el susurro requiere para funcionar su «delectación plural», la pieza introduce otro movimiento crítico barthesiano: la destrucción del mito de la figura unitaria del maestro-autor. Dicha destrucción sucede mediante un desplazamiento y una multiplicación de la voz autoral: observar activamente *Nom Donné par l'Auteur* convierte a cada miembro del público en un autor.

Bel usó todo su oficio coreográfico para exponer el interrogante de la intención autoral y de la unidad autoral en el campo de la representación: los nombres son dados por el autor, nos dice el título. Pero ¿quién da qué a quién? ¿Podemos identificar a un autor en su singularidad intencional? La respuesta que Bel nos da es claramente *no*: el autor se convierte en un autor-función, una multiplicidad que se esparce por una cuarta pared rota, gracias al susurro colectivo de las denominaciones llamadas.

La insistencia de Bel en el poder de los nombres, en el susurro penetrante del lenguaje, en los juegos sintagmáticos, es especialmente importante para los estudios de danza, pues su insistencia propone para el cuerpo danzante una innegable materialidad lingüística, una materialidad que es tan constitutiva de su ser como sus aspectos cinéticos, viscerales, energéticos, afectivos o anatómicos. En *Shirtologie* (1997), cuerpo y lenguaje se fusionan el uno en el otro para mostrar modos de subjetivación. Un bailarín permanece quieto a lo largo de la mayor parte de la pieza, mientras se quita capas y capas de camisetas y sudaderas con palabras, nombres de marcas, estampados.<sup>17</sup> En este solo, a través de la metonimia, el cuerpo del bailarín aparece como una superficie estratificada de inscripciones, en cierto modo reminiscente de la descripción de Foucault del cuerpo como «superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad sustancial); volumen en perpetuo desmoronamiento» (Foucault, 1977: 148). Bel nos muestra que lo lingüístico enmaraña el cuerpo en una estratificación representacional que atrapa la subjetividad. El bailarín de *Shirtologie* (generalmente Frédéric Segurette) se queda quieto en el centro del escenario, neutro, cabeza abajo, casi distante.<sup>18</sup> Entra en escena tres veces a lo largo de la pieza. Cada vez lleva puestas docenas de camisetas una encima de otra, capa sobre capa, que de manera muy sencilla y tranquila, mirando hacia el suelo, procede a quitarse hasta llegar a la última. La dramaturgia es muy clara desde el principio: con cada nueva camiseta que se muestra, aparece una indicación del tema de esa sección (la primera sección de la pieza es simplemente una cuenta atrás siguiendo los números mostrados en las camisetas: desde una camiseta que muestra «Lille 2004» hasta «France

1998 World Cup», hasta «Euro-Disney 1992», hasta «Michigan Final Four», hasta «One T-Shirt for the Life», o bien el bailarín escenifica lo que la inscripción, dibujo o estampado de la camiseta le dicta: una camiseta tiene un fragmento de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart, que Segurette canta. La siguiente camiseta muestra a una mujer en una postura que Segurette imita. En este sentido, las secciones de *Shirtology* desvelan esa peculiar alianza de la coreografía con la fuerza perlocucionaria del acto realizativo [*performativo*] del habla, esa función del habla en la que «porque dije tal cosa lo convencí» (Austin, 1980: 110). El primer momento de esta pieza en que el bailarín sale de su inmovilidad y de manera reconocible baila durante un minuto es cuando la camiseta que descubre muestra un dibujo de Keith Haring con las palabras «Dance or Die» (Baila o muere). Después de la persuasiva afirmación, el bailarín opta por la vida y se pone a bailar mientras canta nuevamente la melodía de Mozart.

Dado que Jérôme Bel compró todas las camisetas para la pieza en tiendas minoristas, *Shirtologie* exhibe el imponente archivo lingüístico y visual que nos rodea constantemente, un archivo que todos usamos y exhibimos como otras tantas órdenes casi invisibles («Just Do It», hazlo; «Dance or Die», baila o muere), un archivo que forma parte de nuestra subjetividad y nuestra imagen corporal en la sociedad del espectáculo. *Shirtologie* revela que la cultura de la representación, cuando se alía con la subjetividad del capitalismo tardío, se desarrolla en una incesante reproducción de una poética de mercancías, logotipos y marcas comerciales, todo lo cual impregna nuestros cuerpos, nuestro lenguaje, nuestra percepción, formando subjetividades e inspirando identidades. *Shirtologie* revela que la representación se encuentra con ese otro modo totalitario de autoenclaustramiento: el capitalismo. Pero, como declaraba Jérôme Bel, la pieza también pone de manifiesto que la *performance* puede permitir la liberación respecto de la mercantilización de identidades por parte del capital bajo el signo del nombre (marca comercial). En 1997, Bel creó una versión colectiva de *Shirtologie* para un grupo de jóvenes aficionados; en la dramaturgia de esta versión se insertó un humor liberador. Una joven que llevaba una camiseta con el rostro de la cantante pop Madonna se puso a cantar la canción *Like a prayer*; un joven que llevaba una camiseta en la

que se decía «No Time to Lose» (No tengo tiempo que perder) se la quitaba rápidamente. Bel afirma que en esta pieza «utilizábamos la energía del capitalismo para expresarnos» (en Ploebst, 2001: 204). Así pues, existe la posibilidad de reactivar el lenguaje, reactivar las fuerzas del capital alineadas con lo representacional y recodificar el acto del habla.

Hemos visto que en *Nom Donné par l'Auteur* la poética del silencio abrió la posibilidad de escuchar sutiles y de otro modo enmudecidas modulaciones de significado, mediante una confrontación directa con los objetos. ¿Qué sucede cuando nos ponen en confrontación directa con el lenguaje? ¿Nos vemos todos sometidos sin esperanza a su fuerza, a su imperiosa, ilocucionaria y perlocucionaria fuerza, incluso a su violencia? En la pieza *Jérôme Bel*, tenemos una respuesta directa a esta pregunta. He descrito cómo el lenguaje permanece suspendido en esta pieza, creando sus condiciones de visibilidad y determinando en exceso la presencia de los bailarines. Pero algo extraordinario sucede en la intersección entre cuerpo y lenguaje en esta hermosa pieza, algo fluido que suspende el arresto domiciliario del cuerpo por el lenguaje, mediante leyes de significación y signatura. Esta fluidez aparece mediante la acción de lo que Georges Bataille denominaba el «exceso inasimilable» que el cuerpo produce constantemente. En un determinado momento de la pieza, Frédéric Seguet y Claire Haenni orinan en el suelo. Tranquilamente, el cuerpo visceral actúa, mostrando una interioridad que la representación no explica ni controla totalmente. Para muchos, esto es un acto escandaloso, a pesar de su tranquila presentación. Es ciertamente la causa del embrollo de *Jérôme Bel* con las leyes contra la obscenidad en tribunales europeos.<sup>19</sup> Pero este acto no sólo hace referencia al funcionamiento interno del cuerpo visceral; este acto tiene también una función. Se utilizará para indicar que el cuerpo es el agente primario para la transformación del lenguaje. Cuando los dos bailarines terminan, recogen la orina con las manos y se ponen a borrar las letras y números de la pared. Los nombres desaparecen, pero algunas de las letras quedan para formar una frase, para revelar un potencial lingüístico oculto en la escritura anterior: «*Eric chante Sting*» (Eric canta a Sting). Todos los intérpretes salen de escena y un hombre, totalmente vestido, entra, se queda de pie en la oscuridad



y canta la canción de Sting *An English Man in New York*. Si el lenguaje, el nombre, la historia, la propiedad, los títulos pueden ser borrados, reordenados, ser objeto de juegos, y si en este juego la reescritura puede invocar una nueva actuación, un nuevo objeto realizativo [*performativo*], un nuevo comienzo, una nueva canción, esto sucede gracias a un borrado y una reescritura activados por lo que el cuerpo visceral de los bailarines produce. Borrar, reescribir, renombrar, recordar, todas ellas operaciones que suceden después de que la fuerza de los nombres que reestructuraban toda la pieza haya sido deshecha por el exceso inasimilable que el cuerpo produce. Esta reescritura evoca las palabras de Judith Butler cuando, de manera fascinante, recupera el concepto de subjetivación de Althusser en relación con el acto del habla austiniano: «Hacemos cosas con el lenguaje, producimos efectos con el lenguaje, pero el lenguaje es también la cosa que hacemos. El lenguaje es el nombre de nuestro hacer» (Butler, 1997b: 8). Bel propone un concepto muy específico de lenguaje, un concepto que es tan maleable, tan travieso y tan dinámico como el cuerpo. También propone que el cuerpo, en su activación más visceral, no es sólo una superficie de inscripción, como observaba Foucault, sino un instrumento de escritura, un agente inasimilable que constantemente vuelve a reescribir la historia.

Hasta ahora, he comentado los elementos básicos de la crítica de la representación de Jérôme Bel, subrayando la importancia de los elementos no cinéticos en su obra: la crítica del poder autoral, la cuestión de la indeterminación de la presencia en el terreno del nombre, la crítica de la escena teológica, la activación del público. Ahora me gustaría abordar la razón por la que la crítica de Bel de la participación de la coreografía en la máquina sojuzgadora de la representación debe implicar una cinética de lo lento, de lo inmóvil, en otras palabras, una especial deflación del movimiento.

Del mismo modo que Bel despliega la singularidad para proponer que la subjetividad es siempre una multiplicidad, yo diría que despliega la lentitud y la inmovilidad para proponer que el movimiento no es sólo una cuestión de cinética, sino también de intensidades, de generar un campo intensivo de micropercepciones.<sup>20</sup> Una visión del movimiento como intensidad permite una crítica de la participación de la coreografía en

el *continuum* ontopolítico de la representación y la subjetividad que nos lleva directamente a la cuestión de lo inmóvil. Del mismo modo que el silencio no es utilizado por Bel como la negación del sonido, tampoco lo inmóvil es utilizado como la negación del movimiento. La crítica de Bel de la ontología política de la coreografía deriva de las poderosas activaciones epistemológicas y políticas contenidas en el acto inmóvil, que identifica para la danza aquello que no parece ser una parte propia de su ontología.

La antropóloga griega Nadia Seremetakis propuso el concepto de «acto inmóvil» para describir una política de los sentidos que posibilita la «capacidad perceptiva para la creación histórica elemental» (Seremetakis, 1994: 13).<sup>21</sup> En la crítica de Bel de la representación, la capacidad perceptiva que es preciso activar para la «creación histórica elemental» es una capacidad que revela la ontología política de la coreografía como una tecnología esencial de subjetivación. Si, como he comentado en el capítulo 1, aceptamos la premisa planteada por Peter Sloterdijk de que la ontología de la modernidad es un puro «ser hacia el movimiento»; y si recordamos el hecho histórico de que el poder (poder teológico, poder de la realeza, poder estatal) es un elemento central del ser de la coreografía, mediante el emparejamiento de Arbeau y Capriol como la unión de la iglesia y la ley, así como mediante la fundación por Louis XIV de la primera Academia de la Danza en 1649 y su afición a la danza para manifestar el puro poder totalitario de un cuerpo autónomo en movimiento (Franko, 2002: 36), de todo ello se deduce que lo que la intrusión de lo inmóvil en la coreografía (el acto inmóvil) inicia es una crítica ontopolítica directa de la despiadada *interpelación cinética* del sujeto por parte de la modernidad.<sup>22</sup>

Sloterdijk observó que la modernidad crea su ser cinético sobre la base de una primaria «acumulación de subjetividad» que debe preceder a la acumulación primaria de capital que la teoría marxista plantea como esencial para el desencadenamiento de la modernidad capitalista. Si aceptamos las proposiciones de Sloterdijk de que el modo de subjetividad de la modernidad es el de un puro «ser para el movimiento», que la modernidad interpela a sus sujetos para convertirlos en «auto-móviles», de ello se deduce entonces que lo que la subjetividad tenía que acumular principalmente para convertirse en un «ser hacia el movimiento» era energía

potencial, que la modernidad desencadena en forma de energía cinética. Dado que ningún sistema vivo es energéticamente autónomo, la idea misma de una subjetividad autónomamente cinética, de una subjetividad autocontenida y automovilizante, emerge como la manifestación de una profunda ceguera ideológica. Teresa Brennan señala:

El sujeto no es, obviamente, la fuente de toda acción si está energéticamente conectado a su contexto, que, por tanto, le afecta. El engreimiento del sujeto moderno considera esta idea difícil de digerir; este sujeto se aferra a la idea de que los humanos son energéticamente independientes; que han nacido así, dentro de una especie de concha que les protege y les separa de este mundo. De hecho han adquirido esta concha, también llamada ego.

(Brennan, 2000: 10).

La observación de Brennan implica que la subjetividad moderna se basa en un proyecto energético especialmente agotador y especialmente depredador; un proyecto que exige, por una parte, una constante exhibición del imperativo ontológico de entrar en una agitación permanente; y por otra parte, un proyecto que exige el saqueo de cualquier recurso que pueda estar al alcance para sostener el espectáculo de la movilidad. Al representarse constantemente como un espectáculo cinético y repudiar su falta energética de autonomía, la subjetividad moderna establece su relación colonizadora con respecto a toda clase de fuentes energéticas, ya sean recursos naturales, fisiológicos o afectivos: deseos, afectos, devenires.<sup>23</sup> El modo de actuación que ocasiona el autoenclaustramiento de la subjetividad en la representación, como un atrapamiento en la movilidad espectacular compulsiva, es el modo en que la primera modernidad inventa y a la que otorga nombre propio: la coreografía. La coreografía es una tecnología necesaria para una subjetividad agitada que sólo puede encontrar su fundamento ontológico como perpetuo «ser hacia el movimiento».<sup>24</sup>

En su descripción de las características principales de la obra del coreógrafo alemán Thomas Lehmen, el teórico de danza Gerald

Siegmund indica algunos rasgos que creo que pueden extrapolarse para caracterizar la crítica del propio Jérôme Bel sobre la participación de la danza en este proyecto de agitación perpetua. Siegmund señala que es importante «evitar la representación del cuerpo como un signo para su consumo por el público como representación de flexibilidad, movilidad, juventud, atletismo, fortaleza y poder económico» (Siegmund, 2003: 84). No es de extrañar, por tanto, que la danza deba lentificarse, como una manera de desacelerar el ímpetu ciego y totalitario de la máquina cinética-representacional.

Pero Bel tiene una manera especial de lentificar la danza. Llegados a este punto, quisiera volver a *The Last Performance*, para proponer una lectura de su particular despliegue de esa fascinante figura retórica, la paronomasia. Porque en la paronomasia podemos situar la proposición de Bel para una ontología política más lenta para la coreografía.

He descrito anteriormente cómo *The Last Performance* se despliega mediante la insistencia en una constante desestabilización de las relaciones exclusivas entre cuerpo, ser, identidad, cuerpo-imagen y nombre. Quisiera volver a ese momento en que, mirando fijamente al público, el bailarín Antonio Carallo afirma: «Yo soy Hamlet», y a continuación, después de una pausa, exclama «To be», sale de escena, permanece entre bastidores, hace una breve pausa y grita «or not to be», vuelve a entrar en escena, se detiene delante del micrófono, hacia el proscenio, y dice tranquilamente: «that is the question».

Después de un cuerpo que reclamaba llamarse Jérôme Bel y de un cuerpo que reclamaba llamarse Andre Agassi, entra un Hamlet. Quiero subrayar el artículo indefinido delante del nombre propio; o más bien, el binomio artículo indefinido-nombre propio. Deleuze planteaba que el artículo indefinido es «la potencia [*puissance*] de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada» (Deleuze, 1997: 89); y, junto con Guattari, señalaba que «el nombre propio no indica en modo alguno un sujeto [...]. El nombre propio designa en primer lugar algo que es del orden del acontecimiento» (Deleuze y Guattari, 1987: 264). De este modo, un Hamlet que entra en *The Last Performance* significa: entra un acontecimiento singular en su



Jérôme Bel.

*Jérôme Bel* (1995).

Foto: Herman Sorgeloos.

Cortesía de Jérôme Bel.

expresión más elevada. ¿Qué potencia trae consigo esta singularidad? ¿Qué acontecimiento anuncia esta entrada? La potencia es la correspondiente a la pregunta fundamental, la potencia de lo ontológico. El acontecimiento es el hecho de servir como prólogo a la primera aparición de la danza coreografiada en la totalidad de la obra de Bel. Después de cuatro años y tres piezas, por fin... idanza!

¿Por qué razón el evento de la danza coreografiada en la obra de Bel tiene que tener como prefacio una pregunta fundamental de Hamlet? Francis Barker ha señalado que *Hamlet* de Shakespeare articuló por primera vez, de manera clara, un «sistema de presencia» donde «la subjetividad mortífera de lo moderno comienza ya a emerger» (Barker, 1995: 21). Para Barker, los conflictos de Hamlet son los que inspiran la aparición de la subjetividad moderna como un sistema de presencia subyugado ante la visibilidad, la melancolía y la disciplina. *Hamlet* anuncia la invención del sujeto monádico moderno, un sujeto centrado en un ser, contenido por los límites del cuerpo, isomorfo respecto de ese cuerpo percibido como propiedad privada, portador de una biografía, contenedor de secretos privados y fantasmas únicos, responsable ante el Estado, estrictamente binómico desde el punto de vista del sexo, y domesticado en la canalización del deseo (Barker, 1995: 10–37). Es importante señalar que este sistema de presencia, dado que atrapa el espectáculo de la visibilidad en la esencia misma de la subjetividad, es también un sistema de representación: un sistema que «designa, pues, algo más que un tipo particular de construcción teatral», toda la lógica cultural de Occidente (por invocar las palabras de Derrida que abren este capítulo).

Así, la entrada de un Hamlet-evento en *The Last Performance* comienza a resonar ontohistórica y políticamente: un Hamlet entra de tal manera que el propio advenimiento de una danza coreografiada pueda ser posible. Es como si Jérôme Bel estuviera proponiendo que sin ese sujeto monádico, sin la cuestión melancólica del ser como decisión binómica entre presencia/visibilidad/interior o bien ausencia/invisibilidad/exterior, es decir, sin un Hamlet, *no habría habido coreografía*.<sup>25</sup> Así, cuando Bel hace entrar a Hamlet-Carallo en escena en *The Last Performance*, su declaración y su presencia no se dirigen solamente a la historia del teatro: son

declaraciones extremadamente provocadoras que apuntan a la ontología política de la danza teatral occidental.<sup>26</sup>

Tan pronto como Hamlet-Carallo deja el escenario después de plantear la pregunta ontológica, la danza entra en escena encarnada en la bailarina Claire Haenni, que bailará un fragmento de *Wandlung* de Susanne Linke (1978) con *La muerte y la doncella* de Franz Schubert.<sup>27</sup> Haenni entra, vestida de blanco, con una peluca rubia. Se acerca al micrófono y declara, inexpresiva, «*Ich bin Susanne Linke*» (Yo soy Susanne Linke). Luego, se desplaza al fondo del escenario y comienza a bailar la pieza corta de Linke. Cuando vi *The Last Performance* en el Theater am Halleschen Ufer de Berlín, en agosto de 1999, se produjo una enorme liberación de tensión al llegar a este momento. El público había estado a punto de alborotarse.<sup>28</sup> ¡Pero entonces al fin hubo movimiento! ¡Por fin alguien seguía la música según los patrones reconocibles de la «danza»! Flujo, música clásica, cuerpo, presencia, mujer, feminidad, movimiento continuo, un bonito vestido blanco... por fin era posible entrar en la zona de reconocimiento y relajarse con lo cinético familiar. Pero el segmento de Linke es corto, no más de cuatro minutos, comienza con la bailarina tumbada en el suelo, cerca y en paralelo a la pared del fondo del escenario, y prosigue íntegramente en el suelo. Cuando la breve danza termina y Haenni-Linke deja el escenario, enseguida esa familiaridad recibe una bofetada en la cara. Pues entonces Susanne Linke vuelve a entrar en escena con un cuerpo llamado Jérôme Bel. Bel-Linke nos dice: «*Ich bin Susanne Linke*». La música vuelve a comenzar, y también la danza, en el mismo punto anteriormente ocupado por Haenni-Linke, las mismas notas y los mismos pasos ejecutados con la misma delicadeza y precisión. La danza termina, Bel-Linke sale y Carallo-Linke entra, con el mismo vestido blanco, y anuncia «*Ich bin Susanne Linke*». Baila, la misma secuencia, y es seguido por Segurette-Linke que comienza el proceso una vez más. ¿Qué se plantea con el repetitivo prefacio de cada danza mediante el acto verbal expresado por cada nuevo bailarín, «*Ich bin Susanne Linke*»? ¿Qué es lo que está en juego en esta danza atrapada en su continua repetición, como si reconfigurase los movimientos lineales del tiempo?

En una conferencia pública sobre *The Last Performance* que Bel ha presentado en diversas ocasiones en los dos últimos años por toda Europa,

menciona cómo concibió esta escena de danza en torno a dos cuestiones principales: la cuestión formal de cómo citar una pieza de danza, del mismo modo que un rapero *samplea* una canción de otro músico, y la cuestión perceptiva de cómo la repetición desencadena series de diferencias. Bel dice haberse inspirado en *Diferencia y repetición* de Deleuze en el momento de la creación de la pieza. En ese libro, Deleuze pregunta:

¿La paradoja de la repetición acaso no es que no pueda hablarse de repetición, sino mediante la diferencia o el cambio que introduce en el espíritu que la contempla? ¿Mediante una diferencia que el espíritu sustrae a la repetición?

(Deleuze, 1994: 70, cursiva en el original).

Así, cada reiteración de pasos, música, vestido y declaración del nombre del autor desvela inevitablemente una diferencia en la esencia misma de la repetición.

La repetición crea una forma de quedarse quieto que no tiene nada de inmóvil. Y la forma particular de repetición utilizada en esta escena de danza de *The Last Performance* es reminiscente de la paronomasia, una palabra compuesta del griego *para*, que significa «junto a» y «más allá», y *onomos*, «nombre», y que indica ligeras variaciones de significado propias del juego de palabras. ¿Cómo se interpreta en escena este tipo de movimiento paronomásico? Lingüísticamente, mediante la cuidadosa reiteración de una idea a través de un constante encadenamiento de diferentes palabras que comparten la misma «raíz». Esta repetición con una diferencia produce un espaciamiento reiterativo de la idea, lo que permite un tipo específico de giro lento que «proporciona variación a los 'objetos intelectuales' y por tanto cambia sus aspectos o apariencias. Gracias a la paronomasia, el lenguaje es capaz de dar la vuelta constantemente a un objeto» (Rapaport, 1991: 108). Pero ¿cómo se baila el movimiento paronomásico? Al bailar *Wandlung* una y otra vez, vemos que los diferentes cuerpos están ya no tanto afirmando ser Susanne Linke, sino experimentando, sobre *qué sucede cuando se decide moverse junto a un nombre* (involucrarse en una paronomasia literal). Esta forma particular de repetición en movimiento

no sólo aporta humor a la escena, sino que revela que bailar junto a y más allá de un nombre es también permanecer con él, revelar sus partes ocultas, desplegarlo, liberar sus líneas de fuerza, romper la ilusión de fijeza que un nombre supuestamente aporta a su referente.

¿Qué se crea en este enigmático momento en el que la repetición confunde la percepción gracias a la paronomasia? ¿Qué se propone en la rigurosa exhibición de la máquina coreográfica? Didi-Huberman escribe que cualquier «acte *immobile*», debido a su naturaleza paradójica, es un «discreto pero perturbador suceso de la memoria» (Didi-Huberman, 1998: 66). De forma parecida, la paronomasia crea condiciones perceptivas y críticas que revelan que la coreografía puede eludir el «sistema de presencia» que en la danza fue reificado y cristalizado como axioma en los versos, frecuentemente citados, del poema «Among School Children» (Entre escolares) de W. B. Yeats: «O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?» («Oh cuerpo entregado a la música, oh mirada luminosa, / ¿Cómo distinguir al danzante de la danza?»).

Peggy Phelan identificó certeramente en el poema de Yeats un incurable deseo escópico relacionado con el atrapamiento espectacular del cuerpo danzante en una pura visibilidad efímera:

El hecho de que la danza moderna occidental se remita *siempre* al bailarín es más que la prueba lógica de la *incurabilidad* de la resonante pregunta de Yeats, y más un síntoma del deseo de ver el cuerpo del otro como un espejo y como una pantalla de nuestro propio cuerpo observante.

(Phelan, 1995: 206).

Pero cada vez que se baila de nuevo *Wandlung* en *The Last Performance*, cada vez que la paronomasia la hace aparecer de manera diferente en su mismidad, cada vez que un cuerpo diferente lleva a la misma pieza de danza variaciones inconscientes de énfasis y micromarcas incontrolables de individualidades, observamos un momento en el que esa identificación «incurable» de danzante y danza experimenta una subversión fundamental.

La paronomasia revela que la danza es algo independiente del danzante. Revela la coreografía como una máquina asediante, una ladrona de cuerpos. Revela el efecto telepático de lo coreográfico, una exhibición de la fuerza asediante y siniestra de la coreografía. Bajo la exhibición paronomásica de la coreografía, la danza emerge como un poder descorporeizado, listo para ser ocupado por cualquier cuerpo. Al despojar la danza del danzante, el danzante puede ser habitado por otros pasos no ejecutados en escena y la coreografía se revela como siempre disuelta por los temblores de cada cuerpo, sus actos involuntarios, su morfología, sus desequilibrios y técnicas. Ya no sujeto a la «mirada efímera», sino poniendo de manifiesto la naturaleza de la coreografía como partícipe en todo momento de un modo paronomástico de ser visto, el danzante puede reclamar otras maneras de relacionarse con lo visible.

Toda repetición es una especie de caída; la caída en una trampa llamada temporalidad. La caída en el tiempo que el acto inmóvil inicia es también la activación de una proposición para una ética del ser que es siempre un desmoronamiento activo en el tiempo. Sloterdijk explica cómo Heidegger elige intencionadamente una palabra para caracterizar esta caída en la temporalidad que se distancia de cualquier noción metafísica o cristiana de la Caída: *Verfallen*. En *Ser y tiempo*, Heidegger escribe: «El 'estado de caído' [*Verfallen*] del 'ser ahí' [*Dasein*] tampoco debe tomarse, por ende, como una caída desde un 'estado primitivo' más alto y puro» (1996: 164). En su reciente traducción [al inglés] de *Ser y tiempo* de Heidegger, Joan Stambaugh señala que «*Verfallen*, es, por así decir, una especie de 'movimiento' que no llega a ningún lugar» (en Heidegger, 1996: 403). Esta especie de movilidad que permanece quieta, este movimiento que no llega a ninguna parte al mismo tiempo que va a todas partes gracias a la inmovilidad, corresponden a la paronomasia. Herman Rapaport lo describe como «un ir más allá incluso cuando se permanece en el mismo lugar» (1991: 14) y observa que la paronomasia inspira profundamente la filosofía de Heidegger y Derrida. ¿Cómo es posible ir literalmente más allá mientras permanecemos quietos? ¿Y qué puede obtenerse con ello? Yo diría que el movimiento paronomástico disuelve la tiranía temporal que el «ser hacia el movimiento» de la modernidad impone sobre la

subjetividad para llegar constantemente a tiempo. La paronomasia propone a la subjetividad modalidades alternativas de ser *en* el tiempo. La paronomasia, mediante su insistencia en reiterar lo que siempre es no exactamente lo mismo, mediante sus lentas pero inciertas piruetas tambaleantes, activa la posibilidad de secreción de una temporalidad que permite al cuerpo aparecer bajo un régimen diferente de atención y mantenerse en un terreno (ontológico) diferente, menos firme. Aquí, el movimiento pertenece más a las intensidades y menos a la cinética; y el cuerpo que aparece debe ser visto menos como una forma sólida y más bien como un deslizamiento a lo largo de líneas de intensidades.

La operación paronomástica, que es coreográfica, transforma cualitativamente la cuestión ontológica de la danza. La transforma a través de un cambio de velocidades, a través de una espera que desvela meticulosamente zonas y flujos de intensidades de otro modo insospechadas. Este tallado y esta expansión de carácter temporal se realiza a través de este acto generalmente mal entendido en relación con la danza: mantenerse inmóvil. Esta intensificación paronomástica de lo inmóvil no sólo exige un nuevo régimen de atención, una nueva preocupación por los mecanismos a través de los cuales el cuerpo danzante se hace patente, pero cuestiona los propios tiempos de la ontología mediante la apertura de una temporalidad radical contra la queja melancólica de la danza: una temporalidad que va más allá de los límites formales de la presencia, y que no está vinculada a la presentación de la presencia. Así es como yo entiendo la idea de Gaston Bachelard de una «ontología más lenta», que es una ontología de multiplicaciones e intensificaciones, de fluideces y micromovimientos energéticos, una ontología de vibraciones y retardos, una ontología en retardo, es decir, una ontología que es «sin duda más segura que la que descansa sobre las imágenes geométricas» (1994: 215).

Me gustaría terminar subrayando que la ocupación coreográfica de la inmovilidad paronomástica requiere una reconsideración de los términos en los que es posible reflejar teóricamente y actuar coreográficamente sobre la ontología política de la danza. En las series de gestos, actos verbales, personajes, argumentos y fantasías en las que la danza teatral occidental se ha apoyado históricamente, la danza fue escogida por un

agotador programa en pro de la subjetividad, una idiotizada economía energética, un cuerpo imposible y una queja melancólica en relación con una visión muy estrecha del tiempo y la temporalidad. La paronomasia coreográfica como acto inmóvil ofrece un programa para el cuerpo, la subjetividad, la temporalidad y la política, que disuelve y lentifica no solamente las suposiciones en relación con la ontología de la danza, sino las desgracias e idioteces incrustadas en la reproducción, en la danza, del proyecto cinético de incesante aceleración y agitación de la modernidad. Esta desaceleración ontológica inicia un proyecto energético diferente, un nuevo régimen de atención, en cuanto que reconstruye la figura del danzante y su subjetividad en nuevas líneas de potencialidad para la ontología política de lo coreográfico en el momento del agotamiento último del movimiento.

## Notas

### 3 La «ontología más lenta» de la coreografía. Crítica de la representación de Jérôme Bel

1 Para un comentario más extenso sobre la obra de La Ribot, véase el capítulo 4; sobre Juan Domínguez, véase el capítulo 2; sobre la obra de Vera Mantero, véase el capítulo 6. Para más información sobre este reciente movimiento de danza europeo, véase Lepecki (2000), (2004); Ploebst (2001); Burt (2004); Siegmund (2004).

2 Los críticos de danza suelen referirse a este movimiento como «danza conceptual». Muchos de los coreógrafos implicados no aceptan esta denominación, véase por ejemplo la declaración de Xavier Le Roy: «No me considero un artista conceptual y no conozco a ningún coreógrafo que trabaje en la danza sin un concepto» (Le Roy y otros, 2004: 10). En 2001, un grupo compuesto por muchos de los coreógrafos y críticos (incluidos La Ribot, Xavier Le Roy y Christophe Wavelet) alineados con esta escena experimental se reunieron en Viena para redactar un documento para su presentación ante la Unión Europea como sugerencia de pautas para una política europea de danza y artes escénicas. En este documento había una resistencia intencionada a denominar las actuales prácticas coreográficas con una única palabra:

Nuestras prácticas pueden denominarse: «*performance art*», «arte vivo», «*happenings*», «eventos», «arte del cuerpo» [*body art*], «danza-teatro contemporáneo», «danza experimental», «nueva danza», «*performance multimedia*», «*site specific*» (obras para espacios específicos), «instalación corporal», «teatro físico», «laboratorio», «danza conceptual», «independiente», «danza/*performance* poscolonial», «danza de calle», «danza urbana», «teatro danza», «*performance danza*», por mencionar tan sólo unos ejemplos...

(*Manifiesto for a European Performance Policy*, 2001).

Pienso, no obstante, que «danza conceptual» permite al menos ubicar históricamente este movimiento dentro de una genealogía de artes escénicas y visuales del siglo xx, mediante la referencia al movimiento de arte conceptual de finales de los años sesenta y principios de los setenta que compartían su crítica de la representación, su insistencia en la política, su fusión de lo visual

con lo lingüístico, su impulso en favor de una disolución de géneros, su crítica de la autoría, su dispersión de la obra de arte, su priorización del evento, su crítica de las instituciones y su énfasis estético en el minimalismo, todos ellos rasgos recurrentes en numerosas obras recientes en Europa, uno de cuyos iniciadores fue Jérôme Bel. «Danza conceptual» al menos evita adjudicar una absoluta originalidad histórica a este movimiento, algo con lo que creo que sus participantes estarían de acuerdo, dado su diálogo abierto con la historia del *performance art* y de la danza posmoderna.

3 Para una descripción de toda una tradición de crítica representacional en las artes escénicas contemporáneas derivada del teatro épico de Bertolt Brecht, véase *Unmaking Mimesis* de Elin Diamond (1997). Para una descripción de la crítica de la representación en el *performance art*, véase *Body Art/Performing the Subject*, de Amelia Jones (1998).

4 Foucault escribe retrospectivamente en 1982: «El tema general de mi obra no es el poder, sino el sujeto» (Foucault, 1997: 327). Y aclara:

Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete.

(Foucault, 1997: 331).

De este modo, como explica Deleuze, Foucault no reinserta un concepto trascendental del «sujeto» de nuevo en su teoría, sino que entiende «sujeto» como una función del poder: «Es estúpido decir que Foucault descubre o reintroduce un sujeto oculto después de haberlo rechazado. No existe sujeto, sino una producción de subjetividad: La subjetividad tiene que producirse, llegado su momento, precisamente porque no existe sujeto» (Deleuze, 1995: 113-14).

5 Este concepto se comenta en detalle en la Introducción y en el capítulo 2.

6 Derrida llamó «economímesis» a la fusión de la economía general y la economía restringida con la lógica de lo mimético (de la representación); es un término que subraya que la ley (*nomos*) de la representación es la casa (*oikos*) donde habitan la metafísica y la estética occidentales (Derrida, 1981).

7 Véase también Phelan (1993: 27, 148). Phelan amplía más explícitamente su investigación ontológica sobre la acción escénica (*performance*) como una investigación ontológica sobre la subjetividad en *Mourning Sex* (1997).

8 Los intérpretes son habitualmente: Claire Haenni, Éric Lamoureux, Yseult Roch, Frédéric Seguette y Gisèle Tremey. Ocasionalmente, Patrick Harlay sustituye a Yseult Roch.

9 Así es como describe Jean-Luc Nancy el funcionamiento de la representación en su breve ensayo titulado «El nacimiento a la presencia». Para Nancy, la «representación es lo que se autodetermina por su propio límite» (Nancy, 1993: 1). Así, la expansión temporal y geográfica de Occidente se corresponde con una reiteración interminable, centrípeta, del confinamiento de Occidente dentro de su propio «encierro»... denominado representación» (1993: 1).

10 La separación del concepto de presencia de la percepción de un ser que aparece plenamente fue propuesta por algunos filósofos de principios de siglo xx. Tomando como punto de partida y complicando la fenomenología de Husserl, Martin Heidegger fue uno de los que realizó lo que John Sallis denominó un «decisivo [...] desplazamiento de presencia». Según la explicación de Sallis, para Heidegger «no existe presencia pura, pues en cualquier cosa que se presente está ya en juego la operación de la significación» (Sallis, 1984: 598). Para una descripción más detallada sobre el desplazamiento de la presencia de Heidegger y sus implicaciones para los estudios de artes escénicas y danza, véase el capítulo 4. Otra importante contribución a este desplazamiento, pero proveniente de una tradición filosófica distinta y orientada hacia un conjunto de preocupaciones diferente es la de Henri Bergson, cuya teoría de la memoria (según es enunciada especialmente en *Materia y memoria*) le llevó a mostrar que la metafísica occidental siempre había confundido «el Ser con el 'ser presente'» (Deleuze, 1988: 55). Comento la teoría de Bergson sobre la memoria y la temporalidad en la Conclusión.

11 «Una multiplicidad se define, no por los elementos que la componen en extensión, ni por los caracteres que la componen en comprensión, sino por las líneas y las dimensiones que implica en 'intensión'». La «intensión» del autor (en lugar de la «intención») es la activación de su afecto a través de «líneas y dimensiones» que «constituyen la manada en un momento determinado» (Deleuze y Guattari, 1987: 245).

12 La crítica de la singularidad del autor gana impulso a finales de los años sesenta, especialmente con el ensayo de Barthes de 1968 titulado «La muerte del autor», el ensayo de Derrida de 1968 titulado «La diferencia», y el ensayo

de Foucault de 1969 titulado «¿Qué es un autor?». Puede verse una reflexión reciente del impacto de esta crítica en la teoría de la *performance*, véase Schneider (2005).

**13** A veces la bailarina Claire Haenni sustituye a Jérôme Bel y el bailarín Jean Torrent sustituye a Frédéric Seguet. En un intercambio por correo electrónico con Jérôme Bel durante la redacción de este capítulo, me dijo que, aunque Claire Haenni le había sustituido algunas veces, no es algo que Bel prefiera, pues crea la posibilidad de aplanar la lectura de la pieza como si se tratara de una pieza sobre «relaciones de pareja» heterosexuales, una posibilidad que él considera «nada interesante». Por ese motivo a Claire Haenni se le pide que actúe en *Nom Donné par l'Auteur* solamente cuando Jérôme Bel, por alguna razón, no está disponible.

**14** Fue el sacerdote jesuita y maestro de danza Thoinot Arbeau (seudónimo de Jehan Tabourot), quien fusionó por primera vez en un sustantivo lo cinético con lo lingüístico, creando en 1589 el primer significante del «ser hacia el movimiento» de la modernidad, la *orquesografía* (la *grafía*, escritura, de la *orquesis*, danza). Para un comentario más detallado, véanse los capítulos 1 y 2.

**15** No es casualidad que una de las grandes liberadoras de la voz de los bailarines, Pina Bausch, tuviera que romper con la tradición de la composición coreográfica y la subjetividad. En una célebre declaración, Bausch afirmó que lo que le importaba no era cómo se mueven las personas, sino *qué* mueve a las personas. Su *Tanztheater* surge del profundo diálogo con otras fuerzas antirrepresentacionales en las artes visuales y las acciones escénicas de principios de los años setenta (la escultura social de Joseph Beuys, Fluxus). No es de extrañar que el método de Bausch para romper la subjetividad muda de los bailarines fuera bombardearles con preguntas. Responder a la pregunta era al mismo tiempo una manera de llenar la boca del bailarín o de la bailarina con su propia voz, así como remodelar sus cuerpos para darles una nueva corporeidad. Incluso hoy, el método de Bausch tropieza con la resistencia de muchos bailarines y coreógrafos. Puede verse un excelente relato «desde dentro» de este proceso en Hoghe (1987). Véase también Fernandes (2002).

**16** Aquí, la famosa parábola de Heinrich von Kleist *Sobre el teatro de marionetas*, escrita en 1810, resume claramente el tipo de subjetividad que el bailarín ideal debe tener en el escenario teológico. El bailarín ideal es una marioneta, desprovista de afectación y vida psicológica interna, muda, con un cuerpo ágil,

articulaciones libres y una receptividad infinita a los movimientos del maestro, que son directa y misteriosamente transmitidos desde el centro de gravedad del maestro al centro de gravedad de la marioneta. Que esta parábola invoque «el libro de Moisés» y la caída bíblica como principal motivo por el que los humanos son bailarines menos perfectos que las marionetas no debería considerarse como una mera coincidencia. Kleist (irónicamente) identifica la escena teológica que funciona muy intensamente en la danza teatral. Para una reflexión más en profundidad sobre la relación de la coreografía con un poder ausente pero autoritario, véase el capítulo 2.

**17** Una primera versión de *Shirtology* fue creada en 1997 para el bailarín portugués Miguel Pereira, por encargo del Centro Cultural de Belém, Lisboa. En 1998, Bel recreó y adaptó la pieza para el bailarín Frédéric Seguette, que ahora lo interpreta en la mayoría de los casos. En una ocasión, tuve la oportunidad de verlo interpretado por el propio Jérôme Bel.

**18** En un intercambio personal, Bel me comentó que aprecia la capacidad de Seguette para «quedarse quieto» y casi «desaparecer» de su propia presencia en escena durante la interpretación de esta pieza.

**19** En el capítulo 1 puede verse una descripción del pleito por obscenidad planteado contra el International Dance Festival de Irlanda por programar *Jérôme Bel* en 2002.

**20** Para una fenomenología de lo microperceptividad de lo inmóvil en la danza del siglo xx, véase mi ensayo «Still. On the vibratile microscopy of dance» (Brandstetter y otros, 2000).

**21** Para una explicación de los conceptos de Seremetakis en relación con el «acto inmóvil», véase el capítulo 1.

**22** Para una explicación de mi uso de los términos «subjetividad» y «subjetivación» en relación con el concepto althusseriano de la interpelación, véase el capítulo 1.

**23** En *Exhausting Modernity*, de Teresa Brennan, puede verse una proposición original y extremadamente lúcida del planteamiento de la modernidad y la economía psicológica del capitalismo como «el estudio de conexiones energéticas y afectivas» (Brennan, 2000: 10). Curiosamente, la explicación de Brennan no tiene en cuenta la crítica marxista del psicoanálisis y de la subjetividad, desarrollada por Wilhelm Reich a principios de los años treinta, una crítica que por primera vez planteó una explicación de la energética en relación con patologías individuales y

sociales y que está presente en muchas de las críticas del capitalismo de Deleuze y Guattari y su edipización de la representación en *El anti-Edipo*. Véase Reich (1972, 1973) y Deleuze y Guattari (1983, *pássim.*).

**24** Para una explicación más extensa de la aparición de la coreografía como neologismo y tecnología de subjetivación moderna, véase el capítulo 2.

**25** Para una exploración de esta idea y de la relación entre la aparición de la coreografía y el impulso melancólico presente en su visión de la ausencia, véanse los capítulos 2 y 7.

**26** Como he sugerido anteriormente, la cuestión de la ontología es fundamental para los estudios sobre la *performance* o actuación. Es curioso ver cómo aparece un Hamlet también en la identificación de Schechner de una profunda inestabilidad ontológica característica de la actuación, como si Hamlet fuera un evento inevitable en la relación de la actuación con el ser: «Todas las actuaciones eficaces comparten esta cualidad de «no-no no»: Olivier no es Hamlet, pero tampoco es no Hamlet: su actuación se realiza entre una negación de ser otro (= Yo soy yo) y la negación de no ser otro (= Yo soy Hamlet)» (Schechner, 1985: 123). Podría decirse que todo en *The Last Performance* gira en torno a esta percepción y esta ambigüedad.

**27** La coreógrafa Susanne Linke, junto con Pina Bausch, es una de las principales precursoras del *Tanztheater* alemán.

**28** En su conferencia sobre *The Last Performance* en Tanzquartier Wien, marzo de 2004, Bel relata cómo en el estreno de la pieza en Bruselas, algunos espectadores entraron en el escenario, insultando al coreógrafo y a los bailarines, mientras se producían confrontaciones entre espectadores. En Berlín, en 1999, fui testigo de silbidos y demandas de «¡danza!». Parece como si las obras de Bel pudieran activar, con su tranquila atmósfera, ese papel histórico que el público burgués de danza ha asumido como propio desde la *Consagración de la primavera* de Nijinsky: El papel del alborotador.

## 4

### Danza del desplome

La creación de espacio en Trisha Brown y La Ribot

Un sentimiento frecuente en muchos pintores, que les permite crear un espacio en el que cualquier cosa puede suceder, es un sentimiento que los bailarines pueden sentir también.

(Cunningham, 1997: 66).

Mediados de marzo de 2003. En dos días consecutivos, la coreógrafa estadounidense Trisha Brown presentó en el Fabric Workshop and Museum (FWM) de Filadelfia un evento titulado *It's a Draw/Live Feed* (Es un dibujo/Transmisión en directo), una colaboración con el Departamento de Arte Moderno y Contemporáneo del Philadelphia Museum of Art. La actuación de Brown fue inusual: sola en una de las blancas salas de exposición del museo, creó lo que la nota de prensa del FWM denominó «dibujos monumentales en un contexto público». La actuación incalificable de Brown, un híbrido de danza improvisada y dibujo automático, sería presenciada «en vivo» por un público situado en un espacio aparte del museo, donde podían contemplar una transmisión de vídeo en directo del dibujo-danza de Brown.

Mediados de marzo de 2003. En dos días consecutivos, la coreógrafa española María José Ribot, La Ribot, presentó en la Tate Modern de Londres un evento titulado *Panoramix*, una colaboración con

la Live Art Development Agency. La actuación de La Ribot fue inusual: en una de las blancas salas de exposición del museo creó lo que la nota de prensa denominaba «una *performance* de larga duración», que agrupaba sus anteriores diez años de trabajos en un contexto público. A diferencia de *It's a Draw/Live Feed*, *Panoramix* de La Ribot se presentaba ante un público que compartía la sala de exposición con la bailarina.

Estos dos eventos coincidentes en el tiempo, en los cuales la danza sucedía en el espacio de las artes visuales y en diálogo con ellas, fueron creados por dos coreógrafas separadas por nacionalidad, estilo, geografía y generación. Aunque extremadamente distintos, ambos eventos estaban críticamente vinculados por su elaboración de la relación de la danza con las artes visuales. En el caso de Brown, su pieza abordaba la relación de la danza con el dibujo. En el caso de La Ribot, con la escultura y el arte de la instalación. Además, ambas piezas apuntaban explícitamente a una reevaluación crítica de la compleja relación de la danza y las artes visuales con la horizontalidad. Es decir: ambas coreógrafas, de maneras distintas, abordaban con su obra un plano que conlleva una relación especialmente problemática con la política de género sexual en el arte visual del siglo xx: lo horizontal.

El uso de la horizontalidad en el arte visual del siglo xx del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial suele remontarse a la bajada del lienzo del plano vertical al horizontal por Jackson Pollock en 1947. En su ensayo «Horizontalidad», Rosalind Krauss (Bois y Krauss, 1997) escribe que el descenso del lienzo de lo vertical a lo horizontal permitió a Pollock no sólo el desarrollo de su técnica de goteo, sino que, lo que fue más importante, abrió la posibilidad de futuras subversiones (nunca exploradas por el propio Pollock) de la «erectilidad fálica» que Henri Lefebvre dice que «confiere un estatus especial a lo perpendicular, proclamando la falocracia como orientación del espacio» (Lefebvre, 1991: 287). Krauss toma su lectura de la horizontalidad de un fragmento temprano de Walter Benjamin en el que el filósofo alemán propone una distinción entre los planos vertical y horizontal sobre la base de la relación de cada plano con la figuración y la escritura. Para Benjamin, el plano vertical es el de la pintura, de la representación, de lo que «contiene objetos», mientras que el plano horizontal es el de la

marca gráfica, el de la escritura, «contiene signos» (Benjamin, 1996: 82).<sup>1</sup> Siguiendo esta observación, Krauss argumenta que el derribo del lienzo por Pollock subvierte el privilegio de verticalidad de la pintura como plano de la representación. Quisiera añadir que la observación de Krauss de que ese derribo permitió también a Pollock transformar literalmente el lienzo en un suelo, un terreno, un territorio vacío sobre el cual el artista podía caminar a voluntad e imprimir huellas de sus idas y venidas. En este sentido, las acciones de Pollock sobre el lienzo tumbado eran equivalentes a una territorialización, entendida aquí como un acto que se apodera de un medio y lo convierte en propiedad mediante la marca (Deleuze y Guattari, 1987: 314–6). Dado el «patrioterismo de padres fundadores» [*founding father patriotics*] (Schneider, 2005: 26) que inspira los discursos críticos sobre la pintura-acción de Pollock, su caminar sobre el lienzo tumbado y sin pintar se imbuje del halo mítico de la reivindicación de un territorio virgen, de la colonización de lo horizontal, como esa «tierra vacía y baldía donde la historia tiene que comenzar» (Bhabha, 1994: 246).

Acaso porque sus acciones sobre el lienzo horizontal tenían que ver con el hecho de marcar un territorio virgen, Pollock nunca pudo involucrarse con el cruce de límites que su derribo del plano representacional sugería. Nunca pudo resituar la pintura fuera del propio espacio del lienzo, dejar que la pintura siguiera la salpicadura de pintura en su caída fuera del domino territorializado. Como señala Krauss, el derribo de Pollock era sólo un momento transitorio en la producción de sus cuadros; no un fin, sino un medio para que el lienzo volviera a ascender a la verticalidad privilegiada por los imperativos representacionales en la economía visual del consumo de arte. Pero sus acciones sobre el lienzo tumbado, su caminar encima, su derramamiento de pintura encima, sugerían claramente que existía un potencial de transgresión que podría ser aprovechado por cualquiera que estuviera dispuesto a aventurarse fuera del marco pictórico. En 1958, Allan Kaprow hizo una célebre descripción de cómo las acciones de Pollock sobre el lienzo tumbado le inspiraron para crear sus propias acciones y *happenings*. Kaprow vio en las acciones de Pollock sobre el lienzo tumbado el potencial para liberar no sólo la propia pintura, sino la creación de arte en su conjunto: el artista debía atravesar los límites del lienzo y penetrar

en la esfera social o, como decía Kaprow, en la «vida» (Kaprow y Kelley, 2003: 1-9).

A pesar del potencial liberador del derribo [de lo vertical a lo horizontal] de Pollock identificado y explorado por Kaprow y otros artistas (en particular los reunidos en torno a Fluxus), también es obvio que las acciones de Pollock estaban influidas por una política de género sexual extremadamente problemática.<sup>2</sup> Rosalind Krauss nos recuerda que Andy Warhol, ya a principios de los sesenta, había percibido claramente en «el gesto que un hombre de pie hace al derramar líquido sobre un suelo horizontal» el innegable «machismo que rodeaba a la *action painting*» (Bois y Krauss, 1997: 99). Puede verse una crítica similar en ciertas obras de *performance art* feminista de principios de los sesenta, por ejemplo en *Vagina Painting* de Shigeo Kubota (1965) en la Perpetual Fluxfest de Nueva York cuando la artista japonesa se puso en cuclillas sobre un papel blanco y lo pintó con un pincel adherido a la vagina para crear «un proceso deliberadamente ‘femenino’ de pintura gestual, que fluye desde el centro creativo del cuerpo femenino, en contraste con la ‘eyaculación’ de la pintura ‘arrojada, goteada y esparcida» en Pollock (Reckitt, 2001: 65).<sup>3</sup> Rebecca Schneider, en su extraordinario ensayo «Solo Solo Solo», está de acuerdo con el diagnóstico de Warhol y Kubota e identifica también un atolladero epistemológico planteado por el machismo de Pollock, un atolladero derivado de lo que ella percibe como una deferencia constante en la historia del *performance art* hacia la figura de Pollock como héroe patriarcal:

Una y otra vez se nos dice (en un eco que resuena desde Alan Kaprow) que el artista estadounidense de la *action painting* Jackson Pollock fue responsable del acto supremamente masculino de liberar el arte del lienzo y poner en movimiento todo el arte basado en la *performance* de la segunda mitad del siglo xx. Todas las demás posibilidades quedan como relegadas a una nota a pie de página.

(Schneider, 2005: 36).

Conociendo el punzante comentario de Schneider, ¿por qué invoco a Pollock al comienzo de este capítulo sobre Trisha Brown y La Ribot? ¿Por

qué traer a colación la figura del padre muerto? ¿No podemos dejar a Brown y a La Ribot solas, experimentando por sí mismas? En su ensayo, Schneider proporciona una respuesta a estas objeciones. Su crítica del concepto modernista de la singularidad y la originalidad del artista solitario propone una escritura crítica que se opone al «impulso de 'destacar' a un artista unitario frente a una consideración de los contextos más amplios de polinización transnacional, transétnica, transtemporal, la colaboración dialógica y la influencia diaspórica en general» (2005: 35). Por consiguiente, invoco a Pollock precisamente para indicar que las dos operaciones diferenciadas que Trisha Brown y La Ribot ejecutan en el plano horizontal (mientras sus danzas se encuentran con las artes visuales en el contexto institucional del museo y en el contexto discursivo de la historiografía del arte) están ya en diálogo «transtemporal» con, y en crítica «transnacional» de, las prácticas de arte y discursos maestros que las precedieron. Ambas mujeres tienen que bregar inevitablemente con la intrusión del espectro de Papá Pollock, así como con los grandes relatos especialmente poderosos de la historia del arte (de la *performance*) que dan prioridad a mitos de origen y linaje patrilineal masculino. Es con el legado de los linajes patriarcales en la historia del arte, del «machismo» de la historia del arte, con el legado de la «originalidad histórica» basado en el heroico genio masculino que descubre por y para sí mismo los placeres de caminar temporalmente sobre territorio virgen (la horizontalidad vacía de su lienzo), con lo que Brown y La Ribot se enfrentan inevitablemente en sus actuaciones y en la *recepción* de sus actuaciones. Es también de eso de lo que deben escapar a toda costa en sus usos diferenciados y particulares de lo horizontal, un plano cuya inmediata asociación con el derribo pollockiano estalla como una maldición. Yo diría que *It's a Draw/Live Feed* de Brown y *Panoramix* de La Ribot proponen modos de relacionarse con lo horizontal que permiten espacialidades no falocéntricas (por utilizar el término de Derrida) y territorializaciones no colonialistas. En ese sentido, en oposición a Pollock, estos dos espectáculos realmente derriban el plano de la representación.<sup>4</sup> En su elaboración de la relación de la danza con las artes visuales, Brown y La Ribot actualizan y sexualizan las observaciones de Merce Cunningham en 1952 de que los bailarines toman de la pintura no

necesariamente sus aspectos formales, sino el deseo utópico de crear un espacio de pura potencialidad. ¿Qué significa para las coreógrafas crear por sí mismas un espacio de pura potencialidad cuando trabajan sobre la horizontalidad en su diálogo con las artes visuales? Para comenzar a responder a esta pregunta, comentaré primero las acciones de Trisha Brown en *It's a Draw/Live Feed*.

## **Horizontalidad sin perspectiva: bailar dibujar caer**

Trisha Brown ha mantenido una larga relación con el dibujo. La francesa Laurence Louppe, teórica de danza, escribe en el catálogo de una reciente exposición itinerante sobre la prolífica carrera de Trisha Brown (*Art and Dialogue 1961–2001*), sobre la permanente, aunque en cierto modo secreta (al menos en la primera década de su obra) «artista visual en Brown» (en Teicher, 2002: 66). Algunas de las piezas de danza de Brown de comienzos de los setenta parecen encontrar equivalentes directos en sus bocetos de la época (por ejemplo, su serie de dibujos *Quadrigrans* y su coreografía de 1975 *Locus*).<sup>5</sup> A lo largo de los años ochenta y noventa, los dibujos de Brown pasarán a tener cada vez más presencia autónoma en la exhibición pública de su arte. En los últimos años, sus dibujos han sido expuestos en galerías y museos de todo el mundo, incluido el Musée de Marseille (1998) así como el Drawing Center y el New Museum de Nueva York (2004). La cuestión es entonces averiguar qué podría justificar la denominación de «inusual» que la nota de prensa del FWM utiliza para describir *It's a Draw/Live Feed*. Ciertamente, la escala «monumental» de los dibujos —aunque no es ninguna novedad en pintura— es inusual. También el hecho de que Brown dibuje en un contexto público subvierte de alguna manera la naturaleza más íntima del dibujo, aunque, como se ha señalado antes, la presencia del público es diferida debido a la transmisión del vídeo en directo (el único público delante de Brown mientras dibuja y baila es el equipo de grabación).<sup>6</sup> Lo que creo que hacía que fuera un evento muy inusual no era ninguno de los elementos citados, sino más bien cómo Brown coreografiaba una manera de aparecer en el espacio institucional y discursivo de las artes visuales fusionando íntimamente la danza y

el dibujo y a continuación vinculando inexorablemente ambos con la horizontalidad mediante una aproximación a la línea que es un ejemplo de lo que Georges Bataille denominaba lo «informe».

Yve-Alain Bois comenta el concepto de lo informe en Georges Bataille desde el punto de vista de una operación antirrepresentacional: «Metáfora, figura, tema, morfología, significado, todo lo que se parece a algo, todo lo que se agrupa en la unidad de un concepto, eso es lo que la operación de lo *informe* destruye» (Bois y Krauss, 1997: 79). En *It's a Draw/Live Feed*, lo que se pone en cuestión es precisamente la relación del cuerpo danzante con la figuración, el tema y el significado y su modo de aparición dentro del espacio representacional. Los usos de Brown de líneas y movimientos informes en su dibujar-danzar rompen con el significado y sus imperativos en favor de figuras y temas claramente definidos. Su bailar-dibujar simultáneo destruye todos esos conceptos que, según la descripción de Bois, aseguran la uniforme reproducción ideológica de la economía de lo representacional. Si lo informe destruye el significado y la figura, también destruye la posibilidad de fijar la representación dentro de cualquier legibilidad gramatical o visual. Veamos ahora cómo Brown realizó formalmente estos movimientos críticos y qué podría haber logrado políticamente a través de ellos.

En *It's a Draw/Live Feed*, el público ve a Brown entrar andando en una sala blanca aparentemente vacía: el cubo blanco abstracto del museo moderno. Lefebvre veía en el «espacio abstracto» una simultánea producción material e ideológica de «una anaforización... que transforma el cuerpo al transportarlo fuera de sí mismo y hacia el interior del ámbito ideal-visual» (1991: 309). Este transporte del cuerpo al ámbito ideal-visual es la brutalidad necesaria inherente a la descorporeización que asegura las hegemonías escópicas y espaciales. En *It's a Draw/Live Feed*, podemos decir que el transporte anafórico del cuerpo al ámbito ideal-visual es iniciado por la fuerza del propio espacio del museo, una fuerza reiterada por la sala blanca vacía donde Brown danza-dibuja, y reforzada por el aplanamiento de su imagen por la videocámara. El punto de vista del público está predeterminado por una larga toma fija, no editada e inmóvil, transmitida en vivo por la conexión de la cámara con monitores planos y verticales.

Si el hecho de colocarse ella misma directamente en el espacio abstracto del museo es ya un devenir ideal-visual, entonces la cámara multiplica este devenir al colocar la imagen de Brown en el interior de una composición sumamente perspectivista. En la imagen transmitida en directo, es como si las numerosas superficies y planos de color blanco (suelo, techo, paredes, gran hoja de papel en el suelo) se reflejaran y refractaran mutuamente creando una especularidad minimalista; una tensión visual que subsiste a lo largo de toda la actuación, entre la ortogonalidad de múltiples superficies bidimensionales (la hoja de papel, las pantallas de televisión, las paredes) y el efecto obtuso de un cuerpo que se mueve en un espacio tridimensional.<sup>7</sup> En la versión de Filadelfia de *It's a Draw/Live Feed*, la cámara permanece inmóvil. La imagen de vídeo funciona como una ventana, creando una ilusión perspectivista al colocar el punto de fuga de la imagen en algún lugar próximo al punto de vista ideal de un espectador situado frente a la pantalla.<sup>8</sup>

Varias capas de espacio abstracto, por tanto, y Brown ni siquiera ha comenzado a bailar-dibujar. La primera capa proviene de la participación de la sala en la economía visual-ideológica del museo de arte. La segunda capa proviene del hecho de que la actuación de Brown está siendo televisada, lo cual sitúa aún más su danzar-dibujar en el seno de lo virtual. Tercera capa: el encuadre perspectivo y su inevitable descorporeización de la visión. Cuarta capa, especialmente relevante para los estudios de danza, y suscitada por la especificidad del espacio blanco: el espacio abstracto donde Brown entra caminando contiene resonancias históricas de una particular abstracción fundacional que supuso el inicio de la coreografía moderna. La sala de Brown para su danzar-dibujar es visiblemente similar al cuadrado que el maestro de danza francés Raoul-Auger Feuillet (el acuñador del neologismo «coreografía») propuso en 1700 como el espacio ideal para la danza, un cuadrado blanco vacío cuya presencia precede a la del cuerpo y cuya superficie plana, uniforme y vacía está irrevocablemente apartada del irregular y sucio terreno social. La historiadora de danza Susan Foster ha asociado el espacio abstracto de la danza creado por Feuillet con la página en blanco: «Raoul-Auger Feuillet asoció el suelo rectangular de la zona de danza con el diseño

rectangular de la página impresa» (Foster, 1996: 24). Una superposición muy similar de página y escenario se propone en *It's a Draw/Live Feed*. Esa superposición confunde el terreno del dibujo y el terreno de la danza. Los efectos generadores de esta confusión en el ámbito de la percepción, la significación y la motilidad son el ímpetu crítico y estético que sostiene el dibujar-danzar de Brown en *It's a Draw/Live Feed*.

Si el espacio donde Brown dibuja y baila es reminiscente de la habitación de Feillet, entonces los movimientos de Brown en dicho espacio rompen profundamente el vínculo histórico. Existe una profunda diferencia entre los movimientos improvisados de Brown y el aparato histórico de la coreografía como una serie de pasos predeterminados. Además, el sistema de Feillet sólo podía diseñar el trazado de los pasos que rozan el suelo-página de danza (su sistema fue intensamente criticado por sus contemporáneos por no ser capaz de incluir los movimientos de brazos, cabeza y manos).<sup>9</sup> En este sentido, la confusión de Feillet entre la página del libro y el suelo de danza revela la función gráfica-significante que Walter Benjamin atribuía al plano horizontal.

En oposición a la asimilación, tanto por Feillet como por Benjamin, de la página con el espacio horizontal de significación gráfica, lo que Brown hace desde que comienza a dibujar-danzar sobre el «corte transversal» del simbólico benjaminiano tiene muy poco que ver con los signos o con la escritura. Aunque dibuja sobre el plano horizontal, parece muy poco preocupada por incluir en lo transversal una marca simbólica o significativa. Además, a menudo baila tumbada sobre el plano horizontal, rechazando así la asociación de figura y verticalidad que Benjamin identifica con la función representacional de lo vertical. Al salirse de la estricta división benjaminiana de los planos según su funcionalidad semiótica, Brown se sale de los axiomas convencionales de significación y representación. Fuera de la escritura, fuera del corte transversal de lo simbólico, fuera de lo representacional longitudinal, ¿qué es lo que hace entonces?

Brown entra en la sala blanca vacía, de unos seis por seis metros y camina de un lado a otro del históricamente resonante escenario-página. De manera concentrada y serena, casi indecisa, distribuye lápices

de carboncillo y pastel por los bordes de la gran hoja de papel (2,7 x 3 metros). Con el carboncillo en la mano, Brown se pasea de un lado a otro, manteniéndose cerca de la periferia del papel, sin entrar en él de inmediato. Al acercarse más a la superficie de dibujo, suspende inmediatamente toda posibilidad de asociar su danzar-dibujar con un simple seguimiento de pasos o un registro de patrones de movimiento. Lo que Brown hace tan pronto como se acerca al papel es, primero, reflexionar –tomarse su tiempo pensativamente, concentrarse, no moverse– y luego, desplomarse.

De manera controlada, Brown cae fuera de los límites del papel, desafiando a su superficie como límite para sus acciones. Desde el principio, una intrusión: desterritorializa lo horizontal, realiza un primer movimiento de su danzar-dibujar fuera de los límites adecuados del papel. Extrae la tensión justa de articulaciones y músculos, de modo que su cuerpo pueda apartarse suavemente de la alineación vertical de la postura andante y rendirse a la gravedad. Brown se deja caer suavemente al suelo, con una leve rotación, en una liberación controlada, sostenida por la «ondulación» excepcional de su cuerpo: esa cualidad que el estudioso francés de danza Hubert Goddard ha identificado como la motilidad específica de Brown, «una manera de autorizar el movimiento sin restricción» (citado por Louppe en Teicher, 2002: 69). Esta caída controlada pero liberada, esta retirada temporal, voluntaria, de la verticalidad de la figura, es lo que, sin restricciones, autoriza la adopción de Brown de la horizontalidad como una crítica de lo vertical-perspectivo a través del juego antirrepresentacional y asimbólico que es *It's a Draw/Live Feed*. Hay ya toda una política en la cuidadosa caída de Brown fuera de los límites de la página: una gestualización hacia el hecho de que su danza siempre va más allá del imperativo de la impronta como el modo exclusivo de relación de los artistas con el espacio. En oposición a la postura masculinista de Pollock sobre el lienzo tumbado, en oposición a su negativa a salir fuera de los límites adecuados de la representación, Brown no camina para dominar la superficie plana, ni tampoco reduce sus movimientos a los límites del papel. No será una figura erguida sobre el terreno de la página blanca y vacía. Al renunciar a su verticalidad, rechaza la «erectilidad fálica» que organiza la hegemónica «orientación [abstracta] del espacio»

(Lefebvre, 1991: 287). Por el contrario, su aproximación a lo horizontal consiste en yacer sobre ello, ser con ello, restregarse y deslizarse contra ello. En otras palabras: la caída de Brown se parece más a una salpicadura: la salpicadura informe que impide la figurabilidad.

En el suelo, Trisha Brown se convierte no en un grafema, no en un signo, no en un símbolo, no en una figura, sino en algo tan informe como la pintura que golpea contra el suelo. Su caída es un devenir informe. Al salpicar, el danzar-dibujar de Brown escapa de las economías perspectivistas de la mirada y la significación simbólica. Pero, en oposición a la pintura, en particular en oposición a la pintura de goteo de Pollock, y añadiendo otra capa informe más, otra posibilidad de resistir a la reivindicación de una posesión sobre un territorio, la salpicadura de Brown no será atrapada, secada, fijada. En el suelo, seguirá moviéndose, no se quedará quieta. Y del mismo modo que su caída y salpicadura es un devenir informe, sus garabatos con el carboncillo no sucumbirán a la figuración, ni a la significación, ni a la representación. Al mantenerse tendida sobre el plano transversal que Benjamin asociaba con la escritura y el simbolismo gráfico, el danzar-dibujar de Brown se mantiene fuera de la significación: no se escribe nada, no se está simbolizando nada. Su cuerpo, el carboncillo y el papel se mueven entre lo intencional y lo accidental, entre la premeditación y la espontaneidad, entre la marca y la tachadura, entre el casi dibujar y el casi escribir pero nunca del todo. El cuerpo de Brown y sus dibujos no se refieren a nada excepto a sí mismos. Ésta es la autorreferencialidad de la salpicadura, inexorablemente vinculada a lo caído. Mientras dibuja-danza, Brown no crea nada que proponga un tema, que lleve a primer plano una figura completa, que anticipe una metáfora bien elaborada que inicie un significado. Las líneas de carboncillo y pastel que Brown traza mientras permanece tendida en el suelo (líneas trazadas tanto con las manos como con los pies) se evaporan en polvo, sufren sacudidas de indecisión, se rompen bajo el ataque de Brown, inician un flujo, reflejan una precisión y caen en el error. Ocasionalmente, la vemos hacer trazos alrededor de una parte del cuerpo (brazo, pie, rodilla). Cuando después vemos los dibujos, lo más que vislumbramos son posibilidades de reconocer que un cuerpo podría haber

estado allí, sobre el lienzo, que ella podría haber optado por dibujarlo por completo, pero, no obstante, el resultado final se resiste a representar cuerpos completos o morfologías adecuadamente formadas, del mismo modo que no registran pasos que puedan ser decodificados, ensayados y nuevamente bailados. Estas danzas-dibujos son definitivamente no representaciones. Son operaciones, actuaciones.

Y sin embargo... algo se inscribe en el papel. Para entender la potencialidad escénica de las inscripciones hechas por una mujer coreógrafa al caer, moverse, rodar, patinar, restregar, deslizar manos, pies, piernas, espalda, pechos, cabeza, rostro, nalgas y vientre sobre un improbable y pequeño escenario de papel (o, sobre una improbable, enorme página vacía abandonada en el suelo) es importante explicar la especificidad de los movimientos de Brown en relación con su economía, es decir, con su posterior destino en forma de huellas. La teórica francesa de danza Laurence Louppe, en relación con la historia de la relación de la coreografía con el dibujo, escribe que «el papel no retiene en modo alguno un registro de la danza, retiene una huella que en sí misma no puede asignarse a ningún otro lugar» (Louppe, 1994: 22). Este residuo que no es un registro de la danza es exactamente lo que presenciamos en el danzar-dibujar de Brown. Pues lo que resulta fascinante en *It's a Draw/Live Feed*, no es tanto el hecho de que una coreógrafa dibuje, o que una coreógrafa improvise danzas mientras dibuja, ni siquiera que una coreógrafa muestre tan abiertamente, tan generosamente, su momento íntimo de creación a un público anónimo, ausente presente. Lo que resulta fascinante es ver que el danzar-dibujar de Brown no tiene como fin estrecho y exclusivo producir una obra final sobre papel. Por el contrario, Brown genera una cantidad desmesurada de movimientos, gestos, pequeños pasos, microdanzas que no están en absoluto *dirigidas* al papel, que no dejarán en absoluto una impronta o una marca sobre el papel. En la motilidad y en los gestos de Brown, meticulosos, tranquilos, atentamente concentrados y traviosos, hay un excedente de acciones, pasos y trazos que no serán interrumpidos ni unidos a lo horizontal, una plétora de acciones que no pueden dejar una marca, que no tienen nada que ver con las marcas, nada que ver con la reivindicación de una posesión sobre un territorio, nada que

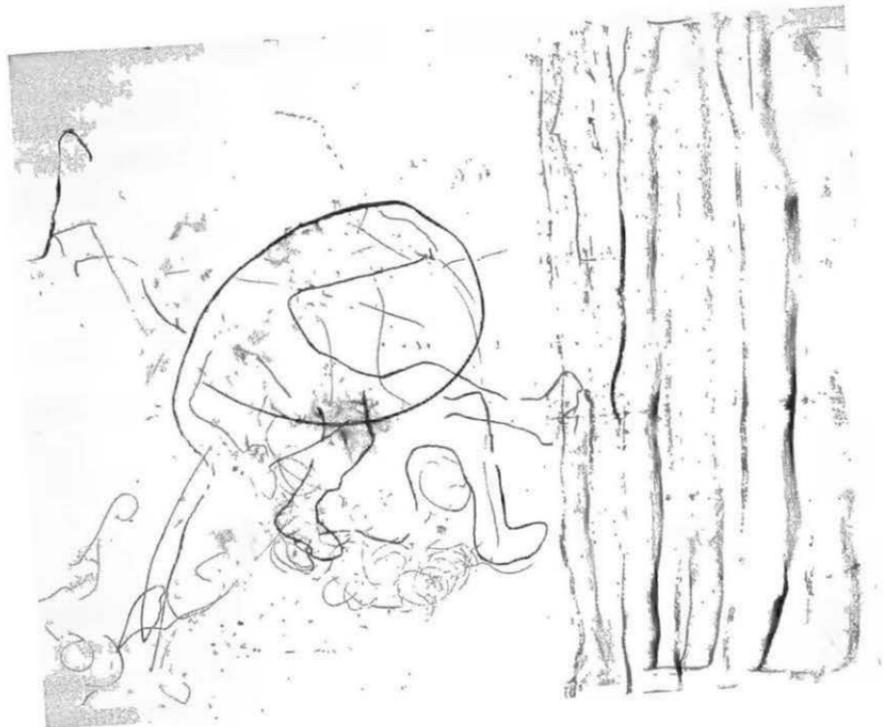
ver con la territorialización. Algunas de las danzas de Brown darán lugar a inscripciones, cuando un pie o una mano rozan una hoja y dejan una marca. Otras permanecerán sin marca mientras ella baila con su atención alejada de lo horizontal, mientras que el carboncillo no llega a tocar la página o la presión sobre el lápiz de pastel es demasiado débil como para dejar una marca.

Obviar la marca: un esfuerzo sin huella que es ya una desterritorialización del arte. La especial manera de Brown de crear espacio pero no marcar un territorio lleva consigo algunas implicaciones micropolíticas. Gilles Deleuze y Félix Guattari asociaban lo que ellos denominaban «el factor territorializante» con el devenir del arte cuando inequívocamente proponían «el territorio como resultado del arte» (Deleuze y Guattari, 1983: 316). Escriben Deleuze y Guattari: «El artista: primera persona que coloca una señal fronteriza o que hace una marca» (1983: 316). Bien puede ser cierto. Al menos, ése parece ser el caso en el modo masculinista de ocupación del lienzo tumbado que Andy Warhol identificaba en el «machismo» de Pollock, donde «el gesto que un hombre erguido hace al derramar líquido sobre un suelo horizontal es simplemente decodificado como urinación» (Bois y Krauss, 1997: 102). Si el carácter «urinario» de la pintura acción coincide con el concepto de Deleuze y Guattari del arte como la marcación de un territorio, el danzar-dibujar de Brown nos permite discrepar momentáneamente de su proposición; o al menos nos permite considerar otras formas de hacer arte, o de pensar sobre la relación entre arte y espacio, que rechacen las implicaciones coloniales de marcar un territorio con la bandera de los artistas. El danzar-dibujar de Brown (donde tantos elementos de la danza y del dibujo no responden al objetivo de dejar una marca) nos permite una crítica de la asociación de Deleuze y Guattari entre la marca, la territorialización, la reivindicación de una propiedad y el acto artístico. En este sentido, como dibujos, los de Brown constituyen una respuesta a la historia de las artes visuales, en cuanto que realizan una profunda crítica del uso del plano horizontal en Pollock.

Volvamos a la experiencia de contemplar *It's a Draw/Live Feed* en las pantallas planas verticales. Mientras Brown danza-dibuja, la

atención del público debe pasar por una serie de divisiones. ¿Debería mirar al papel para seguir la realización del dibujo? ¿O mirar el cuerpo de Brown para seguir la realización de la danza? ¿Debería mirar líneas o gestos? Para mantener el seguimiento de ambas cosas, es preciso mirar simultáneamente hacia arriba, hacia abajo y hacia los lados. En esta danza de la mirada y de la atención producida en un espacio excesivamente parergónico (marcos dentro de marcos dentro de marcos: el marco fijo de la pantalla de vídeo, el marco fijo del objetivo de la cámara, el marco fijo de las paredes de la galería, el marco fijo del papel en el suelo) el público debe atender simultáneamente al plano vertical de la representación del movimiento y al plano horizontal de la inscripción de trazos. Brown actúa simultáneamente en ambos planos, generando conglomerados de puntos de fuga en el espacio bidimensional transmitido en directo al público como hiperbólicamente perspectivistas. De este modo, crea una incesante dispersión en la que ningún acto (danzar, dibujar) ni género artístico (danza, dibujo) es privilegiado en relación con el otro. Por el contrario, se produce una vertiginosa simultaneidad de géneros y actos. Ese vértigo es ya un desmantelamiento del orden estriado de la perspectiva.

La perspectiva es el efecto creado por una organización específica de líneas sobre una superficie representacional (habitualmente vertical) que asegura una figuración geoméricamente coherente de profundidad espacial. El efecto perspectivo se basa en un «punto de fuga central», el punto matemático donde se unen todas las líneas ortogonales, «determinado por la perpendicular que va desde el ojo al plano de proyección» (Panofsky, 1997: 28). Erwin Panofsky ha mostrado que, aunque puede obtenerse una correcta representación perspectivista con más de un punto de fuga sobre una imagen individual, la relación privilegiada de la perspectiva con las prácticas e ideologías hegemónicas de la representación sólo podía asegurarse una vez que la pintura basara su reivindicación de la verdad en una imagen organizada en torno a un punto de fuga individual. El punto de fuga individual es esencial para unificar y armonizar la mirada del espectador con los poderes representacionales, teológicos y discursivos (Panofsky, 1997: 141-2).



Trisha Brown.

*It's a Draw* (2003).

Carboncillo y pastel sobre papel.

Cortesía de Trisha Brown.

Panofsky nos recuerda: «La 'perspectiva central' presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción apropiada de nuestra imagen visual» (1997: 29). De este modo, la perspectiva funciona siempre por reducción. Y lo que se reduce en la perspectiva es no sólo la tridimensionalidad del espacio, sino la naturaleza corporeizada de la percepción mientras que la base corpórea de la sensación se entrega a algoritmos de visibilidad. Lo que se pierde entonces es la corporeización de la visión mediante una operación que subtrae de la percepción nuestros ojos estereoscópicos descentrados, en constante movimiento, y los sustituye por un punto de vista artificialmente monocular y monomaniáticamente fijo.<sup>10</sup> Es por ello que «la construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio» (Panofsky, 1997: 31). Para nuestra discusión sobre la creación de espacio en *It's a Draw/Live Feed*, es relevante señalar que la operación de abstracción de la perspectiva, su reducción perceptiva en aras de la coherencia monocular «es obvio que también surge [...] en los análogos resultados obtenidos mediante un aparato fotográfico» (Panofsky, 1997: 31).

Pero, en *It's a Draw/Live Feed*, los ojos del público nunca pueden permanecer inmóviles. Incluso aunque la pieza esté hiperbólicamente inmovilizada por una múltiple superposición de marcos (cámara, monitor, paredes, papel), los movimientos y acciones de Brown crean una preocupación visual-cinética suscitada por su constante creación, redistribución y movilización de puntos de fuga que se multiplican. Lo que Brown consigue en su danzar-dibujar es la transformación del funcionamiento reductor de la cámara como máquina perspectivista en un funcionamiento multiplicador de la visión. Al distribuir, crear y destruir una multiplicidad de puntos de fuga, Brown crea un espacio en una habitación cerrada, que no la situará bajo la economía de lo perspectivo, ese modo de mirar que históricamente relegaba a las mujeres a su arresto domiciliario.<sup>11</sup> Al negarse a ser puesta bajo arresto domiciliario, Brown transforma el espacio de sustantivo en verbo: su danzar-dibujar, ante todo, añade a los planos vertical y horizontal de la inscripción y la representación una dinámica insospechada, los transforma de dimensiones planares en

zonas de intensidades, gracias a las operaciones informes, infijables de una acción cayente, corporeizada.

Al finalizar *It's a Draw/Live Feed*, Brown habrá creado cuatro dibujos diferentes. Después de terminar cada dibujo, un proceso que dura entre diez y doce minutos, Brown sale de la sala blanca y dos empleados del museo entran empujando un andamio. Recogen cuidadosamente del suelo la hoja de papel inscrita y la cuelgan en una de las paredes. Cuando levantan la hoja de papel marcada, otra hoja limpia aparece debajo, lista para recibir los renovados movimientos e impresiones de Brown. Después de completar su tarea de levantar el dibujo de su plano horizontal-coreográfico del suelo y fijarlo en su nuevo plano vertical,<sup>12</sup> ambos empleados salen del espacio y enseguida la coreógrafa regresa para comenzar de nuevo todo el proceso.

Pero es en el levantamiento final de la hoja de papel (un levantamiento que repentinamente revela un insospechado ímpetu teleológico que enmarca todo el evento) del plano horizontal al vertical de representación y contemplación, donde podemos encontrar los límites de la desterritorialización radical de Brown y la plena activación de la fuerza territorializadora de la máquina del museo, una máquina que debe siempre erigir algo y fijarlo en el plano (vertical) de la representación. Después de todas las alteraciones de la mirada que Brown realiza mediante su entrega a la gravedad y la salpicadura, mediante su danza ondulante, mediante su constante desmantelamiento y descentramiento y creación de tan numerosos puntos de fuga, mediante sus usos de la informalidad en la danza y el dibujo, algo finalmente se erige al finalizar el danzar-dibujar de Brown. La entrada de los empleados supone la entrada de las demandas visuales-arquitectónicas-económicas que caracterizan al museo como máquina territorializadora. Al fijar de nuevo el papel en el plano vertical de exhibición, los empleados como apoderados de la máquina del museo transforman el espacio desterritorializado en un territorio regido por el imperativo de mostrar la marca (autoral). Por tanto, lo informe debe ser levantado de su plano horizontal de producción cinética en aras de su reubicación en el plano vertical como objeto de contemplación. Este levantamiento es un retroceso respecto

de los movimientos radicales que Brown había efectuado ante nosotros. Es reminiscente de la crítica que Rosalind Krauss hace de Pollock cuando escribe que Pollock aceptó la gravedad y la horizontalidad sólo para renunciar a ambas en el momento en que la economía representacional exigiera la exhibición de un producto final, reinsertando así lo derribado en el plano longitudinal «apropiado» del consumo visual (Bois y Krauss, 1997: 93).

Durante la actuación de *It's a Draw/Live Feed* el espacio del danzar-dibujar de Brown estalla en una serie de vertiginosas exploraciones entre géneros, entre puntos focales, entre posiciones y certidumbres desconcertantes sobre la condición del espectador, autoría, disciplinas artísticas, documentación, original, copia, presencia, actuación en directo, danza y arte. Pero al final, dado que debe existir un final (pues los museos no soportan lo incompleto, el aspecto temporal de *l'informe*), la entrada de los dos empleados del museo vestidos de negro nos recuerda la fuerza de lo vertical en la economía de la representación, nos recuerda la falta de neutralidad de cualquier tipo de espacio, por muy abstracto y vacío que el espacio le parezca al espectador. Se acabó el danzar-dibujar: el producto final debe rendirse al destino de los objetos de arte en el espacio vertical-fálico de la representación.

## **Lo oblicuo: esculpir bailar desechar**

Mediados de marzo de 2003. Estoy sentado junto a unas cuantas docenas de personas sobre un suelo de cartón en una de las grandes salas de exposición de la Tate Modern. Arrimados a la pared, como suelen estar los públicos de un espectáculo cuando no están del todo seguros de dónde está el proscenio, sintiendo el calor del cartón, percibiendo su indefinible olor-color, estamos todos esperando a *Panoramix*, el espectáculo de larga duración donde La Ribot presenta, durante algo más de tres horas, sus treinta y cuatro *Piezas distinguidas* (1993–2003). Ésta es la primera vez que van a representarse las treinta y cuatro piezas distinguidas de La Ribot en una única sesión. Por tanto, el título, *Panoramix*, sugiere una suma, una visión panorámica de diez años de su creación. No obstante,

mientras me acomodo en la amplia y blanca sala de exposición, a esperar la entrada de La Ribot, resulta evidente que la disposición de la sala dificulta toda posibilidad de enmarcar *Panoramix* como un evento que pueda participar en el impulso óptico-histórico global que caracteriza la función representacional del panorama.<sup>13</sup>

*Piezas distinguidas* es el nombre de una serie de piezas cortas que La Ribot empezó a crear en 1993 y terminó en 2003. Las premisas dramáticas de esta serie eran: cada una de sus piezas constitutivas tenía que adoptar la forma de un solo representado por La Ribot; cada una tenía que durar entre treinta segundos y siete minutos; el contenido y la duración de cada pieza tenían que ser negociados con su «propietario distinguido» (personas o empresas que comprasen cada pieza distinguida de La Ribot). En un principio, estas piezas se presentaban en espacios teatrales: pequeños escenarios o cajas negras. Así fue con *Piezas distinguidas* (1993-94) y con *Más distinguidas* (1997). No fue hasta *Still Distinguished* (2000) cuando La Ribot se planteó la cuestión del espacio y reubicó todas las piezas fuera del teatro. Esta reubicación trajo consigo cambios obvios en cuanto a su presentación: el diseño de iluminación ya no sería posible, lo que supuso un cambio radical en el impacto formal de las imágenes cuidadosamente construidas que impresionaron a los espectadores de *Piezas distinguidas*; la visión frontal ya no estaba garantizada, dado el desmantelamiento del proscenio; las fuentes sonoras estaban localizadas y tenían menos calidad acústica. Además, La Ribot aparece desnuda en la sala de exposición. Únicamente se viste de acuerdo con los requisitos de cada pieza. Al finalizar cada pieza, vuelve a la desnudez, dejando sus ropas desperdigadas, como detritos, o como bultos escultóricos sobre el plano horizontal. De este modo, la reubicación no sólo cambiaba las piezas estéticamente, las cambiaba en su *naturaleza*. En palabras de la propia Ribot:

Ahora el espacio nos pertenece al espectador y a mí sin jerarquías. Mis objetos, sus bolsos o abrigos, sus comentarios y mi sonido; a veces mi inmovilidad y su movimiento, otras veces mi movimiento y su inmovilidad. Todo y todos están desperdigados por el suelo, en una

superficie infinita, en la que nos movemos tranquilamente, sin una dirección precisa, sin un orden definido.

(en Heathfield y Glendinning, 2004: 30).

Para La Ribot, la reubicación tenía un propósito muy importante: el desmantelamiento de la máquina jerárquica que es el teatro. El desperdigamiento del público y de sus pertenencias en el mismo suelo donde ella y sus objetos actuaban, la equiparación de «sus comentarios y mi sonido», el hecho de compartir una horizontalidad enfática, reflejan tres aspectos importantes de este cambio de naturaleza en *Piezas distinguidas* de La Ribot: una entrega a la fuerza de la gravedad, una intensificación de lo microperceptivo y una presentación no teleológica de pequeñas piezas. Al dar prioridad a la falta de rumbo, el deambular, el dejarse llevar (incluso en condiciones de inmovilidad), al dar prioridad a la creación de puntos de vista indefinidos (sin lugar fijo para el público) y los intervalos de atención (el público puede ir y venir como le plazca), La Ribot desterritorializa el espacio estriado, ortogonal, de la galería institucional y lo convierte en una *dimensión* a la vez indeterminada y precaria. Además, cuando su cuerpo y nuestro cuerpo y sus objetos y nuestros objetos se reúnen sobre el suelo de cartón, se produce un énfasis inevitable en el efecto generalizado producido por igual sobre las obras de arte y sobre el público por esa fuerza trascendental no reconocida: la fuerza de la gravedad hacia el suelo. *Panoramix* nos iguala a todos como ya cayentes.

Entregarse a la gravedad es la consecuencia necesaria del alejamiento de La Ribot respecto del marco teatral. Entregarse a la gravedad permite también leer en su deseo de reubicar sus piezas un deseo paralelo de iniciar un derribo, una degradación de cualquier cosa que pueda considerarse «bien construida»: lo bien organizado, lo direccional, lo teleológico, lo que apunta a un objetivo, lo representacional, lo perspectivo, lo arquitectónico y lo coreográfico. Rosalind Krauss, al referirse a los usos de la gravedad, la horizontalidad y el peso por parte del escultor Robert Morris en una *performance* de 1961, en la que derribaba una columna de un metro ochenta de alto sobre un escenario teatral como actuación de danza, observa: «Como función de lo bien construido, la forma es por tanto

vertical porque puede resistir a la gravedad; lo que cede a la gravedad, por tanto, es antiforma» (Bois y Krauss, 1997: 97). Asimismo, en el deseo de La Ribot de degradar lo bien construido coreográficamente, la antiforma es iniciada por su alejamiento del marco formado por el proscenio y es inmediatamente reforzado por una entrega generalizada a la gravedad como igualadora de presencia. La Ribot explicó su paso de un contexto teatral a un contexto de galería en estas breves pero reveladoras palabras: «Me gustaría hablar de presentación, más que de representación» (La Ribot en Heathfield y Glendinning, 2004: 30).

El alejamiento de La Ribot respecto de la representación suscita un cambio inevitable de naturaleza con respecto a la presencia de su cuerpo. Ahora, su cuerpo despliega una relación positiva con la gravedad que es ontológicamente crucial. Tiene lugar aquí una operación heideggeriana, como vimos en el anterior capítulo, una operación que entiende la presencia como un ético «ser en el mundo» asociado con un tipo particular de caída («ser arrojado», *Verfallen*). Para Heidegger y para La Ribot, la gravedad aparece como esa fuerza (y ley) trascendental predeterminada a la que todos nos sometemos sin tener que ser necesariamente sumisos ante ella. Por tanto, una de las tareas éticas del *Dasein* (el ser que se sabe ya en estado de ser arrojado y que debe esforzarse por controlar esta condición) consiste en comprender cómo el «ser en el mundo» está condicionado por ese imperativo terrenal (Heidegger, 1996: 319). Además, para Heidegger, la aparición de la obra de arte es precisamente la expresión de esta tensión permanente entre la atracción terrenal hacia el suelo y las mundanas operaciones antigraavitacionales.<sup>14</sup> Por esta razón la retirada de las actuaciones de La Ribot de lo representacional a lo presentacional debe implicar una atención a la atracción terrenal hacia el suelo, una aceptación de una caída trascendental, y por tanto su énfasis en la función del plano horizontal como una membrana activa, un tímpano que canturrea la dúctil dialéctica del mundo y de la tierra como dialéctica excesivamente condicionada por la fuerza de la caída. Como en cierta ocasión escribió el estudioso de danza Conde-Salazar, cuando vemos a La Ribot actuar en una galería, «la única certidumbre es el peso de nuestros cuerpos sobre el suelo» (Conde-Salazar, 2002: 62).

Incluso antes de que La Ribot entre en el espacio de exposición de la Tate Modern, el trabajo invisible de esa persistente amenaza contra lo bien construido, denominado gravedad, hace que el espacio juegue su papel. La suave superficie ocre del cartón que cubre el plano horizontal está ocupada aquí y allá por un par de sillas de maderaplegables, un gran trozo de tela blanca, algunos pequeños objetos indistinguibles: materia, color y forma agrupados como nuestros cuerpos encogidos, nuestros abrigos amontonados, nuestros bolsos desparramados. En las cuatro paredes a nuestro alrededor, suspendidos a unos dos metros de altura, docenas de objetos están prendidos con cinta marrón. Parece como si cualquiera de nuestras propias pertenencias pudiera estar prendida allí también. Toda la sala se convierte en una escultura; pero una escultura con toda la inestabilidad y precariedad de lo «mal construido», toda la vibración sin objetivo producida por el hecho de que la «inmovilidad y movimiento» del público son los elementos fundacionales de esa escultura.

Visualmente, la inestabilidad se escenificaba en *Panoramix* gracias a la tensión entre el suave suelo de cartón ocre donde el público permanece agachado y la rígida ortogonalidad del imperativo estético modernista representado por las paredes blancas (Wigley, 1995). Esta tensión era reforzada por la colorida plétora de objetos improbables sencillamente pegados con cinta adhesiva en las paredes blancas, objetos que La Ribot pronto quitaría de allí para manipular o usar en las tres horas siguientes: gafas de buceo, un par de pantalones transparentes, unas enormes alas de papel azul oscuro, unas grandes alas de ángel de gomaespuma amarilla, un vaso de agua, un vestido verde, otro vestido verde con flores, un vestido negro con caras, un vestido rosa, una peluca de color azul eléctrico, un equipo de música, un letrero de «Se vende», una toalla blanca, un zapato rojo, un orinal blanco de porcelana, un micrófono, un pollo de plástico, una botella de agua de plástico, un abrigo marrón, un tubo de buceo, un collar de perlas, una linterna, una caja de zapatos roja, un casco de ciclista, un rotulador negro, etcétera, etcétera. Los objetos que cuelgan de la pared sujetos con cinta adhesiva marrón creaban dos efectos: una confusión semántica resultante de la incongruencia de su exhibición, objetos-sustantivos alineados como si fueran palabras revueltas en una

La Ribot.

*Still distinguished* (Pieza distinguida:  
*Candida iluminaris*. Propietario  
distinguido: Víctor Ramos [París]).

Foto: Mario del Curto. Cortesía de La Ribot.



frase todavía pendiente de organización en forma gramatical; y un efecto más físico resultante de la precariedad de su exhibición, su forma sencilla de estar colgadas de las paredes de la Tate Modern, que venía a subrayar que estos objetos no pertenecían del todo, no eran del todo objetos artísticos, ni siquiera (o ya no) objetos encontrados. La doble naturaleza de la presencia de los objetos en el espacio (como serie de sustantivos, como serie de formas) cuando se asociaban con su precaria exhibición hacían referencia a la constante amenaza de la inminente caída: su caída física y su caída lingüística.

En *Panoramix*, la amenaza de esta doble caída genera un resultado muy específico: La Ribot crea un espacio que funciona como una alteración arquitectónica. Utilizo aquí la palabra arquitectura en el sentido en el que Denis Hollier la define en su lectura de Georges Bataille: es decir, arquitectura como función de lo «bien construido», como cómplice privilegiado de las economías hegemónicas de la propiedad representacional (teórica, teológica, deseante): «El imperialismo, la filosofía, las matemáticas, la arquitectura, etcétera, componen el sistema de petrificación» de la humanidad (Hollier, 1992: 50), un proceso en el que «el libro y la arquitectura se apoyan mutuamente y fomentan esa sistemacidadmonológica» (Hollier, 1992: 42). Este sistema de petrificación como garante de la estabilidad monológica de la forma se basa en una firme significación, el requisito mínimo para el éxito representacional. Por esa razón «la arquitectura, por encima de cualquier otra cualificación, es idéntica al espacio de la representación» (Hollier, 1992: 31), y por esa razón, «cuando la estructura define la forma general de la legibilidad, nada resulta legible a menos que se someta a la cuadrícula arquitectónica» (Hollier, 1992: 33). En otras palabras: la arquitectura es una economía de legibilidad, una doble estructura de citacionalidad y mando legislada por la estabilidad de la forma vertical. En *Panoramix*, la operación de la alteración arquitectónica se consigue lingüísticamente por la amenaza inminente de una caída en la asignificación de los objetos-sustantivos precariamente prendidos a las paredes; se consigue infralingüísticamente por el olor penetrante del cartón, por la rendición general a la fuerza gravitacional. La intrusión de objetos asignificantes,

fuerzas informes y sensaciones sutiles desordena lo arquitectónico como ortogonalidad endurecida.

Por tanto, en la operación de alteración arquitectónica de *Panoramix*, se ponen en movimiento desde un principio una serie de micromovimientos, cuya casi invisibilidad no debilita, sino que más bien da testimonio de su fuerza y de su impacto. Primer micromovimiento: el sutil olor del cartón que no sólo complica la propia constitución del espacio representacional de la galería como puramente visual, sino que erosiona implacablemente la solidez de las superficies planares, debilitando la confianza de la sala de exposición en su ortogonalidad planar. Líneas rectas difuminadas por el olor y planos horizontales plegados; la rígida estriación de la cuadrícula se vaporizaba. El olor producía la distensión de los planos horizontal y vertical en numerosas líneas oblicuas, pliegues y curvas, creando así lo que Alain Borer (al referirse a la función del olor en la obra de Joseph Beuys) denominó una «*dimensión impalpable*» (Borer y otros, 1996: 19). Es la producción de esta impalpable y sin embargo materialmente impactante dimensión oblicua (en contraste con la legibilidad estriada del espacio ortogonal) lo que atraviesa *Panoramix*. De ahí el segundo micromovimiento: la sustitución de la espacialidad por la dimensionalidad. La Ribot crea para sus piezas no un espacio sino una *dimensión*. En efecto, en la obra de La Ribot abundan los usos de la dimensionalidad que se alzan frente a la cuadrícula espacial. De ahí la centralidad de la escala en sus piezas; la necesidad de estar fuera de escala en sus piezas: acciones fuera de proporción en su intención o en el tono de voz, o gestos demasiado grandiosos para las dimensiones de la sala (escala disfuncional); dibujos que contienen en sí mismos versiones más pequeñas de sí mismos (*Poema infinito*, *Pieza distinguida* n.º 21, 1997, propiedad de Julia y Pedro Núñez, Madrid) u objetos alineados de acuerdo con una perspectiva forzada (escala distorsionada). Tanto lo distorsionado como lo disfuncional revelan la inadecuación de la espacialidad ortogonal ante la impalpable dimensionalidad que La Ribot crea para la presentación de su cuerpo. En *Candida iluminaris* (*Pieza distinguida* n.º 30, 2000, propiedad de Víctor Ramos, París), La Ribot enciende una linterna de bolsillo, la coloca en el suelo orientada hacia la pared más lejana, y en el interior del cono de

luz proyectado sobre el suelo procede a alinear una serie de objetos, desde el vértice con una minúscula joya y siguiendo todo el recorrido hasta una de las sillas plegadas en el suelo, para finalmente terminar la secuencia con su cuerpo desnudo, tumbado en el suelo, vientre hacia arriba, ojos cerrados, canturreando con la boca cerrada durante dos o tres minutos. Aquí, el forzamiento de la perspectiva en un campo de luz va desde una secuencia de extraños objetos hasta un cuerpo vibrante, sonoro, que danza horizontalmente su activa inmovilidad.

Tercera serie de micromovimientos: La Ribot realiza con todo rigor lo que en capítulos anteriores he denominado «actos inmóviles» y su «ontología más lenta», como si quisiera subrayar el espesor del tiempo que se contrae en la impalpable dimensionalidad de lo no representacional.<sup>15</sup> Así, un acto inmóvil resalta en *Candida iluminaris*, extendiéndola también en el tiempo; otro acto inmóvil estructura toda una pieza cuando, tumbada de lado, La Ribot se pone una peluca rubia y, cubriendo sus piernas con papel blanco, permanece tumbada en el suelo para convertirse en una sirena moribunda con discretos espasmos sobre el cartón seco, un receptáculo de energía, una extraña visión de la femineidad (*Muriéndose la sirena, Pieza distinguida* nº 1, 1993, en memoria de Chinorris); otro acto inmóvil sucede cuando, de pie, bebe un litro y medio de agua sin respirar, se tiende sobre el suelo y no orina (*Zurrutada, Pieza distinguida* nº 32, 2000, propietario distinguido Arteleku, San Sebastián); por último, en *Another Bloody Mary (Pieza distinguida* nº 27, propietarios distinguidos Franko B. y Lois Keidan, Londres), se tumba desnuda sobre el suelo, con una mata roja de pelo sintético enganchada a su pelo púbico, las piernas abiertas de par en par, el color rojo derramado por todo su cuerpo (no pintura, sino papel rojo, cajas rojas, vestido rojo), un retorno a de *Etant Donnés* de Duchamp (1946-66) o a *El origen del mundo* de Courbet (1866). Así pues, una condición necesaria para que el tercer micromovimiento sea efectivo en *Panoramix* es la desnudez de La Ribot. En muchas de sus piezas aparece desnuda; cuando presenta una pieza que requiere un vestido, un ala de ángel o una peluca, se pone esos objetos únicamente durante la pieza y se los quita al terminarla. Y aunque su cuerpo desnudo funciona a veces como una imagen, esa imagen tiembla siempre sutilmente, revela siempre

su naturaleza fisiológica a través de sus pequeñas tensiones, sus latidos, dudas, desequilibrios, estremecimientos, contracciones, dilataciones... los inagotables elementos cinéticos de las pequeñas danzas y actos inmóviles de La Ribot.

La Ribot escribió sobre la función de lo inmóvil en el periodo en que trasladó sus piezas del edificio teatral al espacio de exposición. En su texto, menciona que la inmovilidad es una estrategia coreográfica, que permite a la danza salir de la representación y entrar en una economía de presencia distinta. La Ribot explica que su inmovilidad inicia también un debilitamiento de la rígida temporalidad lineal de la representación, para sustituirla por «el sentido de ser o de sentir una presencia corpórea y de contemplar desde el interior de un tiempo no teatral, entendiendo lo 'teatral' como algo que empieza y termina» (en Heathfield y Glendinning, 2004: 30).

Con lo «teatral» definido por La Ribot como una actividad teleológica, una actividad contenida en una temporalidad lineal marcada por un claro comienzo y dirigida hacia un final, llegamos al interrogante dramático que *Panoramix* plantea, impone y provoca: una pregunta estúpida, una pregunta demasiado literal, pero absolutamente necesaria. La pregunta es: ¿de dónde viene todo ese cartón que cubre la enorme zona de la sala de exposición? En un principio, nos reímos de la pregunta, como hemos de reírnos con varias de las piezas increíblemente humorísticas de La Ribot. Pero, si después de la risa nos quedamos con la pregunta literal durante un segundo más, vemos que no es en absoluto una pregunta irracional. De hecho, *Panoramix* parece proporcionar enseguida una respuesta: una respuesta que enlaza un tiempo no teleológico, no cronométrico, con la inestabilidad generadora del espacio mal construido.

Pronto, en el desarrollo de las treinta y cuatro piezas, La Ribot arranca de la pared un pequeño trozo cuadrado de cartón (de unos 75 cm de ancho) y se pasea por la sala llevándolo siempre en paralelo con el plano vertical de su cuerpo. Es la *Pieza distinguida nº 2* (*Fatelo con me*, 1993, propietario distinguido Daikin Air Conditioners, Madrid) escenificada con el sonido de la homónima canción pop italiana de Anna Oxa. Desde el principio mismo de la serie de *Piezas distinguidas*, La Ribot toma como

objeto privilegiado un plano vertical de cartón. Mientras Oxa canta, pidiendo enfáticamente «hacerlo con ella», La Ribot se pasea desnuda de un lado a otro con su cuadrado de cartón junto a su cuerpo, siempre alineado con el plano vertical, como para recordarnos precisamente la alianza intrínseca entre la verticalidad de las paredes y la verticalidad del cuerpo de la representación. ¿Es posible que este pequeño cuadrado de cartón, aparentemente surgido de ninguna parte muy al principio de las *Piezas distinguidas*, diez años antes de concebirse *Panoramix*, sea el origen de todo ello: una miniatura portátil, una broma perpendicular, un anuncio anacrónico del enorme suelo de cartón de *Panoramix*? De ser así, ¿cómo ha podido viajar desde la verticalidad, desde su presencia junto al cuerpo erguido y desnudo de La Ribot, hasta la horizontalidad? ¿Cómo se extendió por el suelo de manera tan extraordinaria hasta los límites mismos del espacio de la sala?

De nuevo, la cuestión que se plantea es la de la arquitectura como estructura de legibilidad. En el contexto de un teatro con proscenio, para el que *Fatelo con me* se concibió inicialmente, el trozo de cartón tenía una función visual-dramatúrgica específica: mientras La Ribot recorría el escenario, mantenía el cartón siempre entre su cuerpo y el público, cubriendo sus pechos, nalgas y sexo. Esta coreografía de humorística modestia sólo era posible debido a la posición frontal del público en relación con el proscenio perspectivo. Pero, en el espacio de la sala de exposición, dicha legibilidad arquitectónica se viene abajo: no hay frontal, no hay fondo, no hay una ubicación adecuada del público, no hay una ubicación adecuada para que el cuerpo se convierta en imagen. De este modo, en la Tate Modern, como sucedía en *It's a Draw/Live Feed* de Trisha Brown en Filadelfia, la organización de la visibilidad es asumida por dos empleados del museo. En el caso de *It's a Draw/Live Feed*, veíamos que los dos empleados del museo levantaban los dibujos de Brown del plano horizontal al vertical. Durante la actuación de *Fatelo con me* en *Panoramix*, dos empleados del museo permanecían de pie en paredes opuestas de la galería y mantenían al público detrás de una línea imaginaria entre ellos. Los empleados se convertían en representantes vivos del arco de proscenio, establecían un punto de vista apropiado para el público que



La Ribot. *Still distinguished* (Pieza distinguida:  
*Another Bloody Mary*. Proprietarios distinguidos:  
Lois Keidan y Franko B. [Londres]).  
Foto: Mario del Curto. Cortesía de La Ribot.

podiera garantizar el correcto éxito visual de esta pieza en concreto. Como suplentes de una construcción arquitectónica ausente, los empleados del museo impedían al público cruzar la línea que ellos definían. Eran la personificación del imperativo arquitectónico de lo representacional.

Es un momento interesante; un momento en el que la intención de la coreógrafa es sabotada por una inercia representacional incrustada en las máquinas visuales del teatro y el museo. Es un momento que una vez más revela la relación entre la verticalidad, la arquitectura, la representación y la mirada. Como Jacques Lacan ha mostrado, si hay algo en el cuerpo que preceda a su estructuración al mismo tiempo que, no obstante, determina su construcción; si hay algo en la percepción que participe de las premisas significantes-representacionales de lo bien construido, ese algo es la mirada.<sup>16</sup> En este sentido, puede considerarse que la mirada es la primera máquina antigravitacional, la tecnología psicofisiológica primordial que permite el acceso a lo visual sólo como legibilidad enmarcada verticalmente. Paul Virilio comenta los paralelismos existentes entre la gravedad, la representación, la arquitectura, la figura vertical, la legibilidad y el peso de la mirada:

El peso y la gravedad son elementos esenciales en la organización de la percepción. El concepto de arriba y abajo relacionado con la gravedad de la Tierra es sólo un elemento de la perspectiva. La perspectiva del *quattrocento* no puede separarse del efecto de orientación del campo de la visión provocado por la gravedad, así como por la dimensión frontal del lienzo que nunca es una inclinación. Tanto la pintura como la investigación sobre la perspectiva se han guiado siempre por una dimensión frontal.

(Limon y Virilio, 1995: 178).

Es interesante ver que, incluso después de abandonar La Ribot el marco frontal de lo teatral-perspectivo, incluso después de abrazar la «presentación» mediante su entrega a la gravedad, a la inmovilidad, a la horizontalidad, restos de lo bien construido invaden su obra a través de las marcas explícitas de lo institucional. Por eso la pregunta estúpida sobre el

cartón es tan crucial. Porque, si un trozo de cartón parece funcionar para y con la visión frontal, el hecho de que años después acabe extendido sobre el suelo de la sala de exposición implica que la presentación que tanto interesa a La Ribot debe ser una presentación que oscila constantemente entre el plano vertical de lo representacional y el plano horizontal de lo coreográfico, entendido aquí lo coreográfico como la inscripción de un conjunto de símbolos de movimiento en una página. Esta constante oscilación, estos movimientos traslacionales, implican la inserción de numerosas oblicuas, de la inclinación que Virilio ve menospreciada en la representación (y en la arquitectura) occidentales. La inclinación se refiere no sólo a los ángulos oblicuos, esos ángulos intermedios entre lo vertical y lo horizontal, sino a la fuerza de las miradas oblicuas, esas miradas que se deslizan con los ojos en ángulo. En el caso de *Panoramix*, esta oscilación fundamental entre lo vertical y lo horizontal que introduce lo oblicuo (un plano en el que todo ya se desliza, cae, es difícil de sujetar), se realiza mediante tres *operaciones* antiarquitectónicas (entendiendo aquí lo arquitectónico como la correcta construcción de forma y significación: la dilución de lo ortogonal, la dilución de la objetualidad en los propios objetos utilizados en las piezas, y la dilución de una presencia y una subjetividad subordinada a lo representacional.

Por esta razón, a pesar de la intensa presencia de las artes visuales en la obra de La Ribot, es imposible pensar en *Panoramix* y en la serie *Piezas distinguidas* fuera de la base ontohistórica de la danza teatral occidental. Lo que esta base ontohistórica genera como su modelo privilegiado es un cuerpo que tenía que ser capaz de funcionar simultáneamente en el plano vertical de la representación objetual y formal y en el plano horizontal de la escritura y el dibujo. Se trata de un cuerpo cuya integración y congruencia se produce *por y en* la división entre los dos planos benjaminianos. Este cuerpo ontohistóricamente dividido del bailarín occidental, doblemente inscrito a la vez en el plano vertical de la representación (de la figura) y en el plano horizontal de lo simbólico (de la escritura), ha creado un modo específico de percepción de la aparición de la danza en el terreno de la visibilidad. En el plano vertical, la danza exige que la percepción entre dentro de los parámetros de la representación frontal y la perspectiva

lineal (como ya lo requería Georges Noverre en sus célebres *Cartas sobre la danza*);<sup>17</sup> en el plano horizontal, la danza exige que la percepción siga el rastro de los pasos, con el fin de garantizar la posibilidad de leer el dibujo coreográfico (como en Feuillet, por ejemplo). En ambos casos, se da preponderancia a la visibilidad en cuanto legibilidad. Lo que se requiere es la fijeza ortogonal entre ambos planos. La Ribot inicia una relación diferente, a través de su crítica de lo ortogonal, al exigir una atención a la naturaleza oblicua del cuerpo danzante, una relación que implica una inminente caída fuera de la visibilidad, de la legibilidad, de la verticalidad, de lo bien construido y de la teleología.

Hasta ahora, me he referido a la generadora inestabilidad espacial de *Panoramix* en relación con los movimientos inclinados de lo mal construido. ¿Qué ocurre con su temporalidad? ¿Podría estarse produciendo una inclinación temporal? He mencionado que *Panoramix* no tiene nada que ver con la acumulación histórica, un término cuya carga connotativa en relación con la historia de la danza evoca inmediatamente las piezas tituladas *Accumulation* de Trisha Brown (1971-73, 1978, 1997). *Panoramix* produce una temporalidad diferente. Más que acumulativa, una operación basada en la repetición y la secuencialidad, *Panoramix* desordena la secuencia cronológica de producción de su serie. De este modo, en lugar de la repetición, subraya un efecto temporal que es contráctil. En *Panoramix*, hay una oblicuidad espacial tanto como una contracción temporal, que ya es, como señalaron Deleuze y Guattari, una introducción de líneas oblicuas dentro de la temporalidad. La contracción implica una intervención en la temporalidad que es isomorfa respecto de la operación de La Ribot en la espacialidad. *Contracción* es un término tomado de la filosofía de Henri Bergson: implica una comprensión del presente como algo que de manera simultánea y permanente se divide hacia el pasado en forma de dilatación y hacia «lo que vendrá» en forma de contracción.<sup>18</sup> Para las artes escénicas en general, y específicamente para una actuación que de manera intencionada, explícita, se presenta bajo el disfraz de lo histórico (la mezcla panorámica), el concepto de contracción tiene profundas implicaciones para la comprensión de la presencia del cuerpo en relación con la temporalidad, la memoria y la acción. Pues la

contracción implica no sólo que el cuerpo se abre hacia «lo que vendrá», sino también a todas las potencias del cuerpo temporalmente sometido, en lo que Gilles Deleuze denominaba *subjetividad-contracción* (Deleuze, 1988: 53). Aquí, el pasado emerge como contemporáneo del presente que ha sido y se extiende como materia-memoria. ¿Y qué es ese ser, que constantemente ejecuta este entrelazamiento de la contemporaneidad en el pasado y nuevamente desde el futuro, sino *el cuerpo*, que mueve su presencia no en una cuadrícula espacial, sino en la dimensionalidad multifacética de su inestable, inclinado, oblicuo «ser arrojado» en el tiempo?

*Panoramix* actúa en tiempo presente a la vez que empuja el pasado hacia el futuro de la memoria. El funcionamiento de la pieza consiste en unir lo virtual con lo material, la ausencia con la presencia: contracción. Pero, *Panoramix* propone que la contracción, que es una operación temporal en la que la materia y la memoria se entremezclan ontológicamente, puede suceder sólo después del derribo del *archimarco* del plano vertical de la representación y sólo después de la angulación del plano horizontal de inscripción. La alteración del espacio, la producción de dimensiones, la contracción de todo lo que ha sucedido con todo lo que está por venir pero sigue sin ser anunciado: todo ello desarrollándose en esos intercambios visuales y cinéticos entre la cuadrícula ortogonal-representacional que sostiene el peso de la mirada, y las dimensionalidades oblicuas de pliegues, masas y líneas gravitacionales y antigavitacionales de la visión. Como la imagen de La Ribot yacente como una sirena moribunda en el cartón, con sus espasmos junto a nuestros cuerpos acurrucados en el suelo, recibiendo el peso de nuestra mirada, ampliando su presencia a través del aroma resplandeciente y sonoro del suelo, deviniendo en peso, convirtiéndose en suelo, convirtiéndose en peso, latiendo sobre el suelo, sintiendo los latidos del suelo, modulando el tiempo, creando espacio en la inestable oblicuidad de lo no construido.

## Notas

### 4 Danza del desplome. La creación de espacio en Trisha Brown y La Ribot

- 1 Deberíamos hablar de dos cortes en la sustancia del mundo: el corte longitudinal de la pintura y el corte transversal de ciertas producciones gráficas. El corte longitudinal parece ser el de la representación, en cierto modo contiene cosas; el corte transversal es simbólico; contiene signos.  
(Benjamin, 1996: 82)
- 2 Para una crítica en profundidad del proyecto de Pollock en su marco filosófico, innovaciones estéticas y política de género sexual, véase Amelia Jones (1998).
- 3 Véase también Schneider (1997: 38).
- 4 Sobre la relación entre colonialismo, territorio vacío y representación, véase Carter (1996).
- 5 Laurence Louppe propone una analogía de los *cuadrigramas* de Brown y las cajas de Donald Judd. Si realmente la forma es similar, la intrusión de lo lingüístico y lo matemático en la propia formulación de Brown del cubo como dispositivo compositivo lo sitúa más cerca de la cuestión ontológica de la creación, por parte de la coreografía, de su propio espacio como negociación constante entre lenguaje, espacio y cuerpo. Véase Louppe (1994: 147).
- 6 En cierta ocasión, en el festival de danza de Montpellier, Trisha Brown presentó *Its' a Draw* en un escenario y ante un público. En el momento de escribir este capítulo, era la única ocasión en la que Brown había tenido un público ante ella. Es importante subrayar que limito mi análisis exclusivamente a la actuación de Filadelfia, debido a las implicaciones críticas suscitadas por la mediación de la cámara en la actuación.
- 7 Con respecto a la función de lo obtuso como aquello que en una imagen se mantiene más allá del significado y de la correcta visibilidad, véase Roland Barthes, «La tercera imagen» (Barthes, 1985).
- 8 Hablaremos en sentido pleno de una intuición «perspectiva» del espacio, allí y sólo allí donde [...] todo el cuadro [...] se halle transformado, en cierto modo, en una «ventana», a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio.  
(Panofsky, 1997: 27).

**9** Para un resumen de estas críticas, véase el ensayo de Jean-Nöel Laurenti, «Feuillet's Thinking» (en Louppe, 1994: 86–8).

**10** Para una crítica de la perspectiva en relación con la movilidad y la personificación, véase Weiss (1995).

**11** Sobre la cuestión de las mujeres, la danza y el arresto domiciliario, véase Derrida (1995).

**12** La parte superior del dibujo es el lado paralelo y más cercano a la pared en la que se va a colgar.

**13** Para un análisis histórico de las funciones ideológicas y representacionales del panorama, véase Otterman (1997).

**14** Sobre la distinción ontológica entre «mundo» y «tierra», véase «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 1993).

**15** Véase también mi ensayo «Still. On the vibratile microscopy of dance» (en Brandstetter y otros, 2000).

**16** Para empezar, es preciso que insista en esto: en el campo escópico la mirada está fuera, soy mirado, es decir, soy cuadro.

Ésta es la función que se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. Lo que me determina fundamentalmente en lo visible es la mirada que está fuera.

(Lacan, 1981: 106).

**17** «Si, para crear una sensación de ilusión, el pintor de decorados trabaja de acuerdo con las leyes de la perspectiva, ¿por qué razón habría de transgredirlas el *maître de ballets*, que también es un artista o debería serlo?» (Noverre, 1968: 45).

**18** Utilizo en inglés la expresión «what-will-come» [lo que vendrá] en el sentido del francés «*l'avenir*». Lo que está por venir (*l'avenir*) debe distinguirse del «futuro», como ya ha señalado Jacques Derrida. Lo uno pertenece al desarrollo siempre imprevisto; lo otro, a la regimentación programática de la cronometría eficiente.



## 5

### Danza del tropiezo

Las reptaciones de William Pope.L

Ahora, el ente ya no es sencillamente lo existente, sino que comienza a oscilar; y lo hace con independencia de si conocemos el ente con toda certeza o no y de si lo captamos en su plena extensión o no.

(Martin Heidegger, 1987: 28).

«¡Mira, un negro! [...] tropecé»

(Frantz Fanon, 1967: 109).

¿Por qué enmarcar un comentario sobre las reptaciones de William Pope.L con epígrafes de Martin Heidegger y Frantz Fanon? Como si el emparejamiento de ambos no fuese un empeño arriesgado, incluso molesto, debido a lo que Pierre Bourdieu señaló como el «conservadurismo ultrarrevolucionario» incrustado en los escritos de Heidegger, un conservadurismo que incluía el «rechazo [de Heidegger] a repudiar el compromiso con el nazismo» (1991: viii),<sup>1</sup> y debido asimismo a la militancia izquierdista radical de Fanon en el frente crítico-teórico, en el frente psicoterapéutico y en el frente armado anticolonialista en Argelia.<sup>2</sup> Un empeño arriesgado, un comienzo arriesgado, un emparejamiento arriesgado para enmarcar un modo muy específico de moverse por parte de un artista negro americano

cuyo lema comercial proclama: «The Friendliest Black Artist in America©» (El artista negro más amistoso de América).

Una manera sencilla de salir de este arriesgado lugar sería invocar un permiso otorgado por el propio «artista más amistoso». En el único ensayo firmado por Pope.L, publicado en el primer catálogo exhaustivo de su obra, escribe:

Tengo ancestros africanos, pero no hablo con los dioses. Hablo con el representante de la MCI [empresa telefónica]. Hablo con mi madre. Hablo con Wittgenstein, Heidegger, Terry Eagleton, Bajtin y Frantz Fanon, pero no hablo con los dioses.

(Bessire, 2002: 72).

La confesión de Pope.L de sus continuas conversaciones con la filosofía y la teoría crítica, y especialmente con Heidegger y Fanon, debería ser suficiente para arriesgarme a establecer ese marco. No obstante, el permiso de un artista no es aún razón suficiente para justificar la necesidad crítica de ese emparejamiento, en particular si se produce en un libro cuyo fin es repensar una política del movimiento.

Relacionar las meditaciones (necesariamente muy diferentes) de Heidegger y Fanon con la cuestión fundamental del ser (las de Heidegger dirigidas a la *destruktion* de antiguas hipótesis de la metafísica occidental que alineaban el ser con una visibilidad plenamente presente en sí misma; las de Fanon dirigidas al desmantelamiento de la alianza psico-político-filosófica que sostenía el proyecto del colonialismo y el racismo europeos) significa agitar el terreno de la teoría crítica, crear una «sismología»: Ese efecto crítico y político de reacción en cadena que Roland Barthes veía en el teatro de Brecht, un efecto que trastocaba el correcto funcionamiento de sistemas semióticos cerrados (Barthes, 1984: 254).<sup>3</sup> En este capítulo propongo que los efectos de reacción en cadena de la fuerza sísmica crítica generada por Fanon y Heidegger con sus críticas de la ontología animan el propio terreno donde Pope.L crea su arte, y más específicamente donde realiza sus reptaciones. Aun considerando que la obra de Pope.L podría animar críticamente un debate sobre formaciones coreográficas

y políticas de cuerpos, subjetividades y movimientos, me concentraré en el conjunto específico de piezas que ha estado escenificando en distintas configuraciones desde 1978, conocidas como «reptaciones» [crawls]; en ellas, Pope.L realiza cinéticamente no sólo una profunda crítica de la blanquitud y la negritud, de la verticalidad y la horizontalidad, sino también una crítica general de la ontología, una crítica general de la dimensión cinética de nuestra contemporaneidad y una crítica general de los abyectos procesos de subjetivación y personificación bajo la máquina racista-colonialista, todo ello mediante la propuesta de una forma particular de moverse después del tropiezo fanoniano.

Así pues, al relacionar a Fanon, Heidegger y Pope.L descubrimos un terreno ontopolítico que no es estable ni plano, sino incesantemente lleno de vibraciones y grietas. Cualquiera que reconozca moverse en este terreno propone ya un trastocamiento cinético fundamental de la ontología, un trastocamiento del alineamiento de la ontología con la fantasía de estabilidad temporal y geométrica de la forma y del ser. Bajo el efecto sísmológico, el ser, el cuerpo y la figura experimentan todos ellos una difuminación radical. Propondré que la identificación cinética y crítica de Pope.L y su indagación de este terreno sísmico y de sus efectos sobre los procesos de subjetivación incide sobre algunas hipótesis profundamente arraigadas en relación con la ontología política del movimiento. El propósito de este capítulo es identificar algunas de estas hipótesis, en particular aquellas que vinculan el movimiento, el colonialismo y el racismo con las cuestiones de la presencia, la visibilidad y el suelo de la danza.

No debe tomarse a la ligera que en su extraordinario capítulo en *Piel negra, máscaras blancas* titulado «La experiencia vivida del negro», Fanon plantee la cuestión de la ontología antes incluso del final de la primera página, cuando vivamente declara su crítica de Hegel y Sartre: «en una sociedad colonizada y civilizada toda ontología es irrealizable» (Fanon, 1967: 109). Observemos la especificidad de la declaración de Fanon: No que la ontología resulte imposible en una sociedad colonizada y civilizada, sino que resulta irrealizable. La posibilidad de la ontología, para Fanon, sigue existiendo, pero queda fuera de su alcance. Y lo que parece poner la ontología fuera de su alcance en el hecho de la colonización

y sus racismos. Hechos que hacen decir a Fanon, más adelante, que «la ontología... no nos permite comprender el ser del negro» (1967: 110). Para Fanon, esto sucede no sólo porque, para el hombre negro colonizado, el ser se produce en una relación (subordinada) con la blanquitud, sino también, como Homi Bhabha explica en su exégesis de «La experiencia vivida del negro», debido a la particular «temporalidad de aparición» específica de la adquisición de visibilidad del hombre negro en el terreno colonizado que define la modernidad (Bhabha, 1994: 237).<sup>4</sup> Según Bhabha, Fanon descubre que el hombre negro está siempre en relación de retardo con respecto a la blanquitud, cuando ésta última es entendida como emblema de modernidad. Es este retraso temporal, este no estar del todo allí en el momento de hacer acto de presencia, lo que «no hace simplemente que la cuestión de la ontología resulte inapropiada para la identidad negra, sino de algún modo *imposible* para la comprensión de la humanidad en el mundo [colonialista] de la modernidad» (Bhabha, 1994: 237, cursiva en el original).

Los planteamientos críticos de Fanon en la mayoría de sus escritos, pero especialmente en «La experiencia vivida del negro», revelan la insostenibilidad de la ontología general a la vez que mantiene abierta su posibilidad futura. Dado que, para Fanon, el colonialismo carece de exterior, puesto que no existe ninguna sociedad que mantenga una relación de exterioridad con el proceso de colonización y la violencia del racismo, la ontología mantiene entonces esa herida abierta en el cuerpo de la filosofía. Como ha explicado Stuart Hall:

la estrategia del texto de Fanon es comprometerse con determinadas posiciones que han sido avanzadas como parte de una ontología general, para a continuación mostrar que esto no funciona o explicar la dificultad específica del sujeto colonial negro.

(Hall, en Read, 1996: 27).

Hall nos recuerda también que, si no reconocemos que Fanon era un pensador que había «dialogado de hecho con temas de la filosofía europea» (1996: 26), contribuimos bien poco a la comprensión de su radical

proyecto crítico, clínico, político y filosófico. ¿En qué consistía ese proyecto? En relacionar la cuestión del racismo y del colonialismo con la visión del psicoanálisis y de la filosofía sobre cómo se forma la presencia de un sujeto, cómo se articula el ser siempre en el seno de formaciones psicofilosóficas de exclusión y violencia. Fanon muestra con toda claridad que el planteamiento supuestamente trascendental de la cuestión del ser por parte de la ontología no es sino la indispensable estrategia política que sostiene el proyecto colonialista-racista: un proyecto que revela que la política y la filosofía unen sus fuerzas enmarcando en sus discursos todas las formas de aparición y presencia. Después de Fanon, para que cualquier ontología sea de nuevo «realizable», antes deberá responder de su complicidad (reprimida) con su base colonialista-racista.

¿Y qué pasa con Heidegger? Su *destruktion* de la metafísica occidental (articulada a lo largo de toda su vida desde la publicación de *Ser y tiempo* en 1927) significaba que, para que cualquier ontología fuera realizable (por utilizar la expresión de Fanon) primero tenía que iniciar una crítica en relación con sus hipótesis sobre las relaciones directas entre presencia, estabilidad, visibilidad y unidad.<sup>5</sup> Con Heidegger, la ontología no podía ya basarse en un ser que es «sencillamente lo existente». Como clarifica David Krell, la crítica de la ontología de Heidegger propone «una *praesenz* enormemente compleja [...], una *praesenz* que es ostensiblemente no estática y que no obstante, en un sentido bastante desconcertante, incluye la *absenz*» (Krell, 1988: 115). Así, un año después de la publicación de la primera edición de *Piel negra, máscaras blancas*, Heidegger nos vuelve a contar, cuando finalmente publica sus conferencias de 1935 sobre la metafísica, que para ser ya no es suficiente simplemente con surgir en el campo de la presencia, ni simplemente aparecer en el campo de la luz, ni anunciarse como aquello que ocupa plenamente el presente con su plena presencia. «Lo que es» (es decir, el «ente») no puede ya concebirse como aquello que es sencillamente lo existente, presentándose ante nuestra presencia en el momento de su aparición. Por el contrario, para Heidegger, lo que es, el *ente*, entra en el ámbito del ser en el momento en que se imbuje de una mínima cantidad de movimiento. Heidegger es coreográficamente específico cuando describe la infusión de movimiento

en la ontología. El ente oscila, entre ausencia y presencia, ocultación y revelación, visibilidad e invisibilidad, unidad y multiplicidad. Sólo estas especiales cualidades de movimiento garantizan la plena aparición del ser como presencia: vacilación, oscilación, vibración.

La oscilación hace referencia ya a una difuminación fundamental de la unidad del ente, una perturbación constitucional de su «ser para la visión». La oscilación es también la manera de Heidegger de revelar la ambigua naturaleza del ser con respecto a su propia presencia. Pues el ser es siempre y simultáneamente «a medias siendo y a medias no siendo» (Heidegger, 1987: 28). Es a la vez presente y ausente. Porque el ser es a la vez presente y ausente en y por sí mismo, por ello mismo «no podemos pertenecer enteramente a ninguna cosa, ni siquiera a nosotros mismos» (Heidegger, 1987: 28). Conservemos estas ideas de nunca pertenecer del todo ontológicamente ni siquiera a nosotros mismos, de visualmente nunca estar claramente por completo allí, de siempre estar al menos de algún modo ausentes o retrasados en el momento de ser presentes. Pues estas ideas son esenciales para comprender cómo basa cinéticamente William Pope.L la cuestión de la presencia, la visibilidad y el ser de la masculinidad negra en el campo del racismo por medio de sus reptaciones.

Desde mediados de los años setenta, William Pope.L ha trabajado en muchos géneros, de la pintura a la escultura, de la instalación artística al *performance art*, del videoarte a la poesía. Su prolífica obra puede verse como una declaración estética y política sobre la imposibilidad, para el arte contemporáneo, de sostener el propio concepto de género artístico. No se trata ni siquiera de que su obra sea interdisciplinar o transdisciplinar. Más bien, la cuestión de la disciplina queda por completo fuera de la ecuación, para ser reemplazada por un énfasis en la ética del artista como trabajador. Estudiante de Allan Kaprow, la obra de Pope.L revela influencias de Fluxus (del que Kaprow era miembro) en su uso de materiales baratos, objetos encontrados y sustancias precarias, en particular comida elaborada: mayonesa (en *Broken Column*, 1995-8, apilaba frascos rotos llenos de mayonesa, cinta de embalar, cajas de cartón y columnas inclinadas; o en la *performance* titulada *How Much is That Nigger in the Window* (Cuánto cuesta el negro del escaparate),

1990-1, extendía mayonesa sobre su cuerpo); mantequilla de cacahuete (*The White Mountain [Wonder Bread Performance]* 1998); perritos calientes (*Map of the World* 2001: perritos calientes, mostaza, *ketchup*). Las influencias de Fluxus pueden verse también en el agudo uso del humor de Pope.L para crear lo que él denomina «zonas de incomodidad» para su público. Es importante señalar que las zonas de incomodidad que Pope.L crea para y con su público no son zonas de confrontación abierta ni de completo antagonismo. Pope.L no está en absoluto interesado en escandalizar, ni en *épater le bourgeois*; después de todo, él es el artista negro más amistoso de América, como su lema comercial proclama. Las zonas de incomodidad son cuidadosamente construidas por Pope.L siempre sobre fundamentos que permitan la posibilidad de transformación en zonas generadoras de diálogo y relacionalidad. Para lograrlo, se apoya en dramaturgias que le permiten crear, al menos temporalmente, una posibilidad muy real de confrontación abierta sólo para inmediatamente disipar esa amenaza mediante una cautivadora, a menudo humorística llamada al diálogo. Como él mismo dijo en una ocasión, lo único que quiere es «llevar una incomodidad nueva a un problema muy antiguo» (Bessire, 2002: 45).

A la manera de otra artista de *performance* y filósofa afroamericana, Adrian Piper,<sup>6</sup> la obra de Pope.L es una crítica implacable, sofisticada y concentrada de esa fuerza general tan útil para la aparentemente interminable regeneración de la contemporaneidad del colonialismo: el racismo. Las piezas de Pope.L indican que los mecanismos discursivos, estéticos, económicos, filosóficos, críticos y también artísticos están constantemente en riesgo de ser escogidos para un determinado plan: la reificación y reproducción de exclusiones raciales. Estas exclusiones, por cierto, pueden darse en los más amistosos de los entornos; por ejemplo, en valoraciones críticas amables y entusiastas de su obra. En el texto ya mencionado que Pope.L publicó en su reciente catálogo, el artista cuenta que algunos estudiosos describieron su obra como «una rememoración del *vodun* [vudú] africano». Pope.L responde que, para él, se trata de una «reivindicación enormemente fascinante. Me gustaría poderla reivindicar yo mismo», y prosigue:



William Pope.L.  
*Tompkins Square Crawl (a.k.a.  
How Much is that Nigger in the  
Window, Nueva York [1991]).*  
Foto: James Pruznick. Cortesía de  
William Pope.L.

Deseo que el señor Bessire y la señora Crawford encuentren mi obra fascinante, de manera que siga adelante con la idea de que existe, de hecho, un vínculo entre mi obra y los artistas-activistas de *bocio* [artefactos vudúes de África occidental]. Pero en ese mismo instante también me digo a mí mismo: ¿por qué no es suficiente que yo sea un artista negro americano? Al parecer, necesito ser más negro. Más auténtico. Debo convertirme en el artista negro americano cuyas oscuras, misteriosas, atávicas raíces se encuentran en alguna primitiva Otredad. ¿Quién habla aquí? ¿Quién me dice esto?

(en Bessire, 2002: 71).

En este mismo texto es donde Pope.L explica a sus bienintencionados admiradores que suele hablar con la filosofía y la teoría crítica, con su madre, con representantes de consumidores, pero no con «los dioses». Al mencionar con quiénes mantiene conversaciones, Pope.L subraya que su contemporaneidad le es negada por el deseo de ambos críticos de mantenerle en una retrasada «temporalidad de aparición» (Bhabha, 1994: 237), una temporalidad que le mantiene cautivo de «atávicas raíces [...] en alguna primitiva Otredad». Las prácticas artísticas de Pope.L abordan precisamente todas esas fuerzas psicofilosóficas y ontopolíticas que crean, reproducen y consolidan el campo racista y su ceguera discursiva y física.

En sus *White Drawings* (Dibujos blancos, pluma y bolígrafo sobre papel de cuaderno, 2000–1), una serie de cuarenta y ocho pequeños dibujos enmarcados, cada uno de los cuales contiene una frase corta escrita en letras mayúsculas, en rojo o en amarillo, Pope.L crea una serie de frases breves como tantos otros elementos sintagmáticos mínimos que revelan y despliegan a la vez un relato alternativo frente a sistemas de exclusión bien intencionados. Leemos: «LOS BLANCOS SON EL ESQUÍ, LA SOGA Y LA HOGUERA», «LOS BLANCOS SON LAS MONEDAS DEBAJO DE LOS COJINES», «LOS BLANCOS SON EL PLIEGUE DE MI BRAZO», «LOS BLANCOS SON EL SILENCIO QUE NO PUEDEN ENTENDER», «LOS BLANCOS SON EL QUESO DE LA *quesadilla*», o bien, invocando ese crucial concepto heideggeriano, «LOS BLANCOS SON

LA SANGRE Y EL HORIZONTE». En uno de los dibujos, Pope.L propone una devastadora lectura lacaniana de la constitución del deseo racial en el seno del espacio claustrofóbico de la subjetividad blanca: «LOS BLANCOS SON LO QUE LOS BLANCOS NO TIENEN».

La relación entre carencia y raza en la obra de Pope.L es esencial. Es también de esta manera como podemos empezar a comprender su «abandono de la verticalidad» y su adopción de la reptación como declaración coreopolítica. Las reptaciones de Pope.L proponen una crítica cinética de la verticalidad, de la asociación de la verticalidad con la erectilidad fálica y su íntima asociación con la «brutalidad del poder político, de los medios de coacción: policía, ejército, burocracia» (Lefebvre, 1991: 287). Precisamente por adoptar tan claramente la horizontalidad, las reptaciones de Pope.L ponen de manifiesto que la verticalidad «concede un estatus especial a lo perpendicular, proclamando la falocracia como la orientación del espacio» (Lefebvre, 1991: 287). Las reptaciones de Pope.L inician una crítica profunda y coreográfica de la ontología (y por tanto de la presencia) semejante a la crítica que Fanon articula en «La experiencia vivida del negro». Como he explicado antes, para Fanon, después del tropiezo en el terreno racista, no existe posibilidad de un ser puro. Pero las reptaciones de Pope.L son también semejantes a la implacable crítica de Heidegger de «lo que es» como esa unidad estable que es «sencillamente lo existente» a la vista, plenamente inmóvil y plenamente perteneciente a sí misma. Pope.L aborda la cuestión de la presencia proponiendo como condición de posibilidad el tropiezo del ser y un ser nunca plenamente perteneciente a sí mismo. Pope.L da un matiz sexual a esta cuestión al subrayar la especificidad de la masculinidad negra tal y como es «representada en la cultura occidental como el enigma central de una humanidad envuelta en las más oscuras y profundas fantasías subliminales de la identidad cultural colectiva de Europa y América» (Louis Gates Jr. en Golden, 1994: 13). Es en relación con estas fantasías, en las que deseo y violencia se entrelazan y son posteriormente dirigidas ambiguamente hacia el hombre negro, que William Pope.L describe el cuerpo masculino negro como constituido por una dialéctica de tener/no tener (el falo):

El cuerpo negro es una carencia que merece la pena tener. El cuerpo masculino negro (alias BAM), siendo masculino, intenta preservar y promover su presencia al precio de su carencia. ¿Por qué? Porque en nuestra sociedad, la masculinidad se mide en presencia. No obstante, por mucha presencia que el BAM consiga, seguirá marcado como carencia. Éste es el dilema del BAM.

(Pope.L, Bessire, 2002: 62).

El dilema del cuerpo masculino negro es expresado por Pope.L de tal manera que nos permite pensar en términos psicoanalíticos, especialmente en relación con la visión de Lacan de la castración como esa herida indispensable que domina la entrada del sujeto en el orden simbólico «entendido como la ley en la que se basa dicho orden [...], una entidad que promulga la ley» como «ley del Padre» (Laplanche, 1973: 440). La «herida como carencia» hace referencia a una exclusión que el patriarcado asigna a la femineidad pero que puede extenderse también a la ambivalente percepción patriarcal de la sexualidad del cuerpo masculino negro: simultáneamente percibido como brutal y amenazador, aunque también «tamizado por un proceso de fetichización que feminiza la ‘amenaza’ masculina negra mediante un proceso de objetivación patriarcal», como señala bell hooks\* cuando escribe sobre la política del cuerpo de la masculinidad negra (en Golden, 1994: 131). En su actuación callejera de 1996 titulada *Member* (a.k.a «Schlong Journey»), Pope.L recorre las calles de Harlem con un tubo de plástico de un metro ochenta de largo unido a su entrepierna y colocado sobre ruedas. Su largo «schlong» [«pene» en lenguaje vulgar, del yiddish *schlang*, «serpiente»] crea una escena humorística en las calles. Pues su desmesurada exhibición fálica está llena de ambivalencias. Si bien ese cuerpo masculino negro tiene un gran miembro, está hecho de plástico blanco, si exhibe el atributo fálico, no exhibe la «erectilidad fálica» que Lefebvre identificaba con la orientación

\* *N. del T.*: bell hooks [sic] es el seudónimo de la escritora, feminista y activista Gloria Jean Watkins.

falocrática del espacio. El «schlong» de Pope.L se mueve de un lado a otro, pero exclusivamente en el plano horizontal, creando otro modo de espacialización, basado en el derribo iniciado por aquella carencia que valía la pena tener. Llegados a este punto, resulta útil recuperar la lectura de Stuart Hall de la crítica de Fanon de la ontología general como una ontología basada también en una comprensión específica del funcionamiento de la carencia en la construcción de la subjetividad masculina negra en el terreno del racismo.

En su ensayo «The After Life of Frantz Fanon» (La vida póstuma de Frantz Fanon), Hall escribe que, si para Lacan «la condición para la formación de la subjetividad en la dialéctica del deseo 'desde el lugar del Otro'» implica una «permanente 'carencia' de plenitud para el ser», entonces la cuestión para Fanon tenía que consistir en saber si dicha carencia es «parte de una ontología general o es históricamente específica de la relación colonial» (Hall en Read, 1996: 27). Antes he declarado que para Fanon este estado de carencia del cuerpo negro es una cuestión de circunstancias históricas. Y de la cita anterior se desprende que Pope.L coincide con Fanon. Pero quisiera señalar que Pope.L también complica a Fanon. Según el crítico de arte C. Carr, Pope.L ha desarrollado una «teoría del agujero», que Pope.L explica como una teoría de la especificidad de la relacionalidad intersubjetiva en el terreno racista: «Los agujeros son conectores de carencia [...]. Si tienes tanto a la mujer como 'menos que' y al negro como 'menos que', ambos están en relación con el patriarcado, ambos compitiendo por el reconocimiento a través de la carencia» (Bessire, 2002: 52).

Pope.L complica el modelo lacaniano al afirmar que la carencia asignada a los hombres negros por lo simbólico es algo que merece la pena tener. Pero recordemos también que, para Pope.L, «los blancos son lo que los blancos no tienen». Por tanto, dentro del campo racista, la carencia es una fuerza estructuradora. La carencia de BAM es también lo que lo convierte en una totalidad. La escenificación de este agujero/totalidad\* vacío/lleño es precisamente lo que Fanon identifica en su descripción de la fantástica expansión de lo que el cuerpo del hombre negro soporta en el ámbito colonialista-racista, una expansión que no obstante le mantiene

en una total invisibilidad: «En el tren, en lugar de uno, me dejaban dos, tres sitios... Existía al triple» (Fanon, 1967: 112). Es como si el cuerpo negro fuera percibido como incapaz de pertenecer adecuadamente a un sistema cartesiano de coordenadas, es como si oscilara constantemente de un lado a otro a través del espacio y el tiempo, su ontología acelerada en un borrón ilocalizable. El «ser ahí» del cuerpo negro (su *Dasein*) es siempre parcialmente así, como en una excesiva, salvaje oscilación heideggeriana. Los asientos vacíos junto al hombre negro en el tren no están totalmente vacíos, ni totalmente llenos: Muestran que el cuerpo del BAM es percibido como algo que permanentemente ocupa demasiado espacio incluso cuando no está recibiendo el derecho a un lugar apropiado en el orden cinético de lo visible.

Es sus reflexiones sobre la función de la carencia en la escena negra, o en la escenificación de la negritud, Fred Moten escribe sobre la operación de recuperar la castración «como la condición de posibilidad de un compromiso que lleva la castración radicalmente e [...] irrevocablemente a un cuestionamiento generalizado o improvisacional» (Moten, 2003: 177). Este cuestionamiento generalizado es una función crucial del agujero/totalidad\* como una alteración (negra) no sólo de los sistemas de interpretación (es decir, el psicoanálisis), sino de la propia ontología, debido a su implicación con la noción de abundancia:

La represión del conocimiento del agujero en el significante es ensombrecida por otra represión, no tan fácilmente sentida, del conocimiento del agujero/totalidad [«whole»] la totalidad en el significante. Se trata de una represión de amplificación, de sonido y más específicamente de abundancia [...] donde la totalidad se expande más allá de sí misma a la manera de un conjunto que empuja la formulación ontológica convencional hasta el límite. El

\* N. del T.: El juego de palabras entre *hole* y *whole* es de muy difícil reproducción en castellano. Se ha optado por «agujero/totalidad» siempre que en inglés se habla de «Whole» o «w/whole» para significar «agujero» y «totalidad» a un mismo tiempo.

agujero habla de carencia, división, inconclusión; la totalidad habla de una extremidad, una inconmensurabilidad de exceso, de ir más allá del significante...

(Moten, 2003: 173).

Ir más allá del significante por medio de la carencia abundante, un movimiento que traza la complicada posicionalidad de lo que Pope.L misteriosamente denomina BAM (acrónimo no muy evidente de «Black Male Body», cuerpo masculino negro). Si el cuerpo masculino negro significa una masculinidad racializada que es paradójicamente afirmada y negada por lo simbólico, entonces su extraño acrónimo BAM alinea la cuestión de ser un cuerpo masculino negro con una acústica del conflicto, con la balística del lenguaje en el campo el racismo: ¡BAM! El cuerpo masculino negro deviene una imagen acústica interruptora, la clásica definición de Saussure del significante. Como sugiere Fred Moten, el BAM como agujero/totalidad que es a la vez carencia y exceso inconmensurable va a toda velocidad más allá de esta definición clásica del significante. El BAM va a toda velocidad más allá del significante sólo para reorientar la ontología al insistir en la paradojalidad fundamental que afirma un modo negro de ser a la vez que permanece en el terreno ontológico del racismo.

Con una imagen acústica interruptora especialmente intensa fue como Pope.L realizó una intervención en la Tate Modern en marzo de 2003. Invitado a pronunciar una charla en el evento *Live*, Pope.L llegó a la hora prevista, caminó hasta el estrado y procedió a leer unos textos de puro sinsentido de veinte minutos de duración. Luego salió del escenario y desapareció del evento. Según algunas personas con quienes habló y que formaban parte de la organización del evento, a lo largo de su estancia en Londres Pope.L al parecer no pronunció ni una sola palabra «correcta». Se comunicó exclusivamente a través del poder sónico de unas imágenes acústicas puras, desprovistas de significado.

Con Heidegger, Fanon y Pope.L, algo fundamental en el ámbito de la ontología está siendo oblicuado, inclinado, empujado: el terreno del ser. Paul Virilio teorizó la política de la oblicuidad: cada vez que «se

sitúa uno en un plano inclinado, la inestabilidad de la posición [afirma que] el individuo estará siempre en posición de resistencia» (Limon y Virilio, 1995: 178). Virilio se refiere a la resistencia física, pero también a la resistencia política, a ese impulso biopolítico explícito iniciado por la inestabilidad ofrecida por la oblicuidad. La operación que Heidegger, Fanon y Pope.L ejecutan al oblicuar el terreno del ser provoca también una inestabilidad ontológica, una incertidumbre cinética que altera la unidad de presencia y la antigua asociación entre presencia, unidad, ser y visibilidad. La oscilación heideggeriana y el tropiezo fanoniano (dos maneras muy diferentes de entender la aparición del ser) revelan no obstante la necesidad y la imposibilidad de preservar y promover la propia presencia a costa de la propia carencia. Cada vez que la estabilidad del ser sufre una sacudida, cada vez que se inicia una sismología crítica de la presencia (especialmente cuando esa iniciativa crítica es a la vez filosófica y cinética), la ontología general y su dudosa política se ven amenazadas. La «carencia que merece la pena tener» de Pope.L es otra formulación más que sacude el terreno de la presencia.

De este modo, los elementos cinéticos así como las particulares topografías políticas, raciales, sexuales de la ontología tienen impacto sobre la definición del ser. Lo que la crítica de la ontología de Fanon muestra es que la oscilación de la presencia entre el ser y el no ser no representa una vaga y abstracta reflexión teórica sobre el estatus filosófico de la subjetividad negra en el marco del colonialismo, sino que dicha oscilación retrocede a lo corpóreo y puede ser iniciado por una descarga nerviosa, un esfuerzo muscular, una tensión o un estremecimiento. Puede ser provocada por la repentina oblicuidad del terreno, por sus temblores imprevistos, por sus grietas camufladas ocultas. Por último, la perturbación cinética de la presencia puede ser iniciada también por el impacto del lenguaje. Como la fuerza aportada por un epíteto racial que hace que un hombre negro tropiece en las calles de Lyon, lo que viene a indicar que los significantes tienen su propia balística, potente y de objetivos precisos.

¿Recordamos el entusiasmo de Fanon por encontrarse al fin en la metrópolis colonial, un joven médico que llega del otro lugar colonizado, de color, pobre, lejano y exótico, ansioso por ofrecer sus conocimientos y

capacidades a la nación herida, deseoso de ayudar a Francia a recuperarse de la invasión nazi? ¿Recordamos cómo se veía a sí mismo como una versión del *flâneur* baudelairiano, que se desliza suavemente por la superficie planar de Europa, otro burgués más, nada menos que un médico, disfrutando de su libertad de movimiento, disfrutando de su posesión del encanto, la promesa y la recompensa de la modernidad civilizada (movimiento sin trabas, posesión del movimiento o, como escribe Sloterdijk, «ser hacia el movimiento») al darse un paseo despreocupado por una de las principales arterias de Lyon? ¿Y recordamos que pasó entonces, durante el paseo, cuando se tropezó por primera vez con el hecho de su negritud? Como era de esperar, sufrió ese tropiezo gracias al impacto del significante.

«¡Mira, un negro!», chilló un niño desde el otro lado de la calle, señalando a Fanon, situándolo en posición de súbdito: «¡Mamá, mira el negro, tengo miedo!», repitió el niño. ¿Y recordamos lo que sucedió entonces, cuando el suelo se movió bajo sus pies y Fanon tropezó por primera vez por el hecho de su negritud? «Tropecé. [...] Exploté» (Fanon, 1967: 106). BAM. Un acrónimo no tan evidente, un sonido pénétrante que abre un agujero en el significante de la negritud, pasando a toda velocidad. Si BAM es el acrónimo del cuerpo masculino negro, las imágenes acústicas que BAM produce son un poderoso recordatorio de cómo, en el colonialismo y el racismo, el cuerpo masculino negro se convierte en el proyectil de la ontología y su objetivo. *¡Mira, un negro! ¡BAM! ¡Mamá, mira el negro, tengo miedo! ¡BAM! ¡BAM!* Palabras que empujan a un hombre negro al suelo y deshacen su cuerpo. Después del tropiezo y del hundimiento, Fanon describe el realineamiento coreográfico exigido por este nuevo modo de ser, este nuevo modo de presencia forzado por la balística del epíteto racial y por el movimiento del suelo bajo sus pies. Este realineamiento coreográfico subraya notablemente lo inadecuado de esas posturas corporales y relaciones temporales privilegiadas por la danza teatral occidental. Pues este realineamiento implica no sólo una forma de bailar paradójica, sino que revela la imposibilidad de que la danza se mantenga como incuestionable. Si la danza quiere prestar atención a la dinámica y a las inercias que cruzan el terreno racista; si la danza quiere encontrar una manera de abordar la política de la

cinética en el terreno colonialista racista, que es el terreno de nuestra contemporaneidad, entonces la danza debe prestar atención a cómo Fanon describe sus movimientos después de sufrir el pleno impacto de la palabra-proyectil en el terreno tambaleante del racismo: «Avanzo reptando. [...] estoy fijado» (1967: 116).

¿Qué tipo de danza era ésa, si puede llamarse así? Este tropezar y caerse, esta dispersión y este aflojamiento del propio cuerpo, esta reptación forzosa, provocada por la balística del acto verbal, este arduo movimiento que paradójicamente fija la presencia «en el sentido en que se fija una preparación mediante un colorante» (Fanon, 1967: 109) ¿Y qué había sucedido exactamente con el suelo bajo los pies de Fanon? ¿Un terremoto privado? La tectónica de-la racialización impone la pregunta: ¿Cómo se puede bailar sobre un terreno tan traicioneramente racializado, donde el progreso se produce solamente por reptación, y donde la presencia es puesta bajo arresto? Aquí, el acto del habla impone al cuerpo racializado al mismo tiempo una postura y una cinestesia y especifica el flujo de la temporalidad: «Llego lentamente al mundo, acostumbrado a no pretender el surgimiento» (Fanon, 1967: 116). BAM. Un cuerpo masculino negro está en el suelo. BAM. Avanza por reptación. BAM. Ha dejado de pretender el surgimiento. BAM. «La verticalidad es un gueto» (Limon y Virilio, 1995: 181).

Chris Thompson escribe acerca de la «actuación en horizontalidad» de Pope.L como «un compromiso con la impredecibilidad de los encuentros con otras personas, que producen un espacio social» (Thompson, 2004: 73). Como dice Pope.L:

En la sociedad occidental, se nos dan ejemplos de lo vertical: el cohete, el rascacielos, el sistema de «guerra de las galaxias» de Reagan y Bush... todo tiene que ver con arriba. Quiero debatir y desafiar eso. En las piezas de reptaciones, como *The Great White Way* (El gran camino blanco) sugiero que el mero hecho de que una persona esté tendida en la acera no significa que haya renunciado a su humanidad. Esa verticalidad no es tan buena como nos han dicho.

(en Thompson, 2004: 73).

La primera reptación de Pope.L, *Times Square Crawl*, tuvo lugar en 1978. En esta reptación, Pope.L, vestido con un traje marrón, con un aspecto similar al de cualquier ciudadano corriente de clase media por las calles de la gran ciudad, renunció a su verticalidad y adoptó el único modo posible de moverse que Fanon había identificado como al alcance del hombre negro después del tropiezo: reptar lentamente. Este abandono de la verticalidad, ese lento avance a lo largo del plano sagital,<sup>8</sup> es en sí mismo una crítica del suave funcionamiento cinético de la ciudad moderna, basado en ideales de flujo eficiente de cuerpos y mercancías. La reptación y sus esfuerzos, su torpe temporalidad, revelan esas numerosas hipótesis no marcadas de ciudadanía en su relación con las velocidades y las posturas apropiadas de inclusión. La reptación desbarata de golpe todas las hipótesis cinéticas relacionadas con mecanismos ideológicos, raciales y sexuales de pertenencia urbana, circulación y abyección. Si en una célebre afirmación Walter Benjamin identificó la consolidación de la subjetividad capitalista urbana con un modo particular de locomoción caracterizado por el paseo distraído del *flâneur* (Benjamin, 1999: 416–455),<sup>9</sup> Pope.L muestra que, para algunos sujetos, la motilidad y la «embriaguez» del *flâneur* es inalcanzable, inasequible. Pero ¿por qué abandonar la verticalidad? ¿Hay aquí un gesto derrotista? ¿Una nueva representación del traumático encuentro con la interpelación racial? ¿O tal vez podría estar sucediendo algo más?

«El hecho de *no tener* impregna todo lo que hago», afirma Pope.L. (Bessire, 2002: 49). De nuevo, el énfasis en la carencia llena su arte, sus actos. Pero con las reptaciones se produce también la revelación de relaciones insospechadas entre carencia y movimiento, entre la carencia y el suelo. Carr nos dice que cuando Pope.L realizó su *Time Square Crawl* en 1978 «tenía un hermano, una tía y un par de tíos que vivían en la calle», y que en 2002 el hermano de Pope.L seguía sin hogar (Carr, 2002: 49). Las reptaciones de Pope.L cuestionan inevitablemente la suposición del movimiento libre como hecho reconocido de ciudadanía, revelando que determinados sujetos tienen una relación muy diferente con la movilidad, la verticalidad, la circulación y el suelo, pues todos ellos tropezaron y (como señala Fanon) quedaron *fijados* por un acto verbal que «registra una cierta fuerza en el lenguaje» (Butler, 1997b: 9). Cuando

escribe que «el lenguaje actúa [...] sobre su destinatario de un modo injurioso», Judith Butler encuentra que la misma fuerza del lenguaje que injuria también «presagia y a la vez inaugura una fuerza posterior» (1997b: 9). Esta fuerza posterior, esta fuerza contraria, esta fuerza de movimiento enfrentado, puede identificarse en los esfuerzos de Pope.L por implicarse de manera inexorable en su lento avance sobre el plano sagital después del tropiezo fanoniano.

Carr comenta el estado de ánimo de Pope.L en relación con la dispersión de cuerpos negros por las calles de la ciudad:

Cuando [Pope.L] comenzó la reptación, pensaba en «la historia de habilidades y conocimientos», ahora latente, en cada cuerpo inerte. «Y me preguntaba cómo entrar en esas imágenes y construir una tensión entre la inmovilidad que se ve y la sensación de imprudencia que probablemente les llevó hasta allí. Quería mostrar la lucha inherente en aquellos cuerpos».

(Carr, 2002: 49).

Como escribió Frantz Fanon después de su tropiezo en Lyon, el colonialismo y el racismo exigen que ciertos sujetos deban sólo «avanzar lentamente mediante reptación», mientras otros participan en una cinética diferente, en una movilidad sin trabas. No olvidemos que el colonialismo y el racismo no están enterrados en el pasado de la dominación colonialista explícita. Ante este simple hecho geopolítico, dinámico y ontológico de la modernidad contemporánea, ¿qué hace Pope.L? «A veces organiza reptaciones en grupo y otros se unen a él en su 'abandono de su verticalidad'» (2002: 49).

Verano de 2004. Como organizador de un laboratorio de artistas en el festival *In Transit* de Berlín, invité a Pope.L a unirse a nosotros durante una semana en la Haus der Kulturen der Welt.<sup>10</sup> Aceptó amablemente mi invitación y pasó ocho días en el laboratorio, desarrollando en la ciudad diversos proyectos que no incluían reptaciones. En su último día en el laboratorio con nosotros, como una especie de regalo de despedida, Pope.L nos preguntó si el grupo estaría dispuesto a abandonar su verticalidad y participar en una reptación colectiva. Esta reptación colectiva en la

Haus der Kulturen der Welt supuso un momento crítico en mi relación con las acciones escénicas de Pope.L. Desde la posición de espectador, que, en el caso de las reptaciones de Pope.L, es una posición que enfatiza la verticalidad de la posición del espectador, pasamos todos a una horizontalidad activa, a un difícil avance fanoniano mediante reptación. En el suelo, lo primero que el grupo averiguó es que el terreno de ciudades y edificios no tiene nada que ver con una superficie planar. En el momento en que uno abandona su propia verticalidad, lo primero que descubre es que ni siquiera el suelo más liso es plano. El suelo tiene ranuras y grietas, es frío, doloroso, caliente, apestoso, sucio. El suelo pincha, hiere, se agarra, produce rasguños. El suelo, sobre todo, hace sentir su peso. A medida que avanzamos con dificultad, haciéndonos daño, jadeando, con aspecto de tontos, la observación del teórico crítico Paul Carter de que «muchas capas se interponen entre nosotros y la tierra granular, una tierra que en todo caso ya se ha desplazado» resuena con todas sus implicaciones políticas (Carter, 1996: 2).

Carter anticipa su concepto de una «política del <sup>4</sup>suelo» (Carter, 1996: 302) en su extraordinario libro *The Lie of the Land* (La mentira de la tierra), donde investiga una cuestión peliaguda: ¿Qué profundas relaciones existen entre «todo lo que es abarcado por las artes occidentales de la representación» (Carter, 1996: 5) y los soportes filosóficos, políticos, cinéticos y raciales de «la experiencia colonial» (Carter, 1996: 13) y especialmente del racismo colonialista? Carter enlaza la cuestión del colonialismo con la cuestión de la representación, con la cuestión de la ontología y con el concepto del suelo. Para Carter, este suelo debe entenderse no sólo como categoría metafísica sino también como la entidad extremadamente física, material, que es. Pide que el suelo sea entendido teóricamente no como una superficie abstracta «sino como superficies múltiples, cuyas diferentes amplitudes componen un entorno [...] exclusivamente local, que no podría ser transferido» (Carter, 1996: 16). La consideración múltiple del suelo es, según Carter, fundamental para disipar «la modelación del movimiento como una secuencia de rebotes calculados sobre un suelo nivelado, bidimensional [que] podría decirse que caracteriza la experiencia colonial más en general» (Carter, 1996:13).

La crítica de Carter de la experiencia colonial es también una crítica del ímpetu colonizador de la tradición de la metafísica occidental, que se crea únicamente sobre un suelo nivelado:

La filosofía occidental ha funcionado en este sentido de manera similar a las tuneladoras, las excavadoras y las niveladoras: su primera prioridad ha sido siempre despejar el terreno de impedimentos accidentales, marcar sus definiciones y premisas. Ciertamente, es difícil imaginar una filosofía, tanto como una polis, basada en un suelo desigual, en un suelo que se mueva o que ya, en virtud de su oblicuidad natural, proporcione una infinidad de posiciones, posturas, puntos de apoyo a cualquiera que esté dispuesto a recorrer el suelo en distintas direcciones.

(Carter, 1996: 3).

Éste es el motivo por el que la política del suelo de Carter encuentra en la crítica de Heidegger de la metafísica occidental un fecundo aliado, en cuanto que la crítica de Heidegger del concepto tradicional del ser es una crítica que «avanza de inmediato hacia un suelo», «el suelo para la oscilación del ente», lo que para Heidegger es un suelo-salto: «denominamos a ese salto [...] el hallazgo del suelo propio» (Heidegger, 1987: 27, 28, 6).<sup>\*</sup> Un suelo-salto, un suelo que permite la oscilación. Estas antinomias no deben leerse como llamativos oxímoron. Deben leerse como desafíos ontopolíticos y coreopolíticos que pueden iluminar con especial intensidad las condiciones de movilidad del terreno colonialista, del modo en que estas condiciones están unidas a «la oposición emocionalmente catatónica

<sup>\*</sup> *N. del T.*: Imposible reflejar aquí el doble sentido de la palabra inglesa *ground* como «suelo» y «fundamento». La traducción castellana de Heidegger utiliza el término «fundamento». Dice así: «... la pregunta ya va más allá y avanza hasta el fundamento buscado [...] El fundamento en cuestión es interrogado entonces [...] en tanto fundamento de la oscilación del ser que nos sostiene [...]». «A tal salto, que se instituye, como fundamento, saltando, lo llamamos su origen o salto originario, de acuerdo con la auténtica significación de la palabra: instituirse, saltando, como su propio fundamento».

e históricamente destructiva entre movilidad y estabilidad» (Carter, 1996: 5), pues «si estuviéramos estancados en el suelo, la oposición cultural entre movimiento y estasis desaparecería» (1996: 3). Carter propone que lo que sostiene el colonialismo es la creación de una subjetividad «sin una vinculación con la tierra» (Carter, 1996: 294), un aplanamiento filosófico y topológico del suelo que es también una huida de ese mismo suelo. Esta nivelación del suelo, un gesto colonialista, es también un gesto que permite que la representación tenga lugar en una planitud vacía, y que genera, sostiene y reproduce una subjetividad que percibe su propia verdad como «máquina [autopropulsada] para el movimiento libre» (Carter, 1996: 364) que se desliza a lo largo de un terreno plano e inamovible.

Para Carter, la primera condición para el tipo de movimiento libre que el colonialismo requiere debe ser el despeje del suelo, la creación de una superficie planar, «y para ello, para convertir lo rugoso en suave, pasivo, transitable, lo linealizamos, conceptualizando el suelo, en realidad el mundo civilizado, como un espacio idealmente plano, sobre cuya superficie de mesa de billar es posible deslizarse sin obstáculos» (Carter, 1996: 2). Mientras tanto, otros cuerpos caen y ocupan surcos y pliegues inadvertidos. Mientras tanto, el suelo se mueve y tiembla, conmoviendo a los caídos.

En el suelo, reptando por baldosas, escaleras de mármol, alfombras y ascensores de la Haus der Kulturen der Welt, Pope.L nos enseña la «reptación militar». «La mejor manera de no hacerte daño», nos dice. Así, averiguamos que nuestra reptación no consiste en autoinfligirse dolor. No es un acto sacrificial. No es, desde luego, una forma de arte del sufrimiento. Se trata simplemente de comprender lo que sucede cuando se abandona el privilegio de lo vertical y se entra en una relación diferente con el esfuerzo y la movilidad. Ésta es la biopolítica *performativa* de la reptación. Se trata también de identificar quién retiene el conocimiento del suelo, ya sea en aras de la supervivencia o por conquista imperial. Aquí estamos, en Berlín, al mismo tiempo que Afganistán e Irak son escenarios violentos del nuevo disfraz del colonialismo, haciendo la reptación militar como nos enseña Pope.L. ¿Qué nos dice esto sobre la creación por Pope.L de una crítica del racismo como el modo autorizado de socialización en el momento no del todo poscolonial pero ciertamente neoimperial del

capitalismo tardío? Aquí es donde la observación de Paul Carter de que una política del suelo, si desea iniciar una poética verdaderamente poscolonial y anticolonialista, debe antes generar prácticas discursivas y cinéticas que realcen el cuerpo en movimiento como una prolongación ya siempre del terreno que lo sostiene. Por consiguiente, cualquier política del suelo es no sólo una topografía política, sino también una cinesis política.

Desde *Times Square Crawl* en 1978, Pope.L ha reptado en Budapest, Berlín, Praga, Madrid (todas ellas en 1999) y en Tokio (*Shopping Crawl* 2001). También volvió a Manhattan para presentar *Tompkins Square Crawl* (18 de julio de 1991) y en 2002 para iniciar su reptación más extensa. Titulada *The Great White Way*, esta reptación de treinta y cinco kilómetros de longitud se ha representado en episodios anuales hasta su terminación en 2007. Para *The Great White Way*, Pope.L comenzó a reptar desde la Estatua de la Libertad, con la intención de subir por Broadway hasta su destino final en el Bronx, cerca de la casa de su madre. En esta reptación, Pope.L ha incluido elementos visuales y cinéticos que estaban ausentes de sus otras reptaciones en Manhattan. En lugar del traje formal, viste un traje de Superman, aunque sin la capa, que fue sustituida por un monopatín amarrado a la espalda. El monopatín cumple una función importante: le permite colocarse de espaldas al suelo y rodar para sortear una porción de terreno especialmente difícil o peligrosa. Como me dijo en cierta ocasión, el monopatín es de especial utilidad cuando necesita cruzar una calle sin interrumpir el tráfico ni ponerse él mismo en peligro.

En el invierno de 2003 pude ver un episodio de esta reptación de cinco años de duración en el centro de Manhattan, entre la Zona Cero y el Ayuntamiento. Cuando recuerdo el cuerpo de Pope.L avanzando sobre el suelo congelado, a una temperatura gélida, su esfuerzo por avanzar mientras sorteaba con grandes dificultades el terreno frío, sucio, inhóspito, las pocas personas de pie a su alrededor también tiritando, no puedo dejar de pensar en un pasaje de «La experiencia vivida del negro», donde el encuentro racista es descrito como un encuentro glacial:

mira, un negro, hace frío, el negro tiembla, el negro tiembla porque tiene frío, el muchacho tiembla porque tiene miedo del negro, el negro

tiembla de frío, ese frío que le retuerce a uno los huesos, el simpático muchacho tiembla porque cree que el negro tiembla de ira.

(Fanon, 1967: 113-4).

En ese día concreto de invierno, las conversaciones que Pope.L mantiene con Fanon se vuelven transparentes. El esfuerzo de Pope.L, su visible dolor, su lento avance, coinciden de manera elocuente con el inevitable temblor provocado por la gélida temperatura y por el frío suelo, medio congelado, mezclado con hielo y nieve. BAM. William Pope.L en el suelo y tiritando. BAM. Nosotros de pie junto a él tiritando. BAM. Junto a nosotros, el agujero donde antiguamente se alzaban las Torres Gemelas, comprimiendo en su desmesurada topografía toda la historia de la violencia del colonialismo. Este entorno insoportablemente glacial, este modo de hacer acto de presencia en el terreno racista, este tiritar incontrolable hecho de signos y cuerpos mal interpretados, este frío que Fanon describe se convierte de pronto no sólo en el entorno de encuentros racistas sino en la temperatura crítica en la que puede producirse una disipación de las distinciones fijadas entre interior y exterior. El frío y el tiritar son la prueba física y cinética del espacio racializado donde la furia, el miedo, las palabras, las actuaciones y los cuerpos tropiezan todos ellos unos con otros en un nada inocente escalofrío del ser.

Dentro del terreno colonial del racismo, la cuestión del movimiento se convierte en una cuestión de objetivos, de balística táctica, de qué se hace caer y qué debe mantenerse erguido. Edificios, cuerpos, monumentos, torres de petróleo, significado. Si bien es cierto que *The Great White Way* había sido concebida antes de los ataques de las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001, y su primer episodio (*Training Crawl [For the Great White Way]*, Lewiston, ME 2001) se había presentado asimismo antes de dicha fecha, también es cierto que, como Chris Thompson nos recuerda, «la reptación de Pope.L se ha convertido en un hecho inextricablemente unido a esos ataques» (Thompson, 2004: 67). En este sentido, *The Great White Way* experimenta inevitablemente cambios dramáticos y políticos cuando su recorrido se cruza con los hechos históricos. Pues estos hechos cambian literalmente el suelo que pisamos y la actuación

que presenciamos. Pope.L comenzó *The Great White Way* en un contexto histórico y geopolítico específico. Pero a medida que Pope.L mantiene su trayectoria original, resulta obvio que cualquier avance lineal es un mito coreográfico tanto como el mito de un desarrollo lineal y predecible de la historia. A medida que la geopolítica del neoimperialismo y el legado de la colonización y el racismo ganan nuevos modos de visibilidad y desencadenan acciones insospechadas, toda la relación entre movimiento e intención resulta radicalmente alterada. En su extensión a lo largo del tiempo del evento y a través del espacio de los escombros históricos, el reptante supermán negro de Pope.L ya caído sobre el suelo congelado del centro de Manhattan se convierte en una ardiente presentación de inexpresables relatos colonialistas y de legados raciales apenas escondidos que siguen inspirando los modos de ser, los modos de moverse y los modos de inmovilizar los cuerpos.

En este sentido, el cuerpo reptante de Pope.L reescribe constantemente la historia. Ése es el tipo de poder que suscita una actuación de larga duración: el desarrollo de acontecimientos nunca está bajo el dominio de la intención del actor. Todo lo que el actor puede hacer es asegurarse de mantenerse alerta respecto de las fuerzas históricas cuando éstas atraviesan sus cuerpos y los cuerpos de sus espectadores. El cuerpo del actor pasa a ser más un conducto de historicidad que de intencionalidad teleológica. Paul Carter explica que la crítica de Richard Dennet del concepto de intencionalidad (del autor) parte de la observación de que la palabra «intención» [*intent*] nos llega «por metáfora» del latín «*intendere arcum in*», que significa apuntar con arco y flecha hacia algo (Dennet en Carter, 1996: 329). Según Dennet, Carter propone que todo el sistema de la metafísica y la historiografía occidentales, que permiten la invasividad falo(lo)gocéntrica y la nivelación del suelo colonizado, se basa en «esta tradición tecnológicamente reforzada de pensar en líneas rectas [que ha] contribuido a una deficiencia en la poética occidental», así como de los conceptos occidentales de la historiografía. A medida que las reptaciones de Pope.L avanzan y la historia se desarrolla, a medida que el suelo tiembla y retumba, se agrieta y se abre, de maneras imprevistas, la línea inicial de intención de la reptación se desvía. Sus movimientos

indican líneas históricas sinuosas, abiertas por la impredecibilidad del suceso, líneas que reptan sobre el cuerpo de Pope.L y sobre los cuerpos que las reptaciones de Pope.L interpelan.

Thompson cuenta que una multitud airada rodeó a Pope.L a su paso por la Zona Cero y que algunas personas le lanzaban gritos y le acusaban de hacer una especie de desacralización con su *performance*, una mofa de los muertos. Finalmente, un policía interrumpió a Pope.L, le ordenó que se levantara y le dijo que si quería seguir necesitaba un permiso. Según el relato de los hechos de Thompson, Pope.L repetía con toda calma: «Solo quiero reptar. Quiero reptar. No sabía que hacía falta un permiso para reptar» (Thompson, 2004: 78). Debido a su actitud tranquila y a su persistencia, el policía finalmente desistió. Pope.L reanudó su reptación y en ese momento la multitud (incluso los más enfadados entre ellos) vitorearon a Pope.L. Como Thompson escribe en el mismo ensayo:

De este modo, en oleadas, por así decir, resultó evidente para sus espectadores que la reptación (por irreverente que el traje de Superman pudiera haber parecido en un principio, por mucho que pudiera haber parecido que hacía una trivilización de la pérdida de vidas ocasionada por los ataques terroristas del 11 de septiembre) era o había conseguido convertirse en una respuesta seria y verdaderamente compasiva ante estas violencias y sus legados.

(2004: 78-79).

Estoy de acuerdo con Thompson en esta lectura particular. Pero creo que, dentro de los parámetros cinéticos creados por el tropiezo fanoniano, la cuestión de la violencia, tal como ha sido caracterizada por el despedazamiento del cuerpo a través de la violencia del significante, según la descripción de Fanon y según la escenificación de Pope.L mediante el uso de la reptación militar, requiere una mayor indagación. Lo que es preciso indagar es la relación entre la adopción de la horizontalidad, el «avanzar mediante reptación» y la cinética de cómo sortear de manera más eficiente la relación del cuerpo con el suelo.

Las reptaciones de Pope.L permiten un replanteamiento *performativo* del tropiezo de la presunta temporalidad y verticalidad de la ontología de Fanon en el terreno racista. Abandonar la verticalidad es ya haber caído. La aparición de Pope.L después del tropiezo a través de la reptación inventa un programa coreográfico, una danza lenta, que vuelve a narrar la relación de Fanon con el movimiento y la verticalidad después de tropezar en el terreno racista: «Llego lentamente al mundo, acostumbrado a no pretender el surgimiento» (Fanon, 1967: 116). Este abandono de la verticalidad no tiene nada de la neutralidad formal que algunas coreografías pueden buscar y encontrar cuando mantienen la línea horizontal. Este devenir suelo, esta presencia caída, esta adopción de una dolorosa horizontalidad, esta comprensión de los surcos y temperaturas del suelo físico e histórico donde inevitablemente se negocia la presencia propia, es el reconocimiento de que la «zona de incomodidad» es el lugar donde todos vivimos y nos movemos. En esta zona, el cuerpo de Pope.L deviene suelo, más que forma, y en este terreno crea «una verdadera dialéctica entre el cuerpo y el mundo» (Bessire, 2002: 49). Esta verdadera dialéctica incluye abordar directamente la generalización de la violencia en la vida cotidiana. Abordar directamente la brutalidad de la violencia, como un importante agente organizativo en democracias modernas presuntamente ilustradas, es crear una zona de incomodidad en numerosas teorías políticas y críticas. Allen Feldman argumenta muy agudamente que «conceptualizar la violencia política como un elemento rutinizado de la vida cotidiana» sigue siendo uno de los grandes obstáculos en la actual teorización sociológica y antropológica de la violencia, dado que la mayoría de los estudiosos siguen atrapados en la célebre proposición de Norbert Elias de que «la modernización implica la progresiva retirada de la violencia en la vida cotidiana junto con su creciente monopolización por el Estado», una proposición que Feldman ve como reveladora del «impulso evolucionista del concepto de proceso civilizatorio de Norbert Elias» (1994: 87, 88). Feldman argumenta que en su mayor parte la teoría política sigue conceptualizando la violencia como algo que solamente ocupa «los bordes del proceso civilizatorio y de la modernidad europea», así como la modernidad occidental en general (1994: 88). Por tanto, identificar la violencia como uno de los

principales principios políticos de organización de las democracias contemporáneas, señalar la generalización de la violencia, su profunda relación con la constitución del poder político y con esos ritmos, hábitos y actuaciones de la vida cotidiana, es un acto importante no sólo para comprender el deseo de Pope.L de crear «zonas de incomodidad», sino para comprender también cómo prosigue su diálogo con Fanon más allá de las cuestiones de la ontología y justamente en relación con cuestiones de actuaciones políticas. La reptación militar sólo es un elemento más en la caracterización de la técnicas cinéticas de la violencia, asociadas con el poder imperial de *Supermán*, de la América Blanca, todo ello revelado y activado por un hombre negro extremadamente agradable que repta en *The Great White Way*, a todo lo largo de las tumbas masivas que el legado de las políticas colonialistas e imperiales abren sin cesar diariamente a nuestro alrededor. BAM. En la dialéctica de Pope.L entre el cuerpo y el mundo, en la zona de incomodidad que crea, el tropiezo fanoniano afirma una elocuencia diferente.

¿Cómo podemos definir el ser después del tropiezo de la ontología general? ¿Qué tipo de movimientos podría efectuar este ser ahora que hemos trazado con Fanon, Heidegger y Pope.L la problemática de la presencia del suelo racializado? Quizá cada cuerpo en movimiento sobre el suelo racista es ya siempre un cuerpo que tropieza. El asentamiento de la presencia y la actuación escénica sobre un pie inestable permite la creación de lo que Alain Badiou denominó «una ética de la situación» (Badiou y Hallward, 2001). Permite la posibilidad de crear una respuesta crítica a la violencia del racismo que es también una respuesta coreopolítica. Ese modo particular de movilización animada por el tropiezo, el temblor, la oscilación del ser, propone formas diferentes de mediación entre danza y política. Aquí es donde saltamos radicalmente del concepto general del temblor del ser de Heidegger a la descripción de Fanon, contextualmente específica, del tropiezo y el temblor en el terreno racista-colonialista. Un terreno animado por un suelo a la vez cambiante y furtivo así como por expresiones contundentes, un terreno cargado donde el cuerpo sostiene reconfiguraciones radicales ante la fuerza ilocucionaria y perlocucionaria del acto verbal *performativo*, pero donde el cuerpo tropieza también con su

William Pope.L.  
*Tompkins Square Crawl*  
(a.k.a. *How Much is that  
Nigger in the Window*),  
Nueva York (1991).  
Foto: James Pruznick.  
Cortesía de William Pope.L.



propia capacidad para abundar en la carencia, para moverse dentro de su fijeza, sortear un terreno por otra parte inhóspito. Éste es el impacto de la reptación, no como acto de sumisión, sino como el esfuerzo coreopolítico que trasciende a la condena del orden simbólico mediante su decidida irrupción en el suelo tembloroso del ser.

## Notas

### 5 Danza del tropiezo. Las reptaciones de William Pope.L

1 Para más información sobre la política de Heidegger y sobre la política de su proyecto filosófico, véase *The Heidegger Controversy: A Critical Reader* (Wolin, 1993).

2 Puede verse una excelente reevaluación crítica de la obra clínica y crítica de Fanon en Read (1996).

3 «Así pues, mejor que una semiología, lo que habría que retener de Brecht es una sismología» (Barthes, 1989: 212).

4 Para una explicación más detallada de la relación íntima de la modernidad con el colonialismo, véase el capítulo 1.

5 Véase en particular el capítulo «La gramática y la etimología de la palabra 'ser'» (Heidegger, 1987: 52-74). Allí, Heidegger escribe que el griego *parousía* (presencia) es «permanecer en sí mismo o encerrado en sí mismo [...]. Para los griegos, 'ser' significaba básicamente esta presencia permanente» (1987: 61). En las páginas 70-72 puede verse cómo esta permanencia es también un emerger a la luz. Derrida profundiza la crítica de la metafísica de Heidegger para recordarnos que la integridad de la metafísica occidental está basada en un sistema de presencia que asegura su centro. La noción de diferencia [*différance*] de Derrida desestabiliza el centro, al introducir la movilidad fundamental del diferir y la demora (Derrida, 1978; 1986).

6 Para una lectura crítica sobre la profunda intersección entre *performance* y filosofía en la obra de Piper, véase Moten (2003: 233-54).

7 Remito al lector al excelente documental sobre Fanon realizado por Isaac Julien: *Frantz Fanon: Black Skin, White Masks*, Reino Unido, 1996, Mark Nash, productor.

8 Según el sistema de notación de movimiento de Laban, lo sagital se refiere «al plano anterior-posterior y a cualquier plano paralelo a ellos» (Hutchinson, 1970: 497).

\* N. del T.: No se respeta aquí la traducción castellana de esta frase de Heidegger, ligeramente diferente: «[algo] delimitado o cerrado en sí mismo [...]. En el fondo, 'ser' significa presencia para los griegos».

**9** «La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente...» (Benjamin, 1999: 417). Benjamin vio en el *flâneur* [el paseante] la activación de una dialéctica entre el individuo y la multitud. No obstante, el privilegio del paseante nunca se referencia del todo. Benjamin hace la siguiente anotación, que tiene resonancias para el argumento que desarrollaré enseguida sobre la cuestión del terreno del racismo: «El asfalto se utilizó inicialmente para las aceras» (1999: 427). De este modo, la embriaguez y el creciente impulso del paseante se basan en un aplanamiento del suelo, ya un gesto, si no el gesto, colonial. Véase también, sobre el tema del paseante, Benjamin (1986b: 156–8).

**10** Entre ellos, Filipa Francisco, Sophiatou Kossoko, Eleonora Fabião, Meg Stuart, Lula Wanderley, Gina Ferreira, Harry Lewis, William Pope.L y yo mismo.

## 6

# La danza melancólica de lo espectral poscolonial

Vera Mantero invoca a Josephine Baker

Una intolerancia

Una no visión

Una incapacidad

Un deseo

Un vacío

Un vacío

Un vacío

Un vacío

Una ternura

Una caída

Un abismo

Una alegría.

(Vera Mantero, 1996).

En realidad, la melancolía racial [...] ha existido siempre para sujetos racializados como signo de rechazo y como estrategia psíquica en respuesta a ese rechazo.

(Cheng, 2001: 20).

¿Dónde reside la historia, si es que reside en algún lugar? ¿Y cómo vuelve a despertar y cómo se pone en movimiento la historia? ¿De qué manera encuentra su base, su ritmo, su anatomía? Estos interrogantes son los puntos de partida para una consideración de los efectos críticos, artísticos y políticos suscitados por una reciente invocación histórica: la reaparición coreográfica de una imagen especialmente fantasmal, especialmente icónica que tiempo atrás llenaba la imaginación europea en relación con los afroamericanos, la danza y la femineidad negra. En efecto, desde principios de los años veinte hasta mediados de los treinta, la imagen de una determinada bailarina afroamericana ilustraba y perturbaba intensamente la complicada dinámica de lo que Brett Berliner ha denominado la melancolía colonialista del siglo xx: Esa propensión ambivalente del colonizador a poseer sensualmente y a la vez mortificar metódicamente al Otro colonial y racial (Berliner, 2002: 200). Como se indica en el título de este capítulo, la imagen icónica en cuestión, perturbadora, fantasmal, la figura y la voz que muestro como denunciadoras de la melancolía colonialista y poscolonialista<sup>1</sup> europea son las de Josephine Baker.

Convocar lo fantasmal en Josephine Baker es reclamar a Baker como voz crítica contemporánea, una voz que permanece póstumamente activa y resistente. Es reconocer que la fuerza de Baker todavía se mueve; que invocar su presencia es efectuar un llamamiento político específico. Aceptar la posibilidad de intervención de Baker hoy es reconocer su participación en la cohorte de lo que Avery Gordon ha señalado como «cuerpos indebidamente enterrados» de la historia: cuerpos sometidos a un trato abyecto incluso en la muerte, a los que las narrativas y fuerzas hegemónicas de la historia han negado suelo, lugar y paz (Gordon, 1997: 16). Según Gordon, esos cuerpos indebidamente enterrados, una vez racializados, se congregan en numerosas comunidades intangibles, condenados a una doble invisibilidad bajo la autoridad de una violencia meticulosamente impuesta: la invisibilidad de lo espectral y la invisibilidad en el corazón de la racialización. En sus escritos sobre los vínculos entre los regímenes raciales escópicos y los regímenes afectivos de la racialización, Anne Anlin Cheng sugiere que «el momento racial»

se produce precisamente en un campo social de «mutua invisibilidad» (2001: 16) entre sujetos blancos y de color. Pero, como también señala Cheng en su análisis de la novela *El hombre invisible* de [Ralph] Ellison, la invisibilidad racial no significa falta de materialidad. Lo que inicia la historia de colisiones violentas, encontronazos y encuentros perdidos entre sujetos racializados es precisamente esta paradójica condición de ser un cuerpo material que sin embargo sigue sin ser visto.

Gordon sigue los signos, las cicatrices y las marcas que las colisiones de la historia han dejado en los cuerpos de estos sujetos que habitan el campo racial de la invisibilidad, para sugerir que las fuerzas de la exclusión social dejan efectivamente rastros materiales en aquellos sobre quienes ejercen su violencia. En un gesto reminiscente de Michel Foucault, Gordon propone que la inscripción de la historia en cuerpos marginalizados como marca de «la violencia de la fuerza que los creó» (Gordon, 1997: 22) genera acciones contrarias de resistencia. Para Gordon, esos actos de resistencia constituyen precisamente la fuerza de lo espectral a través del tiempo: tanto actuaciones como «historias concernientes a exclusiones e invisibilidades», donde el fantasma surge como un «crisol para la mediación política y la memoria histórica» (1997: 17, 18).

En este capítulo analizo una reflexión coreográfica contemporánea de la coreógrafa portuguesa Vera Mantero sobre el racismo europeo actual y el olvido europeo de su muy reciente historia colonialista. Esta reflexión se produce precisamente a través de la escenificación de Mantero de un campo lingüístico y escópico de invisibilidad al mismo tiempo que coreografía los efectos de este campo sobre un cuerpo hiperbólicamente racializado. Además, la reflexión coreográfica de Mantero surgió y fue llevada a escena con ayuda de la figura fantasmal de Josephine Baker. Leeré la pieza de Mantero de 1996 titulada *uma misteriosa Coisa, disse e. e. cummings* (algo misterioso ha dicho e. e. cummings), basada en la figura de la artista afroamericana, como una pieza basada en el racismo y el colonialismo, pero que a la vez propone una poderosa *contraactuación* política. Mantero logra esto mediante un uso estratégico de la melancolía contra la abyección racial y colonialista. Situaré el solo de Mantero como una propuesta coreopoética para una meditación política sobre las

amnesias históricas europeas con respecto a su brutalidad colonialista, y mostraré que, precisamente a través de la inquietante evocación que Mantero hace de la fuerza fantasmal de Josephine Baker, esa propuesta política puede salir adelante. Esto significa que, en la pieza de Mantero, así como a lo largo de este capítulo, la figura de Baker emerge como el puente titubeante entre la melancolía europea (como un modo de subjetividad estructurado alrededor de sentimientos oscilantes de pérdida e ira, como sugieren Cheng y Judith Butler [1997a]) y la cohorte histórica de pueblos de color, colonizados, vivos y muertos, condenados a una subjetividad en la que el dolor profundo debe ser transformado siempre, mediante el desequilibrio melancólico del colonialismo, en un espectáculo conmovedor para el colonizador.

El movimiento ocupa un lugar importante en mis reflexiones sobre lo espectral, lo melancólico y el sujeto poscolonialista. En efecto, si bien la teoría crítica y el pensamiento político recientes, después de *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, han legitimado lo espectral como concepto crítico, el término ha surgido recientemente como un elemento útil también para los estudios raciales, en particular a través de las obras de Gordon y Cheng. Las consideraciones críticas de lo espectral, lo invisible, lo ausente-presente, lo desaparecido, han permitido también importantes desarrollos en las lecturas críticas, políticas y filosóficas de las acciones escénicas o *performances*, muy especialmente las lecturas efectuadas por Peggy Phelan (1993), Diana Taylor (1997) y José Muñoz (1999). No obstante, la otra cara de lo espectral en la constitución de su inquietante aparición, el movimiento, todavía tiene que encontrar su lugar como hecho crítico fundamental y como herramienta en relación con los estudios raciales, escénicos y críticos.

*Critical Moves*, de Randy Martin, ha ofrecido una sofisticada y comprometida lectura marxista de la danza teatral y folclórica norteamericana (Martin, 1998).<sup>1</sup> A través del concepto de «movilización», Martin expuso con claridad el valor añadido que para las artes escénicas y la teoría social supone la consideración del movimiento desde el punto de vista crítico, epistemológico y político. Lo que intento aquí es tomar en serio la propuesta de Martin sobre la centralidad política del movimiento,

pero considerada en una dimensión diferente. Me ocupo de un movimiento menos interesado por la movilización social de masas que por la creación de *microcontramemorias* y pequeñas acciones contrarias que suceden en el umbral de lo significativamente manifiesto; es decir, precisamente en los territorios asediados de la melancolía y la desautorización racista y colonialista de Europa. Esta atención a las pequeñas percepciones responde no sólo a los desafíos de una micropolítica y a una coreografía de pequeños gestos, profundamente integrados en la pieza de Mantero, sino también a la capacidad fenomenológica de la melancolía para mantenerse «fuera de la vista; es una absorción por algo que no entra en el campo de visión, que se resiste a ocupar el dominio público, que no se ve ni se declara» (Butler, 1997a: 186).

Finalmente, y para concluir esta introducción sobre el método, quisiera añadir que invocar lo fantasmal significa prestar una atención especial al papel de lo siniestro en la construcción de las narrativas y actuaciones colonialistas y contracolonialistas.

Freud, en su ensayo de 1919 titulado «Lo siniestro», abordó lo espectral y su impacto estético como una de las dos características principales de cualquier experiencia *siniestra*. Pero es el otro elemento definitorio importante de lo *siniestro* freudiano el que adquiere especial relevancia para mi argumento: las formas de movimiento inesperadas, incontroladas, indisciplinadas. En efecto, prestar atención a acciones y palabras que se producen en territorios asediados es buscar las implicaciones teóricas, para los estudios de danza, artes escénicas y raza, de lo que Freud consideraba una de las características más explícitas de lo *siniestro*: el movimiento que surge no debiera surgir, el movimiento que ocupa un cuerpo que debería permanecer inmóvil, movimiento que ocurre en un momento inapropiado, con un tempo inapropiado y con intensidades asimétricas. Resulta ciertamente sorprendente que el ensayo de Freud esté lleno de ejemplos de lo *siniestro* como un mal comportamiento del movimiento, como un movimiento que altera inapropiadamente el sentido familiar de la postura «normal» o del comportamiento normativo de un cuerpo.<sup>2</sup> Esto significa que lo *siniestro* no sería otra cosa que movimiento que desafía inesperadamente las leyes del hogar, cuyo origen y entidad no

pueden explicarse visual o científicamente. Los movimientos de lo *sinistro* se resisten a la documentación, la certificación y la economía. Lo que resulta *sinistro* en el movimiento, por tanto, lo que convierte cualquier momento en *sinistro*, es su aparente falta de propósito, eficiencia y función. Por el contrario, en lo *sinistro* el movimiento sucede siempre por el propio movimiento.

Volvamos aquí al problema ontológico de la danza occidental como fantásticamente concebida, al menos desde principios del siglo xix, por Heinrich von Kleist, pero ya en el siglo xvi por Thoinot Arbeau, como esa misteriosa animación de un cuerpo de otro modo difunto o apático. En esta fantasía europea que equipara la danza con la vida, o la danza con el alma, vemos la aparición de un tema habitual en los estudios raciales: el de la animación de la naturaleza melancólica de la blanquitud (la tristeza de la blanquitud, tan laboriosamente diagnosticada desde el célebre tratado de Robert Burton de 1658, *Anatomía de la melancolía* [2001], y teorizada más recientemente por Giorgio Agamben [1993] y Harvie Ferguson [2000] como la marca de la subjetividad moderna europea) por el activo y contagioso «poder del alma» negra. La animación de la blanquitud por el alma negra y por los movimientos negros forma parte, de manera total y simétrica, de las narrativas que equiparan la danza con la infusión siniestra de vida en el cadáver. Este «poder del alma», este impulso de movimiento en el apático cuerpo europeo que infecta y suspende la melancolía endémica de la blanquitud cada vez que presencia el espectáculo de movimientos *sinistros*, ya sea para maravillarse de las danzas de esclavos en las plantaciones coloniales o para buscar alguna ranura en los salones de baile poscoloniales. Este contagioso movimiento, que vuelve a dar vida a la blanquitud, reintroduce en el ámbito estético la fantasía primigenia que subyace en el modo de explotación colonialista.<sup>3</sup>

Tratar lo *sinistro* epistemológicamente significa primero proyectar y después encontrar significado allí donde únicamente deberían encontrarse los descuidados movimientos del azar.<sup>4</sup> En otras palabras, significa poner en primer término teóricamente lo fortuito. Tratar las coincidencias epistemológicamente es establecer la base para un análisis histórico más riguroso, un análisis que permita lecturas improbables,

especialmente lecturas que las narrativas colonialistas han impedido, prohibido, censurado. Es tratar la distribución geográfica y las colisiones temporales-fortuitas de hechos, nombres y sucesos como si dibujaran coreografías improbables, pero totalmente significativas desde el punto de vista histórico, de encuentros y desencuentros. Si la historia del proyecto colonialista europeo ha sido siempre una historia de fantasías discursivas y aventuradas, de producción de relatos teleológicamente exculpatorios para la ocupación de tierras siempre descritas como vacías (a pesar de la presencia de «nativos») y de generación de historias para justificar la eliminación de los otros, invocar historias improbables es dismantelar esa maquinaria narrativa colonialista. Es identificar patrones alternativos que animan líneas de cruce alternativas, un movimiento que Paul Carter considera como la condición ética previa para cualquier proyecto de historización, escenificación y creación en un contexto colonial (o poscolonial).<sup>5</sup> Los ensayos de Carter sobre el colonialismo son influyentes también en otro sentido. Siguiendo los pasos de Jacques Derrida (Pathon y Derrida, 2001), Carter no ve distinción entre un momento poscolonial y un momento colonial, excepto como desvío lingüístico, un endeble camuflaje para la perpetuación del atroz sometimiento racista y de la explotación geopolítica esencialmente vigente desde el periodo colonial, a pesar de la independencia oficial de las antiguas colonias. Me adhiero a la posición de Carter y Derrida, razón por la que, a lo largo de este capítulo, aunque empleo los términos «colonial» y «poscolonial» para demarcar cronológicamente el Portugal de antes y después de la independencia de sus colonias, creo que ambos términos deben unirse como sinónimos cuando son utilizados para describir las actuales actitudes políticas y culturales hegemónicas occidentales en relación con el Tercer Mundo. También es la razón por la que he sustituido los términos «colonial» y «poscolonial» por los más duros de «colonialista» y «poscolonialista», para que queden las cosas claras sobre el propósito y la naturaleza del empeño colonial actual.

¿Qué inquietantes coincidencias históricas se plantean en torno a Josephine Baker y el destino de los proyectos y fantasías colonialistas de Europa? Podríamos comenzar por el azaroso paralelismo entre el influjo

creciente de Baker en los escenarios europeos y el comienzo del declive del control colonialista europeo en África. Efectivamente, la cantante, bailarina y actriz afroamericana alcanzó la cima de su notoriedad en Francia y Europa coincidiendo con el comienzo del fin de la explícita autodefinición política de Europa como continente colonialista, justo antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, declive que no dejaría de acelerarse al finalizar la guerra. Se podría añadir que la muerte de Baker en 1975 en el Hôpital de la Salpêtrière de París coincidió con la independencia de las últimas cinco colonias europeas en el continente africano: Angola, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Santo Tomás y Príncipe y Mozambique. Todas ellas eran antiguas colonias portuguesas cuya independencia fue precedida por un golpe militar en Portugal en 1974 (contra el régimen fascista en el poder desde 1928) y por trece años de sangrientas guerras coloniales (en Angola, Mozambique y Guinea-Bissau, entre 1961 y 1974). Quizá no sean coincidencias demasiado impresionantes; quizá llevo demasiado lejos aquí el inquietante despliegue de paralelismos. Pero quizá el azaroso paralelismo entre la muerte de Baker y el hundimiento colonial europeo puede resultar histórica y teóricamente más significativo si llevo a primer término el hecho de que esbozan un dibujo *simiestro* que permite la posibilidad de una insospechada movilización en los estudios críticos sobre la raza y la danza.

El gesto que se produce allí donde debería haber inmovilidad anuncia lo espectral que aparece sigilosamente con la fuerza de una acción incontenible, ejerciendo su influencia sobre los campos de la visibilidad, el movimiento y la conciencia histórica. Ahora es cuando debemos considerar el hecho de que fue precisamente en Lisboa, en 1996, veintiún años después de la muerte de Josephine Baker y veintiún años después del hundimiento del imperio colonial portugués, cuando la figura de Baker fue póstumamente invocada al escenario para bailar una vez más para un público europeo fascinado, cosmopolita, mayoritariamente blanco. Baker volvió a Lisboa (donde había actuado en los años cincuenta, en pleno régimen fascista) en respuesta a una convocatoria planteada por un banco estatal de la última capital colonialista de aquel no tan distante continente europeo colonialista.

Esta excéntrica reaparición del cuerpo danzante de Baker fue el resultado de una invitación/invocación hecha por António Pinto Ribeiro, entonces organizador y director de programación de los servicios culturales del principal banco estatal de Portugal, la Caixa Geral de Depósitos. Ribeiro pidió a tres coreógrafos que crearan cada uno de ellos un solo de veinte minutos «inspirado» en Josephine Baker. Los tres coreógrafos fueron el estadounidense (pero residente en París) Mark Tompkins, la afroamericana Blondell Cummins y la portuguesa Vera Mantero. Aunque los tres solos presentados por estos importantes coreógrafos contemporáneos eran extraordinarios, me extenderé únicamente sobre *uma misteriosa Coisa, disse e. e. cummings* de Mantero. Me interesa ver de qué maneras la pieza de Mantero proporciona indicaciones para comprender cómo la presencia danzante de una mujer afroamericana (más aún, su presencia danzante espectral) perturba y subvierte los actuales relatos y silencios históricos europeos en relación con su pasado colonialista, tan reciente, tan brutal. Me interesa ver también cómo la pieza de Mantero puede apuntar a la autonegación política de Europa en relación con su actual presente racista.

La tarea de Mantero como intérprete en escena y como coreógrafa no era sencilla. Tenía que superar una serie de obstáculos éticos para crear su danza: ¿cómo una mujer europea blanca, procedente de un país que hasta 1974 consideraba que su esencia y su misión era «colonizar pueblos y tierras», puede retratar, invocar, reclamar y bailar en el nombre y en el cuerpo de una bailarina afroamericana muerta?<sup>6</sup>

Desde mi punto de vista, la manera en la que el cuerpo europeo, femenino y blanco de Mantero se propuso abordar (el fantasma de) Josephine Baker, precisamente como una subjetividad fantasmal y un cuerpo asediado, condensa las corrientes de las historias y memorias colonialistas europeas, de las actuales fantasías raciales europeas y la actual amnesia colonialista, al ofrecer una presentación *sinistra* de una imagen desafiante, improbable, de una mujer, una bailarina y una subjetividad. También argumentaré que, desde la perspectiva de un público europeo, el hecho de presenciar la reaparición de Baker a través del cuerpo de Mantero propone una dinámica afectiva-mnemónica más

complicada todavía, algo que (ampliando el concepto de Berliner) puede denominarse como melancolía poscolonialista. En este caso particular, en el que la melancolía se mezcla con procesos de racialización y explotación brutales, lo que anima la dinámica de las fantasías poscolonialistas es no sólo el deseo ambivalente de una absoluta posesión sensual del otro junto con la absoluta abyección violenta del otro, sino también el especial mecanismo psíquico de la ambivalencia, mecanismo que Judith Butler ha mostrado que deja al sujeto melancólico siempre atrapado entre la pérdida y la cólera (1997a: 167-98). En el análisis de Butler es relevante (siguiendo a Walter Benjamin) su énfasis no sólo en una psicología de la melancolía, sino en la centralidad de lo que ella denomina la «topografía de la melancolía» (1997a: 174). Esta topografía psíquica es importante para abordar las fantasías poscolonialistas europeas con respecto al lugar «apropiado» de y para los afroamericanos dentro del mapa racial de la subjetividad europea. También es crucial para identificar dónde y cuándo los movimientos «inapropiados», indisciplinados, de los cuerpos de color encuentran su lugar y su tiempo de (re)acción.

Lo topográfico clarifica asimismo otro elemento importante en lo que denomino melancolía poscolonialista. Freud señala que se puede llorar no sólo «la pérdida de un ser amado», sino, significativamente, también «de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.» (Freud, 1991a: 164). Este duelo por un ideal o por un territorio perdido puede muy bien desarrollarse en el «estado patológico» morboso de la melancolía (Freud, 1991a: 164). Se trata de un argumento que quisiera tener presente a lo largo de este capítulo: que el sentimiento de «pérdida» de las «amadas colonias» de Europa crea una subjetividad melancólica mórbida que se activa en forma de ira en el racismo europeo contemporáneo. La melancolía, esa incapacidad del sujeto para desprenderse del objeto perdido y aceptar su pérdida, establece una extraña y perversa simetría en el afecto y el racismo poscolonialistas europeos. En esta simetría deformada, el grito de aflicción del colonizado se confunde con una expresión de la propia pérdida del colonizador. La incapacidad europea para superar la pérdida colonial crea una topografía psíquica que convierte a Europa en un espacio donde se producen tipos específicos de (des)encuentro. El lamento

de los colonizados que cantan, bailan o escenifican la pérdida de su patria encuentra una extraña e inesperada resonancia afectiva en la propia sensación de pérdida (antitética, racista, airada) del colonizador. Esto explica el tipo de fascinación europea hacia el cuerpo y la voz de Josephine Baker, como pasará a comentar de inmediato. Asimismo clarifica el uso de Mantero de su propia voz al coreografiar la invocación de Baker.

¿Por qué razón la pieza de Vera Mantero, que se presentó por primera vez en un país periférico europeo y cuyos espectadores estarán siempre limitados a los pocos que asisten a los festivales de danza internacional europeos, es relevante para una discusión de cómo Europa se oscurece en su fascinación folclórica del siglo xx hacia los afroamericanos? ¿Y cómo podemos empezar a reconsiderar las fantasías europeas contemporáneas en relación con el movimiento, la animación de los cuerpos y la femineidad negra junto con la antigua fascinación de Europa hacia los norteamericanos negros que danzan en sus metrópolis coloniales? Este aspecto es relevante desde un punto de vista histórico y ontológico. Desde el punto de vista histórico, Berliner documenta, en su libro sobre el deseo europeo hacia el Otro negro desde la primera década hasta los años treinta del siglo xx, cómo la danza y la música afroamericanas comenzaron a circular en Francia como alternativas «civilizadas» frente a las imágenes y sonoridades producidas por los africanos negros colonizados, que eran percibidos por el público europeo como más «salvajes» que sus hermanos norteamericanos y por tanto irredimiblemente inferiores. Berliner distingue entre las formas de uso de las palabras *sauvage* y *primitif* en el lenguaje corriente francés así como en textos etnográficos de las primeras décadas del siglo xx.

Mientras que *sauvage* se reservaba mayoritariamente para los africanos negros y sus descendientes de las colonias francesas, el término *primitif* [...] se refería a alguien que carecía de civilización, pero que poseía cierta moralidad y capacidad de civilización. El primitivo, más que el salvaje, fue a menudo ensalzado en los años veinte y fue objeto de numerosas fantasías e indagaciones exóticas.

(Berliner, 2002: 7).

Estas fantasías exóticas (y eróticas) fomentadas por «lo primitivo», cuyo símbolo principal era el intérprete afroamericano (bailarín, cantante, músico), producían en el europeo una incontrolable respuesta cinestética: un impulso a dejarse llevar, desplazarse, perderse, salir. El movimiento como búsqueda, como viaje, como disolución del ser no es sino movimiento por el movimiento mismo, que es exactamente la nueva visión del movimiento que corresponde al modernismo, según la célebre proclamación de John Martin, cuando en 1933 escribe que la danza moderna realiza su ruptura histórica con respecto a toda la tradición de la danza occidental cuando finalmente descubre que la esencia de la danza es realmente el movimiento (Martin, 1972: 6).<sup>7</sup> El «descubrimiento» modernista del movimiento por el propio movimiento es contemporáneo del descubrimiento popular del europeo medio que baila en los clubes «negros», lugares donde los cuerpos blancos se mueven enardecidos ante la pura presencia contaminante de sonidos y bailes «primitivos» afroamericanos. Me gustaría subrayar este aspecto, esta alianza nerviosa entre fantasías eróticas/exóticas, danzas y bailes afroamericanos y la instigación, en el europeo blanco, del deseo de comenzar a moverse por el capricho del propio movimiento. Pues esta alianza trasciende los límites de los grandes relatos ontológicos (e históricos) de la danza teatral occidental, relatos que se niegan a ver en los propios fundamentos de la danza occidental proyectos de corporeización y disciplina no sólo profundamente racializados, sino también profundamente investidos de una «fantasía y búsqueda exóticas» de carácter colonialista. Este movimiento hacia un deseo complicado, que forma parte esencial de la danza occidental y que exige una reinención de la capacidad del cuerpo blanco para moverse delante del espejo de la alteridad colonial racial, es lo que califico como terreno melancólico y colonialista de la danza europea.

¿Cómo ocupó Mantero este terreno turbulento e inquietante cuando le pidieron una invocación del fantasma de Josephine Baker en el principal teatro de un banco nacional, veintiún años después de que el imperio colonial portugués se viniera abajo con un suspiro tan significativo en su repudio histórico, político y moral que llevó al filósofo portugués Eduardo Lourenço a preguntarse:

¿[cómo era posible que] un acontecimiento tan espectacular como la caída de un «imperio» de cinco siglos de antigüedad, cuyas posesiones parecían tan esenciales para sostener nuestra propia realidad histórica e incluso para sostener nuestra propia imagen corpórea, ética y metafísica, haya terminado sin drama?

(Lourenço, 1991: 43).

Así fue como Mantero sentó las bases para su reflexión coreográfica sobre la presencia fantasmal de los afroamericanos en medio de la amnesia colonialista portuguesa (y europea). El escenario está en penumbra cuando el público entra en el teatro. Se apagan las luces y la oscuridad es completa. Pasa el tiempo y oímos unos golpes indecisos sobre el suelo de madera. Los golpes son imprecisos y se mueven por el escenario. Pronto se detienen cerca de nosotros, en el centro del escenario. Lentamente, un leve trazo de luz, un foco muy cerrado, muestra el rostro amplio, muy blanco, de una mujer, con carmín en los labios, pestañas muy largas y una sombra azul centelleante en los párpados. Es un rostro hiperbólicamente escenificado, la máscara de una mujer blanca que interpreta la imagen estereotipada de una cierta seducción vodellesca. El rostro, no obstante, no sonríe ni seduce. Aparece tranquilo, alerta. Bajo la leve luz, el rostro parece estar suspendido, sin cuerpo. Después de un momento, la boca roja se abre, e incesantemente, con calma, comienza a recitar, con ciertas aceleraciones e interrupciones, una letanía. Comienza, en portugués: «uma tristeza, um abismo, uma não-vontade, uma cegueira... atozes, atozes» (Una tristeza, un abismo, una falta de voluntad, una ceguera... atozes, atozes). A medida que pasa el tiempo, el foco de luz se abre poco a poco y el cuerpo de Mantero es cada vez más visible. A medida que el blanquísimo rostro obtiene un cuerpo, comprendemos que se trata de un cuerpo racializado; el cuerpo desnudo de una mujer blanca que ha decidido cubrirlo en su mayor parte con maquillaje marrón para recrear la ilusión de negritud. Es una ilusión premeditada no sólo porque el rostro de Mantero se mantiene blanco (como si marcar esa blancura ya fuera participar en un teatro de raza, una mascarada racial), pero sus manos también están libres de maquillaje marrón. Ambas manos y el

cuello están separados del resto del cuerpo por líneas rectas de pintura. De este modo, el maquillaje marrón funciona no como un mecanismo de disfraz de negros como en los espectáculos musicales en los que se «caricaturizaba a los negros por deporte y beneficio» (Lott, 1993: 3), sino más bien como un marcador gestual de un cuerpo racializado y construido hiperbólicamente, artificialmente: en parte marrón, en parte blanco, en ambos casos exageradamente maquillado.\*

La historiadora de la danza Susan Manning ha propuesto recientemente el concepto de «disfraz metafórico» para referirse a una «convención en la que los cuerpos de bailarines blancos hacen referencia a sujetos no blancos» en los escenarios de la danza teatral estadounidense de los años treinta. Manning argumenta que, «en contraste con los intérpretes con caras maquilladas de negro, los bailarines modernos no hacían caracterizaciones de personajes. Sus cuerpos, por el contrario, se convertían en vehículos de las intenciones de sujetos no blancos» (Manning, 2004: 10). En mi opinión, Mantero hace algo totalmente distinto de un «disfraz metafórico». Pues su cuerpo no es un «vehículo» del cuerpo de Baker, no pretende representarlo. Si algo se está expresando, si se está haciendo referencia a algo, no es al cuerpo del otro, ni a la voz del otro, sino al lamento de la violencia compartida y a la profunda tristeza producida en el terreno racializado.

Lo que Mantero nos ofrece con el uso del maquillaje en el ennegrecimiento de su cuerpo es precisamente la marcación tanto de la blanquitud como de la negritud como fuerzas de tensión para la mutua construcción de identidades de mujeres más allá de la línea de color (y en particular la construcción de la sexualidad de una mujer blanca ya en diálogo con la negritud). Una vez que añadimos el tercer elemento de «vestuario» del cuerpo de Mantero en *uma misteriosa Coisa, disse e. e.*

\* *N. del T.*: El «minstrelsy» o el «blackface minstrel show» se refiere a un espectáculo de canciones, danzas o escenas del siglo XIX en Estados Unidos, en los que participaban blancos disfrazados como negros. Se ha preferido traducir *minstrelsy* como «disfraz» o «disfraz de negros», puesto que el autor explica seguidamente de qué tipo de disfraz se trata.

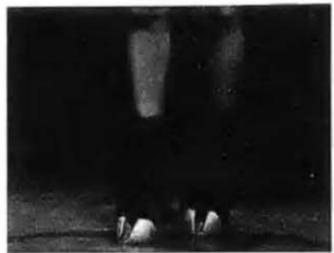
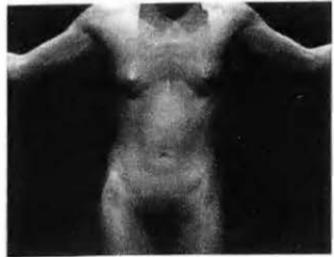
*cummings*, nos encontramos con una figura aún más compleja, que altera la oposición binaria de blanquitud y negritud. Este tercer elemento aparece primero en la pieza auditivamente, con los sonidos de golpes en la madera por todo el escenario; a continuación, es referenciado y complementado visualmente por la constante falta de equilibrio de Mantero (mientras la luz es aún demasiado tenue para mostrar por completo su cuerpo) y finalmente, una vez que su cuerpo se muestra del todo, se convierte en el remate visual de la danza: Mantero se sostiene en pie, de forma precaria y agotadora, sobre unas pezuñas de cabra. La mujer doblemente racializada descubre otra trampa más de las subjetividades colonialistas, patriarcales y coreográficas: su cuerpo es, además, el de una bestia. La bestia es el peligro al acecho de los genitales de la mujer, es la animalización «salvaje» del cuerpo en la visión racista de la negritud, y es la imagen salvaje que Mantero utiliza como su cuerpo explícito en escena. La imagen del animal que decide incorporar como prótesis a su desnudez tiene una connotación muy específica en portugués, una connotación que finalmente hace que este solo se doble sobre sí mismo en flujo de significados, al superponerse con la figura mixta de Mantero y las imbricaciones de dicha figura con la historia colonial portuguesa y con los actuales esfuerzos portugueses por olvidar esa historia mientras el país persigue una deseable «europeidad». Cabra en portugués es un sinónimo grosero de prostituta.<sup>8</sup> Aquí los significantes giran en torno al campo de fuerza femenino en el terreno ideológico de la modernidad como un proyecto definitivamente generador, racializador, colonizador.

Al sustituir las zapatillas de punta de la *ballerina* por unas pezuñas animalescas, Mantero pone en escena dos poderosas declaraciones visuales. Coreográficamente, propone para Josephine Baker una danza de desequilibrio y dolor (tiene que permanecer durante 25 minutos en *demi-pointe*, de manera que la danza aparece en primer plano como un esfuerzo agotador. Semánticamente, nos retrotrae a la figura de la prostituta. Es preciso añadir un tercer elemento a la composición de este lamento particular: la letanía de Mantero, que se repite de un modo casi incesante, calmado, natural, insistente, suspendido entre la declaración neutra, el poema minimalista y la acusación contundente. Comienza su recitación:

una pena  
una imposibilidad  
atroces, atroces  
una imposibilidad  
una pena  
atroces, atroces  
una pena  
una tristeza  
una imposibilidad  
atroces, atroces  
una mala voluntad  
una imposibilidad  
una pena  
atroces, atroces

una caída  
una imposibilidad  
una ausencia  
atroces, atroces  
una caída  
una imposibilidad  
una pena  
una tristeza  
atroces, atroces  
una caída  
una ausencia  
una tristeza  
una imposibilidad  
atroces, atroces

Este solo no es un «homenaje» feliz a Josephine Baker. Mantero, aunque sin desviar nunca su atención de la figura de la bailarina afroamericana, no intenta representar a Baker. Por el contrario, construye cuidadosamente



VM/JB.

Composición con fotogramas de vídeo de Luciana Fina (1999). Vera Mantero en *uma misteriosa Coisa, disse e.e. cummings* (1995).

Foto: Luciana Fina. Cortesía de Luciana Fina.

una figura en la que da vida no a una Baker histórica, sino a la clamorosa ausencia de Baker como elemento central en la connivencia de la danza, el colonialismo, la raza y la melancolía en el cuerpo de la mujer. Mantero no puede limitarse a personificar la apariencia de Baker, no con la historia del disfraz de negros, de la apropiación del cuerpo de la mujer negra por mujeres blancas, no con el reciente pasado colonial portugués. Mantero se esmera por deshacer la máquina mimética del racismo y del disfraz racial, pero lo hace indicando de manera precisa el mecanismo por el cual el mimetismo crea cuerpos.

Homi Bhabha ha mostrado que el mimetismo juega un papel central en la construcción de discursos y políticas coloniales, «como una de las estrategias más esquivas y eficaces de poder colonial y conocimiento» (Bhabha, 2002: 114). Dicha estrategia, según Bhabha, actúa en el ámbito de una destrucción metódica de «cuerpo y libro», lo anatómico y lo verbal, que impregnan el proyecto del colonialismo (2002: 121). Lo que resulta sorprendente en la visión del mimetismo colonial por parte de Bhabha, y lo que encuentro especialmente relevante para una comprensión de la pieza de Mantero como espectral y a la vez melancólica, es que Bhabha considera el mimetismo colonial como fundamentalmente ambivalente. El mimetismo debe mantenerse como un proyecto incompleto para que el otro siga siendo familiar «pero no del todo», y amenazador pero no totalmente (2002: 114-15): «la ambivalencia de la autoridad colonial pasa repetidamente del mimetismo (una diferencia que es casi nada pero no del todo) a la amenaza (una diferencia que es casi total pero no del todo)» (2002: 121). Esta ambivalencia hacia la creación discursiva de una familiaridad inquietantemente extraña plantea inmediatamente la cuestión del mimetismo colonial en el campo operativo de lo siniestro freudiano. Además, como se ha discutido antes, la ambivalencia del mimetismo colonial tiene sorprendentes similitudes con la ambivalencia que Berliner identificaba en la melancolía colonial, así como con la visión de Butler del funcionamiento de la melancolía en el ámbito de la formación del sujeto. Aquí, no sorprende encontrar que, según Bhabha, la base ambivalente del colonialismo genera el otro colonizado, racializado, como una subjetividad espectral, siniestra. Efectivamente, sugiere Bhabha,

«la ambivalencia del mimetismo colonial [...] fija el sujeto colonial como presencia parcial [...] a la vez 'incompleta' y 'virtual'» (2002: 115). Es en esta coyuntura de una fijación colonialista del otro racializado como presencia incompleta, no del todo presente, amenazadoramente casi familiar, donde podemos paradójicamente comenzar a presenciar la aparición resistente de lo espectral y de lo siniestro racial como movimientos indóciles en lo casi familiar, es decir, como la escenificación estratégicamente melancólica del lamento del colonizado. ¿Cómo es que el otro puede generar y sostener contraidentidades y contramovimientos de resistencia una vez que han sido condenados a moverse y existir como semipresencia en el ámbito de la invisibilidad racial? Ésta es precisamente la cuestión coreográfica (cómo aparecer en un cuerpo dando los pasos necesarios) que la reciente teoría racial ha indagado a través del concepto psicoanalítico de la melancolía; aquí es donde el cuerpo fantástico y el lamento poético de Mantero ocupa y vuelve a subvertir una vez más las estrategias representacionales colonialistas y poscolonialistas.

José Muñoz, en su libro *Disidentifications*, moviliza un replanteamiento crítico de las prácticas de actuación escenificada y popular que abordan directamente lo que él denomina «actos desidentificatorios» resistentes en el seno de regímenes hegemónicos de formación de identidad. No es de extrañar que la noción de desidentificación de Muñoz implique también el concepto psicoanalítico de melancolía. Muñoz promueve prácticas de actuación y prácticas teóricas que llevan a una fructífera movilización social y crítica. Así, ve un imperativo ético en la reformulación de la melancolía antes considerada como «una patología o [...] estado de autoabsorción que inhibe el activismo», para pasar a considerarla como «un mecanismo que nos ayuda a (re)construir la identidad» (Muñoz, 1999: 74). Más recientemente, David L. Eng y Shinhee Han han retomado el argumento de Muñoz para investigar cómo «la melancolía podría considerarse como un punto de soporte de nuestros conflictos y luchas cotidianas con experiencias de inmigración, asimilación y racialización» (Eng y Han, 2003: 344). Lo decisivo en el proyecto de Muñoz es que su reformulación de la melancolía como mecanismo de desidentificación solamente puede producirse a través de la invocación y la movilización

de lo espectral en ámbitos de la crítica política, la movilización social y la formación del sujeto. Como dice Muñoz, desde este nuevo punto de vista, la melancolía nos permite «llevar a nuestros muertos con nosotros en las diversas batallas que hemos de librar en su nombre... y en nuestro nombre» (Muñoz, 1999: 74).

Bailando en nombre de Josephine Baker en la antigua capital del último imperio colonial europeo, una mujer hiperbólicamente (no) desnuda escenifica ante nosotros una serie de medias presencias. Sudando, maquillada, propone una imagen que se niega a establecerse en una serie de identidades fijas dentro de la representación. Ella, como describió Bhabha, ocupa plenamente esas presencias parciales que el colonialismo ofrece a sus otros racializados. En el campo ciego de la mutua invisibilidad racial, su cuerpo revela anatómicamente los signos y marcas de colisiones insospechadas. Es en parte prostituta, en parte hechicera, en parte acusadora; tal vez siente dolor, puede ser un monstruo, quizá es hermosa, pero de manera indudable y desafiante se tambalea en el límite de lo que quizá todavía sea danza. Intenta mantenerse *en pie*, pero ésa es la tarea física más penosa. De manera metódica e insistente, nos habla de un ámbito de ceguera atrocemente generalizada a la vez que nos mira directamente a los ojos. Ya no podemos mantenernos neutrales en nuestros asientos. Su dolor y su recitación repetitiva nos invitan a entrar en el tiempo de la pieza que cuidadosamente entreteje. Este tiempo, su tiempo, el tiempo del espectro, del lamento, segrega un espacio que se vuelve metonímico de su cuerpo. Éste es el momento en que voz y cuerpo, movimiento y piel, generan una topografía de melancolía (racializada). Los pies tambaleantes de Mantero, su desequilibrio, revelan metonímicamente grietas de otro modo invisibles en el terreno, denuncian el escenario como territorio hueco, como lugar de reunión de esos cuerpos atrocemente enterrados de manera inapropiada por las manos del colonialismo. Es importante señalar que este suelo (el de Mantero, el de Baker, el de la *misteriosa Cosa*) es contiguo del suelo donde se encuentra el público.

Así, gradualmente, el campo invisible del racismo comienza a llenarse de presencias, voces y territorios. Y no podemos apartar los ojos de ese cuerpo en tensión, atrapado dentro de sí mismo, atrapado bajo sus

muchas capas de piel, cada piel históricamente sobredeterminada como lo otro. En su simultánea exacerbación y postergación de la presencia plena, la inmovilidad parcial de Mantero funciona como una especie de reiteración visual de la repetición poética de la palabra «atroz» a lo largo de todo su discurso. Ceguera atroz, dolor atroz, silencio atroz, atroz falta de voluntad, atroces imposibilidades, atroz tristeza: al menos durante la invocación que Mantero hace de Baker, de su lamento de la bestia, de su aparición en la semipresencia, semisombras de una Cosa racializada, misteriosa, el público no puede escapar de la posición de ser puramente contemporáneo de ese cuerpo doliente. Cheng señala:

Cuando nos fijamos en la larga historia de dolor y en la igualmente extensa historia de la gestión física y emocional de ese dolor por parte del pueblo marginado, racializado, vemos que ha sido siempre una interacción entre la melancolía en el sentido popular de afecto, como «tristeza» o como *blues*, y la melancolía en el sentido de una formación estructural, identificatoria, basada en, y a la vez siendo, una activa negociación de la pérdida del ser como legitimidad.

(Cheng, 2001: 20).

El dolor se produce debido a la insistencia de Mantero en intentar mantenerse sobre sus improbables patas de cabra, y por su decisión coreográfica de mantenerse quieta en un lugar, es decir, por su decisión de no moverse como se espera que se mueva una bailarina. Mientras Mantero intenta encontrar el equilibrio sobre sus grotescas, bestiales pezuñas, suscitando así la expansión y la explosión de definiciones y expectativas de lo que es la «danza», desactiva otro registro más en el campo del mimetismo y la representación coloniales. Mientras se esfuerza, mientras recita, mientras permanece quieta bajo el foco de luz, chorros de sudor descienden discretamente por su cuerpo. Si auditivamente provoca con su triste recitación, visualmente trastoca el campo de la danza al convertir el sudor y el temblor en agentes explícitos de significado. El sudor significa el esfuerzo de Mantero cuando aparentemente no hay ninguno (parece que no está dando a su público lo que le ha costado la entrada). A medida que

su esfuerzo físico aumenta, el sudor disuelve sutilmente la pintura oscura de su piel, abriendo cicatrices blancas en su cuerpo, mostrándolo en toda su ficción, una imagen, una imagen de mujeres-putas condenadas a bailar al son de melodías silbadas por los labios de otra persona.

Verdaderamente, a través de la invocación de Baker, el cuerpo desnudo de una bailarina portuguesa contemporánea no se convierte en excusa ni en intermediaria del júbilo voyerista del fetichismo europeo hacia los afroamericanos. Tampoco se convierte en un vehículo para la reiteración de las armonías raciales, sino que más bien funciona como el poderoso disparador de una náusea siniestra suscitada por la repentina revelación: en su presencia desvelada, ese cuerpo de mujer-prostituta-bestia está gritando una historia de ceguera y desencuentro, una historia de violencia y esfuerzo indecible, una historia de meticulosa destrucción de cuerpos que siguen sir ser debidamente vistos y enterrados.

Es entonces cuando el cuerpo mixto de Mantero reorganiza el suelo en el que se encuentran los espectadores y la danza. No vemos a Josephine, pese a estar allí. No vemos a Vera, pese a su exposición. El cuerpo desnudo de Mantero transpira opacidad, literalmente, cuando su coloración oscura se convierte en sudor, desciende por su piel y desvela un cuerpo blanco bajo el cuerpo excesivamente determinado de la bailarina prostituta. Finalmente, la presencia se posterga. El foco de luz que inicialmente iluminaba sólo su rostro y después, en un fundido de veinte minutos, poco a poco revela el resto de su cuerpo, crea un efecto inverso de iluminación. Pues cuanto más luz se arroja sobre el cuerpo de Mantero, menos podemos verla, menos vemos a Josephine Baker, menos vemos a la cabra. En su lugar, lo que llena nuestros sentidos es el sudor, el temblor y sobre todo su voz. Lo que queda de la danza de Mantero es una imagen acústica. Es como si el campo de luz definido en el escenario definiera también el campo de una ceguera racial, de mutua ceguera racial, un campo que solamente lo auditivo pudiera romper, como en los siniestros repiqueteos de fantasmas sobre los muebles, como en los sonidos de golpes sobre el escenario que precedían a la pieza. En Lisboa, cuando vi la pieza en 1996, la recitación de Mantero provocaba un creciente y ruidoso nivel de incomodidad en el público. Sus palabras se convirtieron en fuentes de

agitación y malestar. La forma plural de «atroz», la palabra que modifica todas las demás palabras en la pieza, es en portugués, *atrozes*. Mientras Mantero se mantenía de pie bajo el foco de luz intentando mantener el equilibrio, hablándonos del abismo, la ceguera, la mala fe, un miembro del público, una mujer blanca de mediana edad, respondía a Mantero, en voz alta, con tono desaprobatorio: «*!Artrosis! !Artrosis!*».

En la interpelación verbal a Mantero lanzada por la anónima mujer portuguesa en aquella extraña velada coreográfica en el Portugal poscolonial, vemos cómo el campo de la invisibilidad y la sordera raciales se despliega por el escenario. Mientras una se lamenta, cuenta una historia de dolor, la otra se burla y acusa al cuerpo sufriente de estar enfermo y de ser incapaz de hacer lo que debería hacer, una danza. Aquí es donde una vez más las fantasías europeas de la danza coinciden con el proyecto colonial: el cuerpo de la bailarina, como el del esclavo, sólo es relevante, productivo, significativo y valioso en la medida en que produce movimiento apropiadamente contenido y eficiente. El mayor crimen del esclavo es tener un cuerpo dolorido y expresar ese dolor de maneras directas, no camufladas, no espectaculares, siniestras. No obstante, pese a la condena del esclavo a una semipresencia, pese al campo de invisibilidad que cubre los cuerpos de los pueblos de color, pese al actual repudio del pasado colonialista europeo y del actual racismo endémico, los golpes y lamentos fantasmales son oídos siempre por los colonos blancos entre las paredes de sus hogares bien protegidos. El lamento espectral siempre da en el blanco, suscitando así la melancolía blanca, esa subjetividad ambivalente que oscila entre la pérdida y la cólera.

Una pregunta sigue sin respuesta. ¿Por qué Josephine Baker? ¿Por qué fue escuchada su llamada por el programador cultural poscolonialista portugués y por qué respondió Mantero a la propuesta del programador de interpretar a Baker? Si consideramos que Baker es una de las pocas mujeres afroamericanas que destacaron significativamente en el campo de la visibilidad, la representación y el reconocimiento en el imaginario europeo del siglo xx, llegamos aparentemente a una paradoja. ¿Cómo podemos hablar de la fuerza de Baker desde el punto de vista de una semipresencia colonizada si ella parece tan ineludible? ¿O cómo podemos

discutir sus actuaciones desde el punto de vista de una práctica de la complicidad con actos contrarios de resistencia realizados por cuerpos menos visibles de africanos colonizados? ¿Cómo podemos hablar del uso, por parte de Baker, de los movimientos inquietantemente resistentes de lo espectral melancólico, si ella tuvo tanto éxito, tanta presencia, tanta contundencia en todas partes? Estas preguntas se complican aún más si tenemos en cuenta que los personajes de Baker en tres de sus cuatro películas francesas, *La Sirène des Tropiques* (1927), *Zou Zou* (1934) y *Princess Tam Tam* (1935) aparecen como delegados de cuerpos africanos colonizados, que de otro modo serían cuerpos no vistos, irrepresentables, menos nobles, ciertamente (para el colonizador europeo) «salvajes». En esos tres filmes, Baker no hace de afroamericana. Representa a una martiniquesa, a una francesa negra (de las Antillas) o a una «africana». El cuerpo afroamericano de Baker sustituye a esos cuerpos de color que parecen causar tanta incomodidad en el hogar europeo correcto, pulcro, regulado, colonialista. Como delegada de la africana y la martiniquesa colonizadas, Baker emerge como una complicada semipresencia en el campo general de la invisibilidad racial, porque como afroamericana podía asumir el papel de africana colonizada.

Pero una paradoja no significa necesariamente un punto muerto, ni tampoco una rendición. La entidad *sinistra* de Baker se basa precisamente en su callada comprensión de lo que implicaba su éxito en Europa. Esta conciencia puede leerse por todas partes en su autobiografía. Y puede verse ante todo en cómo Baker, a lo largo de toda su carrera, expresaba y canalizaba un lamento que la situaba claramente en consonancia con el lamento de los colonizados, directamente en el ámbito de influencia de los contraactos melancólicos de resistencia de los colonizados. En todas sus películas, los personajes de Baker siempre aparecen suspendidos entre la espontaneidad salvaje y la melancolía profunda. Esta ambivalencia en el comportamiento de su personaje fue ciertamente un papel que le ofrecieron sus directores, guionistas y colaboradores franceses. Pero aunque se lo ofrecieran, ella lo aceptó y no es menos cierto que encarnó esos papeles con recíproca ambivalencia y sabiduría. Lo que resulta realmente asombroso en las actuaciones cinematográficas de Baker es que, a pesar

de la proximidad de la cámara, a pesar de la jerarquizada estructura fílmica, a pesar de la edición y los rudimentarios efectos especiales, su danza sigue sin ser captada, y por tanto sin ser adecuadamente ubicada y adecuadamente vista. Puede argumentarse que las danzas de Baker para el cine escenifican una negativa a entrar en el campo de lo visible. Es casi como si la cámara no pudiera encontrar su propio lugar apropiado ni la ubicación de Baker en el espacio. Es como si los movimientos de Baker no pudieran ser inmovilizados, captados, atrapados adecuadamente por la mirada mecánica. Lo que presenciamos principalmente mientras vemos la «salvaje» danza final de la princesa Tam Tam en un cabaret de París o las escenas de Zou Zou en el escenario vodevilesco, es la preponderancia de una ausencia difusa, compuesta de cortes rápidos, ediciones extrañas y peculiares movimientos de cámara. Y lo que se desliza en esta constante alteración visual, lo que se mueve en la semipresencia fílmica de Baker, es un cuerpo parcialmente incorpóreo, que añora la Martinica, África o la libertad. A los franceses les encantaba aquella noble exhibición de dolor por parte de una afroamericana que retrataba lo que ellos consideraban que representaba una apropiada nostalgia africana y caribeña. Pero el problema que Baker plantea ante este encantado público europeo, o la sombra *sinistra* que sus movimientos proyectan en todas sus películas, es el hecho de que ni la africana colonizada ni Baker estaban del todo allí. Baker sabía muy bien lo que hacía en el terreno movedizo del mimetismo colonial, la semipresencia, el colonialismo y la melancolía espectral. Coreografiaba y bailaba no para que el ojo la captara, sino para otros sentidos: los sentidos activados en el terreno inapropiado de la subjetividad melancólica: Sentidos acordes con todo lo que «no entra en el campo de visión, que se resiste a ocupar el dominio público, que no se ve ni se declara», por repetir la formulación de Butler sobre la particular fenomenología de la melancolía (Butler, 1997a: 186).

Michael Taussig describe la danza de Josephine Baker como una danza que «desorganiza la mimesis de la mimesis» (Taussig, 1993: 68). Para Taussig, Baker entiende perfectamente lo que está en juego para el colonizador en el mimetismo colonial: la integridad del colonizador como cuerpo y como sujeto cuyo propio ser se basa en la rotunda apropiación

y la absoluta eliminación de cualquier voz independiente, autónoma, y de la plena presencia del cuerpo colonizado, racializado. Para escapar del impulso colonialista que mueve a sus admiradores europeos, Baker elude precisamente la posibilidad de que los europeos copien, repitan y reproduzcan sus movimientos. Cuando Baker asistió a una velada organizada por el conde Harry Kessler en Berlín en 1926, los invitados blancos le «imploraron» que bailara. Según el recuerdo del episodio del propio conde, sus invitados enseguida empezaron a imitar los movimientos de Baker: «De vez en cuando, Luli Meiern improvisaba también algunos movimientos, encantadores y armoniosos; pero ante un giro de un brazo de Josephine Baker, su gracia desaparecía, disuelta en el aire como la niebla en una montaña» (en Taussig, 1993: 69).

Esta visión de la danza como práctica inapropiada, práctica que se presenta como esencialmente contraria a un repertorio, práctica que a determinada subjetividad y a determinado cuerpo les es imposible atrapar y conservar; esta visión del potencial de la danza para lo *sinistro*; esta reivindicación de un movimiento que no está destinado a la contemplación del ojo; esta coreografía estratégica del lamento colonizado como parcialmente nunca presente; esta escenificación de la semipresencia de la bailarina en el campo de invisibilidades que la racialización y el colonialismo inauguran; esta visión de la raza y de la danza como invocaciones ontológicas y epistemológicas de fantasmas, todo ello se funde en el proyecto de Baker de destrucción directa de las propias premisas colonialistas de la danza. Esta destrucción es lo que convierte a Mantero y a Baker en cómplices y socias en las luchas de cada una: cada una de ellas una semipresencia inquietante e indócil de la otra en el campo melancólico de lo poscolonial europeo.

## Notas

### 6 La danza melancólica de lo espectral poscolonial.

#### Vera Mantero evoca a Josephine Baker

1 El capítulo 1 incluye una breve discusión de los conceptos de movilización de Martin y de su articulación de una política para los estudios críticos de danza.

2 No me refiero aquí solamente a la famosa explicación de «la repetición-compulsión» que Freud comenta en las páginas finales de su ensayo (que anticipa sus posteriores cavilaciones sobre el impulso de muerte en *Más allá del principio del placer*) sino también a la descripción de Freud de sus paseos por las «calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana», que despertaron en él una sensación siniestra (1958: 143); el «carácter siniestro de la epilepsia» debido a sus convulsiones incontroladas (1958: 151), los movimientos de «las muñecas 'sabias' y los autómatas» (1958: 132), y algo muy pertinente para mi argumento, los movimientos de «pies que danzan solos» (1958: 151). Freud describe todos estos ejemplos de movilidad siniestra como desplazamientos simbólicos de la apariencia y la motilidad en el campo escópico de lo que debería permanecer siempre oculto e inmóvil: los genitales de la madre (Freud, 1958).

3 Sobre la negritud como contagio, véase Browning (1998).

4 La «atmósfera siniestra» suscitada por la repetición «imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de 'casualidad'» (Freud, 1958: 144).

5 Sobre la «política del suelo» de Paul Carter, véase el capítulo 5. Véase también Carter (1996).

6 El artículo 2 de la Ley Colonial portuguesa de 1930, el documento legislativo que regula el «Imperio» y que Salazar había aprobado incluso antes de la rectificación de la nueva Constitución de su régimen del *Estado Novo* dice: «Es la *esencia orgánica* de la Nación Portuguesa cumplir la misión histórica de poseer y colonizar dominios de ultramar y civilizar a las poblaciones indígenas» (Rosas y Brito, 1996: cursiva añadida).

7 Sobre las implicaciones de dicho «descubrimiento» ontológico, véase el capítulo 1.

8 La cabra es también una figura mítica del folclore portugués. La *Dama dos Pés de Cabra* (La dama de las patas de cabra) es una seductora encantada y ya marcada como Otra, pues dicha Dama es también una mujer mora.



## 7

### Conclusión

Agotar la danza, terminar con el punto de fuga

Tenemos tanta dificultad para pensar en una supervivencia en sí del pasado porque creemos que el pasado ya no es, ha dejado de ser. Confundimos entonces el Ser con el «ser presente».

(Deleuze, 1988: 55).

En el capítulo 2 he comentado que la *Orchesographie* de Arbeau acuñó por primera vez un neologismo que fusionaba la danza con la escritura. He señalado que dicha fusión no sólo tenía implicaciones en el ámbito de la significación sino también en el ámbito de la subjetivación. He argumentado que desde el momento en que Arbeau escogió como epígrafe de *Orchesographie* un verso del Eclesiastés, «Su tiempo el lamentarse y su tiempo el danzar», la centralidad de lo espectral en aquel manual de danza transformó profundamente la función de la conjunción «y» de la cita bíblica. En lugar de separar el tiempo del danzar del tiempo del lamentarse, esa «y» conectó ontológicamente tanto el tiempo del danzar como el tiempo del lamentarse como emblemáticos de la temporalidad de la nueva tecnología de telepresencia, la coreografía. La fusión de Arbeau de danza y escritura en una misma palabra se correspondía con la fusión del «tiempo del danzar» y el «tiempo del lamentarse» en una única temporalidad, creando así un nuevo modo de entender el acto de presencia

del sujeto danzante. Estas operaciones semánticas y afectivas en lo más profundo de la coreografía reafirman que la aparición de la danza teatral occidental estaba profundamente vinculada a un afecto muy moderno: la percepción afligida de la temporalidad del presente como una constante, incesante desaparición del «ahora».

En su teorización de las consecuencias de dicha percepción del «ahora» sobre los estudios de danza, Randy Martin nos recuerda que la crítica de la historia de Nietzsche intenta

articular la experiencia de la modernidad como una conciencia de la pérdida interminable del presente que es posible sólo cuando lo que se siente como «justamente ahora» (*modernus*) se convierte en un referente cultural fundamental. Es la cultura de un incesante pasar «ahora» lo que permite al pasado figurar como compensación por la muerte inminente de lo que es.

(Martin, 1998: 40).

En este sentido, el lamento de la danza con respecto a la percepción de su ser como constitucionalmente efímero se convirtió en su modernidad, y pronto este lamento desarrolló características *melancólicas*. Giorgio Agamben indica acertadamente en su lectura del ensayo de Freud de 1917, «La aflicción y la melancolía» (Freud, 1991a):

en la melancolía el objeto no es ni apropiado ni perdido, sino *una y otra cosa al mismo tiempo* [...] así [que] el objeto de la intención melancólica es al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado.

(Agamben, 1993: 21, cursiva añadida).

Observemos en la melancolía la intromisión del estatus ambiguo de la realidad del objeto perdido como a la vez presente y ausente. Pero observemos también la caracterización de Agamben de la melancolía

como un proyecto.\* Un proyecto de subjetivación que establece la relación de la modernidad con los modos de sortear presencia y ausencia. Harvey Ferguson señala que la subjetividad moderna, «habiéndose establecido como melancolía [...] infectó toda forma de sensibilidad con una cierta morbidez» (Ferguson, 2000: 134).

La coreografía nace como una tecnología especialmente capaz de responder al *proyecto melancólico de la modernidad* y fomentarlo. Su impulso consiste en fijar la ausencia en la presencia, dar lugar a que el danzante «se una de nuevo» a quienes ya se han ido.<sup>1</sup> La aparición de la coreografía está vinculada a la percepción de la relación del cuerpo en movimiento con la temporalidad como siempre ya bajo un hechizo melancólico: una vez que lo cinético se convierte en el emblema de la modernidad, nada garantiza la permanencia del ser.<sup>2</sup> Esta percepción sugiere, para los estudios críticos de danza, que la danza teatral occidental, en tanto que encerrada en espacios cada vez más abstractos (la corte, el salón, el teatro) en su impulso hacia la autonomía artística, debe ser abordada desde el punto de vista teórico no sólo como un proyecto cinético sino como un proyecto afectivo. Un proyecto afectivo profundamente marcado por la infusión de lo cinético en la esencia misma de la subjetividad, que genera continuas quejas por el constante alejamiento de la danza, irremediablemente unida a su propia pérdida, por no estar nunca del todo allí en el momento fugaz en el que visiblemente se mueve.

Arbeau, 1589: «Por lo que se refiere a las danzas antiguas, todo lo que puedo decir es que el paso del tiempo, la indolencia del hombre o la dificultad de describirlas nos ha privado de todo conocimiento a su respecto» (Arbeau, 1966: 15). Jean-Georges Noverre, 1760: «¿Por qué nos son desconocidos los nombres de *maîtres de ballets*? Ello es debido a que las obras de este género perduran sólo durante un instante y son enseguida olvidadas junto con las impresiones que habían producido» (Noverre,

\* *N. del T.*: La traducción castellana del texto de Agamben dice «intención melancólica» donde el autor dice «proyecto melancólico». Excepto en la propia cita de Agamben, se ha mantenido la palabra «proyecto» en lugar de «intención».

1968: 1). La modernidad de la danza se apoya en esta insoportable percepción de la relación del cuerpo danzante con la temporalidad. Pero observemos una sutileza en el lamento de la danza, y en su penosa condición de estar condenada al olvido tan pronto como se realiza. Observemos que en el lamento melancólico no es únicamente el presente de la danza lo que se pierde siempre. Como muestran las citas de Arbeau y de Noverre, la pérdida del presente de la danza implica también la *pérdida del pasado de la danza*. El primero se queja de que no sepamos bailar las danzas antiguas; el segundo, de que olvidemos los nombres de los maestros antiguos. Nada parece permanecer en los archivos de la danza. La danza lo pierde todo. Principalmente, se pierde a sí misma. Ésta es la maldición de la danza en la temporalidad de la modernidad: olvida demasiado, no conserva nada. La danza avanza silenciosamente hacia su futuro tan sólo para mostrarlo como un enorme pasado amnésico. Dentro del melancólico campo perceptivo y afectivo de la modernidad, la danza no ofrece nada más que fugaces visiones evanescentes de su resplandor momentáneo en una serie de *ahoras* irrecuperables.

La coreografía aparece precisamente para contrarrestar esta condición ontológica. La coreografía activa la escritura en el ámbito de la danza para garantizar que al presente de la danza se le conceda un pasado y por tanto un futuro. Observemos que, en esta operación, la coreografía no disipa lo melancólico; de hecho lo refuerza, por estar constantemente en un estado de insatisfacción ante su propio proyecto.

Si el nacimiento de la coreografía está ontohistóricamente asociado con las quejas melancólicas sobre la incapacidad de la danza para perdurar, ¿podría seguir vigente esta condición hoy en día? En los estudios de danza contemporánea, una de las más célebres y explícitas reiteraciones de la plena participación de la danza en el proyecto melancólico de la modernidad puede encontrarse en el párrafo inicial de Marcia Siegel en su libro *At the Vanishing Point* (En el punto de fuga). Escribe:

La danza existe como perpetuo punto de fuga. En el momento mismo de su creación desaparece. Todos los años de formación de un bailarín en el estudio, toda la planificación del coreógrafo, los

ensayos, la coordinación de escenógrafos, compositores y técnicos, la recaudación de dinero y la convocatoria de un público, todo ello es tan sólo una preparación para un acontecimiento que desaparece en el acto mismo de su materialización. Ningún otro arte es tan difícil de atrapar, tan imposible de mantener.

(Siegel, 1972: 1).

Observemos que en la argumentación de Siegel no es sólo la interpretación de la danza lo que se presenta como efímero. Todo el esfuerzo y todos los preparativos que permiten que la danza llegue a existir son descritos casi como ritos funerarios: *«una preparación para un acontecimiento que desaparece en el acto mismo de su materialización»*. Si dicha descripción se aplica al trabajo de «escenógrafos, compositores y técnicos», imaginemos sus implicaciones para el trabajo de quienes bailan. Según el esquema de Siegel, los años de formación del bailarín, del acondicionamiento del cuerpo y de la mente para el momento fugaz de la danza, no son sino la aceptación de una subjetividad sacrificial, la creación de un modo particular de «ser en el mundo» que supondría nada menos que toda una vida de ensayos y representaciones de interminables sucesiones de «entierros vivientes». Es como si existir en el punto de fuga transformara años de formación, aprendizaje, creación y danza en años de continuo duelo anticipado y reiterada melancolía retrospectiva. Bajo tales condiciones, el bailarín es ya siempre una presencia ausente en el campo de la mirada, en algún lugar entre cuerpo y fantasma, un resplandor suspendido entre pasado y futuro.

Siegel propone que la incapacidad de la danza para perdurar, su incapacidad para adquirir una temporalidad y una densidad duraderas, es lo que obstruye su inclusión en la economía: «precisamente porque no se presta a ninguna forma de reproducción, la danza era la única de las artes que no había sido dividida en paquetes manejables y distribuida en un mercado masivo» (Siegel, 1972: 5). Y concluye: la danza no está «lista para el reciclado» (Siegel, 1972: 5). Pero yo argumentaría que el hecho de no prestarse a la reproducción no nos libra de las fuerzas hegemónicas y las violencias ontológicas propias de lo representacional, de la economía de

la representación, lo que Derrida denominaba «economímesis» (Derrida, 1981). Pues es precisamente la autodescripción de la danza como una forma de arte lamentablemente efímera, su impulso melancólico esencial, lo que genera sistemas y actuaciones enormemente reproducibles: técnicas estrictas que reciben el nombre de maestros muertos, aplicadas a cuerpos cuidadosamente seleccionados, la constante modelación de cuerpos mediante una interminable repetición de ejercicios, dietas, cirugías, la perpetuación de sistemas de exclusión racial en aras de una visibilidad «correcta», una endémica erupción de fiebres archivísticas, la difusión internacional y transcultural de *ballets* nacionales que ejecutan pasos del siglo XIX para mayor gloria de la danza de su estatus como naciones modernas (en particular en los países «en desarrollo», aquellas antiguas colonias formales de Occidente, donde la compañía nacional se convierte en un elemento principal de la capacidad del Estado para escapar del «retraso» en su aparición como naciones), la comercialización de marcas y nombres, las franquicias, los fetiches. Toda una economía de la danza y sus complementos, fomentada por el lamento melancólico del abogado Capriol, permite precisamente un constante proceso de reciclado, reproducción, envasado, distribución, institucionalización, venta de la danza y las danzas. La descripción de Siegel de la existencia de la danza en el punto de fuga la sitúa nuevamente, de manera irónica, justo en el centro del sistema psicofilosófico que permite la reproducibilidad de la representación en el centro (ontoteológico) de lo visible. Pues, como ya he comentado en el capítulo 4, es esta invención óptica especialmente moderna, el punto de fuga, lo que sostiene la representación perspectivista y su política de figuración, presencia y visibilidad. Existir en el punto de fuga significa no *figurar* dentro de la representación perspectivista, es existir en el punto abstracto, matemático, de una singularidad virtual. Pero, aunque el punto de fuga es en sí mismo una invisibilidad, se trata de una invisibilidad que asegura la relación entre la representación escópica y las ideologías de subjetivación y visibilidad de la modernidad.<sup>3</sup> Existir en el punto de fuga es existir en el centro mismo de aquello que garantiza la posibilidad misma de la representación, es existir en el centro mismo del poder en la representación. En ese sentido, el lugar atribuido por la

modernidad melancólica al ser de la danza se convierte en un articulador trascendental de la posibilidad de visibilidad representacional siempre vinculada a la figuración de estabildades ontoteológicas y ontopolíticas, según han demostrado Erwin Panofsky (1997) y Allen Weiss (1995).

Las observaciones de Siegel, a principios de los años setenta, sobre la relación ontológica de la danza con lo efímero y sobre la complicada relación de la danza con la economía, anticipan una propuesta influyente en relación con la ontología de la *performance*, planteada dos décadas después. Se dan ciertas similitudes extraordinarias entre la descripción de Siegel de la existencia de la danza en el punto de fuga y la descripción de la ontología de la *performance* según la explicación de Peggy Phelan en su célebre ensayo *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction* (Phelan, 1993). Me gustaría explorar esas similitudes, no para establecer supuestas líneas de influencia directa, que pueden existir o no, sino para centrarme en por qué la ontología de la *performance* de Phelan (consciente o inconscientemente) dialoga tan intensamente con la formación ontohistórica de la coreografía como el emblema cinético del proyecto moderno de la melancolía.

Las líneas iniciales del ensayo de Phelan son bien conocidas: «La única vida de la *performance* está en el presente». Phelan concluye el primer párrafo de su ensayo con esta observación: «El ser de la *performance*, como la ontología de la subjetividad propuesta aquí, se convierte en sí mismo mediante la desaparición» (Phelan, 1993: 146, cursiva mía). De manera similar a Siegel, Phelan señala que esa ontología basada en la desaparición supone un desafío para la economía: «sin una copia, la actuación en vivo se sumerge en la visibilidad, en un presente obsesivamente cargado, y desaparece en la memoria, en el ámbito de la invisibilidad y lo inconsciente donde esquiva la regulación y el control» (1993: 148), obstruyéndose así «la suave maquinaria de la representación reproductiva necesaria para la circulación del capital» (148).

El esquema teórico de Phelan está inspirado en el psicoanálisis, y en sus estudios propone una excepcional e importante lectura feminista de Freud y Lacan. Cuando Phelan afirma que la *performance* [la actuación] desaparece en la memoria, lo hace para indicar que entra en el ámbito

atemporal, desregulado, de lo inconsciente. Pero es en ese momento de «sumergimiento» cuando es necesario identificar la topografía precisa del lugar en el que la acción escénica «desaparece». Se plantean aquí ciertos problemas desde el punto de vista del proyecto político de dicha desaparición, en particular dada su proximidad y su reificación del proyecto melancólico de la subjetivación moderna y coreográfica. Según dónde se posicione cada uno desde un punto de vista teórico con respecto al desarrollo de la obra de Freud, el inconsciente no huye en absoluto de toda regulación. Precisamente Lacan nos recuerda que, para que el psicoanálisis pueda evaluar críticamente la estructuración del orden simbólico alrededor del nombre del Padre entendido como el «no» del Padre, Freud tuvo que desarrollar su segunda «topografía» del inconsciente, la elaborada en 1920 en *El yo y el ello*. En este libro, Freud sofisticó su concepto del inconsciente. El inconsciente ya no es tan sólo un lugar para lo reprimido, sino que ahora abarca más claramente las operaciones del ego y del superego, en particular las relacionadas con «prohibiciones parentales» (Laplanche y Pontalis, 1973: 453). En la segunda topografía de Freud, el inconsciente lleva consigo funciones altamente reguladoras. Así, cualquier sumergimiento en el inconsciente puede no necesariamente significar una huida de la regulación.

Además, si la única vida de la acción escénica está en el presente, hay que señalar que el inconsciente freudiano (en ambas topografías, antes y después de 1920) está animado por su radical atemporalidad: el inconsciente pertenece plenamente no al «presente», sino a su propio presente. Si el inconsciente se estructura como lenguaje, por utilizar la famosa formulación de Lacan, será entonces un lenguaje sin inflexión verbal. Freud: «Los procesos del sistema *Inc.* [inconsciente] se hallan fuera del tiempo; esto es, no aparecen ordenados cronológicamente, no sufren modificación ninguna por el transcurso del tiempo y carecen de toda relación con él» (Freud, 1991b: 135). La intrusión de esta particular atemporalidad del inconsciente da un doble significado a la frase inicial del ensayo de Phelan. Si la única vida de la acción escénica sucede en el presente, su sumergimiento en el inconsciente es lo que garantiza su persistente (aunque atemporal) condición de presente, pues el inconsciente

revela únicamente el tiempo presente atemporal de la memoria. Ésta es una de las razones por las que lo melancólico debe recordar siempre: recordar como una rendición total ante la memoria es una manera muy eficaz de eludir el paso del tiempo.

Desaparecer en la memoria es el primer paso para mantenerse en el presente. El melancólico comprende eso y se sumerge en la memoria con el fin de preservar el objeto perdido en el presente de la memoria (aunque esta preservación esté sometida a las operaciones del inconsciente: desplazamiento, represión, condensación y sublimación). En este sentido, la ontología de la acción escénica de Phelan comparte con la ontología de la danza un abarcador *afecto melancólico* en relación con la danza-acontecimiento. Este afecto sigue sin ser teorizado en la historia de la danza, pese a que «Ontología de la *performance*» de Phelan permite la posibilidad de dicha teorización. Quisiera proponer como una de las implicaciones de dicha teorización lo siguiente: terminar con la modernidad de la coreografía, terminar con el proyecto afectivo que une lo coreográfico con lo melancólico, sería terminar con la temporalidad inherente al punto de fuga –la temporalidad que identifica el presente con el «ahora» instantáneo.

Como hemos visto en el capítulo anterior, terminar con la melancolía, terminar con el existir en el punto de fuga, plantea ciertas dificultades éticas. Tal como he propuesto en mi comentario sobre la invocación de Josephine Baker por Vera Mantero, si la melancolía es una condición de la modernidad, si es uno de los principales proyectos de subjetivación de la modernidad, es importante tener en cuenta que la reciente teoría crítica de la raza nos recuerda que es a través de la melancolía como en la modernidad se *intercambian los afectos en el campo racializado y racista*. Este intercambio indica un potencial generador para aceptar la melancolía como subjetividad y como proyecto político. Pues, si la melancolía mantiene subjetividades especialmente mórbidas junto con su inherente ceguera relacional, es también el afecto que permite tanto una ética del recuerdo como el intercambio de afectos después del colonialismo. Además, la teoría *queer* y los estudios raciales críticos han planteado recientemente la existencia de un privilegio y una violencia

incrustados en determinados modos de olvido. En particular José Muñoz escribe incisivamente sobre la necesidad de no olvidar a quienes ya no viven, a quienes han sucumbido a la violencia abrumadora, a la ignorancia odiosa, al menosprecio injurioso (Muñoz, 1999). En este sentido, la posición melancólica o, por subrayar de nuevo el término de Agamben, el proyecto melancólico, está inextricablemente unido a subjetividades resistentes, a lo que Julia Kristeva denominaba «la lucidez metafísica de la depresión» (Kristeva, 1989: 4).

Tal vez, entonces, para una ontología política de la coreografía y para una temporalidad de la danza que rechace vivir unida al punto de fuga, la cuestión *no* debería plantearse como una elección entre tomar partido por el olvido o por el recuerdo. La cuestión que debe tal vez plantearse es la de cómo separar el no olvidar de las mórbidas implicaciones que la melancolía siempre lleva consigo. Se fusiona lo afectivo con lo teórico, lo político con lo coreográfico. Todo ha de funcionar conjuntamente para la producción de otras posibilidades de experimentar y pensar la temporalidad de la danza de manera que no sea siempre condenada a desaparecer. Esto significa seguir el consejo de Deleuze en el epígrafe a este capítulo y no confundir el Ser con el «ser presente», la desaparición con la invisibilidad, el pasado con la memoria.

Aquí podrían ser de utilidad los conceptos de temporalidad aportados por modelos no psicoanalíticos. Por ejemplo, la especial temporalidad de la memoria y de la percepción que Henri Bergson plantea en *Materia y memoria*. Los conceptos de Bergson permiten una reconsideración de qué constituye el pasado y qué constituye el recuerdo. En términos sencillos, para Bergson «el pasado es *lo que ya no actúa*» (Bergson, 1991: 68, cursiva en el original). Para que esta afirmación tenga sentido, requiere separar el «acto» de la comprensión que lo enmarca como visibilidad inmediata de una acción en el momento de su realización. Para Bergson, cualquier acto, en la medida en que siga generando un efecto y un afecto, se mantiene en el presente. En la medida en la que existe acto, existe devenir; para Bergson, todo lo que es presente es devenir, sólo el pasado es. En otras palabras, «el pasado [...] es la ontología pura» (Deleuze, 1988: 56). En el capítulo 3 he comentado que Paul Schilder sustituyó el

concepto singular del cuerpo, el cuerpo como unidad estable cohesionada por la superficie de su piel, el cuerpo como espacial y temporalmente perteneciente sólo al lugar-instante de su aparición, por el concepto centrífugo de un cuerpo-imagen como multiplicidad que se desdobra y se extiende en el tiempo y en el espacio. Con Bergson, nos encontramos ante una operación análoga desde el punto de vista de la memoria y el tiempo: en cualquier acción que se mantenga activa en sus efectos (con independencia de cuándo tuviera lugar por primera vez dicha acción), nos encontramos y recorreremos una línea de nuestro presente. Si la pura pasividad del pasado es su encuentro con la ontología, entonces cualquier cosa que remueva y nos remueva (una fuerza, un afecto, un recuerdo, una imagen), ya sea visible o invisible, cercana o distante, física o metafísica, lingüística o visceral, constituye un presente entendido como un devenir. Consecuencia directa: una apertura sin precedentes de la comprensión restringida del «presente» que le había sido asignado por la clasificación melancólica del tiempo como el paso irrecuperable de instantes únicos e irreversibles efectuado por una serie de «ahoras». <sup>4</sup> Porque, de acuerdo con la explicación de Deleuze sobre la comprensión del tiempo en Bergson, «una sucesión de instantes no hace el tiempo, sino que lo deshace», porque «el tiempo sólo se constituye en la síntesis originaria que versa sobre la repetición de instantes» y porque «esta síntesis contrae entre sí los instantes sucesivos independientes, constituyendo con ello el presente vivido, el presente vivo», el presente se aparta de su investidura en el ahora (Deleuze, 1994: 70).

El encuadramiento melancólico de la temporalidad de la danza (de la temporalidad en general) como alineada con el irrecuperable paso del «ahora» dejó a la danza apenas con un presente, ciertamente sin un pasado (sin memoria), y también sin un futuro (sin activación de memoria para la futuridad de la danza). Lo que los conceptos de temporalidad, materia y memoria de Bergson proponen son modos de ser en el presente que pueden escapar de la melancolía del fugaz «ahora». Con Bergson, el presente ya no equivale al ahora. El presente se extiende en actividad, afectos y efectos, fuera del momento del ahora. Como explica Deleuze:

El pasado y el futuro no designan los instantes distintos de un instante supuestamente presente, sino las dimensiones del presente como tal, en tanto que contrae los instantes. El presente no tiene que salir de sí para ir del pasado al futuro.

(Deleuze, 1994: 71).

Expansión del presente, por tanto, pero también su multiplicación gracias a su vivir. Deleuze identifica en Bergson la desaparición del artículo definido para calificar [el] «presente», gracias al vivir. El vivir ya no implica ni revela el presente, sino presentes: «Dos presentes sucesivos pueden ser contemporáneos de un mismo tercero» (Deleuze, 1994: 77). Este otro presente, estos otros presentes contemporáneos, pueden ser más o menos extensos «según el número de instantes» que cada presente contrae.

Cuestión de contracción, por tanto, pero también cuestión de identificar cada cuerpo, cada modo de subjetivación como modos de contraer la temporalidad, de crear y multiplicar síntesis, es decir, de crear, multiplicar e identificar el vivir como fundamentalmente constituido por una multiplicidad de presentes, que se extienden hacia el pasado y el futuro de diferentes modos, según diferentes lectores, intensidades, afectos. No es casual que dicha temporalidad contenga un componente anticinético; o al menos, una crítica inmanente del «ser hacia el movimiento» que ha sido el personaje conceptual central de este libro, en su relación con el proyecto coreográfico-melancólico de la modernidad. Pues para acceder y aceptar fundamentalmente la multiplicación de presentes en cualquier modo de «ser en el mundo», se necesita una cierta inmovilidad:

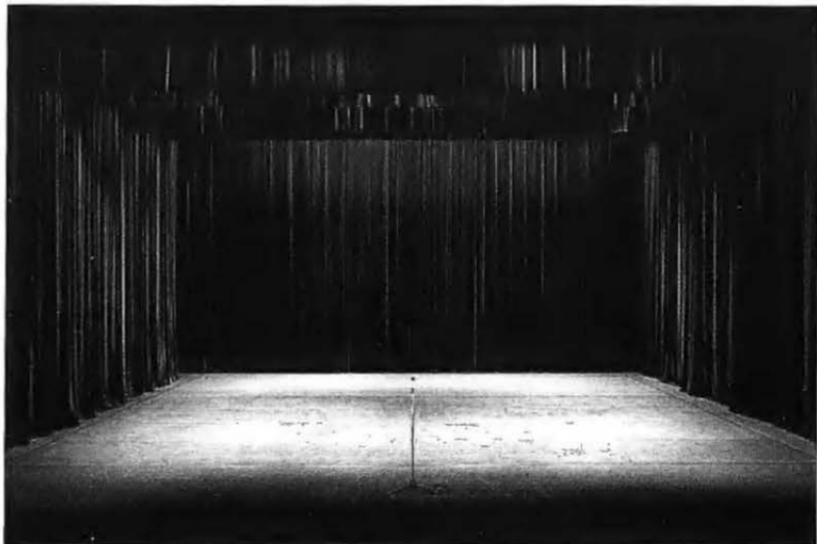
Los organismos disponen de una duración de presente, de diversas duraciones de presente, según el alcance natural de contracción de sus almas contemplativas. Es decir, que la fatiga pertenece realmente a la contemplación. Se dice con toda razón que el que no hace nada se fatiga.

(Deleuze, 1994: 77).

¿Qué sucede con los conceptos ampliados del presente en Bergson y Deleuze cuando se aplican a la temporalidad de la danza en el punto de fuga, entendida como temporalidad unida al concepto del presente que desaparece tan pronto como se realiza? Lo que ya es insostenible es el propio concepto del presente como una serie de «ahoras» perdidos para siempre. Pues *el presente se encontrará en cualquier acto inmóvil*. La activación de todo aquello que supuestamente no debería estar allí en el momento de su temporalidad asignada, la expansión de presentes hacia el pasado y el futuro, su coexistencia, indica la posibilidad de un recordar ético necesario para una política de los muertos, para acceder a la interminable motilidad de presentes ausentes. Apunta a la posibilidad de una explicación de lo fantasmal que podría disipar las fuerzas mórbidas de la melancolía, y proponer un motivo de alegría al borde mismo del abismo temporal (como la que Mantero danza cuando invoca a Josephine Baker). Los presentes expandidos y siempre multiplicados en las danzas, en las acciones escénicas, actuando a lo largo del tiempo y el espacio, visitados y revelados gracias a fatigas y contemplaciones, activarían sensaciones, percepciones y recuerdos como tantos afectos conmovedores unidos no a lo que antaño hubiera sucedido y luego desaparecido en un «tiempo perdido», sino a una intimidad de lo que sea que insista en seguir sucediendo.

La intimidad es el afecto generador, teórico y fenomenológico, de una temporalidad que huye del danzar en el punto de fuga, pero que aun así podría explicar una ética del recuerdo. A este afecto de temporalidad Bergson le dio el nombre de «duración», que «no se define tanto por la sucesión como por la coexistencia» (Deleuze, 1988: 60). Unida a temporalidades situadas, esta coexistencia permitiría la producción de «una teoría de la contingencia de entornos cronotópicos, o de espacio-tiempo», que permitiría a los estudios de danza investigar «cómo las unidades de temporalidad circulan dentro de una determinada actuación» (Martin, 1998: 209). Investigar la coexistencia de múltiples temporalidades dentro de la temporalidad de la danza, identificar múltiples presentes en las actuaciones de danza, ampliar el concepto del presente, desde su destino melancólico, desde su atrapamiento en la microscopía del ahora,

hasta la extensión del presente a lo largo de las líneas de cualquier acto inmóvil, revelar la intimidad de la duración, son todos ellos movimientos teóricos y políticos que producen y proponen afectos alternativos a través de los cuales los estudios de danza podrían despojarse de su atrapamiento melancólico en el punto de fuga.



Jérôme Bel.

*The Last Performance* (1998).

Foto: Herman Sorgeloos. Cortesía  
de Jérôme Bel.

## Notas

### 7 Conclusión. Agotar la danza, acabar con el punto de fuga

1 Comento esta dinámica en mi ensayo «Inscribing Dance» (Lepecki 2004).

2 Véase Agamben (1993: 11-21).

3 Véase el capítulo 4.

4 Phelan observa que «sólo en raras ocasiones en esta cultura se valora el 'ahora' al que la acción escénica dirige sus más profundos interrogantes (por esta razón el ahora es complementado y reforzado por la cámara documental, el archivo de vídeo)» (1993: 146). Pero, según Bergson, la cuestión debe invertirse, porque el «ahora» (si se trata realmente de un ahora temporal) nunca podría reducirse a un instante que pasa. El instante, como demuestra Bergson, es una cantidad, mientras que el tiempo es una cualidad.

## Referencias y bibliografía\*

- AGAMBEN, G. (1993). *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press. (*Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2006).
- ALTHUSSER, L. (1994). «Ideology and Ideological State Apparatuses», en Žižek, S. (ed.) *Mapping Ideology*, Nueva York: Verso. (*Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*, edición digital, Vision Libros, Madrid, 2002).
- ARBEAU, T. (1966). *Orchesography; a Treatise in the Form of a Dialogue Whereby All Manner of Persons May Easily Acquire and Practise the Honourable Exercise of Dancing*, Nueva York: Dance Horizons. (Existe una edición en castellano que ha sido imposible consultar para esta traducción: *Orquesografía, tratado sobre danzas en forma de diálogo*, Ediciones Centurion, Buenos Aires, 1946).
- ARIÈS, P. (1974). *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.  
– (1977) *L'Homme devant la mort*, Paris: Éditions du Seuil.  
– (1982) *The Hour of Our Death*, Nueva York: Vintage Books.
- AUSTIN, J. L. (1980). *How to Do Things with Words*, Nueva York y Oxford: Oxford University Press. (*Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo Rabossi, Paidós Ibérica, Barcelona, 1991).
- BACHELARD, G. (1994). *The Poetics of Space*, Boston, Mass.: Beacon Press. (*La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000).
- BADIOU, A. y HALLWARD, P. (2001). *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, Londres y Nueva York: Verso.
- BANES, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

\* N. del T.: Se han respetado las referencias bibliográficas del autor. En las citas de textos publicados en castellano se han utilizado, en la mayoría de los casos, las traducciones ya publicadas en castellano. En muy contados casos se ha preferido traducir directamente del texto de A. Lepecki.

- (1989). «Terpsichore Combat Continued», *The Drama Review*, 33, 4 (Invierno), 17-18.
- (1993). *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham, NC y Londres: Duke University Press.
- (1995). *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962–1964*, Durham, NC y Londres, Duke University Press.
- BANES, S. y BARYSHNIKOV, M. (2003). *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*, Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- BANES, S. y MANNING, S. (1989). «Terpsichore in Combat Boots», *TDR*, 33, 1. (Primavera).
- BARKER, F. (1995). *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- BARTHES, R. (1985). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Nueva York: Hill & Wang.
- (1989). *The Rustle of Language*, Berkeley, Calif., University of California Press. (*El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano Paidós Ibérica, Barcelona, 2002).
- BEL, J. (1999). «I Am the (W)Hole between Their Two Apartments». *Ballett International / Tanz Actuell Yearbook*, 36-37.
- BENJAMIN, W. (1986a). «On Language as Such and on the Language of Man», in Demetz, P. (ed.) *Reflections*, Nueva York: Schocken Books. («Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», incluido en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, traducción de Roberto J. Vernengo, Monte Avila, Caracas, 1971).
- (1986b). «Paris, Capital of the Nineteenth Century» en Demetz, P. (ed.) *Reflections*. Nueva York: Schocken Books. («París, capital del siglo XIX», incluido en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, traducción de Roberto J. Vernengo, Monte Avila, Caracas, 1971).
- (1996). «Painting and the Graphic Arts», en Jennings, M. (ed.) *Walter Benjamin. Selected Writings, 1913–1926*. Cambridge, Massachusetts y Londres, England, The Belknap Press of Harvard University Press.
- (1999). *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press. (*Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, 2005).

- BERGSON, H. (1991). *Matter and Memory*, Nueva York: Zone Books. («Materia y memoria», trad. José Antonio Míguez, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1963).
- BERLINER, B. (2002). *Ambivalent Desire: The Exotic Black Other in Jazz-Age France*, Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press.
- BESSIRE, M. (ed.). (2002). *William Pope.L: The Friendliest Black Artist in America*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- BHABHA, H. (1994). *The Location of Culture*, Londres y Nueva York: Routledge. (Existe traducción castellana, no consultada en esta edición: *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002).
- (2002). «On Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse», en Essed, P. y Goldberg, D. T. (eds.) *Race Critical Theory*. Malden, Massachusetts, Blackwell.
- BOIS, Y.-A., y KRAUSS, R. E. (1997). *Formless: A User's Guide*, Nueva York Cambridge, Mass.; Londres, Zone Books; MIT Press: distribuidor.
- BORER, A., BEUYS, J. y SCHIRMER, L. (1996). *The Essential Joseph Beuys*, Londres, Thames and Hudson.
- BOURDIEU, P. (1991). *The Political Ontology of Martin Heidegger*, Sanford, Calif., Stanford University Press.
- BRANDSTETTER, G., VÖLCKERS, H., MAU, B. y LEPECKI, A. (2000). *Remembering the Body: Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz*.
- BRENNAN, T. (2000). *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*, Londres; Nueva York: Routledge.
- BROWNING, B. (1998). *Infectious Rhythm: Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*, Nueva York: Routledge.
- BRUGGEN, C. V. (1988). *Bruce Nauman*, Nueva York: Rizzoli.
- BURT, R. (1998). *Alien Bodies*, Londres y Nueva York: Routledge.
- (2003). «Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance», *Performance Research*, 8, 2 (junio), 34-41.
- BURTON, R. (2001). *The Anatomy of Melancholy*, Nueva York: The New York Review of Books. (*Anatomía de la melancolía*, trad. Ana Saez Hidalgo y Raquel Álvarez Peláez, Alianza, Madrid, 2006).

- BUTLER, J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, Londres y Nueva York, Routledge.
- (1997a). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, California, Stanford University Press. (*Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, trad. Jacqueline Cruz, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001).
- (1997b). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Nueva York: Routledge.
- CARR, D. (1986). *Time, Narrative, and History*, Bloomington, Indiana University Press.
- CARTER, P. (1996). *The Lie of the Land*, Londres y Boston, Faber and Faber.
- CHENG, A. A. (2001). *The Melancholy of Race*, Oxford and Nueva York: Oxford University Press.
- CONDE-SALAZAR, J. (2002). «On the Ground», *Ballett International*, octubre, 60-3.
- COPELAND, R. y COHEN, M. (eds.) (1983). *What Is Dance?* Oxford: Oxford University Press.
- CORBIN, A. (1986). *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- CRIMP, D. y LAWLER, L. (1993). *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- CROSS, S. (2003). «Bruce Nauman: Theaters of Experience», in Cross, S. (ed.) *Bruce Nauman: Theaters of Experience*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications.
- COURTINE, J.-F. (1991). «Voice of Consciousness and Call of Being», en E. Cadava, P. CONNOR and J.-L. NANCY (editores), *Who Comes After the Subject?*, Londres y Nueva York, Routledge, 79-93.
- CUNNINGHAM, M. (1997). «Space, Time and Dance», en Harris, M. (ed.) *Merce Cunningham. Fifty Years*. Nueva York: Aperture.
- DEBORD, G. (1994). *The Society of the Spectacle*, Nueva York: Zone Books. (La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-Textos).
- DELANTY, G. (2000). *Modernity and Postmodernity. Knowledge, Power and the Self*, Londres, Sage Publications.
- DELEUZE, G. (1988). *Bergsonism*, Nueva York: Zone Books. (*El bergsonismo*, trad. Luis Ferrero Carracedo, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987).

- (1994). *Difference and Repetition*, Nueva York: Columbia University Press. (*Diferencia y repetición*, (traducción, Alberto Cardín) Ediciones Júcar, Gijón, 1987).
- (1995). *Negotiations*, Nueva York: Columbia University Press.
- (1997). *Essays Critical and Clinical*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press. (Crítica y clínica, trad. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1997).
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1983). *Anti-Oedipus*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press. (*El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Paidós Ibérica, Barcelona, 2004).
- (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Londres, Athlone Press. (*Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 1988).
- (1994). *What Is Philosophy?* Nueva York: Columbia University Press.
- DERRIDA, J. (1978). *Writing and Difference*, Chicago, Ill.: University of Chicago Press. (*La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989).
- (1981). «Economimesis». *Diacritics*, 11, 2–25.
- (1986). *Margins of Philosophy*, Chicago, Ill.: University of Chicago Press. (*Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1998).
- (1987). *The Truth in Painting*, Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- (1990). «Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority'». *Cardozo Law Review*, 11, 919–1046. (*Fuerza de ley: El fundamento místico de la autoridad*, trad. Adolfo Baberá y Patricio Peñalver Gómez, Tecnos, Madrid, 1997).
- (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Nueva York: Routledge. (*Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Editorial Trotta, Madrid, 1998).
- (1995). «Choreographies», en Goellner, E. W. y J. S. Murphy (eds) *Bodies of the Text*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- DEXTER, E. (2005). *Bruce Nauman: Raw Materials*, Nueva York: Abrams.
- DIAMOND, E. (1997). *Unmaking Mimesis*, Londres y Nueva York, Routledge.

- DIDI-HUBERMAN, G. (1998). *Phasmes. Essais Sur L'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DUPRÉ, L. (1993). *Passage to Modernity. An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- ENG, D. L. y HAN, S. (2003). «A Dialogue on Racial Melancholia», en Eng, D. L. y Kazanjian, D. (eds) *Loss*. Berkeley y Londres, University of California Press, pp. 343-371.
- FALVEY, D. (2004). «Patron Sues over Show's 'Obscenity'», *The Irish Times*, 5. City Edition ed. Dublin.
- FANON, F. (1967). *Black Skin, White Masks*, Nueva York: Grove Press. (Título original en francés: *Peau noir, masques blancs* (1952). En la reproducción de las citas se han utilizado las dos traducciones castellanas existentes: *Piel negra, máscaras blancas*, Instituto del Libro, La Habana, 1968, y *Piel negra, máscaras blancas*, trad. G. Charquero y Anita Larrea, Abraxas, Shapire, cop. Buenos Aires 1974.
- FELDMAN, A. (1994). «From Desert Storm to Rodney King via ex-Yugoslavia: On Cultural Anesthesia», en N. Seremetakis (ed.) *The Senses Still: Perception and memory as Material Culture in Modernity*, Chicago III: University of Chicago Press, pp. 87-107.
- FERGUSON, H. (2000). *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit*, Charlottesville; Londres, University Press of Virginia.
- FERNANDES, C. (2002). *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Nueva York: P. Lang.
- FEUILLET, R.-A. (1968). *Chorégraphie: Ou L'art De Décrire La Dance*, Nueva York: Broude Bros.
- FOSTER, S. L. (1996). *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- FOUCAULT, M. (1977). «Nietzsche, Genealogy, History», en Bouchard, D. F. (ed.) *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press. (*Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. Vázquez Pérez, José, Pre-Textos, Valencia, 2004).
- (1997). *Ethics: Subjectivity and Truth*, Nueva York: The New Press. (*El sujeto y el poder*, trad. María Cecilia Gómez y Juan Camilo Ochoa, Ediciones Carpe Diem, Bogotá, 1991).

- FRANKO, M. (1986). *The Dancing Body in Renaissance Choreography*, Birmingham, Alabama, Summa Publications.
- (1993). *Body as Text, Ideologies of the Baroque Body*, Oxford, Oxford University Press.
- (1995). *Dancing Modernism / Performing Politics*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (2000). «Figural Inversions of Louis XIV's Dancing Body», en Franko, M. y A. Richards (eds) *Acting on the Past*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- (2002). *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- FREUD, S. (1958). «The Uncanny», en Nelson, B. (ed.) *On Creativity and the Unconscious*, Nueva York: Harper and Row. («Lo siniestro», trad. Luis López-Ballesteros, en *Obras completas*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid).
- (1991a). «Mourning and Melancholia», en Rieff, P. (ed.) *General Psychological Theory*, Nueva York: Simon & Schuster. («La aflicción y la melancolía» en *El malestar de la cultura y otros ensayos*, trad. Luis López-Ballesteros, Alianza, Madrid, 1970).
- (1991b). «The Unconscious» en Rieff, P. (ed.) *General Psychological Theory*, Nueva York: Simon & Schuster. («El inconsciente», en *El malestar de la cultura y otros ensayos*, trad. Luis López-Ballesteros, Alianza, Madrid, 1970).
- GARAFOLA, L. (ed.) (1997). *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover y Londres, Wesleyan University Press.
- GIL, J. (1998) *Metamorphoses of the Body*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- GOFFMAN, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York: Doubleday.
- GOLDEN, T. (ed.) (1994). *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- GORDON, A. (1997). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- GRAHAM, D. y BRUYN, E. D. (2004). «Sound Is Material», *Grey Room*, 17, 108–117.

- GROSZ, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- HABERMAS, J. (1998). «Modernity—An Incomplete Project», *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Nueva York: The New Press.
- HALL, S. (1996). «The After Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?», en A. Read (ed.) *The Fact of Blackness*, Seattle, Washington: Bay Press.
- HEATHFIELD, A. y GLENDINNING, H. (2004). *Live: Art and Performance*, Nueva York: Routledge.
- HEIDEGGER, M. (1987). *Introduction to Metaphysics*, Londres y New Haven, Conn.: Yale University Press. (*Introducción a la metafísica*, trad. Ángela Ackermann, Editorial Gedisa, S.A., 1992).
- (1993). *Basic Writings*, San Francisco, Calif.: Harper & Collins. («El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, FCE, México, 1958).
- (1996). *Being and Time: A Translation of Sein Und Zeit*, Albany, NY: SUNY Press. (*El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, FCE de España, Madrid, 2000).
- HINTIKKA, J. (1958). «On Wittgenstein's 'Solipsism'» *Mind*, 67, 88–91.
- HOGHE, R. (1987). *Pina Bausch: Histoires De Théâtre Dansé*, Paris: L'Arche.
- HOLLAND, K. (2004). «Action against Dance Festival Fails», *Irish Times*.
- HOLLIER, D. (1992). *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. W. (1997). *Dialectic of Enlightenment*, Londres y Nueva York: Verso. (*Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, trad. J. Chamorro, Akal, Madrid, 2007; *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 1994).
- HUTCHINSON, A. (1970). *Labanotation*. Nueva York: Theatre Arts Books.
- JAMESON, F. (2002). *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Nueva York: Verso.
- JONES, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- JOWITT, D. (1988). *Time and the Dancing Image*, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- KAPROW, A. y KELLEY, J. (2003). *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, Calif.: University of California Press.

- KISSELGOFF, A. (2000). «Partial to Balanchine, and a Lot of Built-in Down Time», *New York Times*.
- KLEIST, H. VON. (2005). *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Trad. Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 2005.
- KRAUSS, R. E. (1981). *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass.: MIT Press. (*Pasajes de la escultura moderna*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2002).
- KRELL, D. F. (1988). «The Perfect Future: A Note on Heidegger and Derrida», en Sallis, J. (ed.) *Deconstruction and Philosophy*. Chicago, Ill. y Londres: University of Chicago Press.
- KRISTEVA, J. (1989). *Black Sun. Depression and Melancholia*, Nueva York: Columbia University Press. (*Sol negro. Depresión y melancolía*, trad. Mariela Sánchez, Caracas: Monte Ávila, 1997)
- LACAN, J. (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Nueva York: Norton. (*Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis: Seminarios XI*, trad. Francisco Monge. Barral Editores, S.A., Barcelona, 1977).
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J.-B. (1973). *The Language of Psychoanalysis*, Nueva York: W. W. Norton.
- LAURENTI, J.-N. (1994). «Feuillet's Thinking», en L. Louppe (ed) *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. Paris: Éditions Dis Voir.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of Space*, Cambridge, Mass. and Oxford: Blackwell.
- LEPECKI, A. (2000). «Still: On the Vibratile Microscopy of Dance», en G. Brandstetter y H. Völckers (editores) *ReMembering the Body*, Ostfilder-Ruit: Hatje Cants, 334-66.
- LEPECKI, A. (ed.) (2004). *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- LE ROY, X. (2002). «Self-Interview 27.11.2000», en K. Knoll y F. Malzacher (editores) *True Truth About the Nearly Real*, Frankfurt: Künstlerhaus Mousonturm, 45-56. («Autoentrevista 27.11.2000» en J. A. Sánchez y J. Conde-Salazar [editores] *Cuerpos sobre blanco*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003).
- LE ROY, X., BURROWS, J. y RUCKERT, F. (2004). «Meeting of Minds», *Dance Theatre Journal*, 20, 9-13.

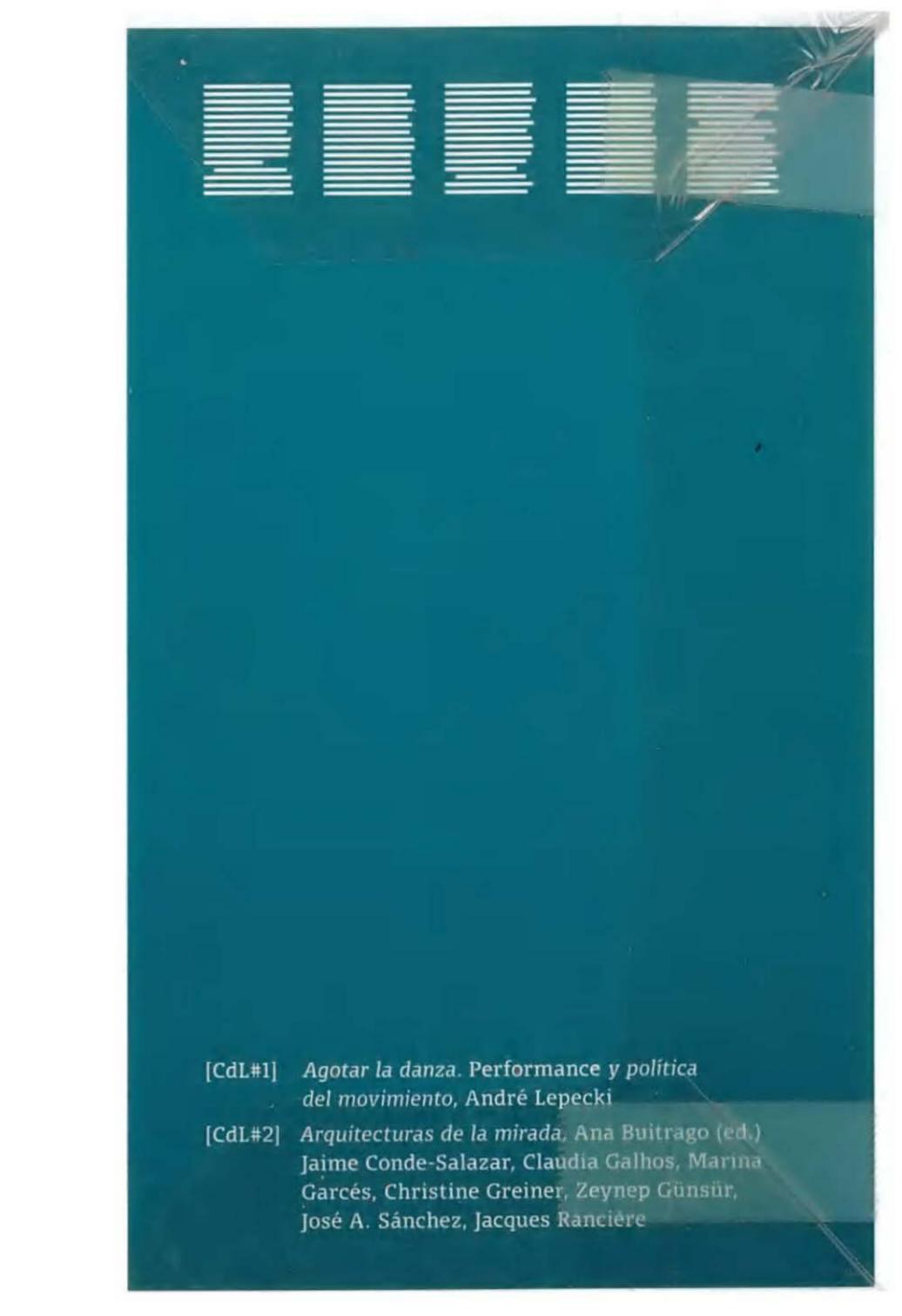
- LIMON, E. y VIRILIO, P. (1995). «Paul Virilio and the Oblique», *Lusitania*, 174-184.
- LOTT, E. (1993). *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Londres y Nueva York: Oxford University Press.
- LOUPPE, L. (1994). *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*, Paris: Éditions Dis Voir.
- LOURENÇO, E. (1991). *O Labirinto Da Saudade: Psicanálise Mítica Do Destino Português*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MACKENZIE, J. (2000). *Perform or Else*, Londres y Nueva York: Routledge.
- MAN, PAUL DE (1984). *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York: Columbia University Press. (*La retórica del romanticismo*, trad. Julián Jiménez Heffernan, Ediciones Akal, Madrid, 2007).
- MANNING, S. (1988). «Modernist Dogma and 'Post-Modern' Rhetoric: A Response to Sally Banes' Terpsichore in Sneakers», *TDR*, 32.
- (1993). *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- (2004). *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- MARTIN, J. (1972). *The Modern Dance*, Nueva York: Dance Horizons.
- MARTIN, R. (1998). *Critical Moves*, Durham, NC y Londres: Duke University Press.
- MARX K. y ENGELS, F. (1969). *Selected Works*, Vol. I, Moscow: Progress Publishers. (Versión castellana: *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*, Ed. Grijalbo, México, 1970).
- MERLEAU-PONTY, M. (1968). *The Visible and the Invisible*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- MIELI, P., STAFFORD, M., HOUIS, J. (1999). *Being Human; the Technological Extensions of the Body*, Nueva York: Agincourt/Marsilio.
- MORGAN, R. C. (ed.) (2002). *Bruce Nauman*, Baltimore, Md. y Londres, PAJ—The Johns Hopkins University Press.
- MOTEN, F. (2003). *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- MOUNCE, O. H. (1997). «Philosophy, Solipsism and Thought», *Philosophical Quarterly*, 47, 186 (enero), 1-18.

- MUÑOZ, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- NANCY, J.-L. (1993). *The Birth to Presence*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- NATANSOM, M. (1974). «Solipsism and Sonality», *New Literary History*, 5, 2 (invierno), 237-44.
- NAUMAN, B., CASTELLI, L. y BRUNDAGE, S. (1994). *Bruce Nauman, 25 Years*, Nueva York: Rizzoli.
- NOVERRE, J.-G. (1968). *Letters on Dancing and Ballets*, Nueva York: Dance Horizons.
- OTTERMAN, S. (1997). *The Panorama: History of a Mass Medium*, Nueva York: Zone Books.
- PANOFSKY, E. (1997). *Perspective as Symbolic Form*, Nueva York: Zone Books. (*La perspectiva como forma simbólica*, trad. Virginia Careaga, Tusquets, Barcelona, 1999).
- PATTON, P. y DERRIDA, J. (2001). «A Discussion with Jacques Derrida», *Theory and Event*, 5.
- PHELAN, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres y Nueva York: Routledge.
- (1995). «Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing», en Foster, S. L. (ed.) *Choreographing History*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (1997). *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Londres y Nueva York: Routledge.
- PLOEBST, H. (2001). *No Wind No Word: New Choreography in the Society of the Spectacle*, Munich: K. Kieser.
- RAPAPORT, H. (1991). *Heidegger and Derrida: Reflections on Time and Language*, Lincoln, Nebr.: Nebraska University Press.
- READ, A. (ed.) (1996). *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, Nueva York: Bay Press.
- RECKITT, H. (2001). *Art and Feminism*, Nueva York: Phaidon Press.
- REICH, W. (1972). *Character Analysis*, Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. (*Análisis del carácter*, trad. Luis Fabricant, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005).

- (1973). *The Function of the Orgasm: Sex-Economic Problems of Biological Energy*, Nueva York: Noonday Press. (La función del orgasmo, trad. Felipe Suárez, Paidós Ibérica, 2006).
- ROSAS, F. y BRITO, J. M. B. D. (eds). (1996). *Dicionário De História Do Estado Novo*, Lisboa: Bertrand Editora.
- SALLIS, J. (1984). «Heidegger/Derrida-Presence», *Journal of Philosophy*, 81, 594–601.
- SCHECHNER, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.
- SCHILDER, P. (1964). *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche*, Nueva York: Wiley.
- SCHNEIDER, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*, Londres y Nueva York: Routledge.
- (2005). «Solo, Solo, Solo», en Butt, G. (ed.) *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Londres y Malden, Mass.: Blackwell.
- SCHWARTZ, H. (1992). «Torque: The New Kinaesthetics», en Crary, J. y S. Kwinter (editores) *Incorporations*, Nueva York: Zone Books.
- SEREMETAKIS, N. (ed.). (1994). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- SIEGEL, M. B. (1972). *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*, Nueva York: Saturday Review Press.
- (1992). «What Has Become of Postmodern Dance? Answers and Other Questions», *TDR* 36, 1 (spring).
- SIEGMUND, G. (2003). «Strategies of Avoidance: Dance in Age of the Mass Culture of the Body», *Performance Research*, 8, 82–90.
- SIMON, J. (ed.). (1994). *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, Minneapolis, Minn.: Walker Art Center.
- SLOTERDIJK, P. (1989). *Thinker on the Stage: Nietzsche's Materialism*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press. (El pensador en escena: el materialismo de Nietzsche, trad. Germán Cano, Pre-Textos, Valencia, 2000).
- (2000a). *L'Heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Paris: Calmann-Lévy.
- (2000b). *La Mobilisation infinie*, Paris: Christian Bourgeois Éditeurs.

- (Eurotaoísmo: aportación a la crítica de la cinética política, trad. Ana María de la Fuente, Seix Barral, 2001).
- SPÅNGBERG, M. (1999). «In the Quarry of the Modern Age», *Ballett International/Tanz Aktuell, Yearbook*, 40-2.
- TAUSSIG, M. (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Londres y Nueva York: Routledge.
- TAYLOR, D. (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»*, Durham, NC: Duke University Press.
- TEICHER, H. (2002). *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue 1961-2001*, Andover, Mass.: Addison Gallery of American Art.
- THOMPSON, C. (2004). «Afterbirth of a Nation: William Pope.L's Great White Way», *Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, 27, 14:1, 65-90.
- WEISS, A. S. (1995). *Mirrors of Infinity: The French Formal Garden and 17th-Century Metaphysics*, Nueva York: Princeton Architectural Press.
- WIGLEY, M. (1995). *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1961). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Routledge & Kegan Paul. *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Isidoro Reguera Pérez y Jacobo Muñoz Veiga, Alianza, Madrid, 2007.
- WOLIN, R. (1993). *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- ZARRILLI, P. (2002). «The Metaphysical Studio», *TDR*, 46, 2, (verano), 157-70.





[CdL#1] *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, André Lepecki

[CdL#2] *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed.)  
Jaime Conde-Salazar, Cláudia Galhos, Marina Garcés, Christine Greiner, Zeynep Günsür,  
José A. Sánchez, Jacques Rancière

*Agotar la danza. Performance y política del movimiento* examina la obra de coreógrafos contemporáneos fundamentales, que han transformado la escena de la danza desde principios de los años noventa en Europa y Estados Unidos. Mediante un diálogo vivo y explícito con el *performance art*, las artes visuales y la teoría crítica de los últimos treinta años, esta nueva generación de coreógrafos desafía nuestra comprensión de la danza mediante el agotamiento del concepto de movimiento. Sus obras deben entenderse como realizaciones de la política radical implícita en el *performance art*, en la teoría posestructuralista, en la teoría poscolonial y en los estudios raciales críticos.

En este estudio heterogéneo y excepcional, André Lepecki analiza la obra de los coreógrafos: Jérôme Bel, Juan Domínguez, Trisha Brown, La Ribot, Xavier Le Roy, Vera Mantero y de los artistas visuales y de performance: Bruce Nauman y William Pope.L.

Este libro ofrece una significativa y radical revisión de nuestras ideas sobre la danza y plantea la necesidad de un compromiso renovado entre los estudios de danza y las prácticas artísticas y filosóficas experimentales.



ISBN 978-848138-820-6



9 788481 388206



 centro  
coreográfico  
galego

 MERCAT DE  
LES FLORS

 Universidad  
de Alcalá